



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

ARTE CONTEXTUAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO:
UN ANÁLISIS ESTÉTICO-POLÍTICO DESDE EL CONFLICTO.
EL COLECTIVO MEXICANO TOROLAB EN LA UNIVERSIDAD CENTRO (2015 - 2016)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA:
LIC. JOSÉ CARLOS SAN GERMÁN LÓPEZ

TUTOR: DR. FERNANDO AYALA BLANCO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2017
CD. MX.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Vernissage.....5

1. Prolegómenos estéticos para el análisis.....17

1.1 Un sentido común para el siglo XXI.....18

1.1.1 Semiocapitalismo o la coincidencia de dos reinos

1.1.2 Neoliberalismo o el triunfo del *homo economicus*

1.1.3 El carácter afirmativo e instrumental de la cultura

1.1.4 La política de rentabilidad cultural

1.2 La estética rancierana como propuesta analítica.....39

1.2.1 El reparto de lo sensible

1.2.2 Policía, política y desacuerdo

1.2.3 El arte y sus regímenes

1.2.4 La estética en la política

1.2.5 La política en la estética

2. Condiciones socio-políticas de una intervención de arte contextual.....54

2.1 El arte contextual.....55

2.1.1 Conceptos básicos

2.1.2 Contradicciones socio-políticas

2.2 La Ciudad de México.....61

2.2.1 Nuevas formas de construir la ciudad

2.2.2 El Poniente y las colonias aledañas

2.3 La Universidad Centro.....69

2.3.1 Trece años profesionalizando la creatividad

2.3.2 El nuevo campus como polo de economía creativa

2.4 El colectivo de arte Torolab.....78

2.4.1 Veinte años en el arte contemporáneo

2.4.2 Metodología de trabajo

2.4.3 La Granja Transfronteriza

3. Elementos para el análisis del desarrollo de un conflicto.....95

3.1 Llegada y trabajos previos.....98

- 3.1.1 Estructura
- 3.1.2 Funcionamiento

3.2 El Desarrollo de LiiSA.....105

- 3.2.1 La Comunidad para la Comunidad
- 3.2.2 La Comunidad en el espacio de Centro
- 3.2.3 Intercambio
- 3.2.4 LiiSA en el Espacio de la Comunidad
- 3.2.5 LiiSA para Centro

3.3 Conflicto & Ruptura.....118

- 3.3.1 Orden institucional
- 3.3.2 Comunicación
- 3.3.3 Negociación
- 3.3.4 Autonomía
- 3.3.5 Relaciones personales
- 3.3.6 Planes & proyecciones
- 3.3.7 Disonancias

4. Consideraciones finales.....139

4.1 Geometría del conflicto.....140

- 4.1.1 La propuesta original
- 4.1.2 Una ficción dominante
- 4.1.3 Una ficción alternativa
- 4.1.4 Un proyecto a largo plazo

4.2 Gramática del conflicto.....149

- 4.2.1 Nivel interno: institución & alumnos
- 4.2.2 Nivel externo: vecinos

4.3 Remates estéticos.....158

- 4.3.1 Certezas
- 4.3.2 Preguntas
- 4.3.3 Finissage

Bibliografía.....169

Hemerografía.....173

Ciberografía.....175

Anexos.....178

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México por seguir siendo un enclave de esperanza para que el conocimiento nos ayude a dejar un mundo mejor del que encontramos.

Gracias a los miembros académicos y administrativos del Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales por la guía y la sabiduría práctica durante todo el proceso.

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico, sin el cual no hubiera sido posible realizar la investigación.

Gracias a mis lectoras/es y profesoras/es (Dra. Rosa María Lince Campillo, Dra. Diana Alejandra Silva Londoño, Dra. Margarita Camarena Luhrs, Dr. Felipe Neri López Veneroni y el Dr. José Luis Velasco Cruz) por el conocimiento y los consejos.

Gracias al Dr. Adrián Scribano y los miembros del CIES, en Buenos Aires, por recibirme y enriquecer mi visión sobre la necesidad de una sociología crítica.

Gracias a mi tutor, el Dr. Fernando Ayala Blanco, por la paciencia, el apoyo, y la apuesta a la muy necesaria investigación en temas relacionados con el arte, la cultura, el poder y la política.

Gracias siempre insuficientes a toda mi familia por apoyar mi faceta académica, una de todas en las que incondicionalmente nos brindamos ayuda todo los días.

Gracias a mis amigos (Carlitos, Gaby, Pablito, Juan y Bruno) por acompañarme también en este camino.

Gracias a Daniela por el brillo y el aliento.

Gracias al arte, porque me permite no dejar de creer en la posibilidad de la grandeza humana.

Navegantes antiguos tenían una frase gloriosa: 'Navegar es preciso; vivir no es preciso.' Quiero para mí el espíritu de esta frase, transformada la forma para casarla con lo que yo soy; vivir no es necesario; lo que es necesario es crear.

Fernando Pessoa

¿Por qué realizar una investigación enfocada en la sociología política del arte contemporáneo? ¿Por qué es relevante ocuparse, desde el ámbito académico en Ciencias Sociales, de la dimensión socio-política de las prácticas artísticas y estéticas actuales? ¿Por qué no delegar estas reflexiones a las disciplinas que las han realizado sistemáticamente? ¿Por qué no conformarse con el conocimiento que han construido la Teoría del Arte, la Filosofía del Arte, la Crítica Artística, la Curaduría, la Estética o la Historia del Arte?

Si consideramos el estímulo epistemológico que representa para las Ciencias Sociales la génesis del siglo XXI, el tema de la producción cultural en general y las múltiples prácticas estético-artísticas en particular, se convierte en una veta muy valiosa para la exploración y comprensión de las nuevas dinámicas entre las relaciones de poder y sus contrapartes políticas. Ambas, en el seno de un capitalismo cuyas contradicciones y matrices de producción-explotación abarcan paulatinamente aspectos más amplios y complejos en la esfera de lo simbólico y lo inmaterial.

¹ Encuentro previo a la inauguración de una muestra de arte. Etimológicamente, procede de la actividad de los artistas antes de mostrar sus obras al público en general, donde daban los últimos retoques ("el barnizado" o *vernissage* en francés) con la presencia de invitados. Su contraparte es el *finissage*, donde al finalizar la exposición o evento, un grupo de invitados puede ocupar libremente el espacio de la galería o recinto.

Históricamente, la investigación se inserta en la discusión de la pugna estético-política planteada por las vanguardias en el siglo XX. Por un lado, la legitimación y administración simbólica y material de las representaciones, espacios y temporalidades del orden proveniente de la dominación de la cultura burguesa. Y su contraparte: la idea de una emancipación latente en un arte crítico y religado a la vida, cuya dificultad para prosperar está en la complejidad para mantener un estatus autónomo de producción, circulación y apropiación dentro de un orden social al que no puede confrontar efectivamente más que en el plano ficcional:

Una misma afirmación ronda hoy por casi todas partes: se dice que hemos acabado con la utopía estética, es decir, con la idea de una radicalidad del arte y su capacidad de obrar una transformación absoluta de las condiciones de la existencia colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas que inciden en el desastre del arte, originado por su compromiso con las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social.²

Para la construcción del andamiaje teórico e histórico, la investigación abordó para la construcción de un estado del arte: los planteamientos críticos de las vanguardias del siglo XX, las prácticas estéticas de la posguerra, los flujos contraculturales de las décadas de los sesenta y setenta, y el horizonte histórico contemporáneo, en donde alrededor de los años 80 aparecen toda una serie de prácticas híbridas. Estas, están aparentemente desterritorializadas de los circuitos ortodoxos de arte, se enfocan en procesos más que en objetos y adoptan a las relaciones sociales y las condiciones socio-políticas como materia prima para la reflexión y la producción estética. Si observamos cuidadosamente el desarrollo de este tipo de prácticas, es posible afirmar que al menos en las últimas 4 décadas surgió una explosión y un desarrollo paralelo de una gran variedad de propuestas y dinámicas estéticas que se posicionan, paulatinamente, en

² Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, España, Ed. Clave Intelectual, 2012, p.21

cada vez más campos de acción social dentro del horizonte del arte contemporáneo:

A medida que nos adentramos en el siglo XXI, parece que se está creando más arte que nunca, procedente de más lugares que nunca y con un público más amplio. El arte es hoy más diverso y contradictorio de lo que jamás lo ha sido en la historia. [...] El arte existe hoy en un estado de cambio constante. Tras haberse zafado de una ideología acaparadora, parece poco probable que adopte otra. Por el contrario, extiende sus tentáculos por encima de las realidades sociales, políticas, económicas y filosóficas del mundo, mucho más amplias. [...] el arte no es un único relato, sino un tapiz de relatos, algunos de los cuales están entretejidos, mientras que otros se desarrollan en un aislamiento relativo. El arte de hoy es cualquier cosa menos simple. A fin de cuentas, ¿acaso tendría sentido esperar simplicidad en el arte cuando el mundo en el que surge no tiene nada de simple?³

El capitalismo contemporáneo, en su fase neoliberal, financiera, cognitiva y post-industrial, genera un contexto económico global en el cual se desarrollan cada vez más sistemas de producción y plusvalor inmaterial, principalmente a través de las Industrias Culturales y Creativas, enfocadas en mercantilizar signos, afectos, experiencias y sensibilidades.

Como afirma Fredric Jameson: *la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general.*⁴ El mercado resuelve la urgencia por aumentar y diversificar la producción de mercancías, signos y experiencias novedosas, a través de asignar a la creatividad, la innovación y la experimentación estéticas una función y una posición estructural cada vez más relevante. Los nichos económicos que se generan son reconocidos por todo tipo de instituciones que, a través de nuevas figuras y dinámicas de

³ Eleanor Heartney, *Arte & Hoy*, Traducción de Gemma Deza Guil, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2008, p.13

⁴ Fredric Jameson, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 - 1998*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1999, p.27.

mecenazgo, participan para lograr que existan condiciones para el surgimiento de nuevas formas de producción y consumo: fundaciones, becas, museos, universidades, empresas, entre otras.

Esto da pie a considerar la afirmación de George Yúdice sobre la cultura: que se le invoca *para resolver problemas que antes correspondían al ámbito de la economía y la política*.⁵ Paralelamente a la publicidad, el marketing y los medios masivos de comunicación, se ha promovido la instrumentalización de la producción cultural como un recurso: crea herramientas de compensación en las condiciones socio-económicas precarias, genera estrategias de desarrollo urbano y económico, construye nuevos nichos de mercado y tiene una potencia específica como estructura simbólica afirmativa de los órdenes sociales establecidos. Los gobiernos, los especialistas en políticas públicas y las empresas han promovido un par de ideas muy potentes: 1) que existe una relación directamente proporcional entre el aumento a la inversión en las actividades culturales y el desarrollo económico; 2) existe una relación inversamente proporcional entre la disminución de los índices de violencia y el aumento de las actividades culturales. Por consiguiente, sus actividades legales y económicas han apuntado a una apropiación de esta esfera, muchas veces en una alianza estratégica, que puede mezclar la presencia del Estado con la esencia lucrativa de la iniciativa privada.

Siguiendo el diagnóstico del filósofo francés Jacques Rancière, *el siglo XXI asiste a un viraje ético de la política y la estética*: lo mismo que las posibilidades disensuales de la política se borran con el consenso y el poder de los gobiernos, las empresas y sus especialistas para determinar y solucionar los problemas comunes, el arte y la reflexión estética tienden a

⁵ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Traducción: Gabriela Ventureira, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p.13.

ajustarse a esa lógica, generando un par de dinámicas: 1) la consagración del arte al servicio del lazo social; 2) la consagración del arte al testimonio interminable de la catástrofe. Básicamente, se trata de un apaciguamiento sistemático de los disensos de la política y del arte en el orden consensual.

Sin embargo, dentro de la multiplicidad de prácticas estéticas y la producción de arte contemporáneo atrapados en ese viraje ético, se vuelve sumamente relevante en términos de un análisis socio-político, enfocarse en el arte contextual, debido a que se desenvuelve tanto en el espacio público como en los espacios institucionales del arte, a que desarrolla estrategias relacionales con quienes participan, y a que tiene un discurso de compromiso social a través de la utilidad e impacto que pueda tener su presencia en determinados lugares. Esto convierte a las prácticas estéticas de los planteamientos del arte contextual en actividades sumamente complejas en la dimensión política: *al igual que pueden disparar dinámicas de subjetivación política, también pueden inhibirlas, manipularlas o eliminarlas, siempre en un desarrollo ambiguo, precario y litigioso.* Partiendo del giro cultural jamesoniano, de la instrumentalización cultural yudiciana, y del diagnóstico estético rancierano, la investigación trabaja con la siguiente afirmación: *el mundo de la producción cultural está atravesado por fuerzas económicas e ideológicas con tendencias hacia la neutralización del potencial político de ciertas prácticas estéticas o a su instrumentalización.*

En el marco de estas condiciones globales de mediación y mercantilización en el campo cultural contemporáneo, surge un planteamiento esencial, del cual se desprendió el núcleo de la investigación: *¿Cómo es que los artistas que se dedican a realizar investigaciones y estrategias estéticas para intervenciones urbanas contextuales diseñan, construyen y articulan*

espacios de acción colectiva con cierto potencial para generar transformaciones urbanas y políticas en las condiciones económicas, sociales e institucionales actuales en México? Desde éstas coordenadas, la investigación tiene como su objeto de estudio a las prácticas estéticas contemporáneas, ligadas al arte como dispositivo de exposición y visibilidad, enfocándose en la relación polémica de sus condiciones actuales de producción, valorización y recepción. La problematización del objeto surge ante el cuestionamiento puntual sobre las posibilidades políticas y críticas del arte contextual, entendido como una práctica estética que se apropia, a través de diferentes estrategias materiales o simbólicas, el espacio y los paisajes urbanos en espacio y en un tiempo definidos, todo en el marco general del capitalismo contemporáneo.

Guiada por éste objeto y su problematización, la investigación abordó el caso de estudio del colectivo mexicano de arte Torolab, que trabaja con prácticas estéticas contextuales en entornos urbanos. La propuesta original de investigación consistía en realizar un análisis del modelo de investigación territorial e intervención estético-urbana desarrollado en la Granja Transfronteriza, en Camino Verde, Tijuana. Sin embargo, las dificultades para desarrollar un trabajo de campo prolongado complejizaron la estrategia de investigación. Aunado a esto, a mediados de 2015, el seguimiento cercano sobre las actividades del colectivo Torolab permitió iniciar el proceso de entrada en campo a su entonces reciente trabajo permanente en la Ciudad de México. La particularidad del caso de estudio reside en que el trabajo del colectivo fue contratado y auspiciado por la Universidad Centro, la primera institución privada de educación superior especializada en la profesionalización de la economía creativa en México. El objetivo era generar condiciones de seguridad y una vinculación vecinal para su nuevo campus, surgiendo una relación con matices cooperativos y conflictivos,

siempre inserta en el marco de un vínculo laboral entre dos instituciones aparentemente cercanas. El objetivo principal de la investigación fue abonar a la comprensión de las condiciones de surgimiento, circulación, proliferación e impacto de las prácticas estéticas del arte contextual basado en la comunidad y socialmente comprometido. El análisis de las mismas debe incluir por lo tanto: una comprensión de los discursos que las originan, una conciencia de los obstáculos que pueden encontrar tanto los artistas como su obra, y el tipo de relaciones que ambos generan con el ámbito institucional del arte y con los contextos culturales y sociales. La estrategia consistió entonces en analizar las condiciones en las cuales inició, se desarrolló y concluyó la intervención estético-urbana de Torolab, que desde un enfoque artístico, con elementos creativos y experimentales, intentó identificar su trabajo con los intereses y objetivos de Centro.

De esta manera, el trabajo consistió en analizar e interpretar la dimensión política de las prácticas estéticas diseñadas por colectivo Torolab, como parte de la estrategia de vinculación vecinal con los habitantes de las colonias aledañas al nuevo campus de la Universidad en la Delegación Miguel Hidalgo: 16 de septiembre, América, Daniel Garza, Ampliación Daniel Garza, Tacubaya y Cobe. El proyecto se materializó a través de la creación del Laboratorio de Investigación e Innovación Social Aplicada (LiiSA), mismo que fue pensado como un espacio permanente, en donde convergerían los alumnos, autoridades, vecinos, miembros del colectivo y agentes externos al proceso comunitario de vinculación para trabajar en proyectos de impacto social. Es importante señalar que los tiempos de la investigación, delimitados por la duración del programa de posgrado, fueron ambiguos: sincrónicos en un primer momento; caóticos y traslapados hacia el final. Se consideró también que la autonomía de la presencia y el desarrollo de los procesos estéticos y administrativos de la relación entre el

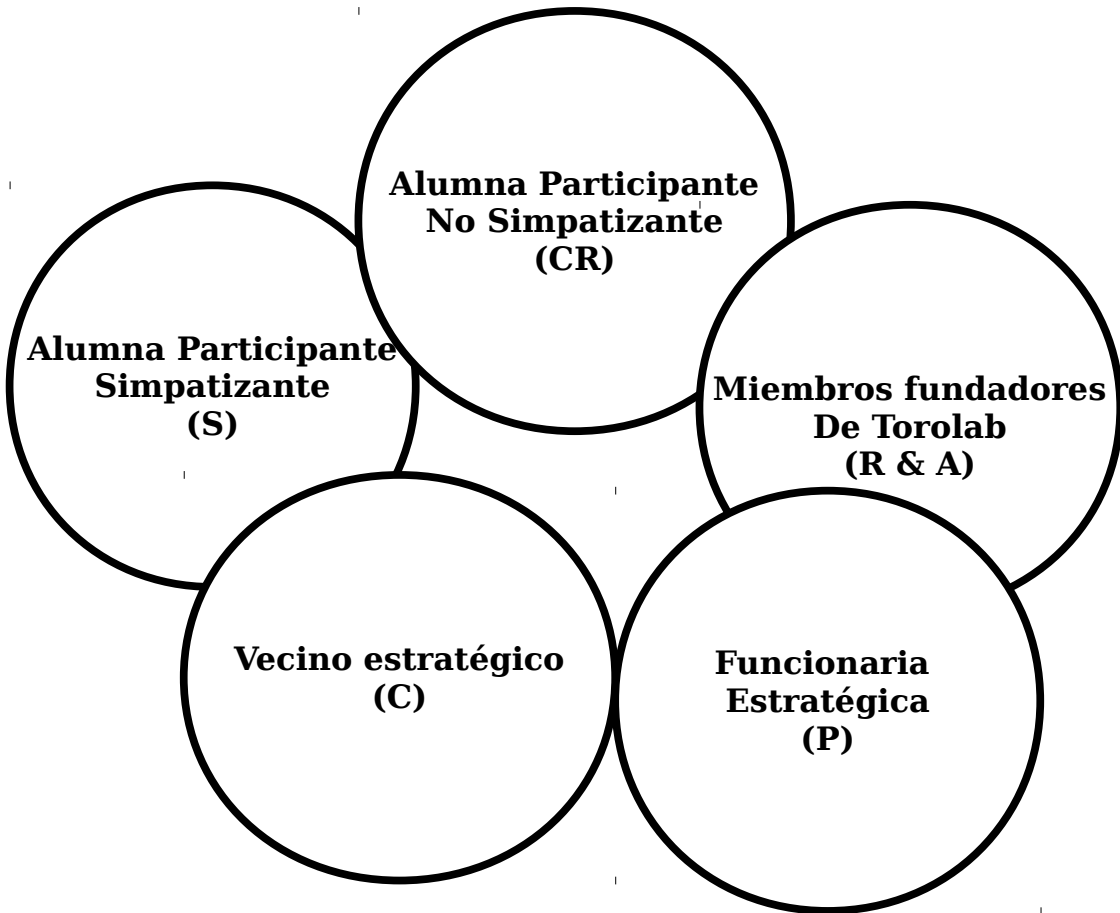
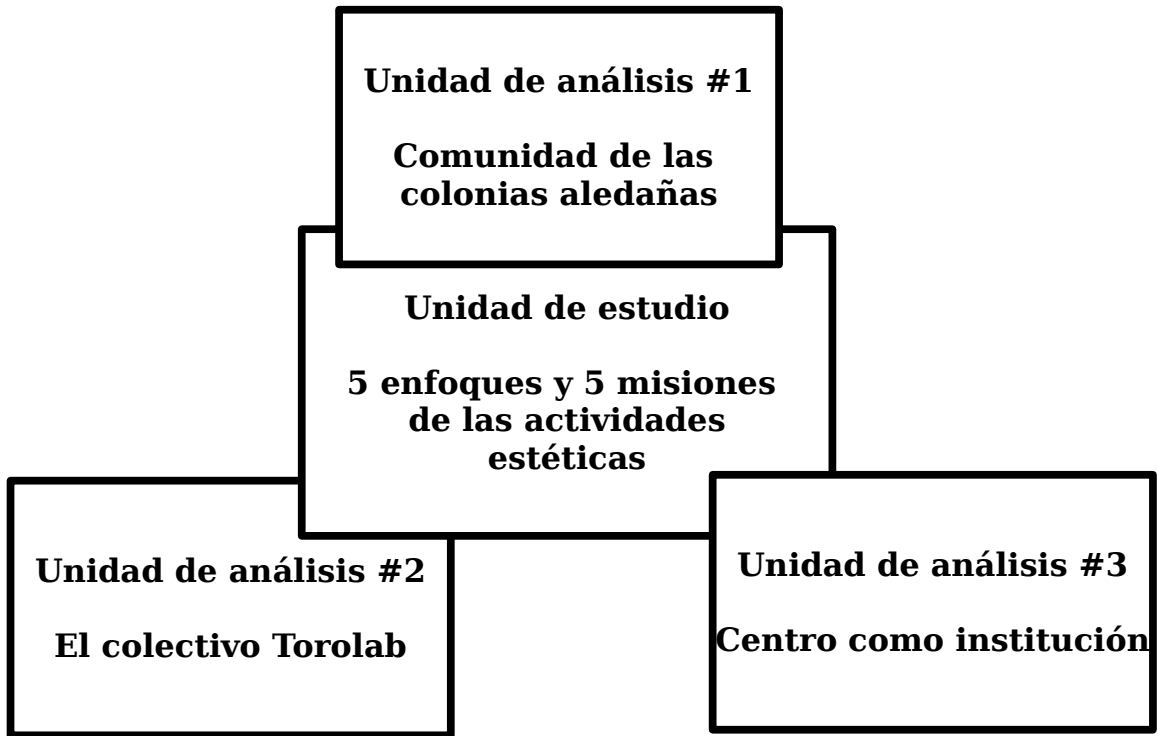
colectivo, Centro y la comunidad responderían a una lógica y velocidades propias. El comienzo de la maestría coincidió con el inicio de actividades del LiiSA en Centro, hecho que permitió realizar un trabajo de campo sistemático durante los fines de semana de 1 año académico. La decisión de realizar un análisis de las actividades estéticas de Torolab en Centro y sus alrededores desde el conflicto responde esencialmente a un cambio abrupto en las condiciones que se habían planteado para la realización del trabajo de campo. Originalmente, el mismo estaba planeado de septiembre de 2015 a mayo de 2017. Sin embargo, en julio de 2016, Torolab y Centro concluyeron su relación laboral, por lo que tuvo que replantearse de nuevo el curso y la estrategia de investigación. Ante el escenario de la ruptura, surgió un cuestionamiento muy puntual: *¿Por qué Centro (una institución privada de educación superior dedicada a la profesionalización y promoción de la economía creativa) decidió contratar el conocimiento estético-teórico y práctico para la experimentación y reflexión en torno a la acción comunitaria sobre el territorio y las necesidades de un colectivo como Torolab, como pilar de su estrategia de vinculación con la comunidad?*

El análisis de las condiciones estéticas y el potencial político de la presencia de Torolab respondió específicamente a la visión teórica del filósofo francés Jacques Rancière, misma que fue necesaria ligar, por el desarrollo propio de las dinámicas de la relación laboral con Centro, a la narrativa e interpretación del conflicto y la ruptura. El planteamiento de trabajo bajo el que operó la investigación fue que el desarrollo de la forma de trabajo de Torolab alteraría el orden institucional-administrativo establecido por Centro, afectando los ritmos de los objetivos de la estrategia de vinculación vecinal. La explicación de esa alteración y tensiones pasaría por el análisis desde el enfoque estético-político rancierano, mediante el cual podría develarse que algunas de las actividades que formaban parte de los 5

enfoques de influencia en la intervención planteada por Torolab (circunscritas al marco institucional privado y laboral de Centro) presentaban un potencial político: podían formar parte en un proceso de subjetivación, ligado a la transformación de las condiciones espaciales, temporales o identitarias dadas en las que se desarrollaron. Para analizar las particularidades de cómo es que se generó cierto potencial político, se delimitan tres dimensiones:

1. Una contextualización de las condiciones históricas y urbanas de la zona en la que se construyó el nuevo campus de Centro a través de investigación periodística y entrevistas.
2. Un registro de las actividades de LiiSA en el periodo septiembre 2015 - mayo 2016 mediante anotaciones de campo, la observación participante y la realización de grabaciones audiovisuales.
3. La narrativa del surgimiento del conflicto y la ruptura se realizaron anotaciones de campo y el contenido de 5 entrevistas semi-estructuradas.

A partir de estas dimensiones metodológicas se diseñó un muestreo teórico que consideró la selección de una unidad de estudio central y tres unidades de análisis periféricas. En un segundo nivel, se plantearon una serie de 5 entrevistas, seleccionando a las personas de acuerdo a su posición específica dentro del surgimiento y disolución de LiiSA: una alumna de Centro que participó en LiiSA y sostiene un perfil simpatizante; una alumna de Centro que participó en LiiSA y al final no tuvo un perfil simpatizante; un vecino de Centro que participó en LiiSA como uno de los varios vínculos directos más importante con la comunidad; dos miembros del grupo que fundó Torolab; y finalmente una funcionaria de Centro, relacionada directamente con el proyecto de la estrategia de vinculación vecinal.



El primer capítulo, *“Prolegómenos estéticos para el análisis”*, aborda la ruta teórica que permitió realizar una contextualización histórica y una conceptualización pertinente. Se consideran dos conceptos clave: el primero, la definición del *semicapitalismo* de Franco Berardi, que permite abordar lo inmaterial como una de las más importantes características de la actual reconfiguración de la producción económica global; el segundo, la definición del *neoliberalismo*, entendido como un sistema de explotación económica y de reproducción social en el capitalismo. El punto de convergencia y de interés para la investigación entre estos es la explotación e instrumentalización de las formas culturales y artísticas en los discursos y prácticas gubernamentales y privadas, que a través de una lógica afirmativa y una política de rentabilidad crean igual mecanismos de compensación social de mejora y desarrollo.

El segundo capítulo, *“Condiciones socio-políticas de una intervención de arte contextual”*, aborda la vinculación de la definición conceptual del arte contextual como objeto problematizado en las condiciones socio-económicas actuales con la descripción de las condiciones históricas, biográficas y sociales de los tres nodos de la investigación: la zona poniente de la Ciudad de México y su comunidad, la Universidad Centro y el colectivo Torolab.

El tercer capítulo, *“Elementos para el análisis del desarrollo de un conflicto”*, aborda la construcción de la narrativa del conflicto que se desarrolló en la intervención de Torolab. Se trabajó desde la comprensión de las consecuencias de las acciones que buscaban generar espacios de interacción en el campo socio-político, que de manera polémica y en contradicción con todo tipo de intereses, intentó introducir un conjunto de dispositivos y herramientas estéticas para la comunicación, el desarrollo económico y emancipación cultural.

El cuarto y último capítulo, “*Remates estéticos*”, aborda los resultados de la dimensión analítica concreta. La misma ofrece, desde la narrativa del conflicto, tanto una explicación tentativa al fenómeno observado, como la apertura de líneas epistemológicas de continuidad sobre la dimensión socio-política de las prácticas estéticas contemporáneas.

Con el objetivo de explicitar las directrices y motivaciones de la investigación, es importante declarar que la producción de conocimiento desde la dimensión académica es un acto formal al mismo tiempo que creativo. Sus dinámicas generan y depositan reflexiones críticas, datos y afirmaciones de la realidad social y sus agentes en ella misma, pudiendo intervenir en procesos conflictivos así como abonar a sus soluciones. Por lo tanto, el proceso de investigación y la presentación de sus resultados están impregnados de una responsabilidad ética académica y ciudadana hacia quienes participan en el proceso y hacia quienes puedan considerarla como un referente para futuras investigaciones o prácticas sociales.

El territorio de la investigación en los cruces de las prácticas sociales y las humanidades es precario e incompleto. Lo habitan procesos siempre inconclusos, siempre compartidos y siempre conectados a una multiplicidad de agentes, espacios y tiempos. Debe generar un conocimiento que permita cuestionar las rutas establecidas de la percepción, el pensamiento y las acciones. De ahí surge la esperanza de participar en los procesos para los desplazamientos conceptuales y metodológicos que animan la producción y el avance del conocimiento en diversas áreas, celosamente custodiados por la consolidación de paradigmas del saber. Con la emancipación como eje dinámico y la reflexión crítica como sustento ético, la investigación social debe ayudar a pensar y crear posibles, lejos de la lógica de la autorización y cerca de la de los encuentros.

1. Prolegómenos estéticos para el análisis del arte contextual

¿Por qué importa centrarse en el modelo de Venecia? Porque los artistas crean modelos para pensar el mundo. ¿Si se mira hoy al estado del mundo actual, que vemos? Vemos muros que se erigen, vemos inmigrantes expulsados, vemos como crece el desequilibrio entre ricos y pobres, vemos economías que colapsan. ¿Por qué habría que replicar en el mundo de la cultura una realidad semejante? No debe hacerse. Tal vez no logremos cambiar el mundo, pero al menos podemos hacer el esfuerzo de no reflejarlo tan perfectamente en nuestro mundo cultural. Los artistas crean modelos para pensar el mundo. Creemos un modelo de Venecia que no sea una réplica de los desequilibrios de nuestro mundo.⁶

Alfredo Jaar

Los prolegómenos estéticos son la ruta teórico-conceptual para la propuesta metodológica que permitió analizar un caso de arte contextual en la Ciudad de México. En un primer nivel, debido al enfoque de la investigación para desarrollar un ejercicio de reflexión en torno a una *sociología política del arte contemporáneo*, se decidió delimitar teóricamente el desarrollo del capitalismo actual, que gracias a su contexto semiótico y neoliberal, es el punto de partida epistemológico para abordar las dinámicas en las que nacen y circulan el arte contemporáneo en general, y las prácticas estéticas contextuales en particular. Se trata de la mutación y adaptación de una producción y consumo cada vez más cercanas y dependientes a lo público y a lo inmaterial. En un segundo nivel, propone las bases de una metodología de análisis vinculada a visión rancierana de la política y la estética, misma que permitió pensar la elaboración de una matriz que permitiera abordar las hipótesis de trabajo planteadas, a la luz de los contrastes entre la evidencia empírica del trabajo de campo y los postulados teóricos.

⁶ El artista chileno Alfredo Jaar hace referencia a la pieza que presentó para la Bienal de Venecia en el año 2013: "Venezia, Venezia".

1.1 Un sentido común para el siglo XXI

El entramado del primer apartado se sustenta en el desarrollo de dos conceptos: el neoliberalismo y el semiocapitalismo. A través de su elaboración, estos permiten plantear que en los albores del siglo XXI se encuentra en proceso la consolidación de un *sentido común*, entendido como las condiciones sociales naturalizadas a través de las cuales grandes sectores de la población a nivel internacional, regional y local, conciben y llevan a cabo la reproducción material y simbólica de la vida humana.

La idea se retoma de Irmgard Emmelhainz, quien en su obra *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, plantea que el neoliberalismo genera su propia epistemología, impregnada inevitablemente por formas de un pragmatismo, que encuentra nuevas formas de enfocarse en los resultados y en la optimización de procesos que conlleven una maximización de los beneficios económicos. Así, dice Emmelhainz, existe una “producción de sentido común basado en la racionalidad del interés propio y el deseo, y que no sólo mantiene sino que causa que las relaciones de poder (una red de control) proliferen.”⁷

El desarrollo económico, ideológico, tecnológico y jurídico de las últimas tres décadas del siglo XX configuró lo que hoy apunta hacia ese reciente y complejo fenómeno de redistribución y acumulación dentro del capitalismo global: los bienes públicos, materiales e inmateriales, entran a la lógica del mercado como recursos lucrativos en el sector privado, cada vez en mayor variedad y volumen, y siempre a una gran velocidad. Aquello que el Estado-nacional se apropió y administró para su consolidación política y económica

⁷ Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, México, Paradiso Editores, 2016, p.40

a lo largo del siglo XX, ya no responde a la lógica de la producción y el consumo interno. Hacia finales del mismo siglo, el replanteamiento internacional de las cadenas productivas y de consumo alteró definitivamente las condiciones de apropiación de recursos y la construcción de nuevos nichos de mercado, fomentando una expansión voraz, proteica, adaptable y conectiva.

La década de 1980 representó un punto de inflexión en ese proceso. Impregnada con el discurso del desarrollo y el crecimiento económico, auspició la creación de estrategias para manipular las instituciones estatales a nivel mundial. A la par, la creación de un sistema de comercio sustentado por legislaciones laborales precarias, permitió que las empresas multinacionales recorrieran el mundo buscando fuerza de trabajo barata. El resultado fueron complejas interacciones políticas y jurídicas que permitieron la normalización de la explotación laboral. El papel de las élites empresariales y gubernamentales en dicho proceso consistió en establecer las condiciones y elementos de la negociación, determinando los factores económicos nodales en privado, para generar normatividades internacionales producto de un espacio político nulo o limitado.

Actualmente, este entramado permanece vigente en los países en desarrollo, mientras que los países más desarrollados buscan nuevos mecanismos para actualizarlo. Debido a esto, y a que las condiciones de producción y apropiación de valor suceden en un espacio mucho más amplio que el de la mercancía, analizar las causas y consecuencias de la construcción y ejercicio de ese sentido común se convierte en un reto epistemológico complejo. La misma Emmelhainz trata de mapear las aristas desde las cuales esta noción de un sentido común puede ayudar a explicar la sinergia de fenómenos que parecieran no tener una raíz en común o una conexión directa, y afirma que:

opera en nuestra realidad sensual trabajando nuestras subjetividades a partir del deseo, la sensibilidad y el afecto, lo cual empapa al arte y a la cultura, así diferencia al tiempo que homogeneiza moldeando vidas y deseos. En este sentido, confunde la información por el conocimiento, a la comunicación con la información, mientras le da forma al espacio y, por lo tanto, a las relaciones sociales. Normaliza la violencia, crea modos de ver al mundo a partir de un sentido común que justifica la destrucción y el despojo con nociones de progreso y desarrollo, tratando de dar solución a la precariedad laboral con programas de auto ayuda y de educación permanente.⁸

La propuesta teórica de la investigación dibuja estas coordenadas como plataforma epistemológica, ya que se considera esencial abordar los nuevos factores que han impactado y transformado los esquemas de producción, valorización y consumo de los lenguajes artísticos. La velocidad de estos cambios en las últimas 5 décadas convierte al mundo del arte contemporáneo en un objeto de estudio complejo, vertiginoso y de difícil aprehensión.

Esto se debe no solo al eterno argumento de la (inter)subjetividad e historicidad de las obras, artistas y corrientes; se debe también a los cambios tecnológicos profundos, a la mudanza moral de algunos valores artísticos, a las crisis de las instituciones culturales, a la monetización frenética de las obras, a la proliferación de escuelas, exposiciones, bienales, muestras, etc., a la creciente participación de la inversión privada en mecenazgos y al repliegue del Estado en áreas culturales y educativas clave. La única manera de abordar un tema tan específico como el arte contextual es lograr tener un panorama lo más amplio y claro posible de las condiciones dominantes de producción material y simbólicas en la actualidad, problematizando sus contradicciones y sus contracorrientes.

⁸ Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, op. cit., p.13

1.1.1 Semiocapitalismo o la coincidencia de dos reinos⁹

El concepto de *semiocapitalismo* nace, de acuerdo al filósofo italiano Franco Berardi, de la necesidad de señalar que en el siglo XXI el reino de los signos y el reino de la producción desarrollan una tendencia a coincidir. La producción de valor está en el diseño de experiencias sensibles, en el trabajo inmaterial y en la producción cultural. Es entonces un modo de producción en el que predomina la información y la recombinación de signos: “La producción de signos se vuelve, entonces, el ciclo principal de la economía, y la valoración económica se vuelve el criterio de valorización de la producción de signos.”¹⁰ Así, “la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de una producción y una acumulación de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social.”¹¹ Con el objetivo de construir este concepto, se presenta el resultado de un ejercicio de síntesis teórica, propio de la revisión de la obra de Berardi en torno al mismo. Además de definirlo de manera general, se enlistan 6 elementos que profundizan en su explicación.

1. *Nuevas herramientas productivas*. El capitalismo postfordista ha determinado, transformado, expandido y consolidado las herramientas que deben permear las escuelas y las empresas para el éxito económico al incluir *al lenguaje y la creatividad*. Así, se genera una conexión profunda entre la esfera de la producción económica y la de los procesos de intercambios lingüísticos. Su centro es la promoción de afectos, actitudes, atributos, valores e ideas individuales y

⁹ Cfr. Las obras de Franco Berardi revisadas para el concepto de semiocapitalismo: *Generación Postalfa* (2008), *The Soul at Work* (2009), *After the Future* (2011), & *La sublevación* (2014).

¹⁰ Franco Berardi, *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2008, p.107

¹¹ Verónica Gago, Franco Berardi en “¿Quién es y cómo piensa Bifo?”, [en línea], Argentina, *lavaca.org*, Dirección URL: <https://www.lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/>, [consulta: 11/07/2017]

colectivas, que a su vez producen los bienes de la economía global del siglo XXI: signos, figuras, imágenes, estilos de vida, proyecciones y expectativas.

2. *Nuevas mercancías-objetos.* Si la lógica de los signos domina la producción, surgen objetos dotados de “[...] una doble articulación (material e inmaterial) que denota o connota una clase de objetos materiales, pero no es solamente esto. Se considera el hecho de que el signo está dotado de una doble articulación, es decir, no es sólo el indicador de una relación, sino que es también una grafía visible, un fonema audible, etc.”¹² El valor de uso es ahora valor de representación de estilos de vida y experiencias que producen placer y/o significado. Esto no implica la desaparición de la industria, todavía fértil en las precarias condiciones de los países en vías de desarrollo.

3. *Nuevas condiciones laborales.* El semiocapitalismo implica también formas de trabajo, donde los sujetos invierten su conocimiento y experiencia, donde no hay sueldos fijos, donde la novedad, la auto-invencción, la performatividad virtuosa del yo y el *self-branding* son perpetuos, eliminando distinciones entre tiempo y espacio de trabajo y de vida. La producción cognitiva involucra por lo tanto la personalidad, la subjetividad, las habilidades comunicativas y las redes sociales del trabajador para producir plusvalía.

4. *Nuevas intermediaciones.* Existe una clase virtual, improductiva: abogados, contadores y editores que se apropian del plusvalor del trabajo cognitivo de diseñadores, físicos, informáticos, programadores, químicos, fotógrafos, escritores, músicos, escultores, etc. Un entramado jurídico-financiero sostiene la intermediación y elimina los

¹² *ídem.*

canales de relación directa entre el creador y la sociedad. Este fenómeno atrapa así a la producción semiótica, asociándola con formas sutiles o abiertas que manipulan la sensibilidad.

5. *Incertidumbre*. Existe una indeterminación entre la dimensión financiera y la inmaterial, debido a la imposibilidad de proyecciones confiables entre actores. En la producción industrial, el valor de los bienes se determinaba con base en el trabajo necesario para producirlo. Ahora, en las labores cognitivas (memoria, atención, lenguaje, creatividad, imaginación, innovación, etc.) el criterio del valor no es objetivo, por lo que no puede ser cuantificado de acuerdo a referentes fijos, preestablecidos.

6. *Nuevas instituciones*. Un salto institucional y simbólico que ha sido esencial para el surgimiento y consolidación de este proceso fue el paso de las industrias culturales a las *industrias culturales y creativas*. Definitivamente, el modelo tradicional -teorizado y estudiado por la Escuela de Frankfurt- no sustituye al nuevo. A pesar de esto, las nuevas industrias culturales y creativas tienen lógicas propias de funcionamiento, complementarias. Hay cierto nivel de organización, donde coexisten monopolios y conglomerados, donde surgen redes compuestas de un gran número de pequeñas y medianas productoras culturales, distribuyendo nuevos campos y medios de comunicación.

Dentro de este último punto, es menester ahondar en una caracterización más amplia sobre las ICC. Para ello es esencial la revisión del reporte "*Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*", publicado por el Instituto de Estadística de la UNESCO en 2015. A través del mismo y las cifras que presenta es posible comprender las verdaderas

dimensiones económicas y políticas de las expresiones culturales contemporáneas, así como la disputa por la propiedad y control de los medios para su producción y difusión:

En esta época de cambios extraordinarios y localización, muchos reconocen que la creatividad y la innovación conducen ahora la nueva economía. Las organizaciones e inclusive las regiones que abrazan la creatividad generan ganancias significativamente mayores y tienen una mayor estabilidad para el futuro. Basada en las ideas en lugar del capital físico, la economía creativa aborda los temas económicos, políticos sociales, culturales y tecnológicos, y está en el cruce de las artes, los negocios y la tecnología. Es única en el hecho de que descansa en un recurso global ilimitado: la creatividad humana. Las estrategias de crecimiento en la economía creativa por lo tanto se enfocan en incentivar el potencial de desarrollo de un recurso ilimitado y en la optimización de los recursos limitados (como las industrias manufactureras tradicionales).¹³

En el rubro de las ganancias netas que pueden llegar a generar las ICC (Industrias Culturales y Creativas), los números reflejan el poder económico que pueden consolidar sus diversas, extensas y, muchas veces, exclusivas cadenas productivas:

Las ganancias de las Industrias Culturales y Creativas a nivel mundial superan a las de los servicios de telecomunicaciones (US\$1,570b) y al PIB de la India (US\$1,900b). Dentro del total, los 3 de mayores ganancias son: la televisión (US\$477b), las artes visuales (US\$391b), y los periódicos y revistas (US\$354b). Con aproximadamente 29.5 millones de empleos, las ICC emplean al 1% de la población económicamente activa del mundo. Los 3 mayores generadores de empleo son *las artes visuales* (6.73m), la producción editorial de libros (3.67m) y la música (3.98m).¹⁴

13 Hendrick Van der Pol, *Key role of cultural and creative industries in the economy*, Canadá, UNESCO Institute of Statistics, 2007, p.1

14 CISAC, (The Center for International Security and Cooperation) & EY (Ernest & Young), *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*, Stanford, 2015, p.8

A nivel regional, América Latina ocupa el 3 puesto en ganancias, gracias a un mercado con una base de casi 600,000 millones de hablantes del idioma español:

La región de Asia Pacífico contabiliza US\$743b en ganancias (33% de las ventas globales de las ICC) y 12.7 millones de trabajos (43% de los empleos globales de la ICC). El mercado asiático está determinado por su gran población, además de ser el hogar de ICC líderes, como: Tencent, CCTV and Yomiuri Shimbun. Europa y Norte América son el segundo y tercer mercados de ICC más grandes respectivamente. Hoy en día, América Latina y África (incluyendo al Medio Oriente) son el tercer y cuartos mercados respectivamente, pero los jugadores de las ICC perciben grandes oportunidades de desarrollo en ambas regiones. A pesar de ser simbiótico, cada región está desarrollando un *momentum* propio.¹⁵

El reporte también resalta una cuestión cada vez más promovida y discutida desde el sector gubernamental, privado e internacional: la supuesta relación directa entre la construcción de una “infraestructura cultural de nivel mundial” y el desarrollo urbano en general. Este discurso se dirige a que los planes y actividades culturales estarían conectados a las condiciones de innovación y mejora urbana, relación que podría reinventar la imagen, el espacio, los afectos, la identidad, el turismo, la mano de obra y las aspiraciones de una ciudad: “La infraestructura cultural de nivel mundial es un catalizador para el desarrollo urbano: construir un museo por lo general ofrece oportunidades para desarrollar en proyectos urbanos de grandes dimensiones y crear una nueva “marca de la ciudad” en torno a las ICC. Proyectos tan relevantes como estos potencian el atractivo turístico de una ciudad, así como el talento y trabajadores especializados. De igual manera, las ICC hacen a las ciudades más habitables, proveyendo a los barrios y a las actividades en torno a las cuales los ciudadanos desarrollan amistad, una identidad local y encuentran satisfacción.”¹⁶

¹⁵ *ídem*

¹⁶ *ibidem*, p.9.

Para mapear la amplitud de las actividades de las ICC, se presentan los 11 grandes rubros en que han sido divididas: agencias de publicidad, despachos arquitectónicos, libros físicos y digitales (incluidos los científicos, técnicos y médicos), videojuegos (desarrolladores, equipos, etc.), industria musical (grabación, derechos y shows en vivo), industria cinematográfica (producción, post-producción y distribución), periódicos, revistas y agencias de noticias, actividades artísticas (danza, teatro, música, ópera ballet, etc.), radio, televisión (cable y satélite) y artes visuales (museos, creaciones, fotografía y actividades de diseño).¹⁷

Tabla de ganancias y generación de empleos de los sectores de las ICC¹⁸

Sectores de las ICC	Ganancias (US\$b, 2013)	Número de empleos, 2013
Televisión	477	3,527,000
Artes visuales	391	6,732,000
Periódicos y revistas	354	2,865,000
Publicidad	285	1,953,000
Arquitectura	222	1,668,000
Libros	143	3,670,000
Artes escénicas	127	3,538,000
Videojuegos	99	605,000
Películas	77	2,484,000
Música	65	3,979,000
Radio	46	502,000
Total (con el conteo doble)	-----	31,524,000
Total (menos el conteo doble)	-----	29,507,000

Es importante resaltar el que el segundo lugar en rubro de ganancias son las artes visuales, y el primer lugar en el rubro de la generación de empleo. Este par de hechos arrojan luz sobre lo que significa, en términos de producción y consumo, todas las actividades que se conectan con el mundo del arte contemporáneo y el diseño. El objetivo es poder aportar, a través de la investigación, el análisis de un caso de estudio de arte contextual que pueda reflejar la compleja dinámica que generan estas condiciones.

¹⁷ *íbidem*, p.11.

¹⁸ *íbidem*, p.15, Elaboración propia, basada en la tabla "Ganancias y empleos de los sectores de las ICC".

1.1.2 Neoliberalismo o el triunfo del *homo economicus*¹⁹

Con el objetivo de construir este concepto, se presenta la redacción de un listado teórico, producto de un ejercicio de lectura, análisis y síntesis de la propuesta de la investigadora mexicana independiente Irmgard Emmelhainz sobre la relación entre el neoliberalismo y la construcción de un sentido común. Es importante señalar, que, a su vez, el trabajo de Emmelhainz se basa, en buena medida, en una reflexión en torno a los postulados del pensador francés Michel Foucault sobre las nociones de el gobierno del *homo economicus*. El objetivo es que funcionen como soporte teórico a la propuesta del sentido común y al trabajo de análisis de la producción cultural en el semiocapitalismo:

1. *Sumisión y acumulación*. Lejos de ser un simple retorno del liberalismo capitalista decimonónico, este sistema genera una serie de complejas políticas públicas que básicamente ponen a disposición de los sectores productivos la vida social, la actividad intelectual, los recursos comunes y las condiciones eco ambientales, generando intrínsecamente las condiciones para su desgaste y destrucción: fragmentaciones del tejido social, devastación ambiental, etc.
2. *Soberanía calculada*. La antropóloga malaya Aihwa Ong propone este concepto para comprender cómo es que los gobiernos neoliberales operan algunos sectores del Estado, administrando y excluyendo, sistemática y estratégicamente, a diferentes grupos de la población. Se encoge cuando es necesario, refuerza áreas económicas o políticas conectadas a intereses y permite la proliferación de técnicas de sometimiento o exclusión.

¹⁹ Cfr. Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE, 2007.

3. *Ingeniería social*. La estrategia de productividad y la competitividad planteada desde el sector público, con la creciente participación del sector privado, trata de solucionar la precariedad y la pobreza con programas de auto-ayuda y educación permanente, a cambio de la reducción de la noción de lo público. El mismo fenómeno sucedió con la premisa de la mejora de servicios que generó una oleada de privatizaciones, mismas que nunca pudieron dejar de enfocarse en la generación de ganancias.

4. *Un nuevo Otro*. Logra crear, promover y establecer nuevos parámetros de reconocimiento y empatía. Uno de los espectros más sólidos, que responde a esta lógica, que se han podido establecer ha sido al colocar en un extremo a los que son entendidos como sujetos de ayuda, y en el otro extremo sujetos con responsabilidad social. Se naturalizan y diseminan una gama muy particular de prácticas personales y administrativas, permeadas como matrices axiológicas de valores como la tolerancia, el respeto, el diálogo, la transparencia y la colaboración social.

5. *Racionalidad liberal de gobierno*. Los sistemas de gobierno dejan de ser la sumatoria institucional de las relaciones jurídico-políticas delimitadas y legitimadas en un territorio, para convertirse en la serie de intervenciones en el medio vital, que no deben atentar en contra de la libertad y el interés particular. Deben determinar el entorno y ámbitos de libertad en el cual se busca la satisfacción de los intereses y el desarrollo de la iniciativa privada. Por lo tanto, el poder público del gobierno renuncia al desarrollo de planes económicos, ya que no debe poseer capacidades de decisión en el rubro, limitándose a definir, a través de leyes precisas, los marcos en que operan los agentes

económicos, poniendo sus propios límites de acción y depositando la regulación social a las leyes del mercado.²⁰

6. *Teología negativa del Estado*. Definida también por Foucault, en términos de economía política, como la existencia del Estado como mal absoluto necesario. El sentido de esta conceptualización es la inversión de la fórmula original del liberalismo: libertad de mercado definida y vigilada por el Estado, por la libertad de mercado como principio organizador y regulador del Estado. Es decir, el Estado bajo vigilancia del mercado y no el mercado bajo la vigilancia del Estado.²¹

7. *Competencia interminable*. Al no actuar sobre los efectos del mercado, ni corregir posibles daños al orden social, el gobierno neoliberal debe intervenir sobre la sociedad misma: en la propiedad privada, en el acceso a la vivienda, en la planeación de los centros urbanos, en los regímenes de explotación agrícola, en los proyectos industriales, en la recolección de impuestos, etc. El resultado es una dinámica altamente competitiva, una sociedad de empresas: se trata de generalizar, mediante amplia difusión educativa y gubernamental, las formas empresariales. En este sentido, tal como afirma Foucault, no se trataría ya de una sociedad ajustada a la uniformidad de la mercancía, sino a la multiplicidad y la diferenciación de las empresas.²²

Estos 7 puntos que Emmelhainz retoma de Foucault en su concepción del nacimiento de la biopolítica conforman un espectro general de las condiciones sociales en relación con la economía política. Si bien no es novedoso en la dimensión epistemológica, tiene una vigencia que permite comprender y ligar las condiciones históricas de las últimas décadas del

20 *ibidem.*, pp. 83-84

21 *ibidem.*, pp. 148-149

22 *ibidem.*, pp. 186-87

siglo XX con el principio del siglo XXI. Uno de estos elementos lo constituye la caracterización que Foucault hace de la subjetividad y su manipulación, fincada en la imagen de un *homo economicus*.

El *homo economicus*, pilar de la subjetividad en el sistema neoliberal, es el individuo que llega a ser gubernamentalizable, en la mayor cantidad de esferas de la vida posibles, en la medida en que es accionista, propietario, emprendedor, visionario, creativo, independiente, administrador de su propio capital humano, responsable de su propio bienestar y sujeto de derechos humanos. Es decir, en la medida en que adopta y fomenta nuevas formas de auto-explotación. El *homo economicus*, al obedecer a su interés de forma espontánea, genera la convergencia del mismo con el interés de los otros. Desde un punto de vista de lo gubernamental y de esa teoría foucaultiana del gobierno, el *homo economicus* es aquel a quien no hay que guiar ni tocar. Se le deja hacer, se le deja encarnar, tanto como sujeto como objeto, el *laissez-faire*.²³ El *homo economicus* acepta la realidad al responder sistemáticamente a las modificaciones en las variables de su entorno. Aparece así justamente como un elemento manipulable, que va a responder a las modificaciones estratégicas que se realicen.²⁴

En este contexto que devela la profundidad a la que pueden llegar a operar los mecanismos económicos en la dimensión social, ¿qué dinámicas de esta misma matriz permean en la producción cultural? ¿Qué continuidades, rupturas, invenciones o retornos pueden suceder en los patrones del arte como institución? Para tratar de responder a estas preguntas, la investigación retoma posturas teóricas muy críticas y relevantes para el siglo XX, encaminándose a aquellas que tienen que ver a la comprensión ambivalente de las actividades estéticas.

23 *ibidem*, p.292

24 *ibidem*, p.310

1.1.3 El carácter afirmativo e instrumental de la cultura

Dentro de la dinámica de un sentido común de producción semiótica y explotación neoliberal, esbozado en el primer apartado, la cultura deviene un *aparato de compensación*: ante la acumulación progresiva de los estragos de las políticas públicas y las omisiones sistemáticas los de gobiernos neoliberales en el seno de las sociedades, la cultura y el arte son señalados, gracias a su capacidad de producción simbólica, como generadores de significado, como mecanismos de reinención, mejora, desarrollo y hasta consuelo.

La influencia de intereses lucrativos en el arte ha generado un paulatino desplazamiento que lleva al capital cultural público a convertirse en capital económico privado. La producción cultural y la sensibilidad humanitaria neoliberal se funden en un proceso de instrumentalización a nivel global, llegando a ser espacios privilegiados de inversión para las ICC y los subsidios estatales.

En este apartado de la investigación se presenta el diagnóstico general de Herbert Marcuse sobre la función del arte en el capitalismo, resaltando el debate sobre su cariz afirmativo y contradictorio. Por un lado puede explicitar y mostrar las verdades olvidadas e injusticias de una realidad material que las ha desvalorizado u ocultado; por el otro, esas mismas verdades e injusticias se actualizan a través de los fenómenos estéticos, promoviendo su estabilización en las relaciones sociales. Logra conservar la memoria del pasado, que se proyecta sobre el futuro, al mismo tiempo que se justifican las formas de vida existentes.²⁵

²⁵ Cfr. Herbert Marcuse, *Cultura y Sociedad. Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1978.

Es aquí cuando la ficción y la estética, como medios de reflexión de la situación de los individuos en la sociedad, se definen como un ámbito ajeno al principio de máximo beneficio que domina sobre la totalidad capitalista de la vida. Sin embargo, al dar forma a ese orden en la dimensión de la ficción, descarga a la sociedad de la presión de las fuerzas que podrían generar alguna transformación. El arte puede ser instrumentalizado por el poder, sin embargo, su autonomía se localiza en el espacio imaginario. Marcuse establece que, al ser separado de la *praxis vital*, el arte se convierte en un espacio donde pueden “resolverse” necesidades cuya satisfacción es imposible en la dimensión cotidiana, donde priman la desigualdad, la escasez, la competencia, y la corrupción. Pero también es capaz de preservar valores y actividades comunitarias de algunas de las dinámicas propias de la violencia originaria de la acumulación y la propiedad privada.

En un segundo momento la investigación retoma la reflexión del teórico y crítico literario Peter Bürger, quien en su obra *Teoría de la vanguardia*²⁶, define que la distancia del arte respecto a la *praxis vital* contemporánea conlleva una libertad de movimiento, en el seno de la cual se pueden pensar alternativas a la situación actual. El mismo Bürger, en su reflexión sobre el papel histórico de la Vanguardia y su crítica al arte como institución, reconoce que un arte que se aparta de un orden y una *praxis vital* deteriorada puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva *praxis*, un orden diferente. Rancière aborda también la discusión sobre la vanguardia, reconociendo que el arte crítico que “[...] invita a ver los signos del Capital tras los objetos y comportamientos cotidianos se arriesga a inscribirse él mismo en la perennidad de un mundo en el que la transformación de las cosas en signos se redobla por el exceso mismo de signos interpretativos, que provoca el desvanecimiento de toda resistencia

26 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Trad. De Jorge García, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

de las cosas.”²⁷ En este sentido es posible afirmar que buena parte de la producción artística contemporánea está limitada y adaptada a las directrices ideológicas de muchos espacios y redes en los cuales encuentra cabida, financiamiento o difusión:

Los artistas pueden, por ejemplo, tomar como temas las políticas de exposición, guerras, dictaduras y violación de derechos humanos en países lejanos, o llevar a cabo proyectos culturales para desarrollar o mejorar comunidades en situaciones precarias, sin embargo, están limitados a producir fuera de este tipo de arte politizado de sensibilidad liberal. Esto se debe a la existencia de un cerco sistémico que va más allá del consenso del mundo del arte, ya que este mismo está fusionado con las sensibilidades políticas que explotan su capacidad diplomática.²⁸

La estructuración neoliberal de la riqueza es capaz de influir en las decisiones sobre qué tipo de arte entra en las redes hegemónicas de producción, exhibición y consumo, generando espacios y dinámicas que no aceptan cuestionamientos o confrontaciones. Las formas materiales o discursivas en que los artistas manifiestan posiciones críticas o denuncian las condiciones de desigualdad y explotación fluyen a veces dentro de los parámetros de consumo y distribución que sostienen directa o indirectamente los gobiernos o agentes privados. Durante la exposición europea de arte conceptual “When Attitudes Become Form” de 1969, John Murphy, vicepresidente ejecutivo de Philip Morris Inc., comentó: “Sentimos que es apropiado participar en acercar estas obras al público, porque hay un elemento clave en este ‘nuevo arte’ que tiene su contraparte en el mundo de negocios. Dicho elemento es la innovación, sin la que sería imposible que cualquier segmento de la sociedad progresara”.²⁹ La cita trata de la

²⁷ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, op. cit., p.45

²⁸ Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*, op. cit., p.120

²⁹ Wu Chin-tao, “Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions since the 1980s”, *New Left Review*, núm. 230, Reino Unido, 1998, p. 31.

formalización de la simbiosis entre la sensibilidad corporativa y la estética. Las empresas se apropian del concepto de innovación para adecuar sus implicaciones a la lógica comercial, fomentando la fagocitación de la crítica. Parte de las consecuencias de ese quiebre y del proceso donde convergen los fondos privados en el arte tiene que ver con el desmantelamiento del estado de bienestar y con la construcción homogénea de un espacio público que permita instituir las condiciones de un equilibrio artificial, donde no haya conflicto sino alianzas productivas:

En el ámbito de la cultura, la privatización implica naturalizar las relaciones de dominación, normalizar la sensibilidad de la oligarquía y hacerla hegemónica, consolidar estructuras de poder corporativas en el mundo de la cultura al igual que nuevos espacios de poder y nuevas formas de ordenar la vida, promover el elitismo de clase y formas sociales capitalistas, además de contribuir a la falta de fondos públicos para la creación del arte.³⁰

Debido a la institucionalización del apoyo privado para el establecimiento de espacios donde sucedan prácticas para reparar lazos sociales, surgen cuestionamientos sobre la propiedad, uso y beneficio del capital cultural generado. Así, toda concepción del vínculo entre los movimientos sociales y un arte politizado como herramientas que impacten las formas de vida es problemática, ya que implica igualar y/o someter la crítica económica y social a la crítica artística. Esto podría resultar en la proposición sistemática de soluciones a corto plazo: programas de embellecimiento en zonas habitacionales o de servicios, en producciones museológicas o en grandes complejos de entretenimiento y consumo. La ingeniería cultural encarnaría entonces la síntesis de la injerencia gubernamental y privada en el diseño de las formas y espacios sociales, a través de la elaboración de proyectos para

30 Irmgard Emmelhainz, "Neoliberalismo y autonomía del arte", [en línea], *Esfera Pública*, 27/01/2014, Dirección URL: <http://esferapublica.org/nfblog/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte> [consulta: 12/02/2017]

construir dinámicas en las que la cultura opere como elemento fundamental de innovación, dinamización y bienestar individual y social.

Modificar limitadamente las formas de vida o de producción no implica crear una realidad diferente de la imperante, existiendo un alto riesgo de lograr un efecto contrario con el mantenimiento de ciertas condiciones, bloqueando la emergencia de otras alternativas. La estrategia se vuelve entonces introducir micro modificaciones en lugar de construir una realidad distinta. Muchas veces para lograr llevar a cabo esa estrategia, se niegan muchos factores propios del *ethos* de las comunidades: sus instituciones, sus procesos culturales, sus formas de trabajo, sus formas de entretenimiento, sus formas de reconocimiento, etc. Existe un vínculo insoslayable entre los proyectos artísticos contemporáneos socialmente comprometidos y las mencionadas prácticas que para el establecimiento de estrategias sobre las formas de vida social. La reactivación de áreas deprimidas, ya sea a través de estrategias educativas, ambientales o productivas, promueve valores y políticas liberales.

A esas dinámicas se suma, en algunas ocasiones, la opacidad y exclusividad de los objetivos que puedan tener grupos o instituciones privadas que se ligan de diferentes formas a las instituciones culturales, fomentando la creación de contextos que logren administrar o imponer cierto orden determinado, sin posibilidad de crítica o discusión. En el seno de esas dinámicas se esconde la posibilidad de comprender cómo es que los mecanismos que plantean las propuestas artísticas y sus actividades estéticas pueden ser pensados desde una lógica artificial y pragmática, o desde lógicas que busquen abrir espacios donde se permita una discusión más amplia de los temas comunes que atraviesan todos los temas delicados en las sociedades contemporáneas.

1.1.4 La política de rentabilidad cultural

Fredric Jameson sentó las bases teóricas del giro cultural en el capitalismo, donde el espacio social es saturado con la imagen de cultura³¹. Tal como lo define el principio de la UNESCO, sentando las bases para percibir a la cultura como “una necesidad básica”, en cuya ausencia habría una imposibilidad de desarrollo y libertad.

George Yúdice estableció la recursividad de la cultura, a la que se invoca “... para resolver problemas que antes correspondían al ámbito de la economía y la política. Siendo...la única forma de convencer a los dirigentes del gobierno y de las empresas de que vale la pena apoyar la actividad cultural es alegar que esta disminuirá los conflictos sociales y conducirá al desarrollo económico.”³² El establecimiento de esa relación inversamente proporcional conlleva, en el ámbito político, la transformación del capital cultural público en capital económico privado, destruyendo la premisa de la cultura como un bien público.

En el siglo XXI las formas de producción, socialización y apropiación del conocimiento no son diferentes de los de la riqueza económica, provocando que la producción cultural se ajuste a la lógica del libre mercado. El resultado es la construcción de una imagen liberal con una serie de funciones específicas de la cultura y el arte: funcionando como válvulas de escape y aparadores de la democracia y la sensibilidad neoliberal. Se les pide atender una serie de responsabilidades muy específicas, como el ejercicio de la crítica, la lucha por el acceso democrático, la procuración del diálogo y la apertura.

31 Cfr. Fredric Jameson: *El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991)

32 George Yúdice, *El recurso de la cultura*, España, Gedisa, 2002, p.13

Los actos para embellecer el capitalismo implican un trabajo simbólico, un diseño permanente. Tanto los artistas de élite como los diseñadores de imagen pública actúan como ingenieros sociales por medio de intervenciones: identificación de situaciones específicas por medio de investigación, logrando revelar áreas de acción potencial, invitando a las comunidades a participar, creando dispositivos de interacción para compartir símbolos.

Actualmente, el sector privado se ha apropiado esta función a través del patrocinio, de jurados en concursos de arte, premios y colecciones. Mientras que la gran mayoría de las políticas culturales generan instrumentos para recomponer el tejido social, fomentar la pluralidad, la democracia y revitalizar el diálogo con la comunidad intelectual y artística. Las instituciones culturales privadas crean también los nichos donde las clases privilegiadas pueden crear redes de exclusividad.

Los discursos mediáticos definen a la cultura como un ámbito separado de las empresas y del entretenimiento, consecuente con una supuesta separación entre la esfera cultural y la económica. Muchas instituciones privadas y empresas han buscado tomar un papel cada vez más visible en los espacios de comunicación, procurando promover su perspectiva en una variedad de temas públicos críticos.

En realidad, esa postura busca lograr una administración del consenso y la creación de vías para la canalización del conflicto. Se generan así flujos estéticos y afectivos que dan forma a las sensibilidades sociales, que bajo un discurso de resolver problemas sociales pueden empujar objetivos propiamente neoliberales, en los que el estado de bienestar renuncia, gradual y consuetudinariamente, a las labores enfocadas en el patrocinio y

promoción de la cultura. El “arte útil” pretende democratizar la cultura, haciéndola accesible a más sectores de la sociedad como herramienta generadora de bienestar. Las instituciones culturales subsidiadas por el sector privado pueden seguir aparentemente agendas progresivas, apoyando este tipo de actividades. El problema son las condiciones de opacidad de los intereses económicos reales y la complejidad de las relaciones entre los agentes que participan.

Así, los espacios culturales urbanos se han convertido en los epicentros institucionales de expresión democrática, reconciliación social y la autoayuda. El apoyo corporativo a las artes y al establecimiento de espacios sociales de negociación y prácticas que reparen o mejoren los lazos sociales son institucionalizados por la sociedad a través de un replanteamiento de la propiedad del capital cultural y a su acceso. Paralelo a ese fenómeno, el pensamiento crítico ha sido sometido a las afirmaciones y negaciones que produce el aparato cognitivo-normativo neoliberal, a través de la introducción paulatina de la figura de los expertos o especialistas en ciertos temas, que operan dentro de la industria cultural y en los medios masivos de comunicación, bloqueando el potencial desarrollo de una cultura crítica. Ante la complejidad de esta dimensión socio-política y económica de las prácticas artísticas contemporáneas, es necesario resaltar que una multiplicidad de factores las lleva a existir como proyectos en una clara ambivalencia, atravesadas por dinámicas de contradicción, inestabilidad, volatilidad e imprevisibilidad. Con el objetivo de poder abordar el caso de estudio seleccionado y hacer un análisis integral, garante de la mayor claridad teórica y metodológica posible, a continuación se presentan los elementos que permitieron armar una propuesta: considerar las convergencias entre la dimensión socio-económica expuesta en la primera parte de los prolegómenos con la dimensión estética.

1.2 La estética rancierana como propuesta analítica

La construcción sistemática de los elementos teóricos básicos del enfoque rancierano permiten encontrar un cruce epistemológico entre las condiciones económicas e ideológicas actuales del capitalismo, la producción cultural y creativa a gran escala, y los alcances de lo estético dentro de la dimensión socio-política. Pensando en esa triada, la investigación se apoya en la visión de Jacques Rancière, quien define a la estética lejos de las coordenadas conceptuales ortodoxas de algunas historias y teorías del arte: “[...] [Es un] recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido [...].”³³ Conforman así un “[...] sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas.”³⁴

El punto de partida para el análisis se vuelve entonces la potencia de los actos estéticos en la configuración de la experiencia, los modos de sentir y las nuevas formas de subjetividad política. En una polémica sostenida con Nicolas Bourriaud, el fundador teórico de la estética relacional, Rancière recalca la posibilidad que tienen algunas prácticas artísticas para construir espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente territorios de lo común. También existe una resonancia entre los planteamientos rancieranos y la estética de Adorno, ya que se establece que el potencial político de una obra estaría conectado con su grado de separación de las formas estetizadas de la mercancía, reflejo del mundo administrado. Ese potencial no estaría anclado en la soledad, auto-afirmación y totalidad de la obra, sino en las contradicciones internas, no resueltas, de las disonancias de un mundo que se debate entre la promesa estética y la realidad opresiva:

³³ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Chile, Libros Arces-Lom, 2009, p.10

³⁴ *ibidem*, p. 9

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de palabra, reparticiones de la visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base.³⁵

Vinculado a esta noción de la estética, Rancière señala la importancia de volver a discutir el concepto del consenso, en el marco de lo que identifica como un “viraje ético de la estética y la política”:

Algunos lo colocan en el acuerdo global departidos de gobierno y de posición respecto a los grandes intereses nacionales. Otros ven en él más ampliamente un estilo nuevo de gobierno, dándole preferencia a la discusión y a la negociación para resolver el conflicto. Pero el consenso significa mucho más: significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacua el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso.³⁶

El viraje ético tendría así su principal característica en la capacidad para recodificar e invertir formas de pensamiento, sensibilidades y acciones que en diferentes momentos históricos presentaban alguna tendencia a pensar en los cambios políticos y en las rupturas de los paradigmas artísticos: “Lo mismo que la política se borra con el par del consenso y de la justicia infinita, el arte y la reflexión estética tienden a redistribuirse en una visión que consagra al arte al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe.”³⁷ En este sentido, tanto la estética como la política han sufrido un proceso de apropiación e instrumentalización desde el discurso consensual contemporáneo, cuyo principal perfil discurre en torno a una ética y una *praxis* muy particulares:

35 *ibidem*, p.19

36 Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, trad. Ma. Emilia Tijoux, Chile, Ed. Palinodia, 2005, p.24

37 *ibidem*, p.32

Antes, el encuentro de elementos heterogéneos buscaba resaltar las contradicciones de un mundo dominado por la explotación y quería cuestionar el lugar del arte y sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy en día la unión de elementos heteróclitos se afirma como la operación positiva de un arte que archiva y testimonia de un mundo común. Esta unión se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso donde se trata de devolver el sentido perdido de un mundo común o reparar las fallas del lazo social.³⁸...el discurso ético contemporáneo no es más que el sitio de honor que se le da hoy a las nuevas formas de la dominación...Si la ética *soft* del consenso y del arte de la proximidad, es la acomodación de la radicalidad de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte dedicado al duelo interminable, aparece como el estricto vuelco de esta radicalidad.”³⁹

Rancière ha podido construir una noción teórica sobre una manera particular de entender la política, el poder, la democracia, la pedagogía, la dominación y la emancipación. Gracias a la curiosidad intelectual y a la capacidad para poder abordar también temas desde las esferas de la producción cultural es que ha podido también ofrecer una forma muy fértil, en términos explicativos, de la convergencia entre ambos. Las posibilidades analíticas y explicativas que se abren al considerar que es posible empatar ciertos aspectos teóricos de la dimensión política con otros de la dimensión estética son amplias. Sin embargo, estas estrategias de investigación deben ser asimiladas y ejecutadas con todos los cuidados metodológicos posibles, ya que se trata de una propuesta. A continuación se presentan, de manera sintética pero operativa, los conceptos nodales que articulan el enfoque general rancierano, develando las posibilidades que otorgan para realizar un análisis e interpretación de las dinámicas en donde se piensa el fenómeno del binomio política-estética. A partir de estos, fue posible tejer los elementos metodológicos con los que se procesaron los datos obtenidos.

38 *ibídem*, p.34

39 *ibídem*, p.46

1.2.1 El reparto de lo sensible

El reparto de lo sensible es el concepto nodal del pensamiento estético-político de Rancière, ya que constituye el punto de partida sobre el tratamiento social del mundo común, en función de lo que algunos pueden hacer con el mismo, de acuerdo a capacidades espacio-temporales asignadas. El concepto está constituido por la articulación entre maneras de hacer, ver y pensar esas formas y sus relaciones. Es la repartición de lo común y la creación de partes exclusivas para los espacios, los tiempos y las actividades, es un sistema de evidencias que, al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto.⁴⁰

Se trata del establecimiento de la imposibilidad, que forma parte de la concepción incorporada de la comunidad, de hacer algo diferente, basada en la ausencia de tiempo. De esta manera, se puede plantear cualquier rol social como el establecimiento de un espacio-tiempo determinado, llevando a una exclusión de la participación en lo común. El tema de la forma en la que se lleva a cabo esa división-reparto de lo sensible constituye un problema, ya que hay inevitablemente un conflicto tanto en torno a quién decide como en la manera en la que suceden o no los cambios de los lugares, espacios y tiempos. Cualquiera de esos dos fenómenos puede propiciar la existencia de procesos de subjetivación, que se caracterizan por una deslegitimización de determinaciones identitarias, así como de las posesiones de palabra y desregulación de espacios y tiempos.

⁴⁰ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, op. cit., p.9

1.2.2 Policía, política y desacuerdo

La policía es una organización del régimen de sensibilidad, es la conformación de la jerarquización y naturalización del orden social, atravesando lo cultural, lo político y lo económico. rama de procesos (administrativos, judiciales, ejecutivos) que, de algún modo, fungirían como garantes de “la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución”⁴¹ Puede ser entendido también como una serie de ordenamientos necesarios para dar legitimidad a un cierto modo de partición de lo sensible que funcionaría sobre un continuum de supuestos que determinan los modos de hacer y las posiciones a lo largo y ancho del entramado social. Supone el establecimiento de las dinámicas de circulación cotidiana de sujetos y objetos, entre los seres humanos y el orden material con las cosas, permitiendo que unos sean visibles y otros no, que unos tengan voz y otros emitan ruido. Una identificación de esos cuerpos con respecto a unos equipamientos y unas competencias para su adecuada ocupación. La policía establece los mecanismos para la constitución simbólica de lo social. En este sentido es necesaria, inevitable. Es la forma de hacer, ser y decir; por lo que determina quién es parte de la sociedad y quién no.

Cualquier intento de irrupción del orden policial siempre será sujeto de cooptación por el mismo. Las matrices de la dominación siempre se han sustentado en la evidencia de una división sensible entre humanidades diferentes la gente común no tiene los mismos sentidos que la gente refinada. El poder de las élites era el poder de los sentidos educados sobre los sentidos brutos, la actividad sobre la pasividad, la inteligencia sobre la sensación. Rancière retoma siempre a los artesanos de Platón, que tienen

⁴¹ Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 43

tiempo para estar en otro lugar que no sea el de su trabajo. En la contraparte del orden policial, la política sucede cuando esas jerarquías políticas y sociales, contingentes, son cuestionadas por la lógica de la igualdad, y la acción colectiva. Cuando la inteligencia se comparte y se reconoce, los cuerpos pueden encontrar nuevos lugares desde dónde hablar, aparecer y organizarse. Se libra una batalla semántica por la percepción del mundo, siendo la política la topología sensible de los cuerpos y objetos, donde pueden hacer lo que no hacían. Es el momento en que un ser social toma la palabra y realiza su propio poema; el momento en que un cuerpo descubre una capacidad de movimiento negada u ocultada; el momento en que deviene animal literario o artístico. La política es:

la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.⁴²

Así, el disenso y/o desacuerdo está en el corazón de la política, siendo la posibilidad de pensar en procesos heterogéneos dentro de un *sensorium* común, ya constituido y gestionado. Es el surgimiento de formas de oposición al consenso alrededor de las formas de hacer, participar y sentir que aparecen como incuestionables, algo que la acepción habitual de política no permite ver. Es decir, en tanto que la policía tiene que ver con la instauración y el sostenimiento de un régimen particular de lo sensible.

⁴² Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, op. cit., p. 45

1.2.3 El arte y sus regímenes

No hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. De hecho, arte "...no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y 'pintura' no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. Arte contemporáneo es el nombre que designa propiamente al dispositivo que viene a ocupar el mismo lugar y a desempeñar la misma función."⁴³ Para Rancière, *fundar el edificio del arte* quiere decir "definir un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permitan identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte."⁴⁴ Y su radicalidad consistiría en que es "una potencia singular de presencia, de aparición y de inscripción que rasgaría lo ordinario de la experiencia."⁴⁵ A partir de esta noción, Rancière propone una división histórico-temporal tripartita, donde los regímenes se diferencian gracias a sus entramados y distribuciones sensibles particulares.

- **Régimen ético de las imágenes:** Las cuestiones esenciales para comprender este primer régimen, según Rancière, es abordar el cuestionamiento histórico de diferentes civilizaciones ante la posibilidad de crear las formas materiales que fueran capaces de producir o reproducir imágenes verdaderas de la divinidad. Así, las funciones icónicas y de valor de culto de esas imágenes creadas excluirían una noción específica del arte fundada en la originalidad del artista que se vuelca en las obras y los objetos. Rancière afirma que dentro de este régimen con funciones icónicas y ciertos valores de

⁴³ Jacques Rancière, *Malestar en la estética*, op. cit., p.25

⁴⁴ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2005, p.18

⁴⁵ Jacques Rancière, *Malestar en la estética*, op. cit p.21

culto existen "...un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen. Se desprende de ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, el estatuto y la significación de aquellas que se producen."⁴⁶ Debido a esto, se puede considerar que en este régimen, no hay arte como tal, sino imágenes que existen y se juzgan en función de una verdad intrínseca, así como de sus efectos en la manera de ser y hacer de los individuos y la colectividad.

- **Régimen poético-representativo de las artes:** El régimen poético de las artes establece un orden jerárquico entre las artes y sus géneros, que no se agota en el terreno estético, sino que encuentra ecos al nivel de las ocupaciones políticas y sociales. Rancière denomina a este régimen como poético en cuanto que "...identifica las artes eso que la época clásica denominaría las bellas artes en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denominó representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. ⁴⁷ Rancière señala que el proceso de mimesis en este régimen no hace referencia a las normas que somete las prácticas artísticas a los ejercicios de semejanza o imitación en las técnicas o las formas, sino al eco que encuentra cierta distribución de las maneras de hacer en la esfera estética en esos momentos en las ocupaciones sociales que hacen visibles las artes.

⁴⁶ Jacques Rancière, *La reparto de lo sensible. Estética y política, op.cit.*, p.28

⁴⁷ *ibidem*, p.31

- **Régimen estético del arte:** En este régimen, las propiedades de las obras no residen en la idea adecuada de la divinidad, en los cánones de la representación o en las distinciones de perfección técnica, sino en su pertenencia a un *sensorium* específico: la vida cotidiana como objeto de experimentación estética por excelencia. Al despegarse de normas específicas y de las jerarquías de géneros o temas, se colapsan los límites ortodoxos y las normas consuetudinarias. En ese momento, donde existe una libertad en relación con las subordinaciones éticas, las religiosas y las reglas formales poéticas o narrativas, es cuando surge la idea de un “arte en general”:

El régimen estético del arte es, antes que nada, la ruina del sistema de la representación, esto es, de un sistema en que la dignidad de los temas comandaba la jerarquía de los géneros de la representación (tragedia para los nobles, comedia para la plebe; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El sistema de la representación definía, con los géneros, las situaciones y formas de expresión que convenían a la bajeza o la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esa correlación entre tema y modo de representación.⁴⁸

En la destrucción del edificio jerarquizado, mismo que más tarde tendría su propio proceso de estratificación y ordenamiento, el mismo estaba apoyado en la amplia visión y definición de la universalidad sin un concepto de juicio estético y en la traducción política de Schiller del “libre juego” de las facultades humanas, ambos conceptos kantianos. Ese momento conceptual evoca lo que la ideología alemana y el romanticismo explotarían más tarde en algunos espacios artísticos europeos, sentando las bases para algunas líneas de continuidad estética a lo largo del siglo XIX, pero también los puntos de partida para muchas críticas y rupturas. Rancière recalca que la obra estética es “aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de

⁴⁸ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, op. cit., p.47

una fuerza estatal social y o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto mutismo.”⁴⁹ Ese mutismo es el de las figuras hasta entonces no escuchadas, que teniendo la capacidad de hacer ruido no cesan de intentar hacerse oír a través de la igualdad de todas las voces, emergiendo así nuevos sujetos y temas. Sin embargo, después de las vanguardias, la posguerra y los movimientos conceptuales modernos, éste mismo régimen, con más de dos siglos de antigüedad, entró en una dinámica que configuraría una dimensión inmaterial y contextual sin precedentes que logró:

disolver a la obra de arte y transformarla en relaciones, espacio, contexto y extenderla en el tiempo para generar plusvalía. Los lazos que se crean en exposiciones, conferencias, simposios, vernissages, homenajes, fiestas VIP, presentaciones, se han hecho más importantes que la obra en sí, por lo tanto el *artworld* no es un ‘sistema’ sino un contexto, una red social de distribución de producción creativa que produce plusvalía. Una de las consecuencias es que la dinámica del *artworld* está impulsada por relaciones de poder e intereses monetarios y especulativos, y es por lo tanto un sitio de corrupción y explotación masiva que forma parte de una economía de especialización y de producción de relaciones sociales.⁵⁰

El régimen estético del arte se instauró a partir del desacomodo entre las formas sensibles y las formas narrativas, mismo que permitió el surgimiento de una complejidad política intrínseca. Para analizarlo desde el enfoque socio-político actual, es necesario enfocarse en las redes de relaciones sociales de producción y distribución, tanto material como simbólica, dentro de los circuitos donde se tocan la producción económica creativa especializada que produce plusvalía y el arte contemporáneo.

49 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p.78

50 Irmgard Emmelhainz, *Arte e imagen en estado de sitio. Nuevos paradigmas estético-políticos en el Antropoceno*, México, 2016, p.131-132

1.2.4 La estética en la política

La política que es un asunto estético porque, a través de procesos de creación de disensos, se sustituye una sensibilidad conocida por una nueva. La potencia sensible heterogénea conlleva la reorganización del espacio, los movimientos y capacidades de los cuerpos mezclando lo que no se podía mezclar, enfocando los sujetos y objetos que tenían una intensidad menor en los datos sensibles del mundo social o desenfocando lo que satura al mundo consensuado. Se trata de la interrupción, impugnación y denuncia del mundo, sus lugares, sus tiempos, sus cuerpos, sus roles y funciones. Se trata también de ese gesto antiplatónico de mezclar lo que debía permanecer puro, de reconfigurar, de deconstruir y desidentificar. La política encuentra y compone otro uso de los cuerpos y así desordena la coreografía de la comunidad jerarquizada. Emanciparse políticamente es producir un cambio en la posición de los cuerpos demostrando nuevas capacidades de coordinación de la vida colectiva. Desde esta perspectiva estética, los momentos políticos se consideran desde la visión foucaultiana de las *heterotopías*: lugares fuera de los lugares establecidos, con dinámicas que difieran de aquellas que son las hegemónicas. Es la posibilidad de hacer aparecer otro mundo dentro de este, contra él, en una dinámica heterogénea que, como mencionaba el mismo Foucault, nunca es exclusiva, ya que no inhibe la coexistencia, la unión o la conexión de los mismos.

La política discute la tela sensible de un mundo: a través de medios y dispositivos específicos, reordena los flujos de la palabra, los sonidos, los colores, los volúmenes y los movimientos; todo en función de cómo es que los sujetos de una comunidad deciden aparecer. La posibilidad de que cualquiera se haga visible y signifique algo para otros, es un pilar estético de la política. Cómo queremos ser vistos, nombrados y en qué cosas

queremos usar nuestro tiempo y nuestros cuerpos. Para ello hay que desnaturalizar cualquier identificación que se nos ha endilgado y nos momifica y desde esa desidentificación organizar un nuevo espacio de despliegue subjetivo. Se trata, en primer lugar, de una desidentificación sensible que implica una ruptura con la capacidad y la significación que nos asignaron, y luego, en esa indeterminación, aventurarse en una reconfiguración sensible que implica un modo de ser o aparecer nuevos. Una escena política se constituye por su irrupción y a la vez por su intensidad de invención o reconfiguración. ¿Cómo se interrumpe y se crea un mundo? Esa es la que Rancière identifica como una de las preguntas contemporánea más urgentes. La igualdad de las inteligencias entre los que autorizan y los que son autorizados, entre los autorizados y los desautorizados, las nuevas cartografías de los saberes se vuelven exigencia de la emancipación. Así, lo que ligaría las prácticas artísticas a la cuestión de lo común es la constitución, material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Rancière afirma que "...arte no es político por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. Tampoco lo es dependiendo de la manera en la que represente las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. El arte es político por la distancia misma que toma respecto de estas funciones, según el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en la que esculpe esos tiempos y puebla esos espacios."⁵¹ De esta manera, siempre habrá formas de poder y una disputa por su propiedad manejo, pero no siempre habrá política. Llevando ese paralelismo al terreno estético, podríamos afirmar que no siempre hay arte, aunque haya siempre una forma y una técnica. Puede haber siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza, pero no siempre una experiencia que altere las coordenadas ordinarias de la sensibilidad.

⁵¹ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, op. cit., p.25

1.2.5 La política en la estética

La investigación entenderá por política en la estética la interrupción de las coordenadas normales de la experiencia sensorial a través de la creación de un *sensorium* capaz de resistir al consenso, entendido como las prácticas que tienden a la univocidad y unificación de significado y sentido. La manera en la que ocurre esa interrupción desde la estética es a través de que el arte como dispositivo opera una redistribución del espacio material y simbólico, suspendiendo las conexiones ordinarias, entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

Este arte no supone la instauración de un mundo común mediante la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos e imágenes que forman el mundo común ya dado, o bien la creación de situaciones propicias para modificar nuestras miradas y actitudes respecto de ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas diferentes de las de la vida ordinaria y presentadas de modo más irónico y lúdico que crítico y denunciativo, persiguen la finalidad de crear o recrear los vínculos entre los individuos, de suscitar modos de confrontación y participación nuevos.⁵²

De acuerdo a Rancière, una comunidad política es una comunidad sensible, ya que sería la antítesis de la política profesional, constituida en torno al monopolio de las decisiones oficiales que organizan lo social, tomadas desde sus respectivos puestos de mando. La comunidad política realizaría enunciaciones colectivas, articulando maneras divergentes de decidir sobre lo común en el espacio y los tiempos. La política conlleva una topología sensible indeterminada y en polémica constante. Debido a esto, cuando existen percepciones y palabras encontradas del mundo común, cada una exige su propia puesta en escena, su propia narratividad y su propia performance. La conformación de un espacio donde sea posible dirimir,

⁵² Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p.23

gracias a una maquinaria enunciativa ficcional hecha por muchos a través de la polémica de palabras, actos e imágenes, la percepción del mundo. La tela sensible de un mundo distinto a través de la potencia sensible heterogénea, que se contraponga y exceda la vida ordenada por el gobierno de los que saben.

En efecto, es como si el retraimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en los tiempos del consenso otorgaran a las mini-demonstraciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y huellas, a sus dispositivos de interacción, provocaciones in situ u otros, una función de política sustitutiva. Saber si estas «sustituciones» pueden recomponer los espacios políticos, o si deben contentarse con parodiarlos es, con seguridad, una de las cuestiones del presente.⁵³ Las prácticas del arte in situ, el desplazamiento del cine a las formas espaciales de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y la danza van todos en el mismo sentido: la desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, y la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.⁵⁴

Si a lo largo del siglo XX los artistas y colectivos se identificaban con las luchas sociales, ahora la producción cultural, en muchas instancias, carece de un programa reflexivo sobre sus propias condiciones de producción o sobre la posibilidad de generar algún movimiento articulado y coherente, enfocándose en cambio en cumplir con los dictados de las necesidades del mercado del entretenimiento. Desde estas condiciones, la subversión de cualquier orden tendría que jugarse entonces en la suspensión o reinención de los protocolos de visibilidad e interpretación de signos, mismos que funcionan en el seno de las sociedades a partir de una condición de consumo acelerado de los mismos. El arte autónomo sería el planteamiento de la

⁵³ Jacques Rancière, *Malestar en la estética*, op. cit., p.58

⁵⁴ *ibidem*, p.24

experiencia de una realidad antagónica a la vigente, no sería entretenimiento, ni diseño, ni decoración o denuncia. Debería reactivar el cuerpo, emociones e inteligencia, pensando los nexos eróticos entre quienes ocupen la ciudad o cualquier otro espacio de vida. Como ámbito autónomo dentro del orden sensible, el dominio artístico aspira, como la política, a desequilibrar identidades, posiciones y tareas. En la medida en que las prácticas artísticas contribuyan a crear un espacio común en el que cualquier persona pueda intervenir en esa división de lo sensible, convirtiéndose así en sujeto político, serán legítimas y merecerán reconocimiento. Las comunidades que impiden la expresión de los litigios necesarios para que haya disenso y en las que los sujetos todavía no han alcanzado la emancipación. La capacidad crítica de estas obras sería, en el mejor de los casos, la de una micro-política cómplice, de cualquier modo, con esos poderes a los que, finalmente, no se atreve a cuestionar:

los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros “hacen ver”.⁵⁵

Lo que da paso a establecer que el caso de estudio seleccionado debe considerar y desarrollar un estudio de las condiciones de su surgimiento y circulación. El mismo debe abarcar los discursos que las animan y atraviesan, con el objetivo de identificar los posibles obstáculos con los que se encuentran los artistas en el planteamiento de una obra o un espacio de trabajo o el tipo de relaciones que se establecen dentro y fuera de los diferentes ámbitos institucionales, sean parte del mundo del arte o proveniente de otros contextos culturales y sociales.

⁵⁵ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 72

2. Condiciones socio-políticas de una intervención de arte contextual

“[...] yo buscaba un mundo diverso más allá de la pátina desvaída que aprisionaba las cosas, y espiaba cualquier señal, cualquier indicio [...]; en vez, Ayl era una habitante feliz del silencio que reina allí donde toda vibración está excluida; para ella todo lo que apuntaba a romper una absoluta neutralidad visual era un desafinar estridente; para ella allí donde el gris había apagado cualquier deseo, por remoto que fuera, de ser algo distinto del gris, sólo allí empezaba la belleza.”

“Sin colores”, en *Las Cosmicómicas*
Italo Calvino

El segundo apartado de la investigación aborda la problematización del arte contextual como objeto de estudio, identificándolo como un tipo particular de práctica estética recurrente y en disputa dentro de ese sentido común neoliberal. Debido a que el caso de estudio seleccionado fue la presencia de un colectivo de estudios y actividades basadas en el contexto urbano, fue esencial puntualizar y vincular teóricamente los parámetros históricos y económicos dentro de los cuáles fue posible realizar el análisis estético-político del caso de estudio.

Así, el apartado aborda una breve construcción histórica, geográfica y biográfica de los 3 principales grupos que participaron en la dinámica observada: las colonias que fueron delimitadas como objetivo de la estrategia de vinculación, el colectivo Torolab y los grupos dentro de la Universidad Centro. La lógica de la investigación los presenta con fines cronológicos, abarcando desde el momento de la construcción del nuevo campus de la Universidad en la zona, pasando por la creación de la alianza-relación laboral con el colectivo, y concluyendo con la ruptura de la misma.

2.1 El arte contextual

La investigación se centra en el análisis estético-político de las consecuencias de una intervención urbana de un colectivo de arte contextual, por lo que, en términos teóricos, es necesario establecer una genealogía conceptual. El concepto de *arte contemporáneo* designa, en términos de un proceso estético-histórico, la producción de arte derivada de las transformaciones conceptuales heredadas de la Vanguardia, que a principios del siglo XX protagonizó diversas estrategias críticas y transgresoras a la idea misma del arte y al orden de las instituciones culturales. Dentro de este rubro conceptual e histórico tan amplio es donde se inserta el arte contextual como fenómenos estéticos.

Derivado en primer grado del concepto en latín *textus* (tejido) y segundo grado del concepto *contextus* (unión de dos o más elementos), un contexto es el conjunto de circunstancias materiales y simbólicas en las cuales se inserta un hecho. A partir de esta noción, el profesor, crítico y curador francés Paul Ardenne, define de manera muy general al *arte contextual* como aquel que se apropia, a través de diferentes estrategias materiales o simbólicas, el espacio y los paisajes urbanos, trabajando en un espacio y en un tiempo definidos. Ya que la investigación se apoyó en el trabajo conceptual desarrollado por Paul Ardenne, se construyó una definición amplia de lo contextual en estas prácticas estéticas. La misma se compone de un listado bidimensional, con un total de 11 características extraídas de los lineamientos teóricos de su obra clave: “Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.”⁵⁶

⁵⁶ Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, España, CENDEAC, 2006.

2.1.1 Conceptos básicos

A continuación, se desarrollan los factores que Ardenne considera como los elementos que se encuentran en la génesis y objetivos de las prácticas estéticas del arte contextual. Es decir, aquellas diferencias cualitativas primigenias que los artistas y colectivos que abrazan estos esquemas incluyen de manera sistemática en sus proyectos:

- *Descolocación.* Una intención de abandonar los lugares establecidos y privilegiados para la producción y difusión de arte: galerías, institutos, museos, universidades, etc. El motivo es su papel, en diferentes grados y medidas, como instituciones representantes de algún poder político o económico, y por lo tanto como posibles focos de control social.
- *Autogestión.* La búsqueda de espacios y dinámicas en donde el artista o el colectivo pueda determinar el propósito, programa y ejecución de sus creaciones. A pesar de que se considera un factor esencial en este tipo de prácticas, en lo concreto es muy difícil la subsistencia completamente autónoma de algunos proyectos.
- *Nuevas sensibilidades.* Buscan romper fundamentos de otros regímenes estéticos. Por ejemplo, el de la política de la vista, donde las obras de arte están sujetas a la pasividad y la contemplación. En cambio, buscan generar participaciones más directas al incluir otras políticas y sentidos, promoviendo nuevas técnicas, lenguajes e inclusive formas de convivencia comunitaria.

- *Sociogénesis*. Debido a su apertura conceptual, el arte contextual extendió su radio estético. El resultado fue el intento de ejercicio, por parte de los artistas, de una plena agencia como miembros de la sociedad, al mismo tiempo que subrayan sus problemas. La racionalización y sistematización de intuiciones estéticas sobre fenómenos sociales generó la experimentación con sensibilidades para resolver problemas de comunicación y desigualdad.
- *Nuevos públicos*. Existe un replanteamiento del papel del público en relación con su potencial de acción. En un primer momento, alterar las barreras espacio-temporales entre lo creado y cómo se percibe intenta establecer relaciones lo más directas posibles entre el artista y el público. En un segundo momento, al enfocar cada proceso y obra según circunstancias y perspectivas únicas, se alientan también lo que Ardenne denomina formas *afirmativas* y *voluntaristas* que permitan ocupar espacio público, co-implicando en diferentes niveles al público.
- *Realismo*. Se parte de una relación de co-presencia con la realidad, donde, de acuerdo a Ardenne, la prioridad es hacerse cargo de la misma, evitando los juegos de apariencias, los simulacros y la descripción figurativa.
- *Inmaterialidad*. Allende de las obras u objetos artísticos concretos, destinados a la contemplación, se trabaja con situaciones creadas en relación con el entorno próximo, con la idea de poder experimentar con los acontecimientos.
- *Evanescencia*. Se instituyen prácticas estéticas de naturaleza efímera, hecho directamente relacionado con las materias primas sociales. Existe una dinámica permanente de cambio y reflexión, no solo sobre

los temas cotidianos que se traten, sino sobre la propia conceptualización de las prácticas.

- *Proximidad.* El alto grado de consideración del “otro” en estas prácticas conlleva ejercicios para crear formas de “estar juntos”. Es decir, una intención explícita de producir comunidades temporales o extendidas. Contrasta con otros regímenes de arte, donde las comunidades de disfrute eran limitadas y controladas por los creadores o por los mecenas.
- *Indeterminación.* Ya que muchas veces el público contribuye en el proceso creativo, ya sea guiado por el artista o libremente, se dispara una indeterminación sobre los resultados finales. Afectan directamente las casualidades del contexto y la agencia de todos los que participen.
- *Colectividad.* Se trata de variaciones y adaptaciones de la noción de lo colectivo desde la herencia de Fluxus o el Situacionismo, quienes debido al pluralismo estilístico, el individualismo y las corrientes heterogéneas de los siglos XIX y XX, diagnosticaron la pérdida de algunas funciones sociales relevantes de la semántica colectiva. Desde esa pérdida, arte contextual busca reconfigurar su papel en la sociedad, participando en la creación de una nueva realidad colectiva.

A partir de esta conceptualización teórica y empírica construida por Ardenne, la investigación abarcará la descripción, análisis y comprensión del colectivo Torolab, seleccionado para la investigación. El objetivo no es seguir una conceptualización rígida a manera de receta teórica, sino poder encontrar y señalar tanto las concordancias como a las disonancias con la misma.

2.1.2 Contradicciones socio-políticas

A lo largo del siglo XX, el arte contextual, como matriz de prácticas estéticas, ha generado toda una serie de experiencias sociales, políticas y económicas. Debido a su origen en contextos de problemáticas sociales, en las últimas décadas han proliferado los análisis políticos, antropológicos y sociológicos alrededor de las implicaciones del crecimiento de su utilización como estrategias de protesta, organización o mejora de la calidad de vida. En el marco del arte contextual, allende de las posibilidades que surgen para experimentar con la producción material ofrecida por las nuevas tecnologías, se encuentra, por un lado, su potencial para concatenarse con las dinámicas de los mecanismos establecidos para la distribución y ordenamiento social, y por otro, las posibilidades de alterar los circuitos ortodoxos de exposición y circulación de las prácticas artísticas.

De esta manera, la producción estética contextual está en los procesos colectivos, en los cuales finalmente participan, de diversas maneras, una gran cantidad de personas. Los modelos de pensamiento, visibilidad o afectividad que surgen de los mismos están revestidos de un cariz lúdico, que una vez que abandona sus límites y territorios originales, puede ser retomado, revalorado y reutilizado.

Cuando el proceso encuentra una simbiosis entre investigaciones científicas y formas estéticas, el impulso a esos procesos colectivos puede llegar a alterar el curso de las investigaciones o intervenciones, abriendo vías críticas que no habían sido consideradas en un primer momento. Aunado a esto, ese tipo de proyectos, contruidos en torno a esas líneas, se sustentan asimismo en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de capacidades sociales y de razonamiento torales del ser humano: percepción, afecto, pensamiento,

expresión y relación. Estas prácticas pueden llegar a constituirse como una herramienta de representación directa, entendida como la capacidad de generar dinámicas que propicien la articulación de los grupos que participan en ellas, pudiendo servir a muy diversos intereses en torno a generar reclamos en el espacio público.

Una instalación, un performance, un concepto, una imagen o un objeto pueden disparar, gracias a sus medios semióticos, el marco de lo que puede ser considerado como la vía a pensar o imaginar cambios posibles en las leyes, costumbres, acuerdos, nociones de civilidad, dispositivos tecnológicos o burocráticos que marcan las pautas para formas de comportamiento y relación en determinado tiempo y lugar. Las dinámicas dentro de la dimensión social a la cual pueden tener acceso este tipo de prácticas no solo son amplias, sino sumamente imbricada.

En el caso de la investigación, aquellas que se enfocan en el contexto urbano, pueden tener una gran multiplicidad de impactos, motivaciones y resultados, no siempre completamente previsibles. Las contradicciones socio-políticas que pueden proliferar en el marco de lo que fue planteado como una intervención cuyo objetivo sea generar vínculos positivos en torno a la idea de una nueva vecindad son muchas. Por este motivo es importante demarcar el contexto de las condiciones urbanas y los grupos en torno a los cuales surgió el caso de estudio: la comunidad ya establecida en las colonias que fueron seleccionadas para la estrategia de vinculación; la llegada de Centro y el impacto tanto de la dimensión arquitectónica del nuevo campus como de su imagen como institución; y la estructura y experiencia de Torolab como colectivo, las implicaciones políticas para diferentes instituciones de gobierno local, las dinámicas de inseguridad en la zona, las condiciones de movilidad y las dinámicas de convivencia.

2.2 La Ciudad de México

En 2014, el 54% de la población mundial vivía en ciudades o áreas urbanas; en 1960 esa cifra apenas llegaba al 34%. De acuerdo a la OMS, se espera que las tasas anuales de crecimiento de población en zonas urbanas sean: entre 2015 y 2020 del 1.84%, entre 2020 y 2025 del 1.63%, y entre 2025 and 2030 del 1.44% anual.⁵⁷ A partir de estos parámetros generales, se puede dimensionar la relevancia que el contexto urbano, en toda su complejidad, ha adquirido paulatinamente para el arte en general.

La Ciudad de México, con sus 8,918,653 residentes censados y sus 20,843,000 como masa crítica de población contando las zonas conurbadas, nunca ha dejado de ser el centro político, financiero, cultural, educativo y mediático del país. Es la cuarta ciudad más poblada del mundo, y de acuerdo al informe de la ONU “Perspectivas Mundiales de Urbanización 2014”, se proyecta un aumento poblacional hasta los 23,865,000 habitantes para 2030. Ese aumento de casi 20 millones de habitantes y usuarios de sus servicios representan un reto estructural enorme para la optimización de sus condiciones urbanas, políticas y económicas. El crecimiento de la Ciudad de México, como en la mayoría de las grandes urbes y capitales, ha sido por etapas caótico e incontrolable. Sin embargo, siempre ha existido un esfuerzo consciente por parte del gobierno y las élites para poder estructurarlo y regularlo, de acuerdo a intereses particulares o a necesidades públicas. La industrialización y la migración generada por el influjo magnético de la modernidad y sus oportunidades para el mejoramiento de vida en las urbes han ido alterando no solo el tamaño de la mancha urbana, sino su composición y estratificación.

⁵⁷ S/a, Global Health Observatory (GHO) data, [en línea], *Global Health Organization*, Dirección URL: http://www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/ [consulta: 11/02/2017]

2.2.1 Nuevas formas de construir la ciudad

En el 2013, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Mancera, presentó un proyecto de “urbanismo estratégico” denominado ZODES (Zonas de Desarrollo Económico)⁵⁸, cuyo objetivo sería promover la creación de barrios temáticos que exploten la vocación económica de cada zona, al mismo tiempo que se fomenta el establecimiento de vínculos entre el gobierno, la sociedad civil, los sectores académicos y la iniciativa privada.

El resultado fue el surgimiento de una lógica de subcontratación de empresas privadas para hacerse cargo del desarrollo urbano con proyectos viales, de vivienda, medioambientales, etc. La justificación fue un argumento doble, sostenido por las empresas mismas. El primero consiste en que el gobierno está saturado con el manejo político y de infraestructura de la ciudad, siendo así deseable y necesaria la participación de la sociedad civil y la iniciativa privada.

El segundo es la “vocación industrial y económica” de la Ciudad de México, que al ser la capital del país, se convierte en el lugar ideal para impulsar la economía creativa. Esta, permitiría explotar el capital humano a través del desarrollo de talento en actividades productivas novedosas, atrayendo tecnología y presencia corporativa multinacional importante de distintas regiones del país y otras naciones, al tiempo que se explota el prestigio basado en la concentración de élites artísticas y científicas. En paralelo, se arguye que esta dinámica estaría en plena sintonía con políticas públicas para mejorar los servicios públicos y la calidad de vida. El plan

⁵⁸ Originalmente se plantearon 5 zonas: la Ciudad de la Salud (Tlalpan), la Ciudad de la Tecnología o del Futuro (Coyoacán), el Corredor Cultural-Creativo Chapultepec, la Ciudad Verde o Agroindustrial (Azcapotzalco) y la Ciudad Administrativa (Cuauhtémoc-Doctores).

representaría la comunión de intereses entre la planeación urbana y las industrias culturales y creativas, en un intento por crear espacios productivos que consoliden la imagen de una ciudad global, con condiciones ideales para el flujo de personas, mercancías, dinero e inversiones.

Sin embargo, muchas veces, los proyectos pensados y construidos en torno a intereses privados promueven un desarrollo disonante. Por un lado, pueden surgir dinámicas con ciertas tendencias a la homogeneización arquitectónica en términos de modelos de construcción, y funcional en términos de aprovechamiento y uso del espacio. Al mismo tiempo, se pueden instituir espacios muy concretos o muy amplios en donde se generan diversos mecanismo y grados de diferenciación socio-económicamente, influyendo en las formas de habitar, de desplazarse, de recrearse, de convivir y de trabajar. Los megaproyectos que adoptan e impulsan ese tipo de estrategias llevan consigo un potencial desarrollo material y simbólico que inevitablemente altera la composición del tejido urbano desde distintos enfoques, uno de ellos el legal. Por ejemplo, con la creación de áreas de uso mixto, renovación, complejos habitacionales y áreas de entretenimiento pueden generar procesos de desplazamiento en zonas urbanas empobrecidas para renovarlas y generar capital a través de la especulación inmobiliaria y el marketing urbano.

Estas intervenciones en el espacio urbano componen un horizonte geográfico y una dimensión social enorme, donde conviven enclaves de lujo, con sus respectivos estilos de vida privativos y consumistas, y zonas de pobreza, en donde existen problemas muy graves, como la falta de espacios públicos para diversas actividades, la deficiencia en el acceso a servicios públicos básicos, las dificultades de movilidad por falta de infraestructura, la mala alimentación, las enfermedades y las políticas públicas despegadas de

las necesidades reales de la población. Esta regionalización urbana, convertida en política pública por parte del gobierno de la ciudad, tensiona ciertas zonas debido a las dinámicas de apoyo selectivo, e impactando el espacio político en función de las demandas o intereses de algunos grupos. La articulación de distintas zonas socio-económicas en función de inercias de producción global y mercados financieros convierte a la Ciudad de México en el epicentro dosificador de la espacialización y especialización del capital. Las formas de vida de muchas zonas, así como sus percepciones sensoriales y afectivas, pueden ser modeladas en función de los objetivos planteados por los intereses y valores de quienes participen en el desarrollo de las zonas.

Esa lógica neoliberal se materializa en la ciudad en función de los cambios en la organización de lo cotidiano, donde la exclusión y la excepción conviven con discursos de políticas y acuerdos para el desarrollo y la mejora. En la contraparte de este fenómeno, pueden surgir focos de resistencia, rodeados de condiciones de violencia política, legal o criminal. La coexistencia inevitablemente de enclaves de riqueza y oportunidades con los de pobreza y limitaciones.

La planeación y el diseño urbanos se han convertido en actividades clave: mientras que materializan y proporcionan espacios para que los procesos neoliberales y globales florezcan, se crean modos y formas de vida listas para consumirse, que son inseparables de los signos circulando en el régimen sensible. Cuando el desarrollo de la ciudad se basa en políticas diferenciadas por intereses, se genera un balance desigual, con sectores que oscilan entre una ciudad desintegrada y otra global. No existen los parámetros ni condiciones homogéneas de seguridad, de servicios o conexiones. En esa dinámica, una gran parte de los problemas urbanos no

resueltos se convierten, tanto en el discurso como en la práctica, en objetos perennes de mejora. La ciudad, como campo de batalla para la coexistencia social, ha evolucionado en grados de complejidad en relación con las dimensiones de alcance de sus implicaciones políticas, de sus interconexiones económicas, de las regulaciones jurídicas y en dinámicas de apropiación y usufructo. A partir de esta cartografía contemporánea de la Ciudad es que se comprendió la llegada de Centro, el desarrollo de su primer par de años y algunas líneas difusas sobre el futuro de su crecimiento. En el caso de estudio seleccionado, la investigación no pretende desarrollar ninguna hipótesis, juicio o afirmación correspondiente a las posibilidades reales o concretas de los proyectos inmobiliarios del grupo dueño de la Universidad en la zona.

Sin embargo, surgió una reflexión urbana en torno a los motivos de la selección del área de la Ciudad de México para construir el nuevo campus. Fue posible constatar que existe un deseo y una manifestación explícita por parte de Centro de un proyecto para poder expandir su campus e incluir áreas deportivas y de vivienda para alumnos y profesores. Con ese fin, también fue posible saber del inicio de negociaciones con algunos vecinos para la compra de algunos terrenos. Destaca en la reflexión que si uno de los principales motivos por los cuales Centro identifica la necesidad de crear una estrategia de vinculación vecinal con Torolab fue la inseguridad de la zona, no queda claro si un objetivo a largo plazo es poder coadyuvar a las condiciones comunitarias de seguridad o transformar la zona a través de actividades inmobiliarias y productivas. A pesar de haber podido registrar actividades y proyectos de perfil inmobiliario de Centro en la zona, el objetivo de la investigación no es entrar en el terreno de la especulación. Sin embargo, es esencial establecer un breve contexto que caracterice la zona y la llegada de Centro.

2.2.2 El Poniente y las colonias de la intervención



La zona señalada en el mapa corresponde al poniente de la ciudad. Podríamos caracterizarla, a grandes rasgos, como la confluencia de zonas comerciales (Polanco), habitacionales (Condesa, Las Lomas) y financieras (Santa Fe, Chapultepec) claves para la estructuración de las actividades productivas y distributivas en la ciudad. El desarrollo inmobiliario y comercial de la zona ha generado problemas de insuficiencia vial, por lo que han surgido muchos proyectos tanto para la mejora de las mismas, como para conectar y desarrollar nuevos proyectos habitacionales mixtos. A partir de finales de 1980, la Ciudad de México sufre una reestructuración urbana

con el objetivo de convertirla en una “ciudad competitiva”. Gracias a la implementación de un amplio espectro de políticas e incentivos para desarrollar enclaves de servicios globales, han surgido diversos procesos asociados con la gentrificación, siempre en simbiosis parasitaria con la visión de gestión urbana empresarialista. El resultado ha sido una creciente facilitación para realizar mega proyectos inmobiliarios con usos mixtos, acompañados de proyectos de revitalización de barrios, la fragmentación del tejido social y el desplazamiento de población residente. Se han optimizado dinámicas como: la “recuperación” de barrios y centros históricos, modernización de la ciudad industrial para atraer al capital flexible y la turistificación de espacios históricos-culturales en función del tiempo libre y los negocios.

Algunos de los efectos colaterales, como el aumento de las rentas, conduce al desplazamiento directo e indirecto de la población trabajadora, que ha emigrado a periferias urbanas distantes o a áreas rurales sin servicios ni infraestructuras, para alojarse en una vivienda y suelo barato. Los aspectos que generan plusvalía de un inmueble son: el acceso a los servicios básicos (agua, drenaje, energía eléctrica, etc.), las vialidades y transportes, las áreas verdes, la seguridad, la oferta educativa, y la proximidad de los centros corporativos más importantes como Santa Fe, Lomas de Chapultepec y Polanco. A la luz de esto es posible definir dichas estrategias como excluyentes, con un claro efecto que profundiza la desigualdad en la ciudad. Los autores Víctor Delgadillo y Patricia Olivera, en su artículo de 2014 titulado “Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México”⁵⁹, proponen un marco general de 3 etapas recientes de gentrificación en la Ciudad de México:

59 Víctor Delgadillo y Patricia Olivera , “Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México”, en *Revista de Geografía Norte Grande*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, n.58, septiembre 2014, pp.111-133

- Centro Histórico: se asocia con la participación del Estado y de grandes inversionistas privados, aprovechando ideológicamente la valorización simbólica arraigada en la sociedad mexicana, lo que correspondería a lo que en 2013 el investigador experto en estudios urbanos y teoría social Michael Janoschka identifica como gentrificación simbólica.
- Roma, Condesa e Hipódromo Condesa: como un proceso de reactivación comercial, una gentrificación conducida por el mercado inmobiliario para el consumo.
- Santa Fe y Nuevo Polanco: más clásica, busca la modernización capitalista neoliberal a través de un centro corporativo, derivada de la cuantiosa inversión y el desplazamiento social violento para crear grandes proyectos de servicios productivos, comerciales y residenciales. Podemos mencionar al menos 3 eventos relacionados: 1) Tlayapaca, donde se encuentran los terrenos del actual campus Santa Fe del Tec. de Monterrey; 2) La Supervía Poniente, como solución al tráfico en la zona, requirió una serie de desalojos y expropiaciones de la fuerza policial en la colonia La Malinche; y 3) El tren Interurbano México-Toluca, cuyo tramo final desembocará en el área del Metro Observatorio.

La complejidad y problemáticas de la dimensión urbana de la zona reside en múltiples factores, sin embargo es posible señalar al menos muy puntualmente una dinámica fundamental en el horizonte las prácticas gubernamentales mexicanas: al ser densamente poblada y compuesta de un gran número de colonias populares, existe una sensación por parte de los habitantes sobre la omisión de las autoridades para considerar la opinión ciudadana en torno tanto a las obras realizadas como a la multitud de obras que se avecinan.

2.3 La Universidad Centro⁶⁰

CENTRO, fundada en 2004 por Gina Diez Barroso y Abraham Franklin, es la primera institución educativa de nivel superior en la Ciudad de México especializada en la profesionalización de los *estudios creativos*. Su nombre, proviene de la “[...] confluencia de ciencia, tecnología y negocios a través de la creatividad. La escuela fomenta un equilibrio entre el pensamiento y la acción práctica que se refleja en su interdisciplinariedad y sus programas dinámicos; con lo emprendedor, lo social y lo sustentable como enfoque.”⁶¹ La figura de su fundadora y directora, Gina Diez Barroso de Franklin, tiene un peso importante en el desarrollo del diseño mexicano de proyección internacional. Es una de las únicas 2 mujeres mexicanas que pertenecen al C200, organización de 200 Mujeres Líderes en el Mundo. En 1990 fundó Grupo Diarq, empresa mexicana cuya visión es apoyar la creatividad mexicana en diversos ámbitos. En sus orígenes, la empresa se enfocó en la arquitectura y el diseño de interiores; actualmente, su crecimiento incluye al menos 8 filiales en bienes inmuebles, entretenimiento, educación y el mundo editorial. Tiene oficinas en México y Estados Unidos, con una planta laboral de aproximadamente 1000 empleados.

- En el rubro de desarrollo de espacios urbanos han realizado más de 600 proyectos residenciales (Parques Polanco, en la Ciudad de México; Amaranthos, en Acapulco; El Encanto, en Punta Mita; y La Vista en Cabo San Lucas; entre otros) comerciales-corporativos (Antara, en la Ciudad de México; Hotel Americano, en Nueva York; Outlet Lerma, en el Estado de México; y Prado Sur, en la Ciudad de México; entre otros) y hospitalarios.

60 El perfil empresarial fue hecho con base en la página web del Grupo Diarq, Dirección URL: <http://www.diarq.com/nosotros.html> [consulta: 12/03/2017]

61 *ídem*

- Su editorial ha publicado un par de libros: “México Casas y sus Interiores”, que es una colección de 29 ejemplos de arquitectura residencial mexicana; y “Equilibrio + Serenidad + Armonía: Los Mejores Spas de México”, sobre los spas de clase mundial en México.
- En cuanto al diseño, cuenta con diferentes despachos: Diarq Diseño y Arquitectura Servicios, de arquitectura y diseño de interiores; Casa 280 Showroom, de venta de mobiliario, telas y accesorios; Espacio Diarq Tienda, de muebles y accesorios para casa; Diez Empresa, de diseño y producción de lámparas; Diez Gallery Espacio, de iluminación; y Tabló Tienda, de mantelería fina y accesorios para mesa.
- En el rubro del entretenimiento, crearon la productora cinematográfica Lemon Films, que ha realizado: Salvando al Soldado Pérez de 2011, Matando Cabos de 2004, Kilómetro 31 de 2006, y Spiderman: Turn Off the dark, un musical de 2010.
- Su grupo Inmobiliario Diarq, que se enfoca en las zonas más exclusivas de la Ciudad de México, ofreciendo servicios de corretaje en compra, venta o alquiler de casas, condominios, terrenos, y oficinas; alquiler de inmuebles a empresas transnacionales; y promoción de proyectos inmobiliarios.
- Pro-Educación CENTRO, que otorga becas a estudiantes destacados en creatividad; Gramos de Conciencia, que fusiona el diseño con la responsabilidad social y el altruismo, a través de productos que generan un donativo para personas o grupos en vulnerables.

2.3.1 Trece años profesionalizando la creatividad⁶²

La curricula de la oferta académica de Centro se enfoca exclusivamente en conocimiento, técnicas y metodologías en torno a las actividades y necesidades productivas de las Industrias Culturales y Creativas. Se dividen en 3 grandes rubros: 7 licenciaturas: Arquitectura de Interiores, Cine y Televisión, Comunicación Visual, Diseño Industrial, Diseño Textil y Moda, Mercadotecnia y Publicidad, y Diseño en Medios Digitales; 12 especialidades: Código creativo para animación y video, código creativo para diseño, diseño que calzado y marroquinería, diseño de joyería contemporánea, diseño escénico, diseño del mañana: escenarios-soluciones, gerencia de proyectos de arquitectura de interiores, iluminación de interiores, innovación tipográfica, mercadotecnia de moda, producción de moda y estilismo, y tecnologías de transformación material; y 6 maestrías: Ciudad, Estudios de diseño, Guion, Negocios, innovación & creatividad, Negocios para las industrias creativas, y Vivienda.

El 98% de su matrícula docente está conectada directamente con actividades profesionales, convirtiendo la oferta educativa en una red de contactos relevante para el desarrollo profesional de los alumnos. Esto convierte a Centro en una plataforma en donde se conjuntan muchos nodos que están conectados directa o indirectamente a medianas y grandes empresas de las ICC, así como de diferentes sectores públicos.

Como institución, se enfoca en 3 grandes rubros de actividades, que sustentan su oferta como el único centro de educación superior enfocado completamente en las actividades creativas. El primero de ellos es la creación contenidos y materiales pedagógicos. Esto se realiza a través de su

⁶² El perfil académico e histórico de la institución fue construido con la información disponible en su sitio web: <http://www3.centro.edu.mx/>

Centro de Investigación en Economía Creativa, que tiene el objetivo de “producir nuevos saberes en materia de creatividad e innovación y divulgar de forma estratégica dicho conocimiento entre actores clave dentro de la Economía Creativa.”⁶³ “Mediante diferentes iniciativas se busca ampliar el impacto de Centro como una institución líder en el campo de las industrias creativas e incidir efectivamente en políticas públicas.”⁶⁴

Se realiza una labor de investigación sobre procesos creativos e innovación que incluye la compilación, evaluación y diseño de modelos pedagógicos para el desarrollo del coeficiente creativo. Además de gestionar y difundir contenido académico para los especialistas en el sector con la intención de expandir las redes y conexiones entre la comunidad de educación creativa en México y el resto del mundo.⁶⁵

El segundo rubro se enfoca en la promoción de valores y aptitudes empresariales para ampliar y conectar la educación con la producción:

Centro considera clave la enseñanza de una cultura de la competitividad en las disciplinas creativas. Es fundamental que los estudiantes cuenten con una formación que les permita entender los negocios desde una visión sistémica. Todos los programas académicos incluyen materias de gestión de empresas creativas, mercadotecnia y competitividad, así como diseño de modelos de negocio. Paralelamente, se cuenta con un programa de mentorías, integrado por reconocidos empresarios e inversionistas, enfocado a desarrollar y conectar las iniciativas de los estudiantes con el ecosistema emprendedor.

El tercer rubro es ampliamente recalcado por Centro, llegando a convertirse en una especie de sello discursivo. El mismo afirma que es la inclusión del enfoque de lo social en el diseño es necesaria, convirtiéndolo así en una

63 Sitio web de la Universidad Centro, Sección de “Investigación”, Dirección URL: <http://www3.centro.edu.mx/institucion/> [consulta: 04/10/2016]

64 *ídem*

65 Sitio web de la Universidad Centro, Sección de “Metodologías de enseñanza”, Dirección URL: <http://www3.centro.edu.mx/institucion/> [consulta: 20/11/2016]

herramienta y una experiencia que enriquece la visión y el desarrollo de sus alumnos:

Por ello realiza proyectos que generan valor social y sensibilizan sobre el potencial de los profesionales creativos para incidir positivamente en la sociedad. Estas iniciativas vinculan estudiantes con problemáticas actuales de diversos grupos sociales, que impactan su crecimiento personal y profesional, así como la calidad de vida de las personas y comunidades. En un espectro más amplio este programa busca conectar y extender la red de creativos que trabajan con este enfoque y posicionar a Centro como un agente clave del Diseño Social en Latinoamérica y el mundo, compartiendo conocimiento y experiencias que contribuyan a la formación de un lenguaje común.

Uno de los principales objetivos de Centro como institución es lograr un vínculo importante entre sus estudiantes y la industria, mediante colaboraciones con empresas e instituciones líderes. Así, desde su formación son parte del desarrollo de productos, campañas y proyectos con salidas tangibles en el mercado y que sus proyectos sean exhibidos en foros y espacios de gran relevancia. Algunos de estos *partnerships* han sido: *Google, Nike, 3M, Pfizer, MoMA, ONU, ProMéxico, Wanted Design, 72and Sunny, 3M, MoMA, London Graduate Fashion Week*, etc. Gracias a sus múltiples y constantes participaciones en actividades y escaparates ha sido reconocida dentro del mundo del diseño local e internacional con premios como: *la Venice Biennale Critics' Week* en 2011; *los Premios Quorum* en 2011; y el *British Design and Art Direction Student Award* en 2010.

A partir de esta pequeña cartografía del prestigio, se vuelve evidente que una institución privada de educación superior enfocada en la profesionalización y comercialización de la creatividad, requiere generar no solo una imagen fuerte a nivel nacional, sino también llevar a cabo una serie de actividades y productos que sustenten su crecimiento.

2.3.2 El nuevo campus como polo de economía creativa



El edificio, diseñado y construido por el arquitecto mexicano Enrique Norten, tuvo un periodo total de gestión y planeación de 5 años, y un periodo total de construcción de 2 años. El nuevo campus de Centro ocupa un terreno total de 5,600 m², compuestos de un total de 3 edificios, un auditorio para 450 personas, un foro de producción de cine, talleres (textiles, diseño industrial, joyería y cerámica), una mediateca y 2,500 m² de áreas verdes. La particularidad del proyecto es que fue diseñado para obtener una certificación *leed* platino⁶⁶, con captación de agua pluvial, 400

⁶⁶ Leadership in Energy & Environmental Design. Es un sistema de certificación de edificios sostenibles, desarrollado en 1993 por el Consejo de la Construcción Verde de EE.UU. La categoría platino es la más alta, con 80 o más puntos de los créditos de prioridad en la evaluación.

paneles solares, techos verdes, y medidores de aire. Enrique Norton explicitó la idea arquitectónica que inspiró la creación de un edificio para una universidad privada como Centro: “Hemos tratado de que haya luz, transparencia; aquí todo el mundo platica con todo el mundo, no hay fragmentación y segregación por carreras o por años, se trata de hacer una comunidad donde todo mundo participa en esta creatividad.”⁶⁷ También comentó la dimensión urbanística del proyecto, al referir sus ideas sobre la ciudad y el posible impacto de su obra en la zona, afirmando que no solo se trata de construir un edificio sino como ese proceso influye en la forma de hacer la ciudad: “Hay que entender la responsabilidad que un edificio, que una institución como esta tiene en la transformación de esta zona de la ciudad. Será fundamental para la zona tener a miles de estudiantes que vienen y, más adelante, a estudiantes y maestros que van a vivir.”⁶⁸

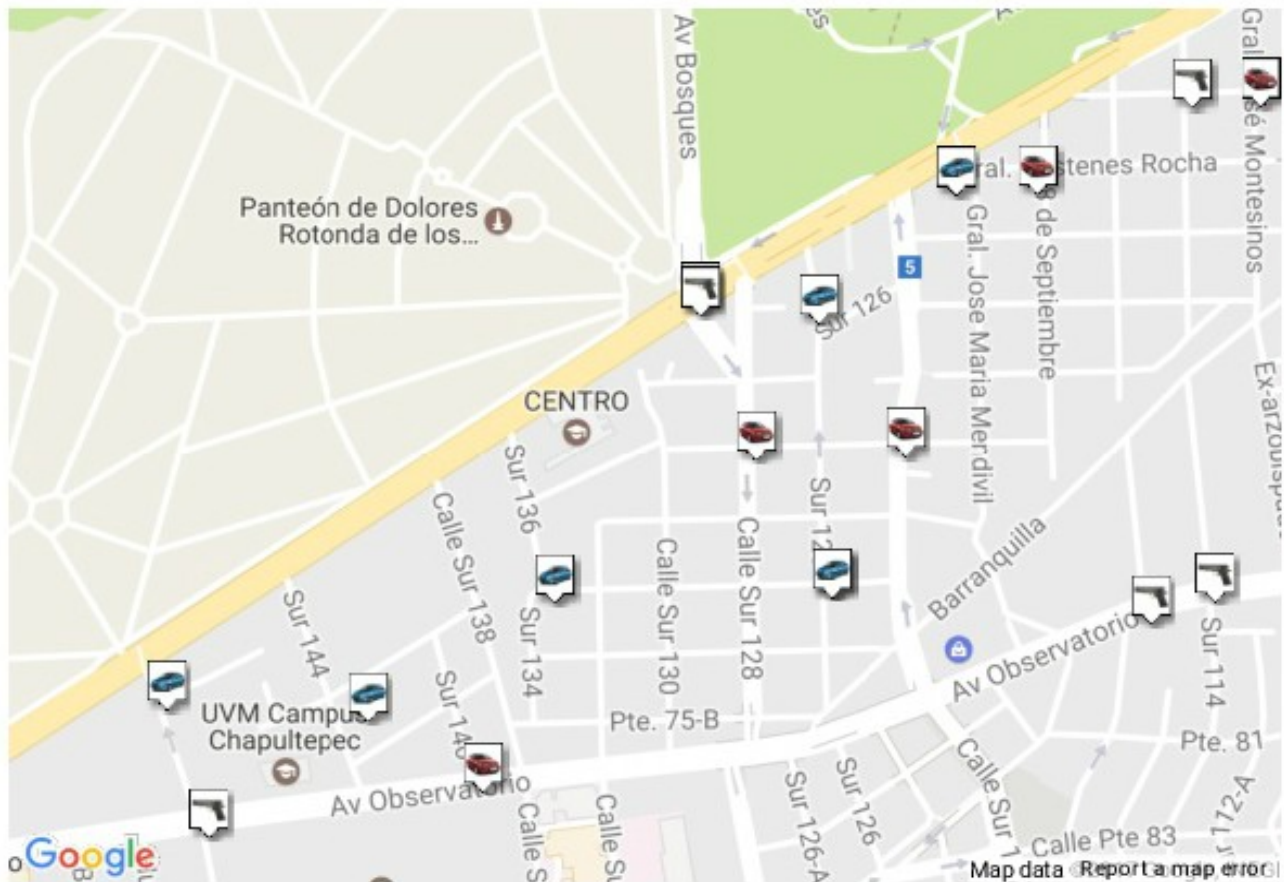
Durante la ceremonia de inauguración, el martes 19 de septiembre del año 2015, estuvieron presentes la fundadora y directora, Gina Diez Barroso de Franklin, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Macera, y la Delegada electa por el PAN de Miguel Hidalgo, Xóchitl Gálvez⁶⁹. Después de cortar el listón, se llevó a cabo un recorrido guiado por las instalaciones del nuevo edificio. Durante la rueda de prensa se anunció la implementación de LiiSA, que estaría a cargo de Raúl Cárdenas, uno de los miembros del colectivo de arte Torolab. Se mencionó que el planteamiento del mismo fue la promoción de un desarrollo de oportunidades a partir de la

⁶⁷ Sonia Sierra, “Centro amplía su proyecto educativo”, [en línea], El Universal, 30/09/2015, México, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/09/30/centro-amplia-su-proyecto-educativo#imagen-1> [consulta: 01/07/2017]

⁶⁸ *ídem*

⁶⁹ Lista de personas “VIP” que estuvieron presentes: Emilio Cabrero, Director de Design Week Mexico; Miquel Adrià, Editor en Jefe de la revista Arquine y Director de la Maestría en Arquitectura, Planeación urbana y ciudad; Marinela Servitje, Directora de Siete Colores; Paula Astorga, Ex-directora de la Cineteca Nacional, Juan Domingo Beckman, CEO de Casa Cuervo; Fernando Fabre, Director de Endeavour Global; Alejandro Ramírez, Director de Cinépolis; Carmen Cordera Lascurain, Fundadora y Directora de la Galería Mexicana de Diseño; Ariel Rojo, Diseñador, Co fundador of Abierto Mexicano de Diseño; Kelly Talamas, Editor en Jefe de Vogue Mexico; Barbara Terán, Chief Editor Harper’s Bazar Latinamerica.

cultura y la generación de empleos para contrarrestar la inseguridad en la zona y poder conectar a los nuevos vecinos con los viejos vecinos. En 2014, con un gasto de 15 millones de pesos, la Delegación renovó luminarias, banquetas y pavimentos como parte de un plan de recuperación para mejorar la seguridad y el espacio público. La estrategia también incluía re-inaugurar y remozar el Faro del Saber Constituyentes o Faro Carmen Serdán, que se encontraba abandonado.⁷⁰ Aunado a esto, existe un operativo permanente de vigilancia policial a lo largo de la avenida Constituyentes, debido al alto índice delictivo relacionado con automóviles y transeúntes.



(Rojo) Robo de vehículo con violencia (Azul) Robo de vehículo sin violencia (Negro) Robo a transeúnte⁷¹

70 Gerardo Suárez, “Invierten 15 mdp para mejorar seguridad y espacios en MH”, El Universal, 20/04/2014, México, Dirección URL: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2014/invertiran-15-mdp-mejorar-seguridad-mh-996890.html> [consulta: 20/06/2017]

71 Reporte de relación de averiguaciones previas tramitadas durante la guardia diaria, Fiscalía MH, Dirección URL: <http://sistemas.miguelhidalgo.gob.mx/sit/delitos/view> [consulta: 04/06/2017]

Posterior a esas actividades, se realizó el simposio “El futuro de la de Educación Creativa”, donde participaron figuras líderes en los campos del diseño, la arquitectura, el cine, los medios digitales, etc. Se presentaron paneles que revisaron casos de estudio de proyectos innovadores así como del papel de la tecnología, la responsabilidad social, los negocios y la investigación para desarrollar nuevos modelos educativos en los campos de la creatividad.⁷²

Es importante señalar que la zona en la cual fue construido el nuevo campus fue, durante buena parte del siglo XX, el origen de una enorme cantidad de minas de arena, mismas que abastecían a la ciudad y alrededores con materiales de construcción. En 2013 la Delegación Miguel Hidalgo inició un proceso de rehabilitación del subsuelo, con ayuda de expertos en geología del IPN, que realizaron estudios geofísicos para determinar la composición y dimensión de las oquedades. La zona minada detectada abarca cinco colonias: América, Daniel Garza, Ampliación Daniel Garza, 16 de septiembre y San Miguel Chapultepec.⁷³ En este contexto, los responsables del proyecto y la construcción del edificio, así como de la obtención de las licencias operativas necesarias realizaron, con la sanción oficial de las autoridades, las evaluaciones de impacto territorial correspondientes. Sin embargo, antes, durante y después de la construcción, algunos vecinos manifestaron su preocupación e inclusive rechazo ante la construcción de un edificio de esas dimensiones. Inclusive, fue posible constatar en algunas de las salidas a la colonia, que algunas personas tienen la impresión de que la falta de agua en la zona se agudizó desde que el edificio fue inaugurado.⁷⁴

⁷² S/a, “Media Alert, Centro University in Mexico City inaugurates new campus designed by Enrique Norten on september 29, 2015”, Dirección URL: http://prod-images.exhibite.com/www_fitandco.com/CENTRO_Media_Alert_9_14_15_FITZ_draft.pdf [consulta: 13/05/2017]

⁷³ S/a, *Máspormás*, 22/12/2012, México, Dirección URL: <https://www.maspormas.com/2013/12/22/miguel-hidalgo-un-campo-minado/> [consulta: 10/04/2017]

⁷⁴ Dato obtenido de los registros del trabajo de campo en las charlas semanales con diferentes vecinos que asistían a LiiSA.

2.4 El colectivo de arte Torolab

La pregunta inaugural de Torolab, planteada por Raúl Cárdenas Osuna, uno de sus miembros fundadores, es el punto de partida sobre su reflexión de la dinámica entre el arte y la acción política: *“¿Cómo puede un proyecto artístico tener un impacto real en la esfera de lo social? Y si acaso lo tiene ¿Es posible medir ese impacto?”*. A partir de ahí, Torolab se constituye como un taller/laboratorio colectivo que realiza investigación territorial y contextual para desarrollar herramientas y estrategias creativas para activar el diálogo y el intercambio, siendo su objetivo último coadyuvar a mejorar la calidad de vida de la gente. Desde 1995, el colectivo trabaja con las ideas de vivir mejor de personas ligadas a un territorio y a una dinámica de vida. El resultado es la promoción de prácticas transdisciplinarias imbuidas en procesos participativos, en los que hay una autoría compartida.

El colectivo tiene una estructura interdisciplinaria, que le permite comprender y utilizar al arte como herramienta de diagnóstico y como guía para crear un retrato de la comunidad, donde pueda visualizarse cierta problematización, dando pie al diseño “productos” e intervenciones con el fin de solucionarla. La apelación a la sensibilidad a través de lo estético genera la apertura ideal para el diseño de múltiples intervenciones.

El objetivo fue diseñar estrategias integrales y modelos económicos sostenibles que, mediante intervenciones que aprovechen el conocimiento de los participantes, logren impactar en el ingreso, salud y nutrición de las familias, al mismo tiempo que estimulan la creatividad y el aprendizaje en la comunidad. El diagnóstico pretendía entregar el diseño de un proyecto que, alimentado por la colaboración de diferentes competencias entre artistas, profesionales y especialistas de los diferentes campos, genere una propuesta

práctica, que se desenvuelva en la realidad. El trabajo se desarrolla en los espacios en contienda que nacen de la tensión entre las condiciones físicas y mentales de los individuos y colectivos con su entorno, su espacio vital. La gama de universos temáticos y conceptuales en torno a los cuales opera Torolab comprenden desde el arte -como aplicación y proceso en la sociedad-, la ciencia y la comunidad, hasta la gastronomía, nutrición, la arquitectura, el urbanismo, la vivienda, la identidad, el activismo, etc.: “Entre biólogos, arquitectos, cocineros, ingenieros, médicos, geólogos, químicos, todos se homogeneizan para convertirse en artistas creando a partir de sus propios medios, pues el arte no es ajeno a las esferas de lo urbano, lo político y lo social, es la cultura el mejor medio para ligarlos a todos dando como resultado un producto no sólo visualmente atractivo, si no útil para todos, pues Torolab cree que es a través de la estética donde se genera el conocimiento que puede cambiar nuestras vidas.”⁷⁵

El espectro de los proyectos y productos del colectivo es amplio: intervenciones urbanas y arquitectónicas, urbanismo molecular, proyectos multimedia, autogestión de sistemas alternativos de construcción, películas, libros, arquitectura de emergencia, objetos prácticos enmarcados en la supervivencia -como muebles y ropa-, etc. Desde el terreno teórico, este tipo de práctica conecta con la idea acuñada por el artista inglés Peter Dunn: los artistas contemporáneos se consideran como facilitadores de contexto y no como proveedores de contenido. Las actividades estéticas y los espacios de trabajo se piensan como herramientas para lograr generar, a través de una intermediación simbólica o material, toda una serie de contenidos que respondan a las necesidades y problemáticas específicas de un lugar, de un grupo o de un fenómeno.

75 Ananda Watanabe, “Torolab”, [en línea], *Origama. Arte y cultura contemporánea*, 15/08/2013, México, Dirección URL: <http://revistaorigama.com.mx/web/noticias/item/torolab>, [consulta: 01/02/2017]

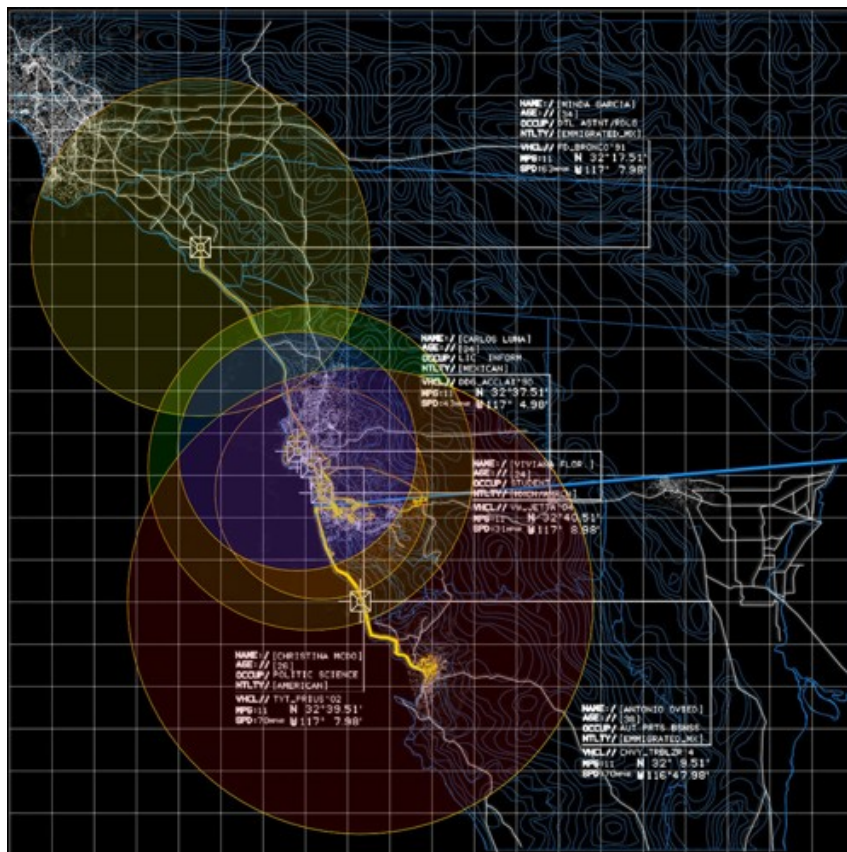
2.4.1 Veinte años en el arte contemporáneo⁷⁶

Su trayectoria en el circuito de arte contemporáneo incluye exhibiciones nacionales e internacionalmente: las bienales de la Habana, de Arquitectura de Beijing, de Liverpool, del Mercosur y de Lyon, las galerías PS1 en Nueva York, LA(X)ART, en Los Ángeles, OMR, en la Ciudad de México, Moderna Museet en Estocolmo y los museos de Arte Contemporáneo en San Diego, Sídney y Nueva York, y en el Museo de Arte Moderno de Louisiana, en Dinamarca. Algunas de sus obras forman parte de las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego y la Colección Jumex en México. En dos ocasiones han recibido premios de la fundación American Center y la fundación Rockefeller por su trabajo artístico en la dimensión social. Artículos sobre su trabajo y documentos de trabajo del colectivo han sido publicados en el New York Times, en TIME, en el Harvard's Political Review, en Boston Globe, entre otros.

Raúl Cárdenas, quien es su miembro fundado y líder, es arquitecto por la Universidad Iberoamericana. Ha sido profesor en el San Francisco Art Institute, en el California College of Arts y en la Universidad de Rennes 2. En 2011, su trabajo fue reconocido como el mejor proyecto de intervención cultural con impacto comunitario -por la Iniciativa de Agentes Culturales de Harvard. En 2013 fue seleccionado para ser parte de la primera generación de artistas trabajando con el Departamento de Educación del MoMa de NY para generar programas que vinculen a nuevos públicos. Es coordinador del Eje Digital del Plan Estratégico Metropolitano de Tijuana-Tecate-Rosarito. Con el objetivo de ilustrar la dinámica que han desarrollado a lo largo de 20 años de trabajo en arte contextual, se mencionan a continuación algunos de sus procesos y obras más representativas.

⁷⁶ Apartado construido a partir de una base de datos biográficos de diversas fuentes digitales sobre el trabajo nacional e internacional del colectivo.

1. *La región de los pantalones transfronterizos*⁷⁷, desarrollada entre 2004 y 2005, consistió en la realización de un mapa del movimiento de personas en la frontera entre Estados Unidos y México, específicamente en el área de Tijuana y San Diego. A través de dispositivos GPS colocados en la ropa de cinco personas que transitan constantemente entre ambos países, se pudieron trazar las rutas vitales, basadas en la comunicación económica, familiar y laboral de los participantes— diferentes a las fronteras geopolíticas establecidas.



⁷⁷ S/a, imagen extraída de “Perfil: Torolab. Arte y conocimiento para la transformación social”, [en línea], *Revista Código*, México, 6/10/2014, Dirección URL: <http://www.revistacodigo.com/perfil-torolab-arte-y-conocimiento-para-la-transformacion-social/> [consulta: 18/10/2016]

2. *Securitree*⁷⁸, del 2004, es una obra que permitió cuestionar los alcances de los sistemas de vigilancia. A través de una escultura compuesta por más de una decena de cámaras de vigilancia apuntando a diferentes direcciones se hizo referencia a la visión omnipresente de los buitres, mientras que la investigación contempló una encuesta pública sobre la eficacia de estos sistemas en San Diego, considerada la ciudad más segura de Estados Unidos. La pregunta es: ¿el exceso de cámaras de vigilancia es producto de las relaciones generadas en la frontera con México?



⁷⁸ *ídem*

3. *COMA: Cooperativa Mexicana de Alimentos*⁷⁹, de 2014, consistió en la creación de un *food truck* que a través del arte y la gastronomía generara una estrategia para los problemas nutricionales en Tijuana. La base del proyecto fueron los cambios fisionómicos de los mexicanos y su relación cotidiana con los alimentos. Así, en colaboración con el Chef Diego Becerra se diseñó la “picudita”, como una comida rápida alternativa que contiene todos los nutrientes faltantes de la dieta del mexicano. Localizado en el Blvd. Sánchez Taboada, el local ofrece cuatro versiones de la picudita: Lovecraft (pulpo enchilado), Bradbury (vegetariana), Clarke (pollo asado) y Asimov (carne asada).



79 *ídem*

2.4.2 Metodología de trabajo⁸⁰

La metodología del colectivo se ha desarrollado a lo largo de 20 años de trabajo, adaptándose y mejorando sus parámetros de acuerdo a las experiencias individuales y colectivas de sus miembros. Sin embargo, es posible afirmar que existe un protocolo y fundamentos esenciales que les permiten poner en marcha cualquier proyecto. El objetivo de presentar la metodología sintética del colectivo es poder establecer los puntos en común que se develan de sus prácticas estéticas con aquellas conceptualizadas en este mismo apartado sobre el arte contextual. A partir de ese esquema general, es posible enfocarse específicamente en las herramientas y experiencias que utilizaron de su modelo para la intervención con Centro.

- **Objetivos**

El colectivo declara la calidad de vida no solo como el principal objeto de sus intervenciones, sino la posibilidad que ese enfoque tiene de ampliar la dimensión del impacto de sus procesos creativos como una práctica sistemática que puede generar cambios: “desde el sentido más cotidiano hasta el rango de lo profundo, aquí siempre hay una ligera esperanza de encontrar un proceso que va de lo epistemológico, a lo taxonómico y quizá esto nos lleve a tener un encuentro con un lenguaje común más allá de las necesidades físicas.”⁸¹ De esta manera el objetivo es poder generar procesos críticos, donde las preguntas generadas abran dinámicas de participación, para proyectos que tengan una posibilidad real de crear nuevos conocimientos conectados a transformaciones en la calidad de vida.

⁸⁰ S/a, “Torolab”, [en línea], *Colectivos Arquitectura América Latina*, 19/02/2011, Dirección URL: <https://colectivosarquitecturasa.wordpress.com/2011/05/29/torolab/> [consulta: 14/01/2017]

⁸¹ *ídem*

- **Miembros y colaboradores**

Raúl Cárdenas, fundador de Torolab, ha explicado que el punto de partida de las dinámicas del colectivo requiere que quienes colaboran con los proyectos “sepan navegar en esa zona fluida entre profesiones, instituciones, e informalidades y sepan sacar provecho de esos límites como oportunidades”.⁸² Así, explica que se apoyan siempre en la naturaleza participativa y la creación de bases de confianza. Cada proyecto tiene miembros nuevos además de la confluencia de miembros y colaboradores antiguos, siempre procurando responder a entornos con un sentido de autenticidad, donde el desarrollo del proceso incluya tanto al equipo del colectivo como a los usuarios.

es importante la suma de sus partes, no sólo la realización de los diagnósticos sino también la negociación de la obtención de los fondos y sobretodo conseguir el apoyo político para seguir adelante en lo que de otra forma sólo sería un proyecto de diagnóstico interesante y rico pero de poca factibilidad, por lo tanto delimitado y pobre impacto en la esfera de lo social. Si por el contrario este proyecto en sus diferentes componentes es desarrollado en su totalidad, entonces podemos pensar en un proyecto artístico que puede impactar a diferentes niveles la salud vecinal de una comunidad y porque no cambiar políticas sociales de un gobierno.⁸³

Se trata de recalcar el papel de intermediación que las prácticas deben atender constantemente: “este tipo de práctica, si se quiere intentar un involucramiento comprometido en una comunidad, es primero el conocimiento profundo de dicho contexto y alternativamente promover la creación de vínculos de confianza no sólo con los integrantes de dicho entorno sino con todos los agentes sociales y políticos que activa o indirectamente afectan y dan forma a este espacio.”⁸⁴

82 *ídem*

83 Raúl Cárdenas Osuna, “El laboratorio de la granja transfronteriza”, España, *Letral*, Universidad de Granada, Número 7, Año 2011, pp. 142-143

84 *ibídem*, pp. 141-142

- **Transdisciplinariedad**

Una de las claves de la complejidad y riqueza de muchos de los proyectos del colectivo ha sido la inclusión de un enfoque transdisciplinario, tanto en la concepción y conceptualización, como en la ejecución y continuidad. El fundamento transdisciplinario está ligado a las posibilidades reales que tengan los proyectos de generar procesos creativos que rebasen los límites convencionales de los nichos de las actividades profesionales y del arte contemporáneo. A través de procesos lúdicos, aparentemente superficiales, se crean las raíces de las ideas que generen conexiones con cada uno de los contextos de vida. Para Torolab es “una forma avanzada de desarrollo de proyectos transdisciplinarios que parte de una iniciativa de arte y que cada capa de participación va dando una complejidad que acerca a una estética dentro de esta búsqueda por conocimiento en la idea que todos vamos entretejiendo con nuestros entornos de cómo vivir mejor.”⁸⁵ Inclusive configura una filosofía de su *praxis*:

La filosofía es crear proyectos transdisciplinarios que van ligados a las extrañas, prácticas, lógicas e ilógicas ideas que se construyen de cómo vivir mejor con las especificidades de cada persona y de cada contexto. Los proyectos tienen la vocación de dar un entendimiento y de situar una práctica que va más allá de los esquemas establecidos por las políticas culturales, académicas o las economías del sistema de galerías; crear agrupaciones de personas ligadas por un hilo conductor de proponer, no sólo de protestar, y sorprendernos con la estética que genera el conocimiento mismo.⁸⁶

Es a partir de esta postura que surge la dimensión socio-política del colectivo y sus prácticas estéticas situadas al mismo tiempo fuera, pero en tensión con los esquemas ortodoxos que conectan al arte contemporáneo con el campo económico, el gubernamental o el académico.

⁸⁵ S/a, Colectivos Arquitectura América Latina, *op. cit.*

⁸⁶ *ídem*

- **Estética del conocimiento**

El concepto nodal de las prácticas del colectivo es aquel que ellos mismos definen como la construcción de una estética del conocimiento. El concepto fue pensado en torno a las ideas del historiador del arte estadounidense Grant Kester, quien la propone como tema central para una estética activista, de acción (performativity) (Diawara 1992) y de localismos, más que los de una inmanencia y universalidad que es el sello de la estética tradicional.⁸⁷ De esta forma Torolab ha desarrollado el concepto con “proyectos de identidad que se convierten en ropa; que se convierten en mapas; que se convierten en sistemas de auto construcción; que se convierten en módulos de comunidades de familias en pobreza total; que se convierten en alimentos...”⁸⁸

El principal dispositivo teórico y metodológico con el que opera Torolab, tanto en la Granja como en otros proyectos, es la estética del conocimiento: un proceso de búsqueda continuo de formas para vivir mejor, para estar juntos. Es una combinación entre la curiosidad intelectual y las emociones, que permite diseñar modelos de participación y espacios donde la gente aprenda, genere y aporte, desarrollando actividades culturales, artísticas, deportivas, culinarias, científicas, técnicas, etc.

Tal como lo plantea el fundador del colectivo, Raúl Cárdenas Osuna, la idea es disparar procesos de cuestionamientos y preguntas que permitan abrir las dinámicas de participación necesarias, con miras a pensar los proyectos que tengan la potencia de crear un nuevo conocimiento que conecte con la calidad de vida.

⁸⁷ Raúl Cárdenas Osuna, *op. cit.*, p.141

⁸⁸ Colectivos de Arquitectura, *op. cit.*

- **Una metodología bidimensional**

Torolab trabaja con una metodología propia, que se divide en dos grandes momentos. El primer momento es el *ejercicio de diagnóstico*, gracias al cual se desarrollan métodos hechos en la lógica del contexto en donde se trabaja. Todos los proyectos tienen una primera etapa de investigación, que generalmente es realizada por Raúl Cárdenas. En un segundo momento, una vez hecho el primer conocimiento del terreno, los demás miembros del equipo llegan para expandir paulatinamente la investigación.

El segundo momento es la *aplicación estratégica de las hipótesis definidas* en el diagnóstico. El resultado que han podido comprobar es el surgimiento de sistemas que conectan con vidas y cuerpos, generando ciclos observables y analizables a través del paso de los años y del consumo, uso y participación de los usuarios que se relacionan con los mismos.

siempre son proyectos que tienen un toque experiencial y de sentido con un contexto y vidas reales en entornos definidos, una vez que se ven los proyectos en funcionamiento, éstos tienen un sentido contundente a partir de su difícil sencillez y la riqueza de los procesos de desarrollo de sus sistemas, creo que ahí ha radicado el éxito que hemos tenido, compaginado a una constante búsqueda de un conocimiento que quizá nos acerque en algún momento a formas de vivir mejor.

A partir de la descripción y comprensión de este proceso bipartito, la investigación se planteó como objetivo ahondar en la viabilidad de la idea de la exportación y adaptación de algunas estrategias del modelo de intervención social que han desarrollado y concretado por 7 años en Tijuana a la Ciudad de México. Uno de los elementos más importantes que el colectivo considera que debe funcionar en su proyecto de exportación es la investigación de lo que han denominado la *inteligencia vecinal*.

2.4.3 La Granja Transfronteriza⁸⁹

En 2011 el colectivo Torolab inició La Granja como un proyecto participativo basado en las teorías de la práctica social en las artes, en torno a la problemática de la pobreza alimentaria en México, como uno de los temas estructurales de mayor importancia, directamente vinculado con la relación que existe entre el desarrollo de una ciudad como Tijuana y la producción de alimento. En este sentido, la colonia seleccionada, Camino Verde, se ubica dentro de la zona de mayor pobreza por metro cuadrado de Baja California.

La colonia Camino Verde en Tijuana, Baja California, es una zona con altos índices de densidad poblacional, violencia, marginalidad y pobreza alimentaria. Se trata de un territorio donde el abandono gubernamental se traduce en ejercicios de autonomía social y (des)orden interno que tienen como resultado modelos de vida críticos. Un laboratorio enfocado a combatir la pobreza en la zona a través del arte, la ciencia, la educación y el trabajo. El punto de partida del proyecto fue incitar a la comunidad de Camino Verde, en Tijuana, a discutir sobre su concepción de cómo vivir mejor en comunidad; pensada desde las especificidades de un contexto violento y permeado por carencias materiales y alimenticias de las familias migrantes.

Es en este contexto donde surge una idea muy puntal: promover la iniciativa de Economías Creativas y La Sociedad de Agentes de Cambio: Alimento y Ciudad; un proyecto sustentable de responsabilidad social, que logre resolver las principales problemáticas en torno a la pobreza alimenticia, íntimamente ligada a la carencia de capacidades y patrimonio, logrando que Baja California sea el primer estado del México moderno en vencer a la pobreza alimentaria.

89 Raúl Cárdenas Osuna, *op. cit.*, p.137

Trabajan con *territorios en contienda*, que son puntos límites que “no sólo marca el final de algo, sino también el principio liminal de un momento creativo, llámese oportunidad económica o creación lingüística.⁹⁰ Zona de Autonomía altamente influenciada por intereses políticos en diferentes momentos, dejando al margen el hecho que así se les considera a muchas de las colonias populares marginales del país y que sin escrúpulos se movilizan

El modelo de la Granja Transfronteriza atiende la discusión y construcción de la calidad de vida de sus participantes, enfocado específicamente en el combate a la pobreza alimenticia como un impulso del sentido de comunidad. A través de la promoción de un intercambio y fortalecimiento de capacidades se busca reflexionar el espacio material y simbólico común, disparando paralelamente un proceso de rehabilitación del espacio público y de la movilidad, para generar riqueza. El desarrollo de la Granja ha generado una mediación entre el arte como práctica política y el gobierno o diversas instituciones y las comunidades. La relevancia de la mediación es que al acercarse a los límites y realidades socio-políticas y económicas, es menester realizar toda una serie de consideraciones, colaboraciones y negociaciones no solo estéticas sino políticas e interdisciplinarias.

En un artículo donde Raúl Cárdenas ahonda en la Granja Transfronteriza, y en sus palabras “disecciona las complejidades de su contexto”, explica los elementos esenciales de su proyecto de más larga duración, afirmando que la misma es “un proyecto participativo de impacto comunitario, que gira en torno a el desarrollo de la ciudad en relación con el alimento, interviniendo la comunidad de mayor índice de pobreza alimentaria por metro cuadrado en el estado, aplicando iniciativas de economías creativas y operaciones transdisciplinarias.”

⁹⁰ *ibidem*, p.140

Así, el colectivo explica los niveles de análisis, desarrollo y negociación que han tenido que desarrollar, con el objetivo de lograr la mayor cantidad de sinergias de acuerdo a las necesidades del proyecto⁹¹:

1. En la Colonia Camino Verde donde se encuentra la comunidad que el proyecto interviene.
2. A nivel estatal con la SEDESOL.
3. Dentro del mundo de arte con l'Université Rennes 2, en colaboración con su Facultad de Artes Visuales.
4. A nivel municipal con el IMPLAN (Instituto Municipal de Planeación), colaborando a nivel metropolitano como parte del grupo de participación y consultoría ciudadana para el desarrollo del PEM (Plan Estratégico Metropolitano 2034).
5. A nivel Federal con La Secretaria Adjunta de Políticas Sociales de la Presidencia de la República.
6. A nivel de sociedad civil con Tijuana Innovadora, evento y movimiento ciudadano que reúne diferentes actores industriales y sociales.

Sus procesos, inherentemente se imbrican y se transforman de acuerdo a los cambios en la velocidad de la evolución del contexto regional, considerando factores como las necesidades materiales, los tiempos de acción, los agentes con quines se dialoga, negocia y colisiona en muchos casos.

En el caso de la Granja, la extensión y profundidad del proyecto fue tal que, desde su origen, no tiene fechas rígidas definidas, extendiendo sus procesos de acciones y crecimiento de acuerdo no solo a sus logros, sino a lo determinante del contexto. Se dividió en 4 grandes etapas:⁹²

91 *ibidem*, p.142

92 *ibidem*, pp-145-149

Etapa 1. El diagnóstico: un libro, una película, un mapa y análisis clínicos. Se crean los proyectos/piezas que sean capaces de registrar los datos relevantes de la comunidad, al mismo tiempo que promueve la consolidación de una base participativa para activar los proyectos, vinculándolos con la mayor cantidad de miembros posible. A partir del primer retrato se puede hacer una lectura conjunta de la vocación de la comunidad, para poder formar un grupo representativo y heterogéneo. Al lograr mapear la cotidianidad y sus dinámicas de supervivencia, se pueden fundar tiempos que casi nunca esa misma dinámica permite, con el objetivo de reflexionar aspiraciones, estableciendo conexiones entre una sensación de arraigo y un territorio que, en apariencia, es solamente hostil. El primero de estos objetos fue un libro de historias personales y familiares de inmigrantes, intercaladas con recetas-ensayos que surgieron de una serie de talleres de escritura creativa llevados a cabo con las 8 familias primarias y otros miembros de la comunidad de Camino Verde. De esta manera logrando entender de dónde vienen, dónde están y hacia dónde proyectan su vida. Los otros tres productos fueron una película documental sobre este proceso, la creación de biomapas de los gastos energéticos y económicos de la comunidad, y una herramienta web de trabajo desarrollada junto con alumnos de la Universidad de Rennes 2.

Etapa 2. Los productos. Una vez establecido el diagnóstico/retrato, se desarrollaron los dos primeros productos con la intención de generar un primer impulso a una industria local con derrama económica. El primero es una serie de mermeladas, pensadas como un producto agrícola especialmente creado para la exportación, con un valor agregado doble, dado no sólo por su elaboración orgánica en una granja urbana, sino también porque el intercambio para su producción genera un beneficio económico que puede derivar en un cambio profundo en la vida de las

familias y su comunidad. El segundo producto es crear un programa de televisión, enfocado en el mercado internacional, a partir de las historias contadas sobre la migración y las historias culinarias de las familias, haciendo de cada episodio un fragmento narrativo de la historia de los recorridos para llegar a Tijuana, sirviendo como vehículo las historias de migración y su identidad culinaria.

Etapa 3. El Laboratorio. Comprendió la creación y puesta en funcionamiento permanente del Laboratorio Avanzado de Proyectos Transdisciplinarios, el espacio para generar, de forma transversal, con diseño, ciencia y la tecnología, los vínculos entre lugares, personas y especialistas que resuelvan los problemas comunitarios. El LAPT lleva a cabo eventos, simposios, intercambios y residencias en función de la posibilidad de generar ganancias económicas a la organización, a través de incubar la creación de productos a diferentes niveles, siendo uno de los más relevantes la creación de maestrías enfocadas en especialistas en el estudio y trabajo en terrenos contextualizados.

Etapa 4: Regeneración Urbana. En la última etapa el objetivo esencial es desarrollar un modelo económico estratégico en una comunidad, una reconversión y/o rescate, con un sustento en el pilar de una arquitectura y urbanismo funcionales y otro en la aplicación de diseños y tecnologías sustentables. Esa fase del proyecto se apoya continuamente en los estudios de carencias arquitectónicas familiares de Sedesol (falta de pisos firmes, de techos, paredes, muros de contención, escaleras, etc.). A partir de esos datos y los diagnósticos, la solución consistiría en una dinámica para crear un vínculo entre las personas más vulnerables dentro del entorno urbano seleccionado y las personas que pueden dar el servicio profesional de urbanismo, arquitectura, diseño o ingeniería. El resultado sería una nueva

sensibilidad práctica en torno a estas carreras, únicamente lograda después de llevarlas a la realidad en el entorno urbano mexicano. La Granja funciona ininterrumpidamente desde el 2010, sufriendo cambios y adaptaciones de acuerdo a las dinámicas de quienes participan, así como de su entorno. Es una herramienta capaz de trabajar desde una perspectiva compleja para proponer alternativas de reconfiguración y resignificación de los espacios físicos y sociales olvidados por el sistema de las políticas institucionales. Desde la tensión inherente en lo político, consciente de la dicotomía público/privado en lo social, busca oportunidades para encontrar puntos de partida, susceptibles de reconfigurar nuevos territorios y generar modelos locales. La vinculación con la comunidad representa una iniciativa artística y cultural que, a través de procesos multidisciplinarios, favorece la colaboración y la generación de modelos integrales y críticos para la reconstrucción económica y comunitaria, mejorando así la calidad de vida de los habitantes.

A partir de este modelo y sus experiencias, Torolab decidió exportar algunas de las herramientas que han funcionado en el caso de Tijuana a la estrategia de vinculación vecinal en Centro. Sin embargo, fue necesario hacer un trabajo previo de algunos meses, para que una vez inaugurado el nuevo campus ya existiera un espacio de trabajo, una red mínima de vecinos que quisieran participar y alumnos de Centro interesados en apoyar a LiiSA en muchas y muy diversas actividades. Desde la conceptualización de este segundo apartado la investigación considera tanto el análisis como la crítica a la visión del arte contemporáneo, específicamente el que opera con prácticas estéticas, como herramienta de activación de diálogo y el intercambio a través de iniciativas creativas, sino como una plataforma trampolín capaz de catalizar el cambio social gradual a través del pensamiento crítico.

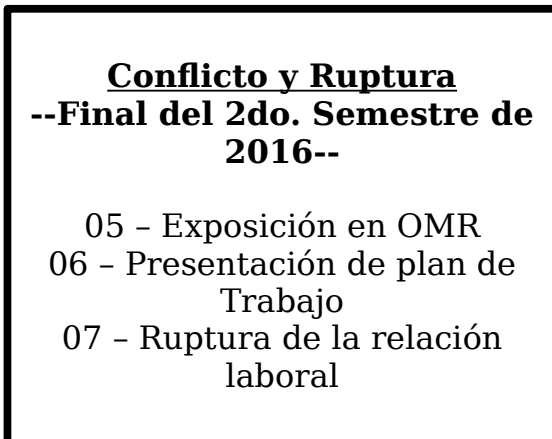
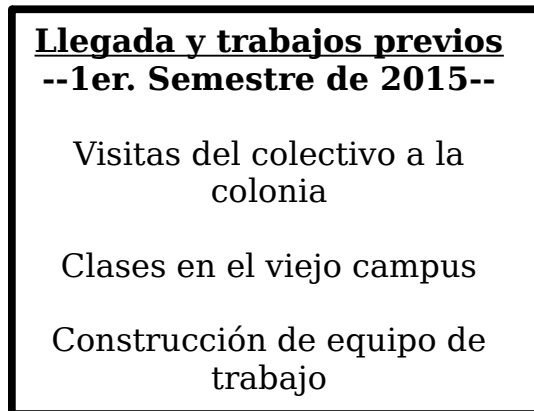
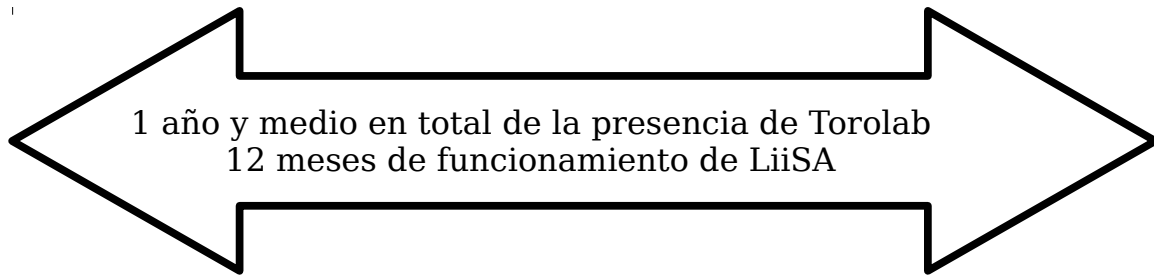
3. Elementos para el análisis del desarrollo de un conflicto

La banalidad del mal se transmuta en la banalidad del sentimentalismo. El mundo no es más que un problema que se resuelve con entusiasmo.

Teju Cole⁹³

El tercer apartado de la investigación aborda la construcción de una narrativa de los elementos del trabajo de campo de la investigación que permitieron realizar el análisis estético-político. La tercera parte de la investigación presenta el resultado del trabajo de campo realizado durante el par de semestres que LiiSA tuvo actividades oficiales en Centro. El resultado es una cartografía de sus actividades estéticas, así como observaciones e información obtenidas sistemáticamente. Contrario al planteamiento analítico original, enfocado en la evolución a mediano y largo plazo de la relación laboral y estratégica entre el colectivo Torolab y Centro, la investigación debió alterar el mismo, decantando en un enfoque a corto plazo, cuyo epicentro es el conflicto que llevó a la ruptura del vínculo. Es decir, que en lugar de poder realizar un análisis de la presencia de Torolab en un lapso de 2 años en Centro y en la comunidad, así como las implicaciones de su continuidad, se debió realizar un análisis para comprender los motivos de la ruptura. Esto significó dificultades en el trabajo de campo, debido al cambio de estrategia en recolección de datos e interacción con participantes. Sin embargo, el enfoque rancierano permitió establecer un marco metodológico que no pierde el enfoque en el análisis de las prácticas estéticas de Torolab, abarcando las que no se llevaron a cabo, las que fueron interrumpidas y las que fueron replanteadas a futuro.

⁹³ Texto original: The banality of evil transmutes into the banality of sentimentality. The world is nothing but a problem to be solved by enthusiasm.

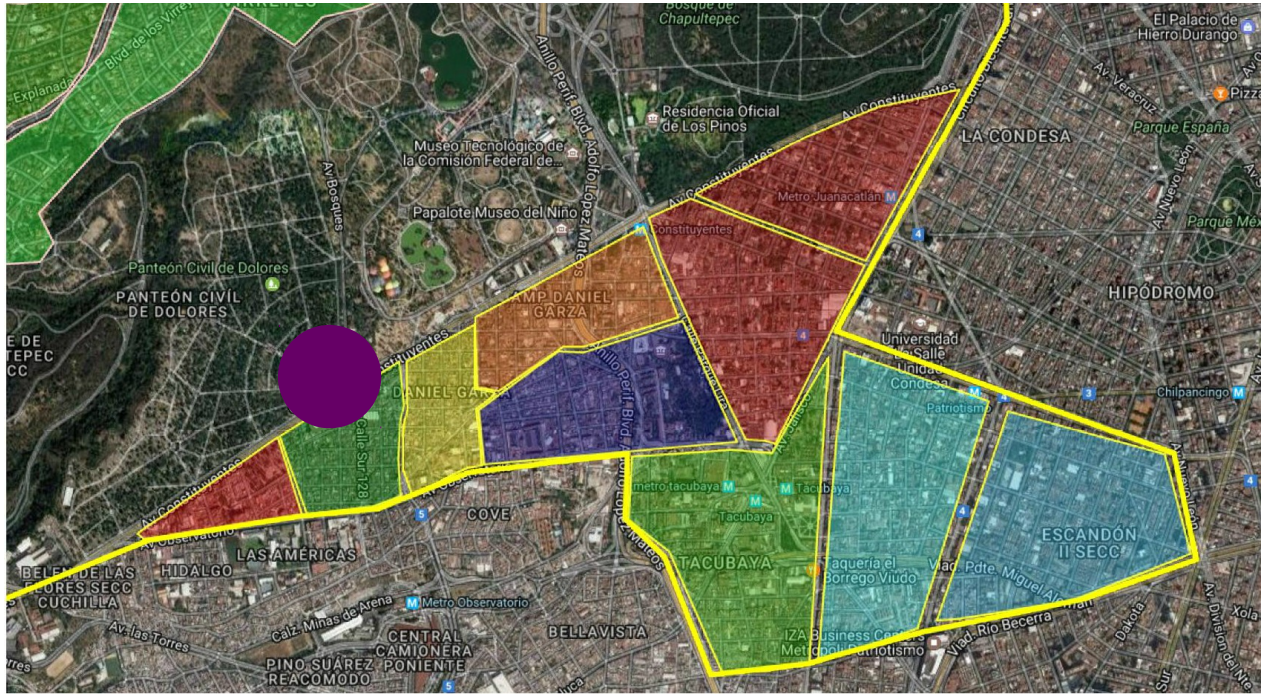


En términos cronológicos, la presencia completa de Torolab en Centro fue de 3 semestres completos. Para los propósitos explicativos de la investigación, el caso de estudio fue dividido en 3 etapas: *Llegada y trabajos previos*, que incluye todo lo hecho del principio hasta la inauguración formal del campus; *Desarrollo de LiiSA*, que son las actividades formales llevadas a cabo durante dos semestres; y *Conflicto y Ruptura*, como la etapa final.

Esta cronología general fue construida gracias a dos factores de la investigación: el primero, la ayuda de los miembros de Torolab, de los alumnos de servicio social y los vecinos, quienes explicitaron los tiempos de las etapas de sus trabajos previos; y el segundo a las anotaciones realizadas de manera presencial en LiiSA, hechas a partir de la mitad del segundo semestre de 2015, hasta el inicio del segundo semestre de 2016. Los elementos que presenta el apartado fueron los insumos de un trabajo de campo que permitió pensar y realizar el análisis:

- Documentos, entrevistas, videos, reseñas y críticas que permitieron ahondar en la comprensión de los factores teóricos y metodológicos de Torolab.
- Los documentos oficiales de trabajo de Torolab, con los datos cuantitativos y cualitativos con los cuales Torolab realizó su diagnóstico contextual, previo a la implementación de cualquier proceso estético.
- Una narrativa tanto de la dinámica de las actividades llevadas a cabo en las reuniones de trabajo de LiiSA como de los proyectos y productos en los que se realizó trabajo colectivo, basadas en apuntes de diversas anotaciones de campo, registros audiovisuales y entrevistas semi-estructuradas.
- Los documentos de la contra-propuesta sintética de continuidad que presentó Torolab a las autoridades de Centro, previo a la ruptura laboral. Al final del primer semestre de 2016, la Universidad presentó una propuesta de nueva forma de trabajo a Torolab, misma que no fue aceptada, llevando a la ruptura por imposibilidad de negociaciones.
- La información disponible en digital sobre Centro como institución educativa perteneciente a un grupo más amplio de intereses empresariales diversificados.

3.1 Llegada y trabajos previos⁹⁴



En orden de izquierda a derecha: Colonia 16 de septiembre, Colonia América (Centro en el círculo morado), Colonia Daniel Garza, Colonia Ampliación Daniel Garza (arriba de naranja), Colonia Observatorio (abajo de azul marino), Colonia San Miguel Chapultepec 1ª Sección (rojo), Colonia San Miguel Chapultepec 2ª Sección (rojo), Colonia Tacubaya (abajo verde claro), Colonia Escandón 1ª sección (azul claro) y Colonia Escandón 2ª Sección (azul claro).

En 2015 se crea una alianza entre Centro y Torolab, que permite la creación de LiiSA, pensado como el espacio-herramienta para iniciar un programa permanente de vinculación entre los alumnos y docentes de la universidad con los vecinos del nuevo campus. La idea proviene para desarrollar una estrategia puntual ante la necesidad de la universidad, como centro de estudios superiores, para permear, comprender y actuar en la comunidad. Uno de los puntos de partida fue el cuestionamiento que Torolab realizó a la

⁹⁴ LiiSA. Apartado construido a partir del sitio web del proyecto, así como de anotaciones de campo y material grabado de manera ambiental, previo consentimiento de los participantes, durante las reuniones sabatinas, Dirección URL: <http://centro.edu.mx/CENTRO/es/conoce-el-laboratorio-de-investigacion-e-innovacion-social-aplicada-liisa/>

universidad y a sus miembros sobre las posibilidades puntuales que podría brindar a la comunidad siendo una institución enfocada en el diseño.

En términos conceptuales y metodológicos, LiiSA fue diseñado y creado como el *brazo operativo* del programa “Inteligencia Vecinal”, que combina ciencias aplicadas, arte y planificación estratégica en beneficio de una comunidad. Aunque originalmente fue desarrollado como parte del proyecto de la Granja Transfronteriza en Camino Verde en Tijuana, Baja California, se ha buscado sistemáticamente su exportación y adaptación a otras investigaciones. El plan presentado por Torolab para su intervención en Centro y el perímetro de Observatorio, Constituyentes y Tacubaya, fue hecho apoyándose en su trabajo hecho en torno a proyectos estratégicos urbanos, basados en nuevas formas de pensar las ciudades. La raíz son los procesos de innovación y planificación *reactiva*⁹⁵ en las ciudades y en la vida de sus habitantes. Al haber sido planteado como un proyecto a largo plazo contaba con al menos 4 objetivos principales:

- Generar una dinámica que promoviera la creación de una comunidad vecinal vinculada a Centro, siempre con una visión heterogénea e inclusiva, capaz de rendir cuentas a las personas que participen en el intercambio.
- Crear herramientas innovadoras para transformar el contexto urbano inmediato, pensando en articular los ecosistemas sociales que generen salud pública. La única forma de lograr esto es responder a la velocidad de la necesidad y no a las velocidades impuestas.

95 Concepto utilizado por los miembros de Torolab varias veces durante las reuniones de trabajo de LiiSA. Hace referencia a comprender procesos urbanos para responder de ellos de acuerdo a la necesidad y la emergencia.

- Conformer un equipo de trabajo, que a través de operaciones de campo donde se ensucien los tenis⁹⁶ y un espacio permanente, genere la investigación y desarrollo de proyectos multidisciplinarios, que a partir de la creatividad generen propuestas para promover la participación comunitaria, el desarrollo de capacidades y el empoderamiento de ciudadanos.
- Generar un proceso reflexivo que permita a los alumnos revalorar sus carreras y la dimensión social que sus actividades profesionales puedan tener. Desarrollar proyectos que afecten a más personas para así poder brindar consultoría a otras empresas y/o generar investigación y desarrollo de nuevos productos.

Para poder desarrollar esos 4 objetivos de manera concreta, en la práctica cotidiana de las actividades estéticas planteadas, LiiSA incorporó a su trabajo algunas herramientas conceptuales que han utilizado como colectivo en muchos de sus proyectos nacionales e internacionales. Todas ellas tenían que ver con las formas de estar, con las formas para apropiarse del espacio y desenvolverse en el mismo, intentando comprenderlo y optimizarlo: *nodos*, como puntos de encuentro; *imanes*, como puntos físicos y simbólicos de atracción dentro de comunidad; *puentes*, como herramientas para sortear problemas; *conectores*, como herramientas para abonar soluciones; *límites & fronteras*, como matrices esenciales a reconocer para su contención o ruptura; *recorridos*, como estrategias para comprender las rutas de acción; y las *esferas de seguridad e inseguridad*, como la posibilidad de crear espacios estables por un lado y para trabajar en conjunto con las autoridades para su solución por el otro.

⁹⁶ Expresión utilizada por los miembros de Torolab en múltiples ocasiones durante las labores de LiiSA. Haciendo referencia a la responsabilidad del trabajo de campo de los participantes del Laboratorio.

3.1.1 Estructura

Previo a la inauguración tanto del nuevo campus como del espacio de LiiSA en Centro, miembros de Torolab realizaron, junto con algunos alumnos que comenzaban a sumarse al proyecto, un trabajo de campo de reconocimiento e investigación de la comunidad de las colonias alrededor. Parte esencial del mismo fue aprovechar espacios comunitarios establecidos, como el comedor comunitario o el Faro de la zona, para contactar a los vecinos que estuvieran interesados no solo en temas de cariz social, sino en un acercamiento con la Universidad.

Después de ese contacto inicial, correspondió una explicación de las líneas generales del proyecto de vinculación, así como una invitación a sumarse y a conocer las instalaciones y los espacios de trabajo una vez que estuvieran disponibles. De esa manera se generó una red de contactos, que vinculaba el interés muy específico de algunos vecinos que ya realizaban ciertas actividades de apoyo a la comunidad con la necesidad de una mejor comprensión y acercamiento a Centro, entendiendo que una institución de esas dimensiones se convertiría de inmediato en un factor esencial para las colonias vecinas. LiiSA estaba estructurado de la siguiente manera:

- Miembros de Torolab y/o artistas invitados que guiaban las prácticas estéticas y las reuniones.
- Alumnos de Centro que participaban activamente a través de la dinámica de servicio social o voluntariamente en todas las prácticas estéticas y las labores de investigación y comunicación en la comunidad.

- Vecinos que decidían participar en las actividades, en las reuniones semanales y en cualquier actividad que surgiera en paralelo a las mismas; profesores y autoridades de Centro que proveían soporte administrativo o docente.
- Externos, que podían participar en LiiSA de manera voluntaria.

A partir del primer acercamiento para planear el primer taller de Moda Funcional de LiiSA, el colectivo construyó una encuesta con los 40 vecinos asistentes, pudiendo construir los siguientes datos:

- 63% de los vecinos están motivados para proponer mejoras.
- 60% de los vecinos quisiera mudarse en un plazo menor a 10 años.
- 46% de los vecinos identifican el desorden en calles como el mayor problema del barrio.
- 84% tienen un alto interés en el desarrollo personal.
- 66% de las familias encuestadas vive con un familiar enfermo en casa.
- 53% quisiera mejorar su empleo en el corto plazo.
- 63% identifican el mercado como el lugar que más visitan en el barrio.

A partir de ese breve diagnóstico con el proyecto y el grupo de vecinos inicial, LiiSA reafirmaría el sustento metodológico y estético de muchos de los objetivos que plantearía en sus diferentes enfoques y misiones. Una de las críticas realizada por la gente a cargo del Hub de Diseño Social a la forma de trabajo de Torolab en LiiSA sería la falta de una construcción más amplia de una base de datos y un diagnóstico de la colonia. Sin embargo, Torolab lo construía desde lenguajes artísticos, aunado a algunos datos como los anteriores.

3.1.2 Funcionamiento

Centro designó el salón 206, de aproximadamente unos 30 m², como el espacio permanente que todos los miembros de LiiSA podrían utilizar. En el mismo estaban disponibles todos los documentos y materiales para trabajar cada vez que fuera necesario. También, a la vista de todos, era posible observar mapas, fotografías y objetos que habían sido parte de los diagnósticos en las colonias. Retratos de los vecinos realizados en la etapa de trabajos previos, mapas señalando las principales arterias viales de la zona así como puntos identificados como de alta incidencia delictiva por los vecinos, libros y catálogos sobre teoría del arte y política e impresiones con folletería con información sobre LiiSA y sus actividades.

Todos los sábados, a partir de las 11:00 horas y hasta alrededor de las 14:00 (a veces se extendían un par de horas más o indefinidamente), se llevaron a cabo, de manera ininterrumpida, reuniones de los vecinos, los alumnos, los miembros de Torolab y todo aquel que quisiera participar en las instalaciones de LiiSA. Dependiendo del tipo de actividades a realizar en las reuniones sabatinas, era posible también solicitar la disposición de algún otro salón o espacio, a veces con cierta dificultad logística por parte del personal administrativo. Un total de 270 alumnos de Centro estuvieron ligados a LiiSA, ya sea mediante la clase que debían tomar con Raúl Cárdenas⁹⁷ o por referencia de alguien que conocía el proyecto. Al participar, los alumnos podían liberar su servicio social, sin embargo, algunos de ellos participaban libremente, sin necesidad de haberlo registrado con ese objetivo. Los vecinos, que en el punto más álgido de LiiSA establecieron una red de 222 miembros, habían llegado gracias a la campaña de visibilización hecha por Torolab y los alumnos (flyers, stands en la colonia, redes sociales, etc.) o debido a referencias de otros vecinos.

⁹⁷ Contexto social y político.

Muchas de las mismas, además de haber sido hechas de viva voz, proliferaron gracias a la utilización de grupos de difusión de WhatsApp. Durante la existencia del espacio abierto de LiiSA en Centro participaron un gran número de personas externas, es decir, que no formaban parte de la Universidad, ni de Torolab, pero tampoco eran vecinos o residentes aledaños. Muchos de ellos, invitados por Torolab o conectados con el tipo de prácticas estéticas, eran personas relacionadas de alguna forma con el mundo del arte, de las actividades arquitectónicas o urbanísticas.

Las ideas, avances o peticiones que eran trabajadas durante las reuniones sabatinas con los vecinos y alumnos eran presentadas en otras reuniones que se realizaban directamente con autoridades de Centro. En este tipo de reuniones no participaba una gran cantidad de personas, de hecho, dependiendo del formato y objetivo de las mismas podían estar únicamente miembros de Torolab y vecinos o alumnos muy involucrados con los proyectos. Por ejemplo, se concretaron algunas reuniones con Sedatu, sin embargo, nunca fue posible determinar el número, duración o contenido, debido a que únicamente los miembros de Torolab, algunos alumnos muy cercanos y autoridades de Centro participaban. Sin embargo, en un recorrido que realizaron si fue posible observar la participación de algunos vecinos. El motivo explícito de esa visita, además de intercambio de información, fue el de realizar una ruta estratégica para localizar zonas con problemas muy específicos de seguridad. Torolab, con ayuda de información proporcionada por los vecinos, trataba de realizar un mapeo de zonas con incidencia delictiva, así como zonas que pudieran reconocerse como seguras o potencialmente seguras debido a la presencia de actividades de la comunidad de vecinos. A partir de ese mapa sería posible no solo comenzar a planear más actividades sino poder generar documentos para demandar a la autoridades correspondientes acciones más concretas.

3.2 El desarrollo de LiiSA

Las labores de LiiSA comenzaron oficialmente el mismo día de la inauguración del nuevo campus, sin embargo el germen de su desarrollo se ubica desde el momento mismo en el que ya contaban con un equipo de trabajo que fue creciendo paulatinamente. Para el momento de la inauguración formal ya existía un esquema que aprovechaba 3 factores esenciales: 1) la labor de vinculación y comunicación que realizaban la primera ola de vecinos interesados en el proyecto con el resto de la comunidad; 2) la labor de apoyo que realizaban los alumnos interesados, que habían llegado al proyecto gracias a la clase impartida; y 3) el espacio establecido y montado para LiiSA en el salón 206.

El proyecto de LiiSA fue trazado alrededor de *5 misiones principales* y *5 enfoques de influencia*. Este conjunto de directrices fue planteado por Torolab como las dinámicas generales en las cuales se insertarían las prácticas estéticas que salieran de las reuniones de trabajo, de las clases de los alumnos con miembros de Torolab, de las propuestas de los vecinos o de las peticiones de las autoridades de Centro. El análisis realizado en el cuarto y último apartado de la investigación retoma de manera nodal las *5 misiones*⁹⁸ planteadas, que surgieron como producto de las labores conjuntas para el desarrollo del programa de trabajo entre profesores, alumnos, autoridades y vecinos de Centro:

1. *Crear una cultura de cine propia al polígono 128 y convertirlo en una atracción internacional de cinematografía.* Este objetivo iba acompañado por la organización de un festival basado en el día de

98 Extraídas de los documentos de trabajo del Colectivo Torolab, obtenido directamente de sus archivos digitales.

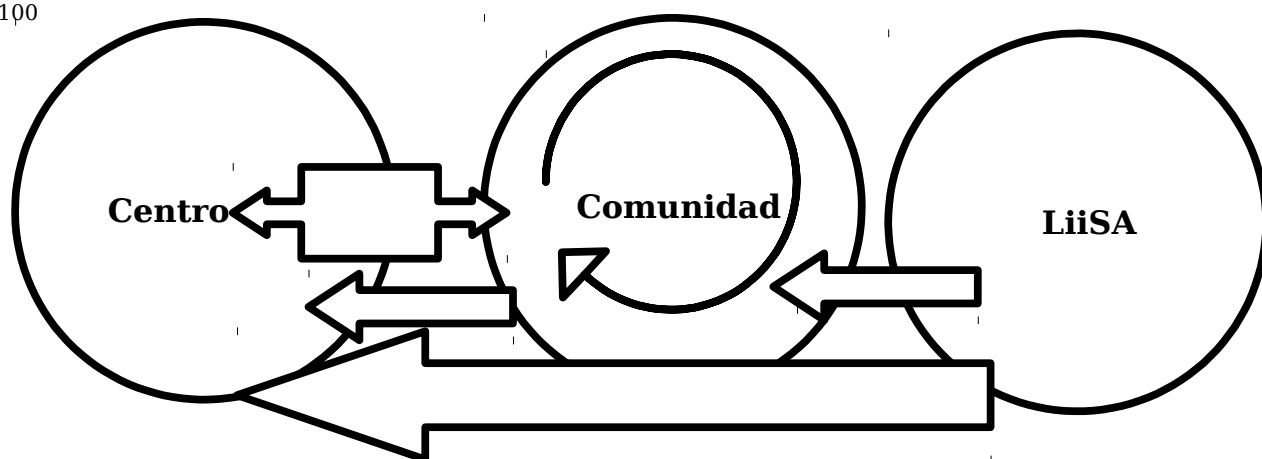
muertos en México, aprovechando la cercanía del Panteón Dolores. Esta misión no se logró ni con Torolab, ni después de su salida.

2. *Emprender marcas propias que generan riqueza y diseño original.* Pensada para que a través de las actividades creativas que promovían los talleres de moda funcional y cine, se pudieran generar organizaciones y/o empresas de los vecinos en coordinación con Centro, a través de LiiSA. Esta misión no se logró ni con Torolab, ni después de su salida, aunque se continuó trabajando en el desarrollo de patronaje con algunas vecinas.
3. *Investigar a pie de calle el polígono 128.* En concordancia con el perfil de estudios contextuales de Torolab, la posibilidad de realizar un trabajo permanente en la escala familiar y comunitaria de las colonias. La investigación de las colonias vecinas no se detuvo, pero cambió de enfoque con la salida de Torolab.
4. *Diseñar un modelo innovador para los comedores comunitarios de la Ciudad.* A partir del proyecto para renovar y transformar un comedor comunitario muy simbólico de la colonia, poder replicar la estrategia ahí mismo o fuera de la zona, convirtiéndolos en espacios para la recuperación de vínculos entre vecinos. Esta misión no se logró ni con Torolab, ni después de su salida.
5. *Practicar comunicación efectiva y propositiva, que crea diálogo y difusión.* En apariencia muy general, pero constituía uno de los pilares que Torolab planeaba explotar gracias a la forma en que fue pensada la relación que podría surgir entre Centro y los vecinos. Consideraba,

hasta cierto grado, una visión heterogénea y consciente de las posibilidades de conflictos.

En un segundo momento, y surgidos a partir de esas 5 misiones, se consideran los 5 *enfoques de influencia*⁹⁹, ya que representan la visión estratégica y división operativa realizada por Torolab en torno a las prácticas estéticas que plantearon y desarrollaron parcialmente. De los 20 proyectos que se desarrollaron desde que LiiSA inició actividades, 9 fueron señalados como emblemáticos: el Premio Vecinal, el Comedor Victoria, el Taller Vecinal del Diseño: Colectivo Cine Comunitario, el Taller Vecinal del Diseño: Moda Funcional, El Llaverero, Espacio LiiSA y el Festival Lolita.

100



A continuación, se detalla, lo más profundo posible y dependiendo del desarrollo de cada una de las actividades planteadas, los elementos esenciales que las componían, así como algunos de los objetivos explicitados y ya sea la línea de acciones que concretaron, las que quedaron pendientes y las que se transformaron una vez que Centro recobró el control de la estrategia de vinculación.

⁹⁹ Obtenidos de un documento de trabajo del Colectivo Torolab, obtenido directamente de sus archivos digitales.

¹⁰⁰ Realización propia.

3.2.1 La Comunidad para la Comunidad

Planteadas pensando en lograr que se dispararan dinámicas para involucrar a los vecinos en actividades donde pudieran apropiarse espacios dentro de las colonias, haciéndolos más seguros y funcionales de acuerdo a necesidades concretas. Específicamente, en las dos actividades pensadas para este enfoque, se puede comprender el interés de una estrategia en la lógica del trabajo en torno a la dimensión de una comunidad atravesada por serios problemas urbanos en torno a las condiciones de seguridad y pobreza de la zona, que han logrado quebrar o en el mejor de los casos, debilitar

- **Premio vecinal:** Fue pensado como uno de los pilares del primer enfoque de influencia. Se trataba de organizar un evento multilateral, integrado por alumnos, vecinos, autoridades de LiiSA y personas externas, con el objetivo de premiar y visibilizar a los vecinos de la colonia que destacaran por actividades diversas, vinculadas directamente con labores en el trabajo comunitario. La idea era lograr, a través del reconocimiento comunitario, descubrir y potenciar actividades benéficas que permitieran acercamientos y proyectos nuevos, muchas veces incomunicados entre sí debido a las dificultades en las condiciones de la comunicación de las colonias. Durante el segundo semestre de LiiSA, se comisionó un equipo de alumnos y vecinos para conceptualizar el premio y realizar un plan de la logística que permitiera realizarlo al final del mismo. El proyecto se quedó en la fase de la presentación de la conceptualización lograda junto con una solicitud básica de fondos y apoyo a Centro, quien la declinó debido a dificultades para la continuidad semanal en las labores de organización y la cercanía del final del semestre en Centro.

- **Comedor Victoria:** Relacionado directamente con una de las misiones planteadas por Torolab, se enfocaba en hacer mejoras físicas y de funcionamiento interno en uno de los comedores comunitarios más importantes y conocidos en la comunidad, debido al deterioro y falta de recursos de la familia que lo atendía. Parte del plan para una remodelación incluía poder implementar un cine club, una sala de lectura y actividades que fomentaran un espacio de diálogo y encuentro entre vecinos. Los alumnos de Centro y Torolab realizaron el diagnóstico de las mejoras necesarias, así como varias propuestas enfocadas en diseñar objetos funcionales. Por ejemplo, con el fin de lograr sumar un perfil cultural al espacio del comedor y su labor alimenticia, se pensaban objetos como un mobiliario. Se plantearon las medidas que debían llevarse a cabo y se exploraban las vías de financiamiento que se podrían obtener, ya fuera con Centro o de manera externa. Algún tiempo antes de finalizar el segundo semestre de labores de LiiSA, la familia encargada del comedor solicitaba la entrega del dinero para llevar a cabo las mejoras, contrario a lo que Centro planeaba al hacerlo directamente, manejando los fondos y actividades a través de LiiSA, generando un desencuentro y dificultad para realizar el proyecto al final.

3.2.2 La Comunidad en el espacio de Centro

Planeadas pensando en las actividades que los vecinos de la comunidad podrían realizar sistemáticamente en las instalaciones de la universidad, considerando por un lado ciertas necesidades materiales para llevar a cabo exitosamente los talleres de diseño y cinematografía, y por el otro la intención de generar una sensación de cohabitación a través de un flujo al interior y al exterior del edificio.

- **Taller Vecinal de Diseño: Colectivo Cine Comunitario¹⁰¹**: Fue creado bajo la premisa de que el lenguaje audiovisual puede ser aprendido y practicado por todos para poder contar historias personales o colectivas. Apoyados por los alumnos y docentes de la licenciatura de Cine en Centro, se planteó un objetivo principal: generar integración de la comunidad a través de su talento en la participación colectiva para crear una narrativa cinematográfica que lograra plasmar la riqueza e identidad territorial. El taller debía brindar las herramientas teóricas y técnicas para la creación de una pieza cinematográfica pensada en torno a la existencia o construcción de un sentido de identidad comunitaria. Los talleristas se enfocaron en historia del cine. Apreciación, fonografía, narrativa, actuación, diseño sonoro y video. Los contenidos del taller fueron generados e impartidos en el taller por un grupo de alumnos de Cine, guiados por la participación de profesores de su licenciatura.

Durante la primera edición de este taller, dentro del segundo semestre de labores de LiiSA, se consiguió cubrir el programa inicial, mismo que incluía: fundamentos de la narrativa audiovisual y cinematográfica; una breve historia del cine desde la perspectiva técnica e histórica; y una práctica concreta en el ejercicio de crear una serie de clips por equipos, compuestos por vecinos y apoyados por alumnos. Actualmente, Centro mantiene el espacio creado para este taller, habiendo realizado ya un par más de ediciones, mismas que incluyeron una proyección de los ejercicios realizado durante la primera versión, así como una planeación para expandir sus actividades, pensando en la posible participación u organización de un Festival.

101 Imágenes en Anexos.

- **Taller Vecinal de Diseño: Moda Funcional¹⁰²:** Con un cariz económico, el origen del taller fue la exploración del auto-empleo como alternativa frente a otro tipo de actividades formales o informales. A la par, buscaba suscitar una reflexión individual sobre la historia de vida propia a través del diseño de un objeto. Las biografías, estilo de vida y necesidades de los participantes materializados en las piezas y accesorios. Se planteó lograr una combinación entre el diseño de modas, la economía local y familiar, y el desarrollo humano. A su vez, esa mezcla procuró producir un intercambio de diagnósticos que permitiera conocer las ideas productivas dentro de la comunidad. encontrar y potenciar talento dentro y fuera de la escuela. Uno de los elementos importantes que planteó este taller fue otorgar una certificación de Centro, lo que logró que, de los 40 vecinos que iniciaron el taller, 37 se diplomaron. La medida pretendía establecer una reacción lo más igualitaria posible entre los alumnos que guiaban a los vecinos y los vecinos que podían ser reconocidos en el contexto de una institución de educación superior. Una parte importante de esa dinámica también era que esos mismos alumnos que participaban pudieran revalorizar la carrera de moda y textil.

Durante la clausura del Taller de Diseño Vecinal, que duró aproximadamente 3 horas, se montó una pequeña exposición de las piezas diseñadas por los todos los asistentes. El lugar destinado a la misma fue uno de los salones que sirvieron como punto de reunión semanal para diseñar, cortar, confeccionar o discutir. Una de las actividades más importantes fue la presentación de los objetos de vida cotidianos al grupo, con una posterior presentación y reflexión colectiva sobre las historias personales a través de esos objetos. El ejercicio dio paso a poder pensar en el diseño de bolsas y mochilas que

102 Imágenes en Anexos.

contaran su historia. Por tal motivo, se trató de una reunión íntima, pero no cerrada. Si los vecinos participantes querían invitar a miembros de su familia o amigos, podían hacerlo. De hecho, así sucedió. También asistieron algunas autoridades de Centro, quienes repartieron los diplomas correspondientes y clausuraron el taller con la perspectiva de continuar los trabajos el semestre siguiente.

- **Campaña Documentación LiiSA:** Fue pensada como una estrategia para la continuación de los vínculos vecinales generados por los dos Talleres Vecinales de Diseño. El objetivo primordial es dar seguimiento a los proyectos o ideas que surgieran de parte de los vecinos graduados. En cuanto al Taller de Moda Funcional, se intentó armar un colectivo compuesto por al menos 5 vecinas. Su objetivo era poder generar sus propios diseños, producirlos y distribuirlos. Y sobre el Taller de Cine y Ciudad, se plantea seguir generando productos audiovisuales que Centro pueda apoyar y difundir a través de su imagen.

3.2.3 Intercambio

El tercer enfoque fue pensado con el objetivo de establecer un marco bidireccional muy concreto, en el cual pudieran desarrollarse actividades productivas con impacto económico local, así como la apertura de canales nuevos de comunicación. Estaba pensada como una serie de actividades que pudieran construir posibilidades de un vínculo económico y de comunicación desde la comunidad de vecinos a Centro y viceversa.

- **El Puente:** Se trataba de la creación de una aplicación digital para smartphones que permitiera crear una base de datos que sirviera

como plataforma de promoción de un intercambio de actividades o productos, no necesariamente con el factor monetario, entre Centro y sus vecinos. El objetivo era, además de generar oportunidades económicas, buscar habilidades y conocimientos de ambos frentes para promoverlos.

- **Espectacular:** Pensado a partir de la posibilidad de aprovechar el espectacular gigante ubicado dentro de Centro, que tiene una proyección directa sobre Avenida Constituyentes, en ambos sentidos, como espacio de diálogo.
- **El Llaverero:** La elaboración, impresión y distribución periódica de un fanzine comunitario, pensado como un espacio narrativo de diálogo y establecimiento de relaciones entre vecinos. La idea central era que a través de la escritura y actividades de periodismo, se diera voz a la comunidad , con el objetivo de que pudieran contar cualquier cosa que quisieran contar.

3.2.4 LiiSA en el espacio de la Comunidad

Pensado en las actividades que, de acuerdo a la experiencia artística y metodológica del colectivo, podrían realizarse directa y sistemáticamente en el polígono 128, con posibilidades de expandirse a otras colonias cercanas. El objetivo esencial era echar a andar un proceso permanente de investigación urbana de las colonias, al mismo tiempo que se generaban dinámicas para la comprensión y propuestas conjuntas a los principales problemas de la comunidad. Para el colectivo, este enfoque representaba una de las fases esenciales para poder consolidar y expandir sus bases de

confianza en la comunidad, a fin de profundizar en la comprensión contextual.

- **Espacio LiiSA:** Pensado como “La Casa de LiiSA” o el espacio de planeación y desarrollo de proyectos múltiples que estaría fuera de Centro, en alguna de las colonias cercanas. Alguna de las ideas, además de funcionar como un espacio permanentemente abierto a los vecinos, era la posibilidad de crear una granja que generara forestación social, riqueza y salud pública.
- **APP Gaviota:** La idea surgió pensando en una escuela vecina de Centro, “Gaviota”, que se dedica a las actividades pedagógicas para niños con problemas de aprendizaje de la colonia y zonas aledañas. La herramienta fue una aplicación que permite hacer más eficiente el tiempo diario de las maestras y dedicarle un 25-30% más del mismo a los niños con capacidades distintas que necesitan más tiempo para mejorar su calidad de vida.
- **Festival Lolita:** Un festival de cine en día de muertos para recuperar espacio público y forma parte del Centro de Investigación Cinematográfica. Se planeaba que la sede pudiera ser el Panteón Dolores y se pensaba poder generar un circuito de proyecciones nacionales e internacionales, tratando de promover producciones realizadas tanto por Centro como por LiiSA.
- **Arquitectos de Cabecera:** Esta actividad fue pensada en torno a las necesidades habitacionales de los vecinos de la zona. Su objetivo principal era que los alumnos de posgrado de Centro pudieran crear documentos arquitectónicos junto con las familias participantes, con el

fin de poder contar con todos los materiales necesarios para solicitar fondos públicos de vivienda, cambiando las condiciones básicas de espacio y cotidianidad de sus vidas. El proyecto se basó en una noción muy específica sobre la arquitectura que promueve Torolab: actualmente es una profesión sumamente importante en términos del tejido urbano, pero cuyas actividades de planeación y ejecución, llegan a quien las puede pagar y no a quien las necesita. Esta idea está vinculada en la intención de “salvar” a la arquitectura, proveniente del diseñador, arquitecto e inventor norteamericano Richard Buckminster "Bucky" Fuller¹⁰³, para quien era una actividad profesional que generaba un compromiso con los procesos sociales.

- **Adopta un urbanista:** Pensado para poder identificar necesidades de infraestructura básicas en las colonias, y a través de un acercamiento a las necesidades reales, poder plantear soluciones, idealmente con un impacto hasta el nivel de políticas públicas. Se basa en la premisa de que una persona no vive en su casa, que es necesario establecer medios para entender los espacios vitales y el gasto de energías. El proyecto se apoyaba en los alumnos y profesores de posgrado, por lo que después de la partida de Torolab fue suspendido.

3.2.5 LiiSA para Centro

Pensado para poder llevar a cabo prácticas estéticas dentro del marco mismo de la institución con el objetivo de mejorar las condiciones generales de convivencia, tocando puntos implicados con el sistema laboral.

¹⁰³ Mencionado como inspiración sobre una nueva visión de la arquitectura por miembros de Torolab en varias de las reuniones semanales y en pláticas en privado.

- **Gris a Color & Happy Worker:** Dentro de este enfoque, representó uno de los proyectos más interesantes de todos los planteados por Torolab, tanto en términos estéticos como en potencial político. Su objetivo esencial era lograr una mejora en las condiciones materiales cotidianas de trabajo del equipo de intendencia y seguridad de la universidad, impactando directamente en las dinámicas de la convivencia de los mismos con alumnos, profesores y autoridades. El resultado fue una investigación y un manual para operar el programa, mismo que nunca fue llevado a cabo. La estrategia consistía en 2 actividades a cargo de alumnos de arquitectura y de comunicación visual: Realizar una investigación y documentación sobre las condiciones de los espacios laborales del personal de seguridad y del personal de intendencia. El objetivo final sería, después de comprobar que las condiciones no eran óptimas, poder realizar propuestas correspondientes para generar las mejoras necesarias, de acuerdo a sus necesidades; y 2, diseñar uniformes a color, contrastantes con los grises institucionales, acompañados de una dinámica de promociones laborales.
- **Música en Centro:** Crear módulos en los espacios comunes del campus para generar listas de reproducción o archivos digitales musicales que pudieran intercambiar entre staff, alumnos y docentes de la Universidad. La idea era que a través de la música se pudieran conocer y reconocer gustos iguales y similares entre todos quienes viven los espacios cotidianos de Centro.
- **LEED:** Crear una campaña enfocada en el tema de la certificación Leed Platino del edificio del nuevo campus, que buscara crear

consciencia ambiental y congruencia con la certificación de la Universidad al aprovechar recursos.

- **Expresión Centro:** Proyecto que busca empoderar a la Sociedad de Alumnos para tomar acción sobre los problemas y oportunidades de mejora de la Universidad a partir de una inteligencia colectiva.
- **Tesis BETA:** Sería planteada como una actividad realizada por la sociedad de ex-alumnos, a través de la cual, las tesis elaboradas por todos los egresados de Centro podrían generar una red de relaciones profesionales y personales.
- **EMPLEO:** Como parte de la estrategia se buscaba que algunos de los vecinos pudieran encontrar trabajo dentro de las instalaciones de Centro, principalmente en alguna de las actividades de vinculación, pero también en intendencia, atención a alumnos, seguridad, etc.
- **TADDI:** Pensado como la posible construcción de un espacio didáctico dentro de Centro, cuyo objetivo fuera la posibilidad de que los hijos de alumnos, docentes y trabajadores compartieran el espacio de trabajo, generando una dinámica de optimización de recursos, cercanía y tiempo.

Hasta el momento de la salida de Torolab de Centro y la disolución de LiiSA, únicamente 11 de los 21 proyectos que conformaban la cartera completa se concretaron o quedaron en fase de planeación. Con el surgimiento del Hub de Diseño Social, se continuaron únicamente con 2 de los proyectos heredados de LiiSA y se pretende rescatar y transformar el marco operativo de otros 2.

3.3 Conflicto y Ruptura

A través de la estrategia metodológica seleccionada para la investigación, compuesta por las entrevistas y el registro sistemático del trabajo de campo semanal, fue posible determinar el contexto donde germinaron las tensiones entre Centro como autoridad y Torolab como colectivo empleado. Los tiempos y espacios “caóticos” que se abrían en medio de la cotidianidad institucional de Centro, en los cuales sucedían las labores logísticas y prácticas de las actividades estéticas. A partir de las observaciones sistemáticas realizadas en el trabajo de campo y de la información obtenida desde diferentes enfoques en las entrevistas semi-estructuradas fue posible determinar que surgió *una contraposición entre la dinámica del espacio experimental proveniente del perfil artístico de Torolab y la dinámica del espacio educativo y profesionalizante de la idea del diseño y la creatividad de Centro*. Esta contraposición entre dos dinámicas tan diversas, una flexible y la otra rígida, se expresó en al menos 6 grandes conflictos: *el orden institucional, la comunicación interinstitucional, la negociación de continuidad, la búsqueda de autonomía, las relaciones personales y los planes y proyección*. Vistos en conjunto, la consolidación y crecimiento de estos conflictos explican la violencia con la que surgió un desacuerdo entre las partes, mismo que llevó a la decisión de una ruptura laboral. Sin embargo, en un primer momento, posterior a la salida de Torolab de Centro, se apostó por una continuidad de la inercia de la estrategia de vinculación planteada por Torolab a través de LiiSA. La gran diferencia es que fue necesario abandonar el nombre y muchas de las formas operativas que se habían establecido, así como una modificación a fondo de muchas de sus líneas generales y objetivos. El gran giro en el núcleo de la estrategia de vinculación fue la adopción de la idea del diseño social, dejando de lado las prácticas estéticas.

3.3.1. Orden institucional

- *Programa piloto.* El proyecto de Centro como institución de educación superior comenzó en el viejo campus. Las instalaciones y la plantilla de profesores funcionaron como una plataforma de despegue para el programa educativo enfocado en la profesionalización de la creatividad. La percepción de los alumnos y profesores que pudieron vivir la transición apunta a señalar específicamente que hubo cambios significativos en gran parte de muchos de los aspectos institucionales que volvieron exitoso al proyecto con la creación del nuevo campus.¹⁰⁴
- *Nuevo campus, nuevo orden.* Los conflictos que surgen en esta dimensión tienen que ver con la autoridad que representaba Centro frente a Torolab como empleador y frente a todos quienes participaron en el espacio académico-laboral durante las operaciones de LiiSA: vecinos, externos, etc. El prestigio, la dimensión y la dinámica privado-lucrativa permitieron concebir, establecer, consolidar y desarrollar, en paralelo, un orden interno junto con la construcción del nuevo campus.¹⁰⁵

104 S - Y el otro campus, mismo que fuera chiquito y así muchas cosas, pero todo mundo sentía orgullo de ser de ahí. Y ya no, ya es otra cosa. Cambió mucho. Hasta el edificio, que es una locura. En vez de, no sé, hacer una convocatoria entre los mismos alumnos. Cosas así. Y yo creo que también, o sea sí, antes era como un piloto, una cosa que yo me imagino, porque los maestros, de verdad, son muy aficionados y son muy buenos y dan todo. Y creo que fue como, Gina inmersionando en eso y ya que está eso, como ya se volvió una institución y ya lo más importante es la institución. Y justo por eso, el edificio tan así.

105 CR - Por otra parte, su nivel de ego. Después de escucharlo 6 meses hablar de él, si era castrante. Ese nivel de ego creo que no permitió que él entendiera que era parte de un equipo, y que para poder hacer los proyectos que él sabe hacer y que lleva años, necesita trabajar en un equipo en una institución donde hay más burocracia y tiene que aceptar trámites más largos y cosas así. Que no es como en Tijuana donde él manda y si quiere lo hace o en sus otros proyectos temporales. P. sabía que ya habían trabajado en proyectos, pero nunca uno tan grande. Sabía que habían estado en universidades temporalmente. Nunca se lo habían planteado así creo: "Te vas a quedar aquí años. Te vas a instalar aquí y vas a abrir otro Torolab aquí." Sabe muy bien lo que hace, pero no entendió que era parte de un equipo.

- *Prestigio.* En Centro existe un sistema inagotable de crédito y reconocimiento permanente a la institución, donde son esenciales las relaciones y la exposición pública de Centro como líder. El argumento central del mismo es una necesidad constante de reforzar la imagen emprendedora y social de la Universidad, a través de ciertos estándares de visibilidad, mismos que están en concordancia con la necesidad de construir un currículo de proyectos, pero no de procesos. Sin embargo, el papel de Torolab en esta dinámica con LiISA parecía no resolver esa necesidad. ^{106 107 108 109 110}
- *Burocracia.* Uno de los temas más recurrentes en la narrativa del conflicto fue el de los mecanismos de burocracia que operaban en Centro. A través de estos se establecían las jerarquías administrativas que procesaban y determinaban las asignaciones de los gastos estratégicos y las autorizaciones para todas las actividades operativas y de difusión. ^{111 112 113}

¹⁰⁶ S - También un detalle, que Centro y ellos se enojaron tanto que no fueron invitados a esta cena que hicieron con la OMR. O sea, el concepto de la exposición es que no hay *vernissage*, pero hay *finissage*. El primero día hubo una cena organizada por OMR con coleccionistas y gente del mundo del arte, pero nosotros estuvimos ahí porque estuvimos acabando. Pero no fue algo oficial y Centro se molestó mucho que no fue invitado.

¹⁰⁷ A - Mira, no había momento en que no le diéramos crédito a Centro y no era suficiente.

¹⁰⁸ S - Y creo que Centro también lo ve como "tenemos este contrato y ya", lo ve con muy poco cariño. Él es un empleado e hizo este proyecto, pero hay miles de estos proyectos. Y creo que Centro funciona así. Para mantener un proyecto así se necesita tener miles de fotos y como nosotros no lo hicimos de esta manera...

¹⁰⁹ S - Y tú tampoco puedes, si tú tienes Centro, que tiene esta esencia, ellos no pueden hacer otra cosa que su esencia, y por lo menos son cosas como bastante limitadas, enfocadas en dinero, "*fakes*", con mucha foto, lo que sea. Pero bueno, están haciendo eso correspondiente a su esencia.

¹¹⁰ P - R. va a un chorro de plataformas y nunca menciona a Centro cuando está becado por Centro para vivir aquí. No estábamos de acuerdo.

¹¹¹ CR - Estaba muy en contra del tema de toda la burocracia. Pero en Centro las cosas no funcionan así, y menos si es un güey que Gina no conoce, que los de Recurso no conocen. P. tenía que ir a negociar.

¹¹² P - Y luego, a nivel operativo, como que luego R. asumía que era muy fácil ya iniciar un taller de un día al otro. Y pues no, tienes que pedir un presupuesto, que te lo autoricen, etc. Entonces, a todo eso, el le decía que "le poníamos problemas".

¹¹³ C - Y ahí venía la llamada de atención, por tu entusiasmo, por tu iniciativa. Si tomas la iniciativa, te lo toman a mal. Si haces algo por iniciativa propia: "No". Tiene que estar autorizado. Hasta para un cartel. Y es porque no se ve bonito. Nunca me gustó eso de pedir permiso para tener iniciativa. Me sentí rarísimo.

- *De políticas grises-rígidas a políticas a color-flexibles.* Al interior existían políticas estrictas hacia su personal, sobretodo el encargado de la seguridad. El motivo no era solo por las condiciones de inseguridad en la nueva zona, sino que tenía que ver también con el aumento de alumnos de nivel socio-económico alto que comenzaron a llegar a Centro. A partir del descubrimiento de estas y otras condiciones laborales y de convivencia establecidas para el personal, surge una propuesta incómoda para mejorarlas, encarnada en el proyecto “De Gris a Color”.^{114 115 116 117}
- *La figura del autor.* Centro percibía que la propuesta estética de Torolab en LiiSA estaba cargada a la figura de uno de sus miembros

114 CR - La neta es que sí son súper súper súper culeros con el personal en Centro, o sea en el nuevo, en el viejo no era tanto. Luego, sí son súper culeros con el personal. Y sí es Centro, pero también yo creo que es mucho de los alumnos. Y la seguridad ahorita está cabrona, los peores son los de seguridad.

115 CR - Mucho. Para empezar, así objetivamente, la colegiatura. Entonces la gente que entraba, desde ahí, ya era diferente. Y, por lo tanto, yo creo que por eso se volvió mucho más “picky” el tema de las relaciones dentro.

116 C- Muy. De hecho, eso sigue sucediendo. El hermetismo sigue sucediendo. Con LiiSA, se trabaja adentro y afuera. La relación con los vecinos en el TVD era una especie de pago. Una especie de pretexto para seguir acercándonos, para conocernos. Para que fuera más íntima. Era un pretexto. Para que se concretara lo más íntimo. Pero nosotros salíamos y ahí pasábamos la mayor parte.

117 S - R. siempre nos ponía a hacer proyectos de verdad. Muchos eran como dentro de Centro, con intendencia. Esta “De gris a color”, como cambiar el uniforme. O sea, proyectitos con Centro, dentro de la clase. Pero, por ejemplo, ese de “Gris a color”, hicieron toda una investigación sobre el personal de intendencia. Ellos tenían mucho tiempo una cosa abajo en Centro, sin regaderas, sin baño, sin lugar donde comer. No están permitidos comer en la cafetería, no están permitidos de hablar con alumnos. ¿Por reglamento interno? Sí, cosas absurdísimas. Y ellos como que hicieron una investigación medio clandestina, porque justamente no pueden hablar. Y hicieron toda una propuesta de uniforme, de guantes y cosas. Y sí como en varios años que trabajas ahí tu siempre puedes añadir, te regalan un uniforme más. Como fortalecer que te sientes parte de, de lo contrario estás apartadísimo. También otra fue con el lugar, los de arquitectura hicieron una propuesta para su lugar, de cómo podría ser como un lockerroom/cafetería para ellos, para que puedan comer ahí. Que tienen como un micro, donde poner sus cosas y regaderas. Cosas básicas. ¿Se presentaron o se quedó ahí? ¿Con quién se presentó? Con Gina, sí. Y siempre fue así de “aaaaah sí, increíble”. Y ya. ¿Y lo apoyaron? Yo creo que “Gris a color”, sí lo entregaron súper bien, hicieron un manual y todo. Y justo, ese se entregó en junio del año pasado y supuestamente iban a implementarlo, G. y P. y todos estos, pero pues no sé.

fundadores. Había una confusión entre la figura de un líder del proyecto y el proceso colaborativo para la creación de contenidos.¹¹⁸

- *Nada fijo.* La política de Centro en torno a este tipo de proyectos de arte o diseño social como plataforma para la vinculación vecinal es que son intercambiables, que ninguno es indispensable. Centro percibía que el proyecto de LiiSA se estaba convirtiendo en una plataforma para intereses paralelos de promoción y trabajo de Torolab.^{119 120 121}
- *Defensa.* Los miembros de Torolab se engancharon en la dinámica de peticiones rígidas de Centro. El crecimiento de LiiSA fue vertiginoso, factor que generó un ambiente interno de defenderse ante la necesidad de cumplir con el programa de Centro. . En esa lógica, el camino que adquiriría LiiSA parecía ir en contra de los intereses de la escuela como empresa.^{122 123}

118 P - En mi percepción, el peor enemigo del proyecto se convirtió la figura del autor. Como estarlo viendo como una obra de arte. Se convirtió en la peor amenaza para el proyecto.

119 P - Sí, eso era como parte de la fantasía de R. Había una parte que creo que nunca entendió que estaba trabajando para una universidad y que el compromiso que tenía que sostener era con la experiencia de la educación de los estudiantes, no con hacer una obra de arte de él. Fue una parte que me tardé mucho entender, pero al final era claro. Incluso, en eso, todo lo demás era un instrumento.

120 S - También supe que P. quería traer otro proyecto, de no sé dónde, importado, social. Y no está mal, pero también es de “¿por qué quieres, después de 1 año y medio, de algo que está funcionando muy bien traer otra cosa? De otro lugar.” Pero justo creo que es la mentalidad de Centro de que les importa más un currículo que algo que en verdad les importe.

121 C- Pero, pues del encanto a llevar lo hechos, pues...Yo vi una distancia abismal. De repente te das cuenta que los cambios de humor están a la orden del día. Es una manera de decirlo, pero es que ahorita te arman una fiesta impresionante y al rato te avientan al lodo. Es algo que yo todavía no acabo de aterrizar. Que se acaba de dar un paso importante hacia la construcción de un proyecto bueno y ya te bajaron hasta el infierno.

122 S - De lo que ellos decían: “es que no está funcionando, no estás entregando reportes no estás entregando resultados”. Entonces él empezó, y se lo toma muy en serio, a buscar entregar estos resultados. En vez de decir, “mis resultados son tales, tales, tales. Y vengan un sábado”.

123 S - La manera en cómo creció LiiSA en este año y medio fue muy rápido y muy acelerante (sic), porque tener una alianza con Centro sí es bueno, pero creo que también al final eso de tener que defender. Y yo lo veía con R., se tenía que defender todo el tiempo, en vez de trabajar cómo podría hacer para satisfacer lo que Centro le pide. Pero se volvió como una cosa de tirarlo a lo estúpido porque no hay manera de que Centro se satisfice.

3.3.2 Comunicación interinstitucional

- *Caos & Deslegitimación.* Existía la percepción de una estructura caótica en los canales de comunicación. El núcleo parecía ser que Torolab no dimensionaba su lugar trabajando para Centro, surgiendo un proceso de deslegitimación y desplazamiento.^{124 125}
- *Metodología, reportes & feedback.* Surgió un conflicto entre la rigidez metodológica para la presentación y seguimiento de resultados.^{126 127}
128 129

124 CR - No contestaba correos, los contestaba dos meses después o los contestaba gente con respuestas que no servían.

125 R - Y pues allí queda que a lo mejor nosotros tenemos que hacer mejores labores de comunicación.

126 A - Sí, yo creo que no hubo como claridad en que el proyecto iba a terminar en el tiempo en que terminó. Para nosotros. R. lo trabajó allá con el equipo de allá como cualquier otro proyecto de Torolab, que tienden a ser permanentes. Entonces, el crecimiento del proyecto iba muy bien, y los resultados que se estaban obteniendo el tiempo que se trabajó, pues nosotros teníamos una muy buena lectura de eso. Lo natural del proyecto era continuar. Entonces, a lo mejor Centro tenía como muy claro que el proyecto con nosotros terminaba al final del semestre este que terminó, pero, hubo una bronca de comunicación, y la persona del vínculo de comunicación era P. Lo que sé que le haya pasado, o nos haya pasado, para nosotros no es claro el momento de este encuentro o desencuentro. No sé qué pasó. Nosotros no sabemos por qué con P. de pronto se cruzaron los cables. A = Otro ejemplo, así como muy evidente. Ella decía que todos los días iba gente a su oficina a quejarse del servicio social de LiiSA. 35, 40 alumnos cuando mucho eran. "Bueno, ¿Quién se queja? Dame un nombre." Vamos viendo cada caso para ver por qué es la queja o ver si cabe o no cabe. Pero no había nombres. No les gustaban nuestros reportes..." Oye G., te hicimos un librito que está a toda madre. Te lo entregué hace un mes. No tengo feedback." "Pues no te voy a dar feedback porque no me gusta." Y si no hacen feedback pues yo no tengo manera de corregirlo, entonces ya el asunto era buscar que no estuviéramos. No tienen que estar este par. Incluso eso pudo haber pasado, dejando una estafeta. O sea, de buenas. En vez de decir que todo era un caos y que era un problema, era decirnos: "Muchachos hasta aquí podemos, o hasta aquí queremos. Vamos preparándonos para que ustedes dejen el proyecto."

127 CR - Que hiciera su desmadre, cero burocracia, pero que le avisara qué pedo, cómo funciona y qué se necesita contestar los correos y hablar, y ella se encargaba de hablar con Gina, con los recursos, con contratar. Todo el trámite ella lo hacía. Pero al final, era imposible. Que el tema de la comunicación fue un caos y fue el tema por el que no pudo funcionar. El güey nunca contestaba, nunca tenía tiempo para hablar, para contestar.

128 S - Como que se volvió tan asustado de tener que cumplir con algo, que en realidad estas guías quién sabe cómo eran, porque no eran racionales y se volvió loco con eso. En vez de decir "mira, tengo esto", y es lo que pasó en la exposición, que ahí lo puedes ver.

129 C - Pero P. decía que es muy desorganizado. Que no llevaba una metodología, ni un registro documentado del trabajo. Hablaba P. de hechos muy anecdóticos, que el trabajo de R. es muy anecdótico. Y sí tiene cierta razón, porque Torolab está en Tijuana, R. hasta acá en la Ciudad de México. Prácticamente el trabajo de metodología lo llevaba A., pero desde Tijuana. Entonces hacer

3.3.3 Negociación de continuidad

- *Propuesta.* Después del cierre del segundo semestre de actividades los problemas de comunicación y las dinámicas de cambio en el orden institucional generaron un espacio donde era posible la negociación o la ruptura. En el verano de 2016 surgió una propuesta por parte de Centro que reducida en términos monetarios, temporales y operativos. Por parte de Torolab existió un intento de negociar mediante una contra-propuesta que no prospero debido al nivel de tensión.^{130 131}
- *Intento de control.* Esta puede ser considerara unas de las acciones que tomó Centro como consecuencia de los diversos roles que tensionaban y retaban las estructuras y dinámicas institucionales de Centro fue proponer cambiar la temporalidad y las condiciones del trabajo de Torolab en LiiSA como mecanismo de control.¹³²

algo a distancia fue lo que nunca funcionó. Todo el manejo administrativo de LiiSA estaba en Tijuana y no aquí. Y eso es lo que yo creo reclamaba mucho P.

130 S - Hubo como una propuesta, pero la propuesta fue que R. viene 4 veces, le pagaron bien poquito y no le pagaron viaje ni hospedaje. Dijeron "ok, tenemos la posibilidad de que R. venga 4 veces al semestre, por una semana o dos". Y justo que él en esa semana haría un taller. Pero la verdad no pagaban suficiente y además lo que entendí es que todo el tiempo que R. no está en la Granja es menos a la Granja.

131 P - Entonces hubo una nueva propuesta para que en lugar que estuvieran a cargo de la clase, hiciéramos talleres con maestría y licenciatura para continuar la labor. Para esto, les molestó muchísimo que sabían que teníamos conversaciones con la Delegación y con distintas instancias para buscar fondo con programas que tenían que ver con vecinos, pero él quería que todo estuviera enfocado en LiiSA.

132 CR - Pero al final así no es la forma como funciona Centro, y él tenía que entender, pero al final no entendió que era una parte más chica de un equipo más grande. Yo no sabía que le habían propuesto lo de estar temporal, y creo que le partieron el corazón. Como el decirle "no te queremos ya de residente", y si estaba ya tan ilusionado, es como si te dicen "bueno, ya no vamos a ser novios, vamos a ser free" pues si te parten el corazón.

- *Desgaste.* La relación desgastada no permitió negociar mejores condiciones laborales, hecho que llevó a decidir estratégicamente al colectivo a enfocarse en Tijuana..^{133 134 135}
- *Intereses de Torolab.* No todos los miembros del colectivo querían continuar con el proyecto, Una diferencia para los miembros de Torolab con el trabajo sofocante en Centro y la libertad y propiedad de su proyecto en Tijuana..^{136 137}

133 R - Y la otra cosa José, es, mira ve. Ahorita te platico cosas de Tijuana, pero ya después de la exhibición de OMR. Ya se habían terminado las clases, ya estaba cerrado Centro, ahí nos hace una oferta para seguirnos quedando, K. La oferta es: P se queda con un proyecto que es el de la Gaviota y nosotros nos quedamos con los proyectos externos. Pero es ganando 3 veces menos, no viniendo a Centro y nada más viniendo 2 semanas al semestre. Híjole. Ya estaba complicado. Quisimos hacer una contrapropuesta, pero ya estaba muy desgastado para nosotros el asunto. Pero sí nos hicieron esa propuesta y lo sentí bien honesto porque no querían, o sea fue un ajunta con cara de enojo de todos, menos de K. Ahí era porque quería K. Y ella es la directora. Eso habla bien de Centro, eso habla bien de un intento real por mantener algo. No iba a ser igual, se iba a cortar el proceso. Se dividía en P y nosotros, íbamos a ganar casi nada, pero bueno, también era...hacer el trabajo de un semestre en 2 semanas. A = Pero sí importa, porque nosotros, acá en Tijuana, la parte de Torolab pues sí vivíamos mucho del salario que tenía R. en Centro. Para que R. pueda estar trabajando en una universidad, tenemos que resolver la economía del proyecto de Tijuana. Entonces, sí te están reduciendo tu salario tanto, pues ya no. Somos bien poquitos en Torolab, no podemos extendernos tantos porque ni aquí no allá pues.

134 A - Pero al final es una institución la que decidió que nosotros terminábamos ese semestre.

135 P - Luego, yo empecé a evaluar LiiSA y la verdad es que se logró generar una base de participación con vecinos inicial bastante interesante. El 1er. Semestre con los estudiantes también fue bastante interesante. Al final R. dio 3 semestres, pero cada vez R. estaba más comprometido con otros proyectos en los que no le daba crédito a Centro, de nada. Entonces, pues él tenía intercambio para hacer estancia de investigación aquí y una residencia y pues no necesariamente estaba cumpliendo esos compromisos. Había pasado 1 año y medio y no teníamos un diagnóstico.

136 A - Yo creo que pudimos haber retomado una mejor comunicación a partir del momento en que K., ya habiéndose acabado las clases, nos dice: "oye, pues van a ganar tanto dinero, nada más son dos semanas y algo se puede hacer y recuperar". Y creo que allí pudimos haber hecho nosotros algo más. Pero yo creo que ya nos agarraron bien cansados, yo creo que allí si ya hubo una votación donde yo quería seguir y donde el resto de Torolab ya no quería. Pero Torolab es una democracia, desafortunadamente.

137 S - Y todavía en el verano estábamos pensando en la propuesta, hicimos una contraoferta y ya como que...Es que también en cuanto R. llegó a Tijuana se dio cuenta que justo, y lo notabas, se sentía muy feliz, y como que "pude respirar", y aquí todo el tiempo tenía que defenderse de alguna manera y creo que también le cansó eso. Y ahí pues tiene su lugar.

3.3.4 Autonomía

- *Casa LiiSA*. Hacia el final de la presencia de Torolab se trabajó en la posibilidad de mudar, en el corto plazo, el espacio de operaciones original a algún lugar en la colonia. Ante el aumento progresivo en la solicitud de apoyo material y económico, surgió una dinámica conflictiva, misma que llevó a pensar en la posibilidad de un espacio autónomo. El objetivo primordial era seguir trabajando en el sentido de la comunidad y su organización, pero cabe pensar que quizás estas dinámicas no fueron consideradas parte de los objetivos de expansión de la universidad. A pesar de estos factores, la estrategia no planteaba deshacerse de Centro, sino seguir colaborando lejos de los dominios simbólicos del edificio.^{138 139}
- *Apoyo indeterminado*. Existía una idea muy concreta con este plan: ir en contra de la ayuda institucional definida y forzarla de acuerdo a las necesidades. El motivo, es que no existía un apoyo formal y económico de Centro ante la posibilidad de crear una Casa de LiiSA en la comunidad.^{140 141}

138 CR - Sí. Para llevar a casa LiiSA. Para sacar a LiiSA. Y sí, no me extrañaría ni tantito lo de los problemas. Y sí, justo lo hacían para eso. Creo que no era para sacar a Centro, porque Centro fue un intermediario, una herramienta, y lo va a ser y lo será y todo, pero también para que no se sintieran intimidados de que iban al "monstruo gris", ¿ya sabes que así le dicen, ¿no?

139 C - Pienso que un error grave que cometió R. fue no haber ido paso a paso. R. vio muchísimo más allá, y empezó a proyectar más allá. Y para ese más allá trabajó. Ya se estaba visualizando una Granja aquí en la Ciudad de México. Ya estaban visualizando proyecto de apoyo a la comunidad. Una especie de pago a vecino que nos apoyaron de forma muy importante. Una especie de retribución.

140 R - Pues mira, la situación de esto es de que México, si ahorita no empieza a arriesgar en procesos de investigación y desarrollo, siempre será un país en el que la autogestión y la responsabilidad individual frente a los otros y frente a tu vida, siempre pedirás que el gobierno haga algo, que la policía cuide, que esto, que el Instituto...

141 A - No, no se dio por eso. La Delegación estaba dispuesta, todo estaba puesto para eso. Y C. estuvo en las juntas, entonces yo creo que él lo puede continuar. La única razón es porque para nosotros ir para allá, pues si tendríamos que tener como un apoyo económico como el que teníamos, que ya no íbamos a tener. O sea, Centro nada más nos iba a prestar alumnos y nosotros teníamos que conseguir fondos por otro lado. Podían hacer servicio social con nosotros, y que ya nosotros tuviéramos como una Asociación independiente. Eso nos lo dijo P, pero a lo mejor pudimos haber

- *Soporte económico.* Sabían que Torolab podía plantear actividades económicas para generar capital paulatinamente. El marco institucional de Centro es rígido y enfocado en la posibilidad real de generar dinero a través de la educación y la formación de personal. La creación y mantenimiento de una imagen de prestigio es esencial, adquiriendo dimensiones performativas espectaculares.¹⁴²
- *Consciencia de la autonomía.* Centro si calculó la posibilidad de que LiiSA creciera y se consolidara de tal manera con la comunidad que pudiera crearse un espacio para operar fuera de Centro.¹⁴³
- *Apropiación.* La posibilidad de que el éxito de la actividad experimental-estética fuera una vía para la apropiación del proyecto llevó a que se acentuaran las disonancias entre este modelo y la institución, donde era necesario responder a la autoridad, sin muchos márgenes para la crítica.¹⁴⁴
- *Seguridad.* Uno de los temas esenciales que se trabaja en esta dinámica de autonomía era la estrategia comunal de seguridad, solucionando la insuficiencia o ausencia de la policía.¹⁴⁵

negociado con la directora. Que hubiera sido un salario de dos semanas, pero bien pagado y ya ustedes ven qué onda. Pero nosotros no contamos con el capital económico para sostener esa empresa. Nos ofreció otro emprendedor social allá en México darnos otra parte, pero era también insuficiente, no alcanzaba para hacer una Granja allá. Sí estaba complicado. Yo creo que, si no hubiéramos estado tan lastimados, a lo mejor le bajábamos algo económico, había un entendimiento distinto.

142 CR - Y chance él tenía la forma de conseguir el dinero, o chance podía generar más dinero con eso que le dieran y multiplicarlo.

143 P - Pero yo creo que en algún momento él pensó: "Bueno, pues yo saco LiiSA, pongo la casa, y me desentiendo de estos." Yo creo que sí pensó eso. Era imposible que le diera la espalda a Centro, pero él si lo pensó.

144 CR - Y ese fue el único resultado que tuvo R., haber expuesto en la OMR. Como él es un artista, como que se apropiaba demasiado, se apropió demasiado del proyecto.

145 C - Entonces llega R. y empezamos con LiiSA, y ahí la principal estrategia era encontrar aliados estratégicos, que fueran influyentes en la comunidad. Y ellos iban a ser un vínculo para crear esferas de seguridad. Pero no iba a venir de la policía, sino de la propia comunidad. Nosotros nos íbamos a cuidar a nosotros. Y la entrada fue el TVD. Y era traer a los vecinos, abrir la puertas a la comunidad,

3.3.5 Relaciones personales

- *Vínculo de trabajo.* Existía un vínculo profundo entre miembros de Torolab y la persona que fungía como enlace administrativo con Centro. De este surge la conexión directa para crear el vínculo laboral. Del vínculo intermediario de Centro con Torolab dependía en gran medida una organización y comunicación. ^{146 147 148 149}

pero no dejar de estar afuera.

146 P - Yo conocía a R. como en 2008, porque lo invité a un proyecto. Yo curé un proyecto que se llama "Residual". Entonces, Residual era un proyecto que hice con la UNAM y el Instituto Goethe, sobre basura. Y nos dedicamos como dos años a hacer ese proyecto. Y entonces yo empecé una relación bastante cercana con R., porque en mi opinión era muy interesante lo que estaba haciendo, y que era de los pocos artistas socialmente comprometidos en México. Como que sí parecía que había un engagement distinto al de artistas como Pedro Reyes, etc. Entonces, a partir de ahí, R. y yo conservamos una relación bastante cercana. Y como que me empecé a involucrar cada vez más en los proyectos de Torolab sin ser parte de Torolab. Como que era siempre, yo tenía un rol como que no era muy claro.

147 P - Entonces cuando viene el tema de la mudanza del campus, yo ni tenía oficina en Centro, me invitan a sumarme. Y entonces yo invito a K y a G. a una exposición que estaba en la OMR. Su primera exposición en años. Yo había ayudado a R. y en Torolab retomaron una mesa que habían hecho para el Instituto de la Basura. Y como retomaban el tema de la Granja, yo les dije que si querían seguir el tema, pero con un *brazo operativo*, les presenté a R. y una propuesta. Centro tenía un programa que era el Triángulo de la Investigación, que era poder tener 3 profesores extranjeros invitados. Pero en ese momento, el Triángulo tenía 2 y faltaba 1. Y les dije que podíamos traer a R. de Tijuana para que fuera el *brazo operativo* del Hub de Diseño Social, que todavía no existía. Entonces, tuvimos una junta en la OMR para que conocieran el trabajo en la Granja. Entonces, después de eso empezamos conversaciones para invitar a R. a Centro de titular de la clase de "Contexto político y social". La forma de traerlo era un intercambio, que el tenía que asumir esas clases y a cambio participar en el desarrollo de LiiSA. Pero LiiSA era el brazo operativo del Hub. Entonces, pues se viene R. y yo seguí con una línea de investigación.

148 CR - P. sabía que ella los había traído, que era ella la encargada de toda la parte social de Centro, entonces le pedía que hicieran equipo.

149 A - No sabemos qué lo formó, pero lo que sí es que P. es muy influyente en la Dirección de Centro. Lo fue para llevarnos y lo fue para sacarnos. *Sí, yo no sabía que era sobrina de Gina, por ejemplo.* R = Pues influye también porque de veras que es alguien que es como una negociadora, es alguien que tiene una inteligencia muy bonita, que le gustan los proyectos sociales, de corazón. Que ya está harta del mundo del arte y prefiere el diseño, porque se le hace más honesto. Se me hace la persona, o sea, en términos curricular, y salvo esto feo que pasó con nosotros, pero antes de esto, pues es la persona que yo hubiera contratado para ese puesto. A - Y era la persona para haber llevado la batuta de LiiSA. Se pudo haber hecho en términos bien, padres. R - Y también, ella me decía: "Tú estás molesto porque nunca me presenté en LiiSA, ¿verdad?" Y yo le digo: "Pues estoy sentido, porque yo sé que empezaste a ayudar a otras cosas, P. Yo sé de algunos sábados que sí fuiste a otras cosas, pero bueno". Y ahí empezó algo raro. Pero más allá, no te sé decir.

- *Ausencia & Deslegitimación.* Se separó la dinámica operativa de LiiSA y del Hub, dando pie a ausencia del vínculo administrativo, eliminando su figura para tomar decisiones. Existía la sensación de una campaña sistemática para generar dinámicas que llevaran a desacreditar el proyecto de LiiSA. Existían ^{150 151 152 153 154 155 156}

150 C - Entonces, pues se viene R. y yo seguí con una línea de investigación. Toda la parte operativa yo decidí no asumirla, porque era un proyecto de investigación. Y también decidí ya no estar trabajando e invirtiendo tantas horas gratis para Torolab. Entonces le dije: "Yo hago esto, vente. Pon LiiSA, haz lo que quieras y yo voy a seguir con mi proyecto de investigación." Y la idea era irnos alineando. Pero entonces, ahí, R. se enojó muchísimo. Porque en su mente yo debía seguir haciendo eso. Lo que pasa es que, por el tema del nuevo campus, las cosas no se dieron de manera ordenada. Había que atender un problema. Yo creo que era un tema meramente de logística. Y yo tenía muchas otras cosas, entonces decidí no meterme a LiiSA. Entonces, nada más como que los acompañaba y cada vez que se les atoraba algo, pues yo entraba. Me hablaban de Centro o me hablaba R. para intervenir. Y así fue avanzando.

151 R - P. misma que quería hacer lo del Hub de Diseño Social. El problema con P. quizás fue que ella estaba haciendo la maestría y se ausentó un rato de estar. Te acuerdas, cuando hicimos los talleres, no fue a uno solo. Pero de repente ya estaba saliendo de la maestría, le dieron un trabajo ahora sí permanente y como que ahora sí le estorbábamos, no sé. Quién sabe. Como que ya de repente: "Órale, ya. Me toca a mí". No sé cómo decirlo de otra manera. Pero no me puedo meter en su cabeza para decirte qué pasó, pero, por otro lado,

152 A - Sí llegó un momento, ya cuando la situación estaba como de pleito como con P., si fue de decir: "Si no está C., no estamos nosotros." Y nos la tuvimos que brincar. Porque P. era nuestro enganche con la Universidad. O sea, ella era la que hablaba por nosotros. Y de repente fue una situación bien compleja. Bien, bien compleja. Por P., C. P., ya después dejó de ir. Ya cuando P. estaba, acuérdate que estaba lo que se hacía entre semana con las clases que acompañaban a LiiSA. Una cosa es lo que sucedía con Angie, que era súper cool y súper entrada, o con Ganar, y otra cosa es lo que sucedía cuando estaba en la clase P. Y hubo unos días...

153 C - Y de hecho, ella nunca estuvo presente. Ella estaba considerada como parte del equipo pero jamás estaba. La veías en otros programas ahí en Centro, como Talentum que es con el CIDE. Pero nada más. Así lo puedo decir, categóricamente nunca fue. La veíamos haciendo todo menos LiiSA.

154 R - Pero el otro lado es el enganche con estudiantes como S. Como los que tú veías y conocías. Pero llegar a unas reuniones, donde veníamos de una clase donde, te lo juro, los estudiantes se levantaban y aplaudían, y llegaba P. y decía que la clase era un fracaso. Y le decíamos que cuál es el indicador para decir que la clase es un fracaso. Y decía: "No bueno, es que se están quejando, no participan." Y luego le decía a K. y a G., que eso no ocurrió. Nuestra palabra contra la suya. Que no teníamos auto-crítica. Y decíamos, "Ok, ya no va a haber forma de razonar aquí".

155 R - Y si de veras este proyecto, le estorbamos a P. y nomás está viendo en qué... Una cosa es que ni son equivocaciones, si no que son aciertos. Imagínate cuando sucediera una equivocación, lo que pasaría con Centro. Y de repente ya después nos enteramos que ella se empezó a jactar de que ella fue la que buscó para que C. estuviera. Ya cosas muy cansadas. Muy cansadas para nosotros.

156 R - Porque, por ejemplo, desde que... ¿Con quién seguimos colaborando de Centro? Tú ve y platica con él, con Mikel Adrià, el director de Urbanismo, de Ciudad y de Vivienda. Con él seguimos chambeando. Pero él llegaba y nos decía: "Tengo que ser bien honesto. Hay alguien dentro de Centro que está viendo cómo perjudicarlos a ustedes y a LiiSA." Y le dijo: "¿Es P.?", nos dijo: "Sí.". Pero que las juntas, casa vez que él hablaba de lo bien que estaba haciendo con nosotros, que se enfurecía. Pero eso no los dijo él.

- *Desgaste & Divorcio.* El desgaste por tensiones comenzó después del primer año, cuando la persona que encarnaba el vínculo y la intermediación en centro se activó de manera permanente, ya que había existido una ausencia sistemática en las labores de LiiSA en las primeras fases. Resultando en un divorcio definitivo a nivel personal después de la ruptura institucional. Sin embargo, al parecer, no existe una prohibición terminante de Centro hacia el trabajo que todavía sostienen algunos miembros de su posgrado con Torolab^{157 158 159 160}

157 S - Pues R. se quedó trabado con eso, como "estoy haciendo algo muy mal", así como self-damage. Pero no, fue P. P., yo lo único que me puedo imaginar, porque yo tampoco sabía, que es como la sobrina de Gina. Eso me shockeó. Y ella dijo "no pues no está funcionando y bla bla bla", y Gina "pues de una vez, ya." Incluso es una cosa entre ellos dos, muy personal, que ellos tenían una amistad muy grande y como que P. de repente se decepcionó o no sé qué pasó, como que envidia o...Yo creo, una vez R. me contó, que fue una cuestión como de pagar también y que ella ya no puedo trabajar con Torolab porque necesita pagar sus cuentas. No sé. Ella nunca fue parte, R. nunca le pagó un sueldo, fue colaboradora. Quizás esperaba como alguna remuneración por haber hecho el contacto. Y tampoco nunca llegó antes. A - Entonces tú vas a ubicar a LiiSA no en Tijuana, sino LiiSA con Centro. ¡Ay qué pena! Pero bueno, ni hablar. Mira, hay 2 cosas para el regreso. Una, el compromiso con Centro era 6 meses y se convirtió en año y medio. Y el último semestre fue muy complicado para nosotros, y fue muy complicado desafortunadamente, veremos cómo no se menciona, pero fue por P. La verdad es que, mucho de lo que no estamos en Centro, nada más es P. O sea, P. es sobrina de la dueña, fue quien nos llevó a Centro. O sea, ella es de las gentes más cercanas al trabajo de nosotros, hasta ese momento. No sé en qué momento nos vio más, no sé, como algo de competir en vez de hacer un proyecto conjunto. Era bien complicado chambear teniendo alguien adentro que trabaja permanentemente en que entre mejor te va, pues como que, no sé...

158 C - Pues, la primera percepción que tuve fue los problemas que trascendieron del entorno de trabajo al ámbito personal entre los personajes principales ahí: P. y R. Sé convierte en un choque más personal. Yo sentí mucho celo. Bastante bastante celo. Principalmente por el éxito que estaba teniendo R., que era tremendo, sobretodo en el impacto al nivel de la comunidad. Cada que salíamos a comunidad a trabajar, si por alguna cuestión P. llegaba a esta cerca de nosotros, se notaba mucha tensión porque tosa la atención de las vecinas, los vecinos, estaba hacia R.

159 R - El cansancio no se dio el primer año, se dio el semestre donde ya P. estaba como interlocutora. Ese fue el momento para nosotros donde se salió de control, porque sí confiamos ciegamente en que alguien que era intachable en la relación con nosotros durante años iba a seguir igual. Que esta interlocución iba a ser, ella nos decía "yo estoy aquí para que, de la mejor manera se arreglen cosas, se apaguen fuegos, se hagan mejor los mecanismos, se estructuren cosas".

160 R - Fueron muchos años de tener a alguien con nosotros, pero de una manera honesta. Como familia. Ella crecía y nosotros crecíamos. Esto es de los divorcios más, más feo que un divorcio de verdad y mira que yo soy divorciado. Esto es incomprensible.

3.3.6 Planes y futuro

- *Zona estratégica.* La elección de la zona para el nuevo campus fue estratégica. A pesar de que ya existe un proceso de adquisición de terrenos y viviendas, no es posible afirmar la existencia de un plan inmobiliario o comercial concreto. ^{161 162 163 164}
- *El monstruo gris.* Cambiar la sensación de amenaza por una de beneficio mutuo y de derrama en la zona..¹⁶⁵

161 S - ¿El plan de Centro? ¿Para el futuro? Pues yo creo que pues, estratégicamente es una zona muy inteligente porque es entre Condesa y Santa Fe un poco, entonces yo creo que en general siempre se buscan lugares para gentrificar. ¿Sabes? Y que eso fue un buen lugar y que fue muy barato poner algo ahí. Y tienes este calle (Av. Constituyentes), que es la más transitada, si pones un cartel ahí lo van a ver miles de personas, todos los días. Y también siento que, de mi lado que yo entiendo merca, tengo que decir que, ps sí, es bastante buen lugar. Pero justo yo siento que mover Centro, y en comparación los dos campus, fue demasiado pensado de esta manera, y sin ya una intención propia y sin alma, para decir algo.

162 R - por otro lado, estaban haciendo como un proceso como un poquito de, gentrificación. Pero, por otro lado, o sea, yo creo que de esto ya he platicado contigo, tanto la gentrificación, igual que la política asistencial, no debería ser malo. Es malo, si se hace mal. O sea, sí mañana se cae tu casa, y no hay como, y llega alguien con un programa y te apoya con una vivienda temporal y comida, pues bueno, ¿cómo no lo vas a aceptar? Si te dan, no sé, una canasta básica y 1000 pesos, por un voto, ya la política asistencial, ya ni siquiera es eso, debería tener otro nombre como corrupción. La gentrificación esencialmente es para subir el valor de un lugar y darle como un nuevo tipo de vida, no es como para quitar a la gente de sus viviendas. ¿Sí me explico? Entonces, bueno, por un lado, había como un proceso gentrificante con Centro, pero, por otro lado, porque estaba el negocio que va acompañando a Centro haciéndose de muchas propiedades, y gente como un poquito desinformada y como enojada, o como, no sé, no entendiendo qué está pasando, desconfiando. Pero por otro lado estábamos nosotros. Por un lado, están las bardas, pero, por otro lado, nos permitieron invitar a vecino dentro. Nos permitieron que hubiera en su, nos costó un trabajo del demonio, pero al final se aceptó que estuviera C. adentro.

163 P - Entonces, pues en algún momento hubo la posibilidad de bajar otros recursos, gestionados por la Presidenta de Centro y generar un acuerdo tripartito con la Delegación. Entonces estábamos más bien enfocados en generar marcos de colaboración en los que nunca se habló de la casa. Ellos estaban obsesionados con eso, pero la visión de Centro iba más allá de eso. Hay muchas otras cosas que se tienen que hacer y que tratamos de empujar con la Delegación, como recuperar Sur 128, un plan de intervenciones de las maestrías, actividades de pequeña y mediana escala, pero todas tienen que entrar en un convenio.

164 P - Pues, sí es un plan que dicen que está ahí, pero la verdad es que no he sabido nada de eso. No sé en qué va eso, pero de momento nos estamos enfocando en que los estudiantes desarrollen habilidades y que los vecinos también crezcan y puedan capacitarse. También, creo yo que pensar que este barrio se va a gentrificar en los próximos 10 años no es descabellada. Entonces pensar cómo no hacer que sea un proceso negativo, como empoderamos a los habitantes locales para que participen en ese proceso, que sean una parte constructiva al ofrecer mejores servicios y así.

165 CR - O sea, creo que han sido varias cosas. Al principio, estos güeyes, nos vieron como una amenaza a la colonia. Nos van a quitar el agua, se va a derrumbar nuestra tierra, la neta sí, Centro

- *Replanteamiento.* La estrategia consiste ahora en talleres con rotación constante de participantes y hay una percepción de mayor enfoque y medición de las actividades. Existe la percepción de que la dinámica pasó de una presencia dentro y fuera de Centro, a un repliegue a actividades dentro de Centro. 166 167 168 169 170

está comprando muchos terrenos, ya tiene muchos terrenos y muchas casas, que incluso la gente sigue viviendo en esas casas, pero son de Centro. Saben que Centro va a crecer, que Centro va a ocupar toda la colonia al final. Va a ser como la Ibero, que llegó, un edificio y ahora es dos manzanas completas gigantes. Más o menos va a ser igual y lo saben y les da miedo. Entonces, sentían que era una amenaza, y no sé si sigan sintiéndolo. Una amenaza y un “a huevo, los riquillos ya están aquí”. No sé, yo creo que los nobles dijeron como “que no me quiten mi seguridad”, y los maleados sí fue como “a huevo de aquí me voy a chingar”. Pero yo sí siento que la gente está mucho más relajada. Yo siento que los de la colonia también se están acostumbrando a ver a fresitas ahí, comiendo en el mercado o caminando a la papelería. Ya saben perfecto que eres de Centro o lo suponen. Siento que ya no se sorprenden. Y por otro lado hay muchísima más seguridad. Y no es un pedo de la Delegación, es un pedo que Gina paga. O sea, si fuera un pedito de “asaltaron a cualquier persona”, pues claro, la cámara les vale madre. Pero es un alumno de Centro, los tienen bien cuidaditos, porque saben que Gina manda ya en la colonia y Centro ya es “acá” en la colonia. Y también la mayoría de los colonos saben que hay talleres, etc. Porque pues es una colonia y todos se conocen entre sí. Entonces, si yo tomo el curso, mínimo 20 personas a mi alrededor saben que Centro es bueno, que da talleres, que la gente es chida y entonces ya con eso se alivianan.

166 P - Y otro problema que tuvimos es que, los vecinos, la gente no pensaba en Centro. La gente pensaba en R. y en LiiSA. Entonces, ¿cómo salimos otra vez y ofrecemos algo para que vuelvan a pensar en nosotros? Y entonces pensamos en el proyecto de C. para hacer un taller piloto con lo de los huertos. Para mandar un mensaje de: no nos morimos, ¿no?

167 CR - Entonces pues sí, en LiiSA había como muchos aliados fuertes, que ahorita siguen ahí y que no dudo que se pregunten qué onda con R. y que chance les gustaba más R. Porque platicaba con ellos y era una persona con muchísima energía, pero ahora la energía es diferente, mucho más enfocada, pero pues estamos teniendo muchos más resultados nosotros que los que se estaban teniendo con LiiSA, desde mi punto de vista. Estuve un semestre completo en LiiSA en el que no puedo decir que haya visto resultados. O sea, el foco ayuda, somos una institución, tampoco somos una organización experimental de arte. Somos una institución de educación, entonces tampoco podíamos ponernos a explorar como R. quería. Como de vamos a pintar las paredes, vamos a dar marometas en la calle a ver si eso funciona y vamos a tomarle fotos y ponerlas en un museo. O sea, sí, eso es arte, pero nosotros no somos artistas, somos diseñadores, y la escuela está enfocada a eso: al campo de la educación, no de la exploración.

168 C - Dejo LiiSA un momento y me adelanto al Hub de Diseño Social. Simple y sencillamente es un rotundo fracaso, en cuanto vinculación comunitaria. **¿Por qué?** Porque el entendido de ese concepto es: las estrategias de la institución de educación superior para que los alumnos se relacionen con la comunidad. Que esos alumnos participen en las estrategias del desarrollo comunitario, y que sus proyectos se lleven a cabo, que permeen en la comunidad. Cosa que LiiSA hacía, pero Diseño Social no. Y no lo hacen porque los alumnos nunca salían. Todo el tiempo es: “Vengan, los invitamos a nuestra burbuja, que está bien bonita. Está súper nice. Está súper wow. Y aquí la vamos a pasar padrísimo, porque allá afuera está refeo”. Ese fue el pedo.

169 C- Y eso lo aprendí de R., que dijo que cuando una institución de educación superior no impacta en su entorno, no tiene razón de estar ahí. Y pues bueno, lo de más es lo de menos. No ha impactado. Hay vecinos que se han quejado. Que se han sentido utilizados. Hay vecinos que ya no van a colaborar.

3.3.7 Disonancias

- *Choque de heterogéneos.* Torolab encontró una de las discrepancias más notables ante la rigidez de una metodología de trabajo escolar-empresarial frente a la propia de carácter artística-experimental.¹⁷¹
- *Mundo del arte contemporáneo.* Hubo un choque en la comprensión de los resultados en la dimensión artística, aunado a la necesidad de crédito a Centro en el circuito institucional de arte contemporáneo.¹⁷²

173 174 175

Porque desde un inicio se incumplió con expectativas, con promesas.

170 C- Sí, porque simple y sencillamente no se les da la relación hacia afuera. No se les da. La relación a mirar horizontalmente una comunicación con el barrio, un poco que no se les da y un poco que no quieren.

171 A - Y más bien se convirtió en algo donde casi casi era como utilizar fichas y objetivos en vez de experimentación. Y estas fichas y objetivos eran a partir como de una metodología casi, bueno que uno tenía que adivinar en vez de compartirla.

172 R - Eso es especulativo. La realidad es que todo cambió a partir de la exposición de OMR. Cuando les dimos todas las herramientas para que se decidieran de nosotros, fue un error mío (de R.), con la exhibición de Torolab. Te voy a decir por qué. En la exhibición de Torolab con Cristóbal, fue un lujo, la de "Traslaciones". Fue un lujo porque dijimos: "Ok. Hagamos una exhibición que se va construyendo y el último día es la inauguración y va a haber unos días más de la exhibición, pero prácticamente al final es la inauguración." Y pensábamos que era una idea bien cool, pero yo no sé cómo se manejó en Centro, que cuando llegué un día a decir de la inauguración, que iba a ser tal día, en el que fuiste tú y tus amigos y llegaron los Panchitos y me nombraron Panchito honorario y todo el rollo; estaba enojadísima K. Estaba enojada de una manera espectacular. Y ahí ya me di cuenta que algo había pasado entre P. Era demasiado el coraje. Y entonces yo estaba tratando de explicar: "Siento que es un error no grave. Pero se los juro que así fue, no es de que no hayamos querido invitarlos, sino que no hubo inauguración. R - La cena es otro boleto. La cena es un evento de una cosa que se llama el Patronato de Arte Contemporáneo, se llama PAC. El PAC hace una cosa que se llama el SITAC, El Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. Entonces, el SITAC, la mamá de Cristóbal, es parte del PAC y prestaron la galería para una cena. Nosotros estábamos terminando la exhibición y llegaron los del PAC a su cena y nos pidieron que si nos quedábamos a su cena. A - No nos pidieron, nos obligaron a quedarnos a la cena porque nosotros teníamos como 30 horas respirando aerosoles y lo último que queríamos era a la gente del arte. Estábamos fumigados. R - Bueno, esa cena se confundió con apertura. A - Y entonces como con lo de los reportes que no les gustaron y no nos dijeron nada. Se ofendieron horrible.

173 19 de septiembre de 2014 - 19 de diciembre de 2014. Se basó en la estrategia conjunta para pensar el papel y la responsabilidad de una galería comercial en el contexto de las contribuciones a las formas de hacer ciudad dentro de la incertidumbre y contradicciones del mundo de la cultura.

174 4 de abril de 2016 - 28 de mayo de 2016. Fue una muestra itinerante acerca de la transformación del contexto local a través de un intercambio entre artistas, pensadores y organizaciones en una asociación colaborativa.

175 P - Empezaron a hacer un proyecto con la OMR. Lo que pasa es que en realidad, lo de LiiSA, no lo iban a poner. Pero lo pusieron porque hubo una reacción de Centro, porque hicieron una inauguración

- *Empujar los límites.* Torolab tenía claro que su labor frente a la institución consistía en empujar los límites establecidos en diferentes ámbitos. Esta dinámica era desgastante, pero Torolab reconoce los logros limitados que llevaron a cambios en ciertos aspectos dentro del orden de cosas dado en Centro, de acuerdo a los objetivos de sus planteamientos estéticos.¹⁷⁶
- *Proceso estético.* El crecimiento natural de experimentación artística del proyecto no se ajustó a los objetivos de Centro. Esta disonancia parece responder a la necesidad de sobre justificación y visibilidad, en detrimento de procesos más naturales, propias de las prácticas creativas. El resultado es optar por modelos ya establecidos en vez de generar los propios.^{177 178}
- *Seguridad.* Uno de los temas principales fue el sistema de seguridad, que fue necesario empujar para promover una asistencia vecinal cotidiana en Centro, que a su vez llevara a una presencia de la

y ni siquiera invitaron a nadie de Centro. Entonces, cuando hubo esta respuesta se sacaron de la manga que en realidad era una exposición que se iba construyendo y que lo importante iba a ser la clausura. Se lo sacaron de la manga. Y montaron, en el segundo piso, todo lo de LiiSA. Y ahí invitaron a vecino, etc. Y entonces para mí, ahí, ya todo estaba completamente de cabeza.

176 A - Y pues sí, estuvimos empujando desde que llegamos. Pero, se cansan ellos y nos cansamos nosotros. O sea, de empujar y ellos de ser empujados y de empujar nosotros. Pero, sucedían las cosas, eso sí.

177 A - Lo malo con nosotros fue la experimentación. Que el proyecto, o sea, seguí un crecimiento natural, que no correspondía a los planes de la institución con nosotros. Eso fue lo que pudo haber sido malo.

178 R - Yo creo que Centro tenía una presión grande de generar como un lenguaje, que de todas maneras te lo está pidiendo Conacyt, te lo están pidiendo Institutos para generar recursos, etc., y como que Centro mismo, cuando tú tienes carreras del orden de diseño y de creatividad así, hay veces que quieres (esto por ejemplo le pasa mucho a arquitectura), como que quieres sobre justificar cosas que necesitan como otro tipo de procesos más naturales al diseño o a prácticas creativas. Que te llevan a lugares más experimentales y tú lo estás tratando de sobre teorizar, y a veces escoges como modelos ya establecidos en vez de generar los propios. Ahí es cuando a lo mejor tienen que ir uno de la mano del otro, y uno no debe regir al otro, pues. Y cuando lo rige, como estas fichas y objetivos, en vez de los proceso y la experimentación, bueno, ahí es donde el trabajo puede no cumplir, y donde lo acotas en vez de lo amplias. Entonces, ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbré. O sea, no todo puede ser experimentación sin tener un momento como esos, entrega de diplomas y esos número que aparecen en el reporte. Pero tampoco esos números no pueden ser nada.

comunidad de Centro en el espacio vecinal. El motivo era que la estrategia de LiiSA requería romper el anonimato y la distancia para generar dinámicas comunitarias.^{179 180} Esto corresponde, dentro de la metodología de Torolab, al 1er. nivel de multiplicación en las bases de participación para generar esferas de seguridad.

- *Lejos de la inocencia.* Fortalecer a la comunidad quita la inocencia al proyecto. Centro necesita generar y consolidar una imagen institucional como sector educativo privado de excelencia e innovación, pero no está respondiendo a su contexto.^{181 182}

179 A - Y yo creo que nosotros siempre pensamos, no sé, los 3 semestres pensamos que íbamos a salir de Centro. Porque siempre, o sea mucho de nuestro trabajo fue como trabajar con la institución, empujándola. Como con los sistemas de seguridad. Decían: "Nadie entra a Centro." Pues nos pusimos necios, necios, necios que queríamos que los vecinos se metieran a clases a Centro. No que los talleres fueran en el Faro, que fueran adentro de Centro. Siempre estuvimos empujando a la institución, pues mucho. Desde cuando estaban en el otro campus. Las primeras cosas que vimos es que los turnos de sus guardias eran turnos de más de 24 horas. Entonces, ahí si les decíamos: "Oye, pues después de 16 horas, ya ni te pueden cuidar." R = No bueno, después de 10 horas. A = Siempre desde que llegamos, sí éramos como una piedrita en el zapato porque les estábamos diciendo algo que queríamos nosotros que la institución se moviera. Y luego las instituciones son muy difíciles pues de que eso pueda pasar.

180 S - Entonces yo creo que es este pensamiento de "si tú conoces a las personas es mucho más difícil robar a alguien que conoces que alguien que no". Esta cosa de anonimidad se rompe. Y creo que eso es lo que LiiSA y los proyectos así. Que te quitan este anonimato y te vuelves una comunidad y automáticamente se mejoran muchas cosas, entre ellas la inseguridad.

181 S - Y también yo creo que G. tiene planes para este lugar, G. tiene planes para este barrio. Creo que cuando se dieron cuenta de que quizás este proyecto podría crecer un poco más, como que igual y el interés de Centro fue "ay mira, vamos a suavizar la cosa", no sé. Porque creo que ya no era tan inocente, o sea ya era como algo que, si tu realmente fortaleces una comunidad, que se puede volver fuerte y decir "no" y organizarse y todo eso, pues ya no puedes poner tus cosas nomás.

182 R - Ahí te va. Ok. Para ser una escuela creativa, hay como una parte de la dinámica (que es parte de lo que Granja y LiiSA aquí no tiene) es la parte de... ¿Por qué la red nacional de investigación de ciencias de computación para ciudades inteligentes de Conacyt va a tener la siguiente reunión en la Granja? ¿O por qué el Media Lab para cambiar ciudades va a empezar a colaborar con la Granja? Porque hay como un rollo ahorita, en el Conacyt, muy grave, con respecto a cuestión de desarrollo e investigación. Y esto se ve mucho en carreras, desde Trabajo Social hasta Antropología, en donde hay como una forma de operar muy cerrada a protocolos de años. Y como formas que ya son un lenguaje establecido por Conacyt para subir tu puntaje o para obtener apoyos. Entonces, en vez de auténticamente estar teniendo resultados, lo único que quieres es como, hablar un lenguaje para generar un paper que esté publicado. Y a veces va en contra de formas de operar y generar nuevas formas de enganche, aunque te equivoques. Que sean procesos que tienes que seguir experimentando, como es la fregada experimentación científica. Y pues también este tiene su lado en el arte cuando, en arte se vale equivocarte. Ir para adelante, para atrás, para observar y generas cosas nuevas. Y generas un enganche que, de otra manera, no generabas.

- *Inclusión laboral.* Ante la negativa de Centro para la inclusión laboral de miembros claves de la comunidad al proyecto de forma permanente, Torolab tuvo que generar una justificación e inclusive forzar la negociación.¹⁸³
- *Incomodidad.* Existía una incomodidad en el hecho que Centro intentara aprender la metodología de trabajo de Torolab para una posible continuidad sin su presencia, al mismo tiempo que existía una dinámica de deslegitimación de la misma.¹⁸⁴
- *Diagnóstico de la gentrificación.* Torolab generó una lectura de las posibilidades de éxito de la estrategia de vinculación vecinal. La primera es que el proceso de gentrificación se volviera agresivo. La segunda estaría relacionada con tensiones políticas en la zona, que llevaran a un rompimiento definitivo con la administración de la

183 R - Yo creo que es una posición. O sea, posiciones de trabajo que no tenían contempladas. Como justificar la inversión que representaba tener estos nuevos empleados. Pues se llevó un tiempo y sí fue una lucha bien fuerte, personal. Llegó al momento de decir: "Bueno, si no lo contratas, yo ya no voy a poder seguir trabajando." Lo que no entendíamos. C., que era más fundamental y fue el último que logramos que entrara, ya bajo amenaza de irnos, bueno, se nos hacen logros impresionantes. Maravillosos, porque les estamos generando ya un vínculo permanente con un vecino que puede abrir la parte de su recámara y saludarse con ellos. Y que está preparado. Y que tiene todo el know how y aparte tiene esta conexión emocional y social con el lugar. Que son de los vínculos naturales que generamos nosotros en lo que llamamos el 1er. Nivel de multiplicación en las Bases de Participación para generar esferas de seguridad. Entonces, si nosotros llevamos eso, pues íbamos súper bien.

184 R - No. El compromiso era 6 meses y si nos iba muy muy bien un año. Pero decidieron que hubiera un semestre más. A A. nosotros la pedimos desde un principio. Pero después nos pusieron a P. para aprender nuestra metodología. O eso nos dijeron. Pero era bien incómodo tener a alguien aprendiendo nuestra metodología, que más bien todo lo que decía es que todo lo que hacemos está mal, aunque hubiera evidencias de que está bien. A= Y eso termina con vecinos comprometidos bien padre, con alumnos que trabajaban sin que les contara nada en el servicio, con gente como tú que son externos y que iban por la experiencia. R= Empezaron a fijarse, después de que habían intentado en Centro que se aproximara el ABC, que se aproximara el Americano. Con LiiSA sí se aproximaron.

Delegación en turno. Y el tercer factor sería un mal manejo de las dinámicas partidistas de la zona.^{185 186}

- *La educación superior.* Se planteó la contradicción que puede surgir entre las posibilidades de desarrollo compartidas ante la llegada de una Universidad, y la existencia de un plan inmobiliario y comercial reservado para la zona.¹⁸⁷

185 R - No, ya ahorita creo que se hizo de tal manera en que la única razón por la cual no pueda funcionar eso es que la gentrificación la hagan muy agresiva o se hagan partidistas los rollos de participación de los vecinos. O sea, que los vecinos mismos sean tendenciosos. Si hay un rompimiento con la Delegación Miguel Hidalgo. Y si los vecinos empiezan a participar en procesos partidistas o la gentrificación, serían las tres formas seguras de que eso no funcione. Inclusive, aunque se hiciera light, poco a poquito, ya ahorita simplemente por tener a C., por lo que ya se trabajó con los vecinos, por haber tenido los talleres vecinales de diseño, por haber tenido este proceso con estudiantes, que hubo apertura, yo creo que de una manera natural tendrían que equivocarse mucho. Tendrían que ser errores muy graves para que no sede de una manera suave. Sobre todo, porque ahorita tienen a Mikel allá, que está trabajando con ideas de Ciudad, y comunicación con cuestiones gubernamentales y a otro nivel, donde se puede planificar desde otro lugar, sin tanta pretensión.

186 C- Sí, pues desde que empezó la administración panista en la Miguel Hidalgo, el problema de la gentrificación lo han disfrazado muy bien. Pero sí se ha notado. Y respondiendo, la comunidad, en una crisis grande, se une y se apoya. Se le olvidan los colores y las filiaciones políticas. Pero eso es lo lamentable de la comunidad. Se une en crisis. Es una comunidad muy reactiva, no es proactiva. Yo creo que si a Centro se le ocurre disfrazar la gentrificación, le va a ir muy mal. Bueno, disfrazada o no disfrazada. Si hace un proceso así, la resistencia de la comunidad va a ser violenta. Va a ser agresiva. Ya no va a haber una negociación. Y lo que la comunidad entonces va a hacer es unirse y los van a obligar a invertirle en infraestructura para la comunidad. Y si dicen que no, el asunto va a seguir feo.

187 R - Pues mira, lo que creo yo en nuestro paso bueno y triste con Centro, es que ellos tenían un plan desde un principio, porque tienen una empresa inmobiliaria que es de la dueña. Yo me acuerdo que la primera reunión que yo tuve con ellos, en el nuevo campus, me pidieron que fuera hablar con padres de familia, y estaban G. y K., y me pusieron a hablar de qué estaba haciendo Centro por la seguridad de sus alumnos. Pero lo único que le dije a los papás es que estos son procesos donde lo que tenemos que hacer es darnos un nombre como lugar y ser una persona, y no ser "los güeritos", porque eso es ser como ninja o stormtrooper en Star Wars. Es más canijo cuando se muere Obi-Wan. Si se muere S., C., R., G. Es dar esta conexión, esta relación. La otra cosa que te puede decir es que cuando estábamos con la señora L. de la tienda de abarrotes, cuando trabajamos con ella, decía que todos sus vecinos se habían estado yendo porque los han estado comprando y ella no se quería ir. Y me decía: "Profe, ¿qué es la gentrificación?" Y yo le decía: "Pues a veces es algo bueno y si se hace mal puede ser algo malo. Pero si fuera algo malo, yo no estaría aquí. El momento que yo me dé cuenta que es algo malo, yo les aviso, y yo mismo les ayudo a pelearnos con la Universidad. Yo no descubrí algo malo en Centro. Yo descubrí que tomaban las decisiones con lo que tenían. Por ejemplo, ponían las bardas altas y daban la espalda porque el Americano les dijo que la mejor manera de integrarse con la comunidad era no integrarse. Pero, eso lo hicieron porque hicieron sus estudios. Pero K. dijo: "No. Eso no me suena nada bien." Y P. dijo: "Vamos invitando a los de Torolab y vamos empezando". Porque K. trajo a estos muchachos de murales y no les funcionó. Por la razón que sea. Ya no me quiero ni meter en eso. Pero querían establecer algo. Tú no puedes tener un edificio leed platino, si no tienes una sociedad leed platino. Tú no puedes poner racks de bicis si no hay forma de llegar seguro en bici. Si no vas a tener un valet parking y los racks apilados. Entonces, creo que centro sí quiere hacer algo. Aquí la otra parte sería ver qué es lo que está haciendo desde antes. A = Sí. Nosotros no sabemos qué

- *Instrumentalización.* Para Centro, Torolab tenía una función inicial en el proceso de la estrategia de investigación y vinculación vecinal, pero una vez que cumplió con los objetivos básicos, sumados al conflicto que surgió, fue más fácil determinar que ya no eran compatibles.¹⁸⁸
- *Ser visto, ser oído.* En el prelude de su salida, durante la parte final de las actividades del semestre, los miembros de Torolab recalcaron a los vecinos la importancia de no renunciar a la visibilidad y a la voz que habían construido dentro y fuera de Centro, con todos los riesgos y oportunidades que implica.¹⁸⁹

Estos 7 puntos, contruidos desde la estrategia metodológica planteada, conforman el sustento cualitativo que permite explicar y comprender la génesis del conflicto en la relación. La narrativa fue contruida desde el ordenamiento de los diferentes enfoques y experiencias de los personajes que fueron claves en todo el proceso de LiiSA y posterior. Todo fue hecho a la luz teórica que perfila una explicación de cómo es que la presencia estética de un colectivo de arte contextual puede trastocar lineamientos del orden institucional de Centro.

pasó un día después ni hasta la fecha. Ni antes. R - No, pero antes. Yo no he visto el plan maestro cuando estaban planificando. Porque eso es de la inmobiliaria. Se me hace el grial sagrado para tu tesis, quizás. Ver ese plan maestro, previo que llegáramos nosotros. Y sabíamos que existían esos planos. Yo creo que si ellos quieren pueden generar una comunidad muy bonita. No hay nada como que llegue una Universidad y le de vida a un lugar. Si lo hacen bien puede ser increíble. Y creo que ya tienen a vecinos súper suaves que creen en ellos, a pesar de nosotros. A pesar que no estemos. Ya no importa. Creo que se detonó algo que es importante. No sé si se hubieran tardado más o menos, lo hubieran hecho, creo yo. Y bueno, pues eso.

188 P - Pues yo creo que como algo positivo en un inicio, pero que ya había cumplido su función. Al final quedó muy claro que eran artistas y estaban haciendo una obra de arte, y que eso no tenía porque cumplir con los requisitos de la institución, donde tus usuarios son estudiantes que tienen que estar con trámites de servicio social, la experiencia del estudiante es lo importante. Cumplió una función y el proyecto tenía que seguir creciendo, más hacia la vocación original que siempre tuvo, que era la de diseño. Pero Torolab ya no encajaba con eso.

189 A - Sí, les dijimos: "Quédense y participen a lo que los inviten porque solo van a salir cosas buenas de que participen." Ustedes viven pegados a este edificio. Pueden cambiar su vida. Y en el sentido de los alumnos está difícil porque pues rotan, están un año y al año siguiente hay que volver a convencer a los que vienen. Y así fue la cosa, José.

4. Consideraciones finales

Lo pulido y terso tiene una intención completamente distinta: se amolda al observador, le sonsaca un “me gusta”. Lo único que quiere es agradar y no derrumbar.

Byung-Chul Han

El cuarto y último apartado presenta las conclusiones de la investigación, producto del análisis estético-político de la intervención urbana contextual del colectivo Torolab. Comprenden la convergencia metodológica de los datos obtenidos del material que fue posible recolectar durante el trabajo de campo y los presupuestos teóricos presentados. Gracias a este cruce, fue posible enfocarse tanto en la dimensión socio-política de las prácticas estéticas como en su dimensión conflictiva. Desde esa base epistemológica fue posible armar una narrativa particular, repleta de una pléyade de detalles propios del enfoque.

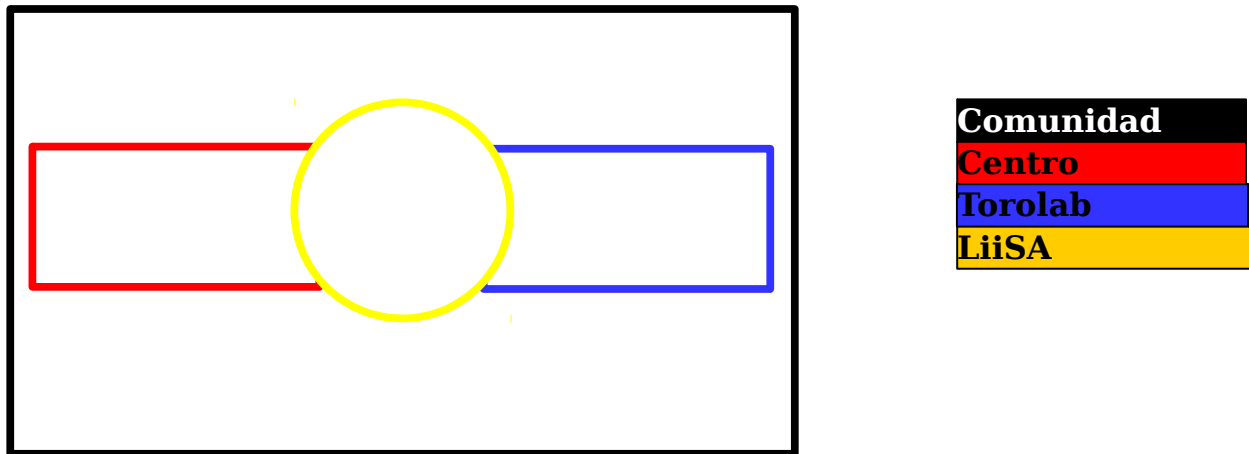
El resultado fue bidimensional: se manifestaron algunos puntos de contacto entre los presupuestos teóricos y los planteamientos de la problematización original; pero también se generaron reflexiones para reconsiderar y abrir otros completamente diferentes. Es esencial señalar que el enfoque teórico-metodológico trabajado fue ideal, ya que permitió confrontar la lógica del surgimiento inesperado de un desacuerdo, enraizado en las tensiones operativas y conceptuales entre Torolab y la administración de Centro. El desarrollo de las mismas hicieron imposible la concreción de los objetivos planteados, que debían responder a un ritmo propio de los procesos estéticos y comunitarios de trabajo planteados en la estrategia de vinculación.

4.1 Geometría del conflicto

La idea de graficar las etapas del surgimiento, evolución y disolución de LiiSA responde a la utilidad de consolidar una cronología del conflicto. La misma se realizó a través del diseño de 7 esquemas: la propuesta original, la ficción dominante, la ficción alternativa y el proyecto a largo plazo. Una vez establecida la cronología, fue necesario retomar y analizar, a la luz de esa narrativa del conflicto, el planteamiento de trabajo original: *la forma de trabajo de Torolab alteraría el orden institucional-administrativo establecido por Centro, afectando los ritmos de los objetivos de la estrategia de vinculación vecinal*. La explicación de esa alteración y tensiones pasaría por el análisis desde el enfoque estético-político rancierano, mediante el cual podría develarse que algunas de las actividades que formaban parte de los 5 *enfoques de influencia* en la intervención planteada por Torolab (circunscritas al marco institucional-policíaco privado y laboral de Centro) presentaban un potencial político: podían formar parte en un proceso de subjetivación, ligado a la transformación de las condiciones espaciales, temporales o identitarias dadas en las que se desarrollaron.

En la base teórica del planteamiento y su explicación tentativa se encuentra una de las preguntas fundacionales del enfoque rancierano sobre la igualdad como elemento político nodal para la emancipación y la transformación social: *¿Quién es capaz de pensar la comunidad y el porvenir?* Entonces se vuelve esencial para la investigación indagar los hechos anudado en las repercusiones de las actividades estéticas planteadas y ejecutadas, para poder determinar si es que Centro proponía pensar la comunidad nueva planteada y su porvenir en conjunto con todos los elementos que aglutinó LiiSA o hacerlo de manera aislada.

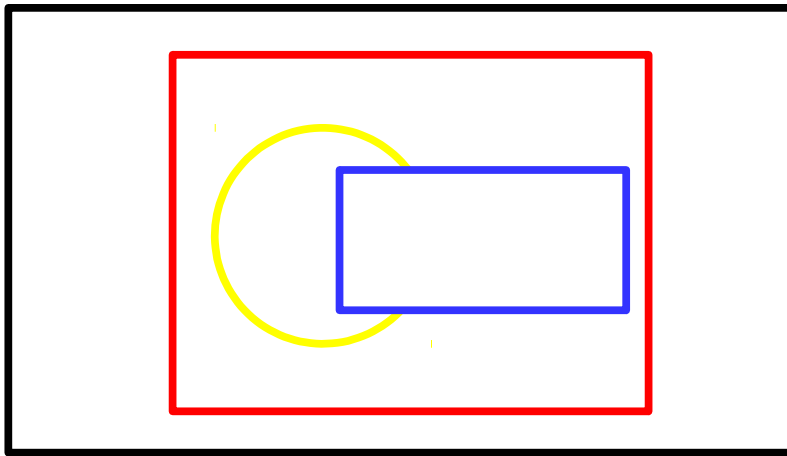
4.1.1 La propuesta original



La alianza planteada originalmente contemplaba un trabajo coordinado para poder desarrollar la estrategia. Es decir que Torolab aportaría toda su experiencia tanto en la investigación contextual como en la creación de actividades estéticas, mientras que Centro pondría a disposición sus recursos como institución educativa. De parte de Torolab incluía la presencia constante de sus miembros, las conexiones en el circuito de arte contemporáneo de la Ciudad de México, su experiencia en negociaciones con instancias gubernamentales y la aplicación de su metodología de trabajo. De parte de Centro incluía poner a disposición salones y espacios para las actividades, abrir un espacio de servicio social para estimular la participación de sus alumnos, comprometer a algunos profesores a participar dependiendo de sus especialidades y realizar aportaciones monetarias o en especie para la realización de ciertas actividades.

La dinámica funcionó, con muchos desfases y tensiones, durante la estancia de Torolab. Sin embargo, es posible percibir, en los esquemas posteriores, que la alianza nunca podría dejar de ser estratégica, pero si presentó un gran número de asimetrías, propias de la relación desigual entre ambos, así como de los objetivos planteados.

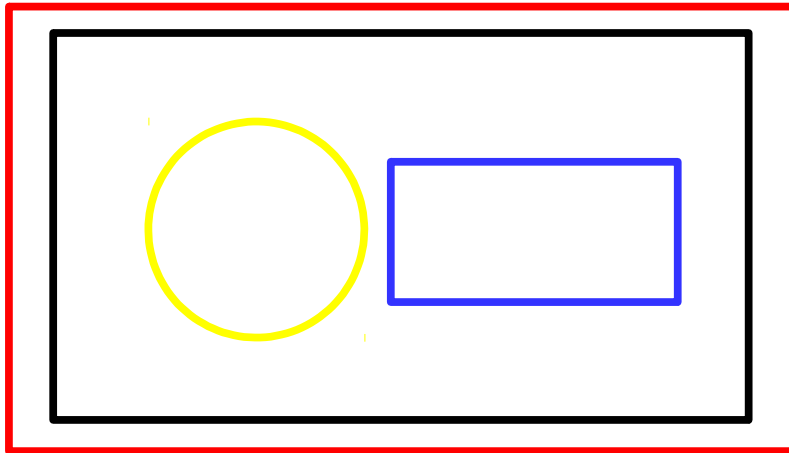
4.1.2. Ficción dominante



Comunidad
Centro
Torolab
LiiSA

En una primera fase, el proyecto consideraba que la creación de LiiSA y la presencia de Torolab estarían perfectamente encuadrados a los principios y objetivos de la institución. Centro asumió que la dimensión y relevancia de su figura como institución sería suficiente para lograr que Torolab, teniendo 20 años de un funcionamiento autónomo como institución, se adaptara casi por completo a sus solicitudes en términos temporales, espaciales, operativos e ideológicos.

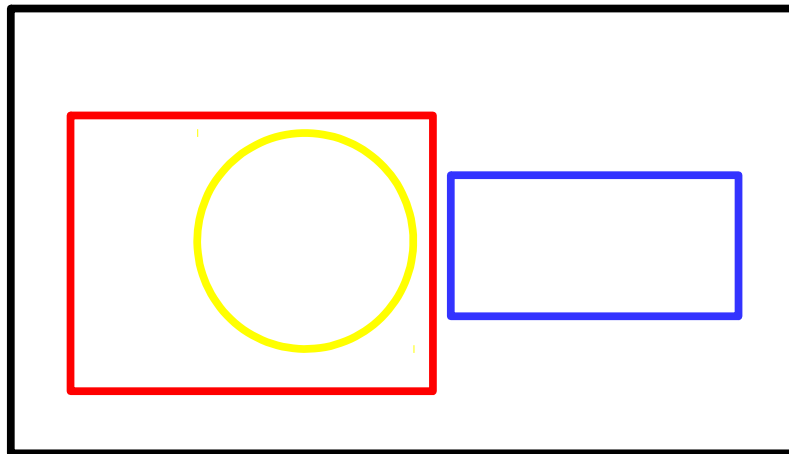
Es decir, que el vínculo laboral al que debía responder Torolab bastaba para que LiiSA funcionara de la manera esperada: realizar talleres auspiciados por Centro, generar un acercamiento de la comunidad, promover la imagen de la institución educativa, generar programas de conexión con factores económicos en la zona, aportar información relevante sobre el contexto urbano de los vecinos, generar materiales audiovisuales que pudieran ser utilizados en publicidad y promoción de la estrategia, fungir como intermediarios y voceros de Centro en las negociaciones que debieran hacerse con instancias gubernamentales y promover la visión institucional del diseño social de Centro.



En una segunda fase, a muy largo plazo, Centro lograría extender no solo su presencia como institución, sino sus dimensiones territoriales, con un plan para poder expandir el campus y contar con instalaciones deportivas, dormitorios, talleres, negocios, etc. Para lograrlo, debería haber consolidado un proceso de transformación de su compleja imagen institucional inicial, misma que fue percibida como disonante con la zona y sus necesidades. Las dimensiones del edificio, así como las diferencias socio-económicas también forman parte de una imagen sobre la llegada de intereses económicos en la zona. El plan estaría sustentado en la posibilidad real que tiene Centro como institución de crecer en términos territoriales, gracias a su poder adquisitivo, generando condiciones de seguridad privada y pública en la zona, así como desplazamientos, forzados o no, de ciertas actividades y grupos en las colonias.

Todo esto estaría en concordancia con una apuesta de Centro, a largo plazo, para consolidarse como un polo de economía creativa y como punto de partida para el desarrollo inmobiliario de la zona. La ventaja para lograrlo sería haber sido los primeros en llegar y lograr cierto nivel de organización y coordinación con la comunidad.

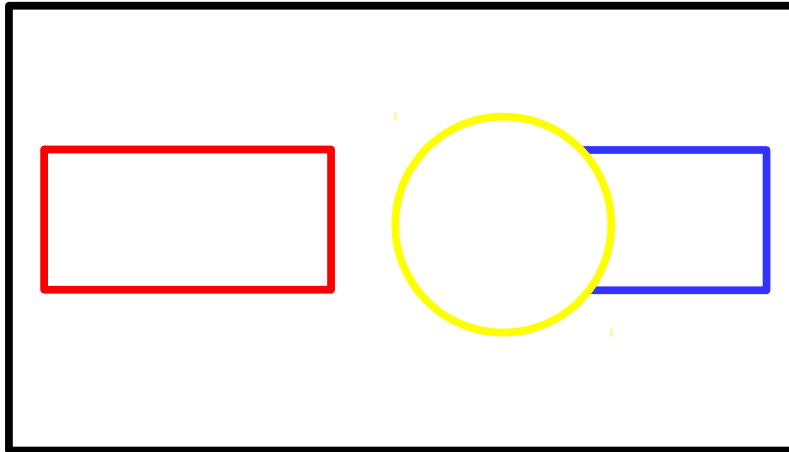
4.1.3 Sacar a LiiSA



Comunidad
Centro
Torolab
LiiSA

A lo largo de los dos semestres de las labores de LiiSA en el nuevo campus se originó una dinámica en la que Torolab establecía diferencias sustanciales en la práctica, registro, continuidad y comunicación de los resultados de sus actividades estéticas. Después de la inauguración formal del campus y el inicio de las actividades planeadas, la dimensión operativa, la velocidad de los trabajos y la expansión de los espacios de LiiSA, alteraron las expectativas administrativas de Centro. El objetivo primordial de Centro para poder controlar la estrategia de vinculación pasaba por la efectividad de su autoridad en la relación laboral establecida con Torolab para guiar las prácticas.

Ante la posibilidad de una pérdida de control y el establecimiento de una distancia entre su estrategia y quien la llevaba a cabo, Centro consideró que era necesario recalcar que LiiSA pertenecía al espacio de la universidad, por lo que Torolab tenía que adecuarse a esos lineamientos. Era necesario dejar claro que la relación laboral establecida era suficientemente vinculante para establecer los ritmos, las dinámicas y los espacios de LiiSA, mismos que fueron disputados constantemente por sus miembros.

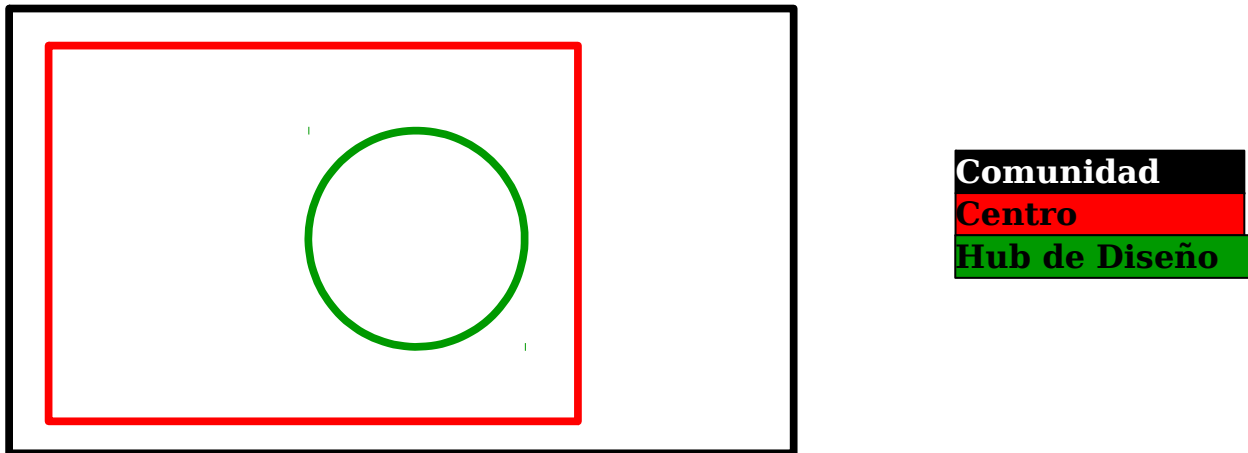


La forma en la que se configuraron esas tensiones proyectaba la posibilidad de “sacar” a LiiSA del espacio de la Universidad, fuera del *monstruo gris*¹⁹⁰, lo que hubiera resultado en una dinámica completamente diferente a los ojos de Centro. Fue posible detectar al menos 4 factores que, después de 4 semestres de labores de LiiSA, Torolab detectaba como obstáculos para continuar con su crecimiento. Esta dinámica fue vista por Centro como una posibilidad real de una pérdida de control, si bien no total, si con un alto riesgo de no poder funcionar sin la figura intermediaria de LiiSA en un futuro:

- Dificultades logísticas en las actividades sabatinas dentro del Campus: la seguridad exagerada para el acceso y la falta de salones y espacios.
- Necesidad de continuidad de reuniones entre semana, ya que las actividades planteadas requerían un seguimiento mayor que el de los fines de semana.
- Búsqueda de fondos y financiamientos más allá de Centro, ya que los apoyos eran limitados y sujetos a procesos burocráticos lentos.
- El establecimiento de un espacio permanente dentro de la comunidad, como la siguiente fase de trabajo con los vecinos.

¹⁹⁰ Concepto extraído de las entrevistas realizadas. El mismo hace referencia a la percepción original del tamaño, extrañamiento y cualidades que algunos vecinos tenían del edificio del nuevo campus.

4.1.4 Un proyecto a largo plazo



Después de la salida de Torolab, se creó el Hub de Diseño Social. Este, no diluyó completamente las redes que había creado LiiSA con la comunidad, pero sí las transformó de un espacio permanente y abierto a uno limitado y enfocado a actividades más puntuales y definidas; es decir, a la implementación de talleres con cupo y duración limitada.

La nueva estrategia de vinculación vecinal tuvo un giro del modelo experimental de actividades artísticas al de la promoción institucional del diseño social. La preocupación esencial del nuevo espacio que se hace cargo de la estrategia vecinal gira en torno a cómo vincular dos comunidades que aparentan ser tan distintas entre sí, siendo ambas depositarias de grandes talentos y múltiples oficios. La respuesta propuesta fue encontrar algo en común, a través del intercambio de conocimiento y experiencia de profesores experimentados y estudiantes en preparación por un lado, y la comunidad de vecinos por el otro. Siendo el objetivo final enriquecerse mutuamente en beneficio de la sociedad.¹⁹¹

¹⁹¹ Extraído de una fotografía personal del cartel "Centro. Neighbors: vecinos. Sharing Knowledge. Compartir conocimiento", mismo que puede ser encontrado en el antiguo salón de LiiSA.

A partir de esos planteamientos surge el *programa de Diseño Social de Centro*¹⁹², cuyo eje rector es el diseño social como herramienta para ayudar a cambiar el entorno. Al mismo tiempo, el proyecto plantea al usuario como centro de la problemática, piensa en el contexto, mejora la colonia, promueve una convivencia sana, resuelve las necesidades y facilita la comunicación.¹⁹³ Los elementos rectores que Centro definió para el funcionamiento del Hub de Diseño Social son:

- Conjuntar el conocimiento académico, el talento creativo de los estudiantes y los problemas sociales o comunitarios.
- Adopta un enfoque pedagógico de aprendizaje basado en la experiencia y proyectos.
- Incorpora la visión e impacto colectivo para alinear agendas y coordinar esfuerzos que lleven a la implementación con socios estratégicos. Debe ser medible con instrumentos compartidos, la continuidad con esfuerzos coordinados, y la comunicación entre participantes con organización y liderazgo.

Una de las cosas que han caracterizado al Hub de Diseño Social en su primer año de funcionamiento es que realizan invitaciones múltiples a diferentes artistas que trabajan proyectos sociales. Uno de ellos fue un taller de Scott Brown, “Un proyecto de diseño social”, que identificó dos problemas principales en la zona: “Bienvenidos a Central-América, un barrio con problemas de desconexión”¹⁹⁴; y “Arquitectura elegante Vs. Vivienda limitada”.¹⁹⁵

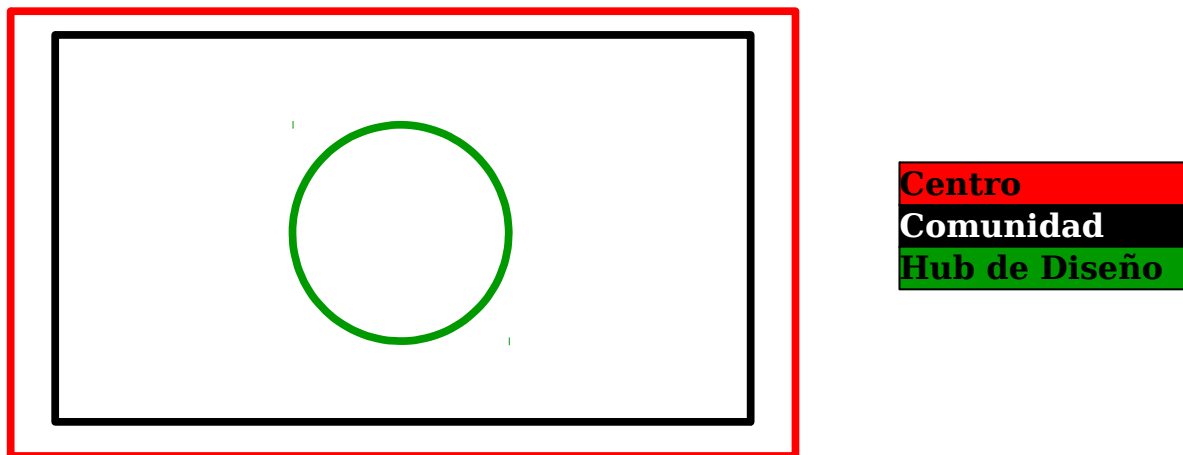
192 Extraído de una fotografía personal del cartel “Programa de Diseño Social de Centro”, que se encuentra en el antiguo salón de LiiSA, ahora salón del Hub de Diseño Social.

193 Extraído de una fotografía personal de la nueva imagen central del salón del Hub de Diseño Social.

194 Texto original: “The problem: Welcome to Central America, a neighbourhood currently dealing with a non-connection issue.”

195 Texto original: “Fancy architecture Vs. Limited housing.”

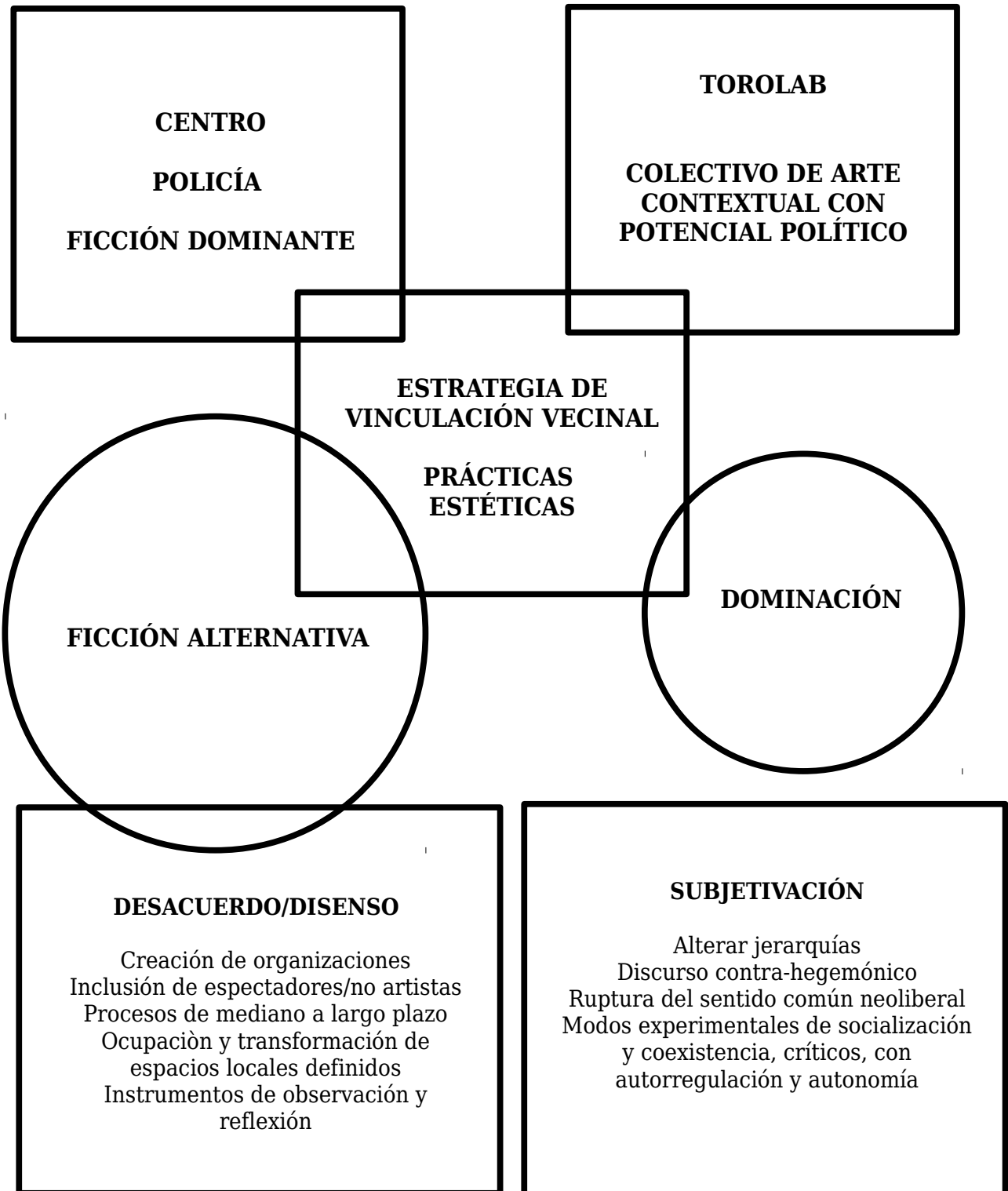
Esta desconexión se refiere a la falta de cosas en común entre los residentes previos del área y nosotros los nuevos vecinos de Centro. Encontramos que hay diferencias fundamentales que resolver dentro del campo de la cultura, lo racial (sic) y lo económico. Estas diferencias son una realidad que puede no cambiar pronto, pero encontramos que más allá de estas diferencias hay cosas en común que pueden ser explotadas, ya que no tenemos que ser iguales para promover y crear una conexión.¹⁹⁶



Así, surgieron 4 vertientes para desarrollar: Deportes (Fútbol callejero, básquetbol callejero y “guerra” de patinetas); Cultura (Pimp my ride y Grafitis); Comida (Food trucks, El Menú de comida local, y concursos de cocina); y Música (Sonidero, Conciertos en partidos y Sesiones Jam de rap). El proyecto de la estrategia de vinculación vecinal de Centro continuará con las bases aportadas por LiiSA y por el primero año de trabajo del Hub de Diseño Social. Sin embargo, sus adaptaciones parecieran convertirse cada vez más en la creación de redes vecinales para que funcione la promoción de un modelo para mejorar la presencia institucional.

¹⁹⁶ Extraído de una fotografía personal del cartel final del “A social design project. A workshop by Scott Brown. CDMX, C-A.” que se puede encontrar en el antiguo salón de LiiSA, ahora salón del Hub de Diseño Social. Texto original: “This non-connection refers to a lack of common ground between previous residents in the area and us newcomers from Centro. We find there are some strong fundamental differences to be dealt with within the realm of cultural, racial and economic grounds. These differences are a reality that might not change any time soon, but we find that beyond these differences there is common ground to be exploited for we do not have to be the same in order to bend and create a connection.”

4.2 Gramática del conflicto



Una vez realizada la narrativa completa del conflicto y su correspondiente ordenamiento cronológico y geométrico, es posible señalar, con puntualidad, los fenómenos observados que pueden ser asociados con una gramática del potencial político, que desde el enfoque estético rancierano, puede explicar los mecanismos y los motivos por los que las prácticas estéticas de Torolab en LiiSA generaron suficientes tensiones para llevar a una ruptura. Como primer elemento de análisis, se presenta un esquema de construcción propia, realizado a partir de una síntesis de la extensa visión teórica propuesta por Rancière. El mismo tiene el objetivo de conjuntar y evidenciar los dos espectros esenciales planteados para una convergencia epistemológica: la posibilidad de sucesos políticos dentro de una dimensión de planteamientos y actividades estéticas y la disposición estética que está en el corazón de la política.

En el caso específico de estudio, el esquema se compone de los 7 segmentos que se consideran esenciales para un análisis político de cualquier actividad estética: 1) La existencia de la manifestación de un orden policial, con su correspondiente ficción dominante encarnada en alguna institución; 2) La existencia de un potencial político en algún planteamiento artístico; 3) La identificación específica de las prácticas estéticas planteadas; 4) y 5) El análisis de elementos que permitan pensar en la construcción de una ficción alternativa o en una dinámica de dominación; 6) y 7) El registro de los procesos del surgimiento de un disenso y de la subjetivación política de quienes participan. La propuesta no pretende ser un esquema rígido y mecánico, sin embargo, fue necesario al menos tener presentes estos elementos teóricos para poder realizar dos dinámicas vitales para la investigación: ordenar y clasificar los diferentes momentos del proceso conflictivo, y poder darles una interpretación desde una dimensión política, de acuerdo a los datos cualitativos obtenidos:

1. Centro estaría identificado directamente como la manifestación institucional de un orden policial (institución privada y lucrativa de educación superior), mismo a través del cual se establece una ficción dominante, cuyos principales intereses son inmobiliarios y de seguridad.
2. Torolab estaría identificado directamente con un potencial político, cuyo resultado en un largo plazo sería generar una ficción alternativa, sustentada en un modelo de investigación y experimentación artística para el fomento de las prácticas contextuales comunitarias de diagnóstico y propuestas.
3. La estrategia de vinculación vecinal, como la depositaria de las propuestas de prácticas estéticas, estaba sujeta a decantarse por dos lógicas.
4. La primera, la de la dominación, entendida como la implantación, mantenimiento y/o expansión de medios de control y/o explotación económica y política. Así, su planteamiento esencial sería la necesidad de crear, consolidar, promover y naturalizar una imagen amplia y positiva de la importancia que reviste la vecindad con una prestigiosa institución educativa.
5. Y la segunda, la de un potencial político, vinculado a las posibilidades de modificar el estado determinado de las cosas, cuerpos, espacios, tiempos y capacidades en la zona. Las principales acciones que un proyecto con potencial político debería cumplir para llevar a cualquiera de las dos dinámicas son:

- *Creación de organizaciones* - De la intención de las dos instituciones por fundar un proyecto para la estrategia vecinal surgió LiiSA, cuyos espacios y dinámicas fueron adquiriendo gran sentido comunitario dentro de los límites de Centro.
 - *Inclusión de espectadores - no artistas.* Al ser un colectivo de investigación y acciones contextuales, todos los planteamientos de trabajo requerían alimentarse de la información y la participación de los habitantes locales.
 - *Procesos de mediano a largo plazo* - A pesar de los problemas en la comunicación planteados en torno a LiiSA, el proyecto sí parecía tener un largo aliento.
 - *Ocupación y transformación de espacios locales definidos* - Una vez que LiiSA logró conquistar un espacio de trabajo permanente dentro de la Universidad, el siguiente paso lógico era poder llevarlo a la comunidad.
 - *Creación de instrumentos de observación y reflexión* - LiiSA produjo y fomentó la creación de documentos de diseño, de arquitectura y audiovisuales como herramientas de registro y reflexión y acción para sus miembros.
6. El desacuerdo o el disenso, entendido como el choque de dos heterogéneos, en este caso el modelo privado, educativo y lucrativo de Centro frente al de organización artística experimental de Torolab.
7. La subjetivación, entendida como un proceso de desidentificación con un lugar y capacidades asignadas y la resignificación de las mismas. En este caso de estudio, no fue posible plantear una metodología destinada explorar este complejo proceso político, sin embargo se considera que al menos en un nivel individual, es decir con vecinos y

alumnos muy cercanos y comprometidos con el proyecto, sí surgieron dinámicas de reflexión y movimiento. A partir de estas acciones, se determinaron y evaluaron los objetivos que, a diferentes niveles y complejidad, podrían suscitar procesos políticos de subjetivación y emancipación:

- *Alterar jerarquías.* La dinámica de LiiSA era horizontal en muchas de sus actividades, pero siempre había una concentración de toma de decisiones en el núcleo más cercano de colaboradores al colectivo. Hacia afuera, jamás se alteró el orden jerárquico de Centro como Universidad, pero sí hubo tensiones por confrontar trámites burocráticos e instancias administrativas designadas para el proyecto.
- *Discurso contra-hegemónico.* No hubo nunca una construcción explícita de un discurso que fuera en contra del capitalismo. Sin embargo, sí hubo un discurso en torno a las posibilidades de una ciudadanía organizada más allá de las lógicas partidistas para presionar a los gobiernos.
- *Ruptura del sentido común neoliberal.* Con el desarrollo del proyecto de LiiSA hasta el momento de su disolución, no hubo alguna propuesta concreta de algún tipo de promoción a la producción de riqueza comunitaria
- *Modos experimentales de socialización y coexistencia.* A pesar de existir un proyecto para fundar LiiSA como un espacio con cualidades experimentales en la comunidad, no fue posible concretarlo. El mismo pudo haber llevado igual al diseño de modelos críticos de vida, con autorregulación y autonomía que a crear nodos de control.

A continuación, es menester señalar puntualmente los puntos más álgidos, en materia del potencial político, al cual estuvieron ligados algunos de los planteamientos de las prácticas estéticas de Torolab a través de LiiSA.

4.2.1 Nivel interno: alumnos & institución

A nivel interno, se han planteado los 4 grupos a los cuales impactó de diferente manera la presencia de Torolab y la forma en la que operó LiiSA dentro de un orden institucional bien establecido y funcional como es el de Centro al interior. Es esencial mencionar cómo LiiSA se convirtió en el punto de partida para que se empujaron y alteraran algunos de los límites y dinámicas que de otra manera hubieran permanecido establecidos de acuerdo a las pautas administrativas de Centro. Un factor temporal importante a considerar fue el hecho de que LiiSA nació junto con el nuevo campus, por lo que se abrió un espacio importante de maniobra, que sin embargo terminaba chocando con la visión de orden y funcionamiento de Centro.

- **Alumnos:** La participación de alumnos de todas las carreras tenía por objetivo generar una reflexión en torno a la dimensión social de sus carreras, a través de un acercamiento lo más concreto posible con las necesidades reales de los nuevos vecinos del campus. Los *Talleres Vecinales de Diseño de Moda funcional & Cine y Ciudad* estaban pensados específicamente con ese valor estético. La idea de poder prestar su servicios social en LiiSA y tener un contacto directo y permanente con los vecinos abría ese espacio en el cual reflexionar la dimensión de sus actividades profesionales y sobre los espacios y actividades cotidianas de sus nuevos vecinos. Aunado a este proceso, también se intentaba consolidar la organización de los alumnos dentro de la universidad, entendiéndolos como un grupo esencial al interior de la institución.

- **Trabajadores:** Ante el descubrimiento de la posibilidad de la mejora de las condiciones laborales del personal de intendencia, cafetería y seguridad en el nuevo campus, se plantearon procesos estéticos con el fin de visibilizar, cuestionar y proponer cambios en las dinámicas que construyen el entorno cotidiano que comparten con docentes, autoridades y trabajadores de la Universidad. Los proyectos de *Gris a color* y *Happy Worker* contenían en su diseño estético ese germen político que hubiera podido alterar el orden interno en Centro. Sin embargo, el colectivo asegura haber entregado todo para su operación inmediata mientras que la administración argumenta que el caos del proceso no permitió que se entregara nunca una propuesta concreta.
- **Profesores:** El mismo proceso de reflexión de los alumnos en torno a su formación y desarrollo profesional debía conectar con los profesores, varios de los cuales (cine y maestría en urbanismo y ciudad) participaron activamente en LiiSA. Específicamente, el *TVD de Cine & Ciudad* fue el que logró atraer la atención y energía de los profesores de Centro, aportando visiones académicas y conocimiento técnico junto con los alumnos para que los vecinos pudieran narrar sus colonias.
- **Autoridades:** Previo a la exposición en la Galería OMR, la relación con Torolab en torno a LiiSA era muy institucional y formal. Había reuniones y discusiones sobre las actividades y un seguimiento caótico de la comunicación. Sin embargo, es importante señalar que hasta el momento de la exposición, la Dirección y otras personas con cargos administrativos no comprendieron el cariz artístico completo de Torolab.

4.2.2 Nivel externo: vecinos

En cuanto al nivel externo, se consideraron todos los elementos que a pesar de estar indisolublemente ligados al fenómeno de la estrategia de vinculación vecinal que se concretó en LiiSA con Centro y Torolab como polos opuestos en cooperación-conflicto, presentaron una dinámica que se dirigía siempre hacia el espacio de la comunidad vecina. Todos, de alguna manera, representaban diferentes formas de ver, ya sea algún interés específico de las instituciones en la zona, o la forma de plantear los objetivos para lograrlo: la investigación-diagnóstico de condiciones sociales, el tema de la mejora de la seguridad, el tema del desarrollo económico, el tema de la posibilidad de generar voces y narrativas propias y las dinámicas de autonomía.

- **Estética del conocimiento:** La metodología principal de Torolab, que aplicada en LiiSA a través de la Inteligencia Vecinal promovió la comprensión de las problemáticas de las colonias, generando una construcción compartida de un conocimiento sobre sus necesidades, pudiera generar los documentos urbanísticos, arquitectónicos, legales, etc., como herramientas de autogestión para exigir los apoyos gubernamentales correspondientes. Proyectos como *Arquitectos de cabecera* y *Urbanistas a pie de calle*, estaban diseñados para poder conjuntar el conocimiento académico que aportaría Centro con el conocimiento práctico y concreto de las condiciones de vivienda, infraestructura, etc.
- **Seguridad comunitaria:** Un proceso complejo pensado para poder organizar las redes de apoyo necesarias que permitieran pensar y

operar las dinámicas de seguridad que las autoridades no pueden u omiten brindar. LiiSA planteó con ese objetivo realizar un *mapeo colonial de esferas de seguridad e inseguridad*, así como la organización fallida de un *premio vecinal*, que pretendía fomentar la ruptura del anonimato entre vecinos.

- **Desarrollo económico:** Uno de los principales objetivos de los *Talleres Vecinales de Diseño*, en paralelo a las actividades estéticas, fue el de abrir espacios para la promoción del auto-empleo individual o colectivo. El ejemplo más concreto y cercano cuando funcionó LiiSA, fue el intento de organizar y apoyar a un grupo de 5 vecinas para que organizaran un colectivo textil que dependiera completamente de sus competencias. El proceso de apoyo se vio afectado por la partida de Torolab, pero Centro ha retomado la idea de promover actividades de patronaje para que vecinos colaboren con actividades de la carrera de moda.
- **Capacidades narrativas:** Los dos TVD y la creación de El Llaverero tenían por objetivo abrir un espacio narrativo para explicar el entorno y la historia de las colonias, a través de una serie de herramientas textiles, audiovisuales y escritas, que comprobarían la igualdad de las capacidades de todos los participantes, aun dentro de una institución de educación superior.
- **Autonomía:** Muchas de estas prácticas estéticas tenían una tendencia que podía llevar a generar paulatinamente una serie de espacios para que los participante de LiiSA pudieran gestionar, de manera autónoma, sus proyectos, sin renunciar al apoyo de la guía artística de Torolab y siguiendo algunos de los lineamientos de Centro.

4.3 Remates estéticos

Con el objetivo de cerrar la investigación, se plantea un epílogo, que aborda sus conclusiones en dos dimensiones. La primera, presenta una serie de *certezas*, que no son otra cosa más que hacer explícitas y sintéticas las concordancias y diferencias entre el enfoque teórico rancierano y los hechos concretos registrados. Estas son atravesadas por un análisis estético-político que se sustenta en el conflicto, medular para el caso de estudio. La segunda, plantea una serie de *preguntas*, que pretenden sentar las bases para generar líneas de reflexión en torno a los cuestionamientos que brotan después de concluir el proceso de la investigación, así como un esbozo de las posibles líneas epistemológicas de continuidad. De antemano, es posible afirmar que el enfoque estético para la dimensión política que ha construido Jacques Rancière tiene muchas ventajas explicativas cuando se le deposita en un fenómeno concreto. La posibilidad de definir a la política como una dinámica de ruptura muy particular dentro de ficciones sociales establecidas permite realizar ese acercamiento desde la analogía con la estética y el arte como actividades que alteran las coordenadas ortodoxas de la sensibilidad.

Desde luego, también existen límites y retos a las posibilidades analíticas de la propuesta rancierana. Uno de los más importantes es que, mientras más profundo se adentra una investigación en el tema de la subjetivación política desde el terreno estético-artístico, más se genera todo un proceso de creatividad metodológica para acercarse a procesos tan complejos y finos. En este caso, fue necesario no ir al fondo de la subjetivación, pero sí al fondo del registro y explicación de un conflicto y ruptura que de otra manera podría ser visto como un tema simplemente laboral, cuando en realidad surgió todo un conflicto de intereses privados y comunitarios.

4.3.1 Certezas

- *Existía un potencial político en los parámetros rancieranos en el programa estético de LiiSA.* No se trata de determinar esto de manera *a priori*, sino desde el análisis conjunto de la trayectoria de proyectos artísticos que ha realizado Torolab y una comparación con su presencia en Centro, desde donde se nota una matriz que los atraviesa: la idea de poder llegar a generar una comunidad estética, que logre una reconfiguración de las formas de ver y hablar de lo que es dado. Específicamente, Torolab trabaja con la idea de que la principal herramienta para lograr eso es generar el conocimiento contextual pertinente a cada problemática, acompañado de las soluciones estéticas y materiales que se planteen al mismo tiempo.
- *Hubo un choque de dos heterogéneos.* Para que todo el proceso de la experiencia del arte contextual de Torolab en la Ciudad de México con Centro terminara en ruptura, fue necesario el surgimiento de una dinámica de encuentro y choque entre dos heterogéneos: uno, el modelo artístico-experimental de Torolab que dominó LiiSA; y dos, el modelo privado-lucrativo de educación superior de Centro. Rancière establece que en términos políticos, un heterogéneo será todo aquel orden social que se diferencie radicalmente de otro, siendo condición que para la consolidación de uno el otro debe serle funcional o desaparecer. En este caso, no fue posible resolver las diferencias para una coordinación completamente funcional entre dos modelos con diferentes maneras de producir un orden específico y relaciones dentro del mismo.

- *Consciencia de un inminente proceso de gentrificación.* Todos los involucrados en esta nueva dinámica de vecindad en la zona reconocen los indicios de un proyecto urbano impulsado desde muchas áreas, gubernamentales y privadas, para transformar la zona. Los vecinos comprenden, por un lado, la intención de proyectos de las autoridades del gobierno de la Ciudad de México y de la Delegación para la zona,. Y por el otro, la llegada y crecimiento de instituciones de carácter privado como Centro, que se sumarán a esas iniciativas.
- *Había un intento por trabajar desde la igualdad en las prácticas estéticas.* La idea de permitir la presencia constante de los vecinos en el campus, aunque fuera los fines de semana, pretendía dar pie a iniciar un proceso de reconocimiento mutuo, pero también la posibilidad de que Centro reconociera las competencias de los vecinos que participaban en los TVD o cualquier otra actividad a la par de un proceso de aprendizaje con los alumnos y profesores.
- *Se manifestó una lógica rancierana de ruptura política.* La ruptura del vínculo laboral entre Centro y Torolab cumplió con dos de las características esenciales que establece Rancière: “es local y que tiene lugar en el momento en que se cuestiona la estructura de autoridad o la estructura de explotación.”¹⁹⁷ En el caso de estudio hubo claramente una sensación de cuestionamiento a la autoridad de Centro, sin embargo no se puede hablar de ningún tipo de dinámica de explotación inmiscuida en el proceso. Aunado a esto, se refuerza la idea de que “no hay política al margen de la conflictividad y de los ilegalismos.”¹⁹⁸

197 Jacques Rancière, “Construir los lugares de lo político”, en en *El Tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder Editorial, 2011, p.295

198 *ídem*

4.3.2 Preguntas

1. Antes de tomar la decisión de contratar a Torolab para la estrategia de vinculación vecinal, ¿existía un conocimiento puntual de las autoridades administrativas de Centro sobre el tipo de prácticas estéticas que llevan a cabo?

Esta pregunta estuvo presente a lo largo de la reflexión en torno a los motivos y conclusión de la etapa más conflictiva de la relación laboral. Era muy claro que, al menos desde la perspectiva de la persona que fungió como enlace entre ambas instituciones, se conocía perfectamente la dinámica de trabajo de Torolab. Este hecho, lleva a pensar que Centro no dimensionó las posibles consecuencias de un trabajo estético tan enfocado en lo comunitario, o que no fue posible hacerlo funcionar de acuerdo a su enfoque y objetivos particulares. Es posible afirmar que hubo una resistencia por parte de Torolab a la instrumentalización de sus prácticas a través del intento de establecer los intereses de su propia agenda económica, comunitaria y personal en la intervención.

2. Al empatar el análisis del caso de estudio de la investigación con las líneas generales del diagnóstico rancierano sobre las alternativas estéticas que surgen ante el anquilosado panorama político, ¿qué posibilidades y capacidades nuevas exploró LiiSA?

Desde el aparato analítico rancierano, habría que señalar que la propuesta estética de arte contextual que se introdujo en LiiSA no es una visión inédita o completamente novedosa de las dinámicas que puedan observarse en otros proyectos similares. Sin embargo, el hecho de que su experiencia esté

enfocada en el contexto contemporáneo de México refleja que, en un panorama socio-político complicado, conviven tanto la germinación de esfuerzos encaminados a resolver sus necesidades políticas más apremiantes, como la proliferación de mecanismos de control:

He hablado de eclipse, no de imposibilidad de la política. La ausencia de formas fuertes de subjetivación política conlleva necesariamente a dos cosas. Por una parte, un desplazamiento de la actividad disensual hacia otros lugares, como los del arte; por otra parte, teorizaciones que intentan convertir ese desplazamiento en el principio de una política nueva, en la cual el arte y la política se confundirían...No veo ningún problema en el hecho de utilizar los medios y los lugares del arte para dar una forma visual inédita y provocadora a lo que los aparatos gubernamentales y mediáticos hacen desaparecer del tejido consensual. Es así precisamente como entiendo la política del arte: como construcción de paisajes sensibles y formación de modos de ver que destruyen el consenso y forjan a la vez posibilidades y capacidades nuevas.¹⁹⁹

En un caso de estudio como el seleccionado, la presencia de Torolab en un proyecto tan reciente como la construcción de un nuevo campus de educación superior en una zona con tantas problemáticas, implicaba abrir espacios para la construcción de alguno de esos paisajes sensibles inéditos dentro de una red de consensos institucionales, pudiendo dar paso a nuevas posibilidades y capacidades para quienes participaran del proceso.

3. ¿Cuáles son las reflexiones sobre los resultados y las posibilidades políticas de los planteamientos estéticos de un colectivo de estudios contextuales como Torolab?

199 Jacques Rancière, "Otro tipo de universalidad", entrevista para el círculo de lectura de Eikones, en *El Tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder Editorial, 2011, p.276

Visto desde un panorama amplio como lo es el inicio de un proceso urbano de revalorización inmobiliaria y simbólica en la zona, con una proyección de aceleración a mediano y largo plazo, los resultados de diagnóstico y propuestas para el mejoramiento de la zona estaban limitadas primero por la velocidad propia y las resistencias que pueda encontrar una metodología como la de Torolab.

lo que cambia el mundo no son las obras; lo que cambia al mundo son dinamismos y son, por ejemplo, movimientos, por una parte, precisamente de cultura política realmente involucrados en los dinamismos políticos y, por otra parte, lo que cambia el mundo, aunque a muy largo plazo, son formas de reconfiguración de la visibilidad del mundo, de la visibilidad de la sociedad, de las clases sociales, de sus conflictos, pero que son, en todo caso, cosas extraordinariamente lentas.²⁰⁰

Al considerar la construcción y desarrollo de este tipo de prácticas en el contexto de los procesos históricos de cambios sociales a largo plazo, se revelan como fenómenos con un impacto que está limitado por el alcance específico de sus planteamientos y objetivos más inmediatos. Sin embargo, su experiencia puede ser objeto de un trabajo de archivo y análisis, con un propósito principal: aportar al conjunto de una visión teórica sobre el binomio estética-política, establecer.

4. ¿De qué dependía la posibilidad de haber abierto un espacio político en la comunidad que se creó durante la intervención de Torolab en LiiSA?

Dependía de que las actividades estéticas planteadas no se convirtieran en programas delimitados, con un programa fijo que no permitiera el ejercicio de ningún tipo de propuesta. La figura de Centro como institución educativa

200 Jacques Rancière, "Los hombres como animales literarios", en *El Tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelon, Herder Editorial, 2011, p.82

puede funcionar como catalizador de procesos de comunicación y construcción de conocimiento en beneficio de la zona o como una institución que puede manejar su imagen de manera promocional, en la lógica de la empresa socialmente responsable con los fines que considere necesarios para poder desarrollar sus agendas, educativas o económicas. La manera en la que se generen herramientas para resolver las dinámicas y problemáticas que impacten las relaciones futuras entre Centro y sus vecinos se convierte en un tema nodal para la zona. En la lógica rancierana, una comunidad emancipada sería aquella en la que uno “puede recibir su instrucción donde la encuentre. Ello supone que tiene que habérselas con un mundo de palabras, de historias, de cosas y de imágenes disponibles, a partir de las cuales podrá construir sus propias historias, sus propias “aventuras intelectuales”, y no con programas de instrucción o de movilización cuya concepción ya le ha asignado un lugar.²⁰¹

4.3.3 Finissage o colofón

No es posible afirmar, sin realizar una investigación de campo como la hecha para el caso de LiiSA, que el replanteamiento de la estrategia de vinculación vecinal que ha realizado Centro no plantea actividades que disparen dinámicas desde lugares no asignados, reproduciendo, por el contrario, instrucciones para un orden prefigurado que no permita armar uno común, de acuerdo a las necesidades del espacio comunitario en disputa. Tampoco es posible afirmar que Torolab hubiera terminado generando esa dinámica si hubieran podido continuar con la labor estética, aunque esa haya sido la orientación registrada durante la investigación. La misma fue planteada desde una estructura epistemológica que consideró sumamente relevante al fenómeno del carácter instrumental de la cultura en las condiciones contemporáneas de producción económica y posibilidades

²⁰¹ Jacques Rancière, “Otro tipo de universalidad”, *op. cit.*, pp-283-284

políticas. Desde ese contexto, se seleccionó un caso de arte contextual, al considerar que este tipo de planteamientos estéticos pueden ayudar a profundizar en la problematización sobre las posibilidades emancipadoras o instrumentales de las visiones del arte contemporáneo.

El proceso de recolección de información y análisis de la misma no tuvo una duración de 4 semestres. En la dimensión de los trabajos previos, fue menester realizar un seguimiento teórico y periodístico muy cercano a Torolab durante al menos 6 meses para poder presentar un protocolo de investigación. Después de la estancia de investigación en Argentina, cuyo fin fue un acercamiento a la innovación metodológica en estudios sociales desde el arte, fue necesario replantear la estrategia de investigación debido a la ruptura y partida de Torolab. Esto dio pie a que la investigación no solo se extendiera, sino a que se adaptara a las nuevas condiciones del trabajo de campo, siendo el mayor una dificultad para contactar a los participantes de las entrevistas, ante la disolución de las redes de trabajo de LiiSA. La experiencia del trabajo de campo requirió de constancia, disciplina y un aprendizaje práctico para generar los vínculos de confianza y seriedad académica necesarios para una investigación donde se realizó una acción participativa de al menos 12 meses.

También requirió un alto grado de creatividad y reacción ante la velocidad de los cambios en un proceso vivo y extremadamente dinámico. Tener que realizar un ajuste en la estrategia de investigación ante la partida del colectivo para poder concluir en los tiempos pautados representó un reto muy particular. Todo este proceso lleva a concluir que la investigación social basada en las experiencias artísticas contemporáneas que consideran la dimensión política de la estética es muy necesaria en nuestro país. Existe un trabajo teórico y empírico limitado de este tipo de casos de estudio en

México, debido en gran parte a la ausencia de redes académicas que se acerquen sistemáticamente a los temas. Mucho del material teórico y metodológico consultado para guiar la investigación provenía en buena parte de Estados Unidos, Europa y de algunos países de América Latina como Colombia y Argentina. Un esfuerzo académico por abrir el tema y sacarlo de los circuitos autorreferenciales del mundo del arte podría coadyuvar a su comprensión y utilización como herramientas de investigación y de cambio social. Presenciar de cerca la experiencia compartida de un colectivo de arte mexicano que intenta construir conocimiento para mejorar la calidad de vida, de una universidad privada que profesionaliza la creatividad y de una red de vecinos que inventa formas de habitar una zona llena de dificultades urbanas, hace pensar que la solución de los problemas sociales, presentes y futuros, no puede jugarse en una herencia política y económica anquilosada.

El arquitecto norteamericano Buckminster Fuller pensaba que los planificadores, los arquitectos, los ingenieros y los artistas “deben tomar la iniciativa. Deben trabajar, y sobretodo cooperar, y no deben retrasarse al tratar de aprovecharse los unos de los otros. El éxito en tal desorden será cada vez más breve. Estas son las reglas sinérgicas que la evolución está empleando y tratando de aclararnos. No son leyes hechas por el hombre. Son las leyes que infinitamente acomodan la integridad intelectual que gobierna el universo.²⁰² Los albores del siglo XXI se presentan como un horizonte para reflexionar no solo el papel del arte en la forma de construir el futuro, sino en la necesidad de hacer política, desde cualquier lugar humano, dejando de ser testigos y cómplices de la catástrofe:

202 Richard Buckminster Fuller, *Operating Manual For Spaceship Earth*, [en línea], 1969, Dirección URL: http://designsciencelab.com/resources/OperatingManual_BF.pdf [consulta: 5/08/2017], traducción propia del original: So, planners, architects, and engineers take the initiative. Go to work, and above all co-operate and don't hold back on one another or try to gain at the expense of another. Any success in such lopsidedness will be increasingly short-lived. These are the synergetic rules that evolution is employing and trying to make clear to us. They are not man-made laws. They are the infinitely accommodative laws of the intellectual integrity governing universe.

Cuando en 1969 Buckminster Fuller publicó su famoso *Manual operativo para la nave Tierra*, asumió de manera arriesgada y de hecho utópica que había llegado el momento en nuestros sistemas sociales para que los políticos y financieros pasen el control a los diseñadores, ingenieros y artistas. Lo asumió basándose en su diagnóstico de que los miembros del primer grupo (como todos los “especialistas”) sólo ven a la realidad por un pequeño agujero que impide que vean algo más que una parte de la misma. En contraste, en virtud de su profesión, los segundos desarrollan visiones holísticas y se relacionan al panorama de la realidad en su totalidad.²⁰³

Rancière relaciona esta idea del desmantelamiento y cambio de los paradigmas epistemológicos estructurados con la idea de desarrollar un *trabajo de la ficción*²⁰⁴. Desde esta perspectiva, la ficción no sería el concepto que devela la oposición entre los mundos imaginarios y lo “real”; y lo real sería entendido como una red de evidencias que se construye desde la ficción. Así, la ficción no inventa historias imaginarias, sino que anuda lo construible, lo decible y lo visible, redistribuyendo las relaciones entre las cosas, las imágenes y las palabras. Lo que caracteriza a una ficción dominante sería el consenso: la negación de su carácter propio de construcción, invocando la propiedad de realidad para sí misma, fundando la univocidad sensible de lo existente al tomar distancia de otras representaciones, apariencias, opiniones y definiciones.

203 Peter Sloterdijk, “How big is big?”, [en línea], *Collegium International*, 2011, Dirección URL: <http://www.collegium-international.org/index.php/en/contributions/127-how-big-is-big> [consulta: 5/08/2017], traducción propia del original: When, back in 1969, Buckminster Fuller published his famous Operating Manual for Spaceship Earth he made a daring, indeed a utopian assumption, namely that the time was ripe in our social systems for the politicians and financiers to hand over control to the designers, engineers and artists. The assumption was based on his diagnosis that the members of the former group (like all ‘specialists’) only look at reality through a small hole that prevents them from seeing anything more than a section of it. By contrast, by virtue of their profession the latter develop holistic views and relate to the panorama of reality in its entirety.

204 Jacques Rancière, “Estética y política: las paradojas del arte político”, [en línea], *Arte y Política. Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*, Universidad Complutense de Madrid, Dirección URL: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto_ranciere.html, [consulta: 06/08/2017].

Trabajar sobre esas ficciones implicaría crear disensos sobre los marcos establecidos: alterar los modos de representación y las formas de enunciación; modificar sus escalas, ritmos y velocidades, para generar espacios donde surgen nuevas relaciones entre los significados en el mundo común.

Desde el terreno estético, sucede cuando los artistas plantean estrategias para cambiar los marcos sensibles y romper el tejido de las percepciones y las reacciones, llegando inclusive a trastocar la forma de relación entre sujetos y la manera en que aparecen en el mundo común los acontecimientos, los objetos y las formas. Desde el terreno de la política, sucede con la polémica de nuevos temas, que introducen nuevos objetos y sujetos, o cuando se altera la percepción de los signos comunes. La relación entre el arte y la política no es la ficción que se vuelve real, sino la relación entre dos diferentes formas de crear ficciones que inciden en la construcción de lo real, rompiendo tejidos hasta abrir espacio a la polémica:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionan tomas de conciencia o energías movilizadoras a favor de una política que les sería ajena. Pero tampoco salen de sí mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Contribuyen a dibujar un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo posible. Trabajan contra el consenso de las formas de “sentido común”, las formas de un sentido común polémico.²⁰⁵

En una realidad social donde la imposición de un sentido común económico que expropia las posibilidades de discutir su construcción de manera común adquiere cada vez más fuerza, las herramientas estéticas del arte pueden convertirse en brújulas para pensar en formas de desplazarse a nuevos espacios y posibilidades políticas.

205 *ídem*

BIBLIOGRAFÍA

- AASENG WALTER, Danielle, *Urban Design Interventions: An Emerging Strategy of Arts-Based Social Change*, EE.UU., University of Oregon, Master's in Arts Management, Research Capstone, 2013, 51 pp.
- ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, España, CENDEAC, 2006, 176 pp.
- ASHFORD, Doug & PASTERNAK, Anne. *Who Cares*, Nueva York, Creative Time Books, 2006, 191 pp.
- BAUMAN, Zygmunt, *La cultura como praxis*, Traducción de Albert Roca Álvarez, España, Editorial Paidós, 2002, 374 pp.
- BERARDI, Franco, *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2008, 258 pp.
- BERARDI, Franco, *The Soul at Work. From alienation to autonomy*, EE.UU., MIT Press, 2009, 233 pp.
- BERARDI, Franco, *After the Future*, EE. UU., AK Press, 2011, 192 pp.
- BERARDI, Franco, *La sublevación*, Sur Plus, 2014, 209 pp.
- BOURDIEU, Pierre, *Acts of Resistance. Against the New Myths of our Time*, Traducción de Richard Nice, Reino Unido, Polity Press and The New Press, 1996, 108 pp.

- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI Editores, 2010, 282 pp.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Editora Adriana Hidalgo, 2006, 143 pp.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, 2007, 123 pp.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, 2009, 223 pp.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, 191 pp.
- CARTIER, Cameron & WILLIS, Shelly, *The practice of public art*, Nueva York, Routledg, 2008, 272 pp.
- CISAC, (The Center for International Security and Cooperation) & EY (Ernest & Young), *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*, Stanford, 2015, 120 pp.
- CORTÉS, Fernando, ESCOBAR, Agustín & GONZÁLEZ DE LA ROCHA, Mercedes, *Método científico y política social: a propósito de las evaluaciones cualitativas de los programas sociales*, México, Centro de Estudios Sociológicos-Colegio de México, 2008, 402 pp.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003, 256 pp.
- DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro, Chile, Editorial Naufragio, 1995, 131 pp.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, FCE, 2010, 211 pp.
- EMMELHAINZ, Irmgard, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*, México, Paradiso Editores, 2016, 260 pp.
- FOUCAULT, Michel, *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE, 2007, 401 pp.

- GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Argentina, Ed. Manantial, 1996, 170 pp.
- HEARTNEY, Eleanor, *Arte & Hoy*, Traducción de Gemma Deza Guil, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2008, 440 pp.
- HELGUERA, Pablo, *Art Scenes: The social scripts of the Art World*, Nueva York, Jorge Pinto Books, 2012, 138 pp.
- JAMESON, Fredric, *The Cultures of Globalization*, EE. UU., Duke University Press, 2003, 399 pp.
- JAMESON, Fredric, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el podmodernismo*, Buenos Aires, Editorial Manatial, 1999, 256 pp.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, España, Paidós Ibérica, 1991, 128 pp.
- KESTER, Grant (editor), *Art, activism, and oppositionality: essays from Afterimage*, EE. UU., Duke University Press, 1998, 318 pp.
- KESTER, Grant, *Conversational Pieces. Community and Communication in Modern Art*, EE. UU., University of California Press, 2004, 239 pp.
- KESTER, Grant, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, EE. UU., Duke University Press, 2011, 309 pp.
- KUN, Josh & MONTEZEMOLO, Fiamma, *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border Paperback*, Traducción de John Pluecker, EE. UU., Duke University Press, 2012, 408 pp.
- KWON, Miwon, *One Place After Another: Site Specificity and Locational Identity*, EE. UU., MIT Press, 2002, 232 pp.
- MARCUSE, Herbert, *Cultura y Sociedad. Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Sur, 1978, 96 pp.
- MARCUSE Herbert, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, España, Ed. Biblioteca Nueva, 2007, 112 pp.
- MOUFFE, Chantal, *En torno a lo político*, Traducción de Soledad Laclau, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, 144 pp.

- NEGRI, Toni, *Arte y multitudio. Ocho cartas*, Traducción de Raúl Sánchez, España, Editorial Mínima Trotta, 2000, 55 pp.
- PURVES, Ted (editor), *What we want is free. Generosity and Exchange in Recent Art*, EE.UU, SUNY Series in Postmodern Culture 2004, 196 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2010, 127 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1996, 175 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2005, 14 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El malestar en la estética*, España, Editorial Clave Intelectual, 2012, 168 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Chile, Libros Arces-Lom, 2009, 62 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, trad. Ma. Emilia Tijoux, Chile, Ed. Palinodia, 2005, 55 pp.
- RANCIÈRE, Jacques, *El Tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder Editorial, 2011, 312 pp.
- S/a, Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso Tijuana, Baja California Norte, Segob & Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, México, 2009, 440 pp.
- S/a, *Perspectiva Estadística*, Baja California, Inegi, diciembre, 2012, 90 pp.
- VAN DER POL, Hendrick, *Key role of cultural and creative industries in the economy*, Canadá, UNESCO Institute of Statistics, 2007, 12 pp.
- YÚDICE, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, 480 pp.

HEMEROGRAFÍA

- ALLIEZ, Eric. "Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional", *Nómadas*, No. 25, Universidad Central, Colombia, 2006, pp. 178-183.
- BELENGUER, María Celeste & MELENDO, María José. "El presente de la Estética Relacional; hacia una crítica de la crítica", *CALLE14*, volumen 6, número 8, enero - junio de 2012, pp. 91-100.
- BISHOP, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en: *October* No. 110. Costa, F. (2009). "De qué hablamos cuando hablamos de 'arte relacional': de la forma rebelde a las ecologías relacionales", en *Revista Ramona* No. 88.
- BISHOP, Claire. "The Social Turn: collaboration and its discontents", *Artforum*, Febrero, Nueva York, 2006, pp. 178-183.
- BOURRIAUD, Nicolas. "Precarious Constructions Answer to Jacques Rancière on Art and Politics", *Open* 2009/No. 17/A *Precarious Existence*, pp. 20-37.
- CÁRDENAS OSUNA, Raúl. "El laboratorio de la granja transfronteriza", *Letral*, Número 7, Año 2011, pp. 138-151 pp.
- DASGUPTA, Sudeep. "Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jacques Rancière", *Krisis. Journal for contemporary philosophy*, No. 1, Holanda, 2008, pp. 70-76.
- DELGADILLO, Víctor & OLIVERA, Patricia, "Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la Ciudad de México", en *Revista de Geografía Norte Grande*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, n.58, septiembre 2014, pp.

- DOWNEY, Anthony. "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, Issue 3, May 2007, pp. 267-275.
- EMMELHAINZ, Irmgard, *Arte e imagen en estado de sitio. Nuevos paradigmas estético-políticos en el Antropoceno*, México, 2016, pp.
- GILLICK, Niam. L. "Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, No. 115. Nueva York, 2006
- HERNÁNDEZ, Diana Catalina. "Arte y política en Jacques Rancière", *Foro Saga*, No. 22, 1 semestre, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2010, pp. 17-23.
- MASSÓ CASTILLA, Jordi. "De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte", *Congresos Científicos de la Universidad de Murcia*, XLVII Congreso de Filosofía Joven, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- MONTEZEMOLO, Fiamma. "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini", *Alteridades*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre, UAM Iztapalapa, México, 2009, pp. 143-154.
- MONTOYA LÓPEZ, Armando. "La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión", *Artes, La Revista*, No. 12 Volumen 6/ julio - diciembre, 2006, pp. 15-20.
- PINDER, David. "Arts of urban exploration", *Cultural geographies*, No. 12, Department of Geography, Queen Mary, University of London, 2005, pp. 383-411.
- SIMPSON, Bennett. "Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud", *ArtForum*, Nueva York, EE. UU., 2001.
- VILLORO, Juan. "Nada que declarar. Welcome to Tijuana", *Letras Libres*, México, 2000, pp. 16-20.
- CHIN-TAO, Wu, "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions since the 1980s", *New Left Review*, núm. 230, Reino Unido, 1998,

CIBEROGRAFÍA

- ALBARRÁN, J. (2011). “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: Génesis de un paradigma”, en Documento No. 266. París-Madrid-León (Versión digital disponible en: <http://es.scribd.com/doc/67470467/>)
- ÁNGELES, Sofía. “Torolab o hacer que el arte transforme”, [en línea], Diario FRONTERA.infomóvil, Dirección URL: <http://www.frontera.info/Movil/EdicionEnLinea/TijuanaEsMas/Notas/779929.html>, 26/11/2013.
- BAL, Mieke, “Arte para lo político”, Traducción de Roberto Riquelme Revista Estudios Visuales, España, núm. #7. Retóricas de La Resistencia, enero 2010, Dirección URL: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf
- BUCKMINSTER FULLER, Richard, *Operating Manual For Spaceship Earth*, 1969, Dirección URL: http://designsciencelab.com/resources/OperatingManual_BF.pdf [consulta: 5/08/2017]
- EMMELHAINZ, Irmgard, “Neoliberalismo y autonomía del arte”, pp.143-144, en Esfera Pública, 27 de enero, 2014, Dirección URL:

<http://esferapublica.org/nfblog/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte>
[consulta: 12/02/2017]

- FOSTER, Hal (2003). "Funeral para un cadáver equivocado", en Milpalabras No 5. Buenos Aires, 2005, Disponible en <http://www.revistaotraparte.com>.
- GAGO, Verónica, Franco Berardi en "¿Quién es y cómo piensa Bifo?", *lavaca.org*, Dirección URL: <https://www.lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/> [consulta: 11/07/2017]
- LÓPEZ CUENCA, A., "SitioTAXI: Colectivos, subjetividad y trabajo no capitalizado en México, D.F.", *Megafone.net*, México, 2009, Dirección URL: http://megafone.net/INFO/files/pdf/2009_alberto_lopez_cuenca.pdf
- S/a, "Perfil: Torolab. Arte y conocimiento para la transformación social", [en línea], *Revista Código*, México, 6/10/2014, Dirección URL: <http://www.revistacodigo.com/perfil-torolab-arte-y-conocimiento-para-la-transformacion-social/> [consulta: 18/10/2016]
- S/a, "Media Alert, Centro University in Mexico City inaugurates new campus designed by Enrique Norten on september 29, 2015", Dirección URL: http://prod-images.exhibite.com/www_fitandco_com/CENTRO_Media_Alert_9_14_15_FITZ_draft.pdf [consulta: 13/05/2017]
- S/a, Colectivos Arquitectura América Latina, "Torolab", publicado el 29 de mayo de 2011, Dirección URL: <https://colectivosarquitecturas.wordpress.com/2011/05/29/torolab/> [consulta: 14/01/2017]
- S/a, El perfil empresarial fue hecho con base en la página web del Grupo Diarq, Dirección URL: <http://www.diarq.com/nosotros.html> [consulta: 12/03/2017]
- S/a, Global Health Observatory (GHO) data, Global Health Organization, Dirección URL: http://www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/ [consulta: 11/02/2017]
- S/a, Máspormás, 22 de diciembre de 2012, Dirección URL: <https://www.maspormas.com/2013/12/22/miguel-hidalgo-un-campo-minado/> [consulta: 10/04/2017]

- S/a, Reporte de relación de averiguaciones previas tramitadas durante la guardia diaria, Fiscalía. Dirección URL: <http://sistemas.miguelhidalgo.gob.mx/sit/delitos/view> [consulta: 04/06/2017]
- S/a, Sitio web de la Universidad Centro, Sección de “Investigación”, Dirección URL: <http://www3.centro.edu.mx/institucion/> [consulta: 04/10/2016]
- S/a, Sitio web de la Universidad Centro, Sección de “Metodologías de enseñanza”, Dirección URL: <http://www3.centro.edu.mx/institucion/> [consulta: 20/11/2016]
- S/a, “Conoce el Laboratorio de Investigación e Innovación Social Aplicada”, Página Web de Centro, Dirección URL: <http://centro.edu.mx/CENTRO/es/conoce-el-laboratorio-de-investigacion-e-innovacion-social-aplicada-liisa/>
- SAAVEDRA, Rafael. “Tijuana makes me happy”, Nexos, 1 noviembre, México, 2004, Dirección URL: <http://www.nexos.com.mx/?p=11324>
- SIERRA, Sonia, “Centro amplía su proyecto educativo”, El Universal, Cultura-Patrimonio, 30/09/2015, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/09/30/centro-amplia-su-proyecto-educativo#imagen-1> [consulta: 01/07/2017]
- SLOTERDIJK, Peter, “How big is big?”, Collegium International, 2011, Dirección URL: <http://www.collegium-international.org/index.php/en/contributions/127-how-big-is-big> [consulta: 5/08/2017]
- SUÁREZ, Gerardo, El Universal, Metrópoli, jueves 20 de marzo de 2014, Dirección URL: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2014/invertiran-15-mdp-mejorar-seguridad-mh-996890.html> [consulta: 20/06/2017]
- WATANABE, Ananda, “Torolab”, [en línea], *Origama. Arte y cultura contemporánea*, 15/08/2013, México, Dirección URL: <http://revistaorigama.com.mx/web/noticias/item/torolab>, [consulta: 01/02/2017]

CR - Alumna egresada, parte de LiiSA, partidaria del Hub

1. ¿Tomaste la clase de contexto social con R.?

Sí

2. ¿Y de inmediato entraste a LiiSA, por convicción propia?

Sí. Incluso antes. R. no fue la primera clase, la dio Angie (profesora de cine). Desde antes de conocer a R. yo ya estaba en LiiSA. Ella daba la clase, era asistente en la clase.

3. ¿Cómo fueron las fechas del cambio del viejo campus al nuevo?

Como en estas fechas. Para irnos de semana santa y pascua estábamos en el Centro viejo, y para llegar al Centro nuevo fue después, a la mitad del semestre.

4. ¿Sabes cuándo llegó Torolab antes de eso? ¿Cuánto se tardaron en preparar todo?

Yo escuché varios comentarios que estuvo entre 1 años y 6 meses antes. De hecho, en las clases, R. ponía fotos de él. Creo que empezó a dar clases en viejo campus y había fotos de ellos en la colonia cuando Centro todavía estaba en obra negra. Y yo creo que, por lo menos al nivel de las fotos, por lo menos, tenían que ser de 6 meses. Y no sé si ya estaba de planta o viendo para presentar el proyecto, pero ya daba clases. Sabía que habían ido a estudiar la zona, pero no sé cuándo empezaron a crear vínculos con los vecinos. De hecho, no sé cuándo fue que C. entró. Sé que R. estuvo ahí antes buscando, caminando, conociendo, preguntando, investigando y lo que sea... Ah, no claro, espérate, ya me acordé. Creo que el inicio del vínculo fue porque se metieron al Faro, porque lo vieron como una oportunidad. El Faro les dio oportunidad de hacer una reunión en la biblioteca, que fue la primera.

5. ¿Supiste cuándo estuvieron negociando con la Delegación que les diera una casa o un lugar para LiiSA, fuera de Centro? ¿Y que hubo tensiones entre la Delegación y Centro?

Sí. Para llevar a casa LiiSA. Para sacar a LiiSA. Y sí, no me extrañaría ni tantito lo de los problemas. Y sí, justo lo hacían para eso. Creo que no era para sacar a Centro, porque Centro fue un intermediario, una herramienta, y lo va a ser y lo será y todo, pero también para que no se sintieran intimidados de que iban al “monstruo gris”, ¿ya sabes que así le dicen, ¿no?

6. ¿Puedes contarme qué sabes tú del tema R.-Torolab y las tensiones que empezaron a surgir con Centro?

Pues hablando de la clase, salían proyectos súper padres, pero para muchos era muy tedioso, por que sentían que les pedían casi casi que les hiciera su chamba. A muchos no los motivaba tanto porque no estaban LiiSA. Era una clase donde sacaban ideas para pasar la materia. Pero R. sí pedía las ideas lo mejor planteadas: planos, render, medidas, cómo se va a construir, etc., cada uno en su área. También ya llegaba con algunas ideas. Con nosotros llegó con 3 ideas: los de industrial y arquitectura un puesto de mercado para ubicarnos ahí y los de cine iban a hacer la estructura y el plan de Cine Ciudad. Pidió desarrollar esas ideas, conceptualizarlo. Y al final siempre se tenían como 5 opciones de conceptos diferentes de la misma idea. Al final no pudimos explorar, no dimos ideas. En general se sentían desmotivados y muchos creían que hablaba mucho de él y Torolab y no explicaba cómo lograr las cosas.

Por otra parte, su nivel de ego. Después de escucharlo 6 meses hablar de él, si era castrante. Ese nivel de ego creo que no permitió que él entendiera que era parte de un equipo, y que para poder hacer los proyectos que él sabe hacer y que lleva años, necesita trabajar en un equipo en una institución donde hay más burocracia y tiene que aceptar trámites más largos y cosas así. Que no es como en Tijuana donde él manda y si quiere lo hace o en sus otros proyectos temporales. P. sabía que ya habían trabajado en proyectos, pero nunca uno tan grande. Sabía que habían estado en universidades temporalmente. Nunca se lo habían planteado así creo: “Te vas a quedar aquí años. Te vas a instalar aquí y vas a abrir otro Torolab aquí.” Sabe muy bien lo que hace, pero no entendió que era parte de un equipo. No contestaba correos, los contestaba dos meses después o los contestaba gente con respuestas que no servían. P. sabía que ella los había traído, que era ella la encargada de toda la parte social de Centro, entonces le pedía que hicieran equipo. Que hiciera su desmadre, cero burocracia, pero que le avisara qué pedo, cómo funciona y qué se necesita contestar los correos y hablar, y ella se encargaba de hablar con Gina, con los recursos, con contratar. Todo el trámite ella lo hacía. Pero al final, era imposible. Que el tema de la comunicación fue un caos y fue el tema por el que no pudo funcionar. El güey nunca contestaba, nunca tenía tiempo para hablar, para contestar. Estaba muy en contra del tema de toda la burocracia. Pero en

Centro las cosas no funcionan así, y menos si es un güey que Gina no conoce, que los de Recurso no conocen. P. tenía que ir a negociar. Si estás viendo que Centro limita los recursos, que al final está padre, porque al final nos hace como buscar la forma de hacerlo bien y sin tanto recurso, porque no se necesita. Si nos quedamos con el confort de “Centro tienen un chingo de dinero y nos va a da todo el tiempo”, está súper bien. Digo, a veces sí se la maman de codos. Pero, también entiendes que es nueva la escuela, están todavía pagando el edificio y no hay la facilidad todavía de poder hacer tantas cosas. Esa inversión todavía no se recupera, se supone que en un año o dos. Con los recursos sí son bien cortantes. Pero R. como que, si quería todo, así, ya. A su forma. Y chance él tenía la forma de conseguir el dinero, o chance podía generar más dinero con eso que le dieran y multiplicarlo. Pero al final así no es la forma como funciona Centro, y él tenía que entender, pero al final no entendió que era una parte más chica de un equipo más grande. Yo no sabía que le habían propuesto lo de estar temporal, y creo que le partieron el corazón. Como el decirle “no te queremos ya de residente”, y si estaba ya tan ilusionado, es como si te dicen “bueno, ya no vamos a ser novios, vamos a ser free” pues si te parten el corazón. También hubo un pleito con el nombre de LiiSA, que lo sacó...no me acuerdo, alguien. Y ya, se lo quedaron porque les gustó muchísimo. Y pues era de Centro, pero al final R. quería quedarse con el nombre. Y creo que están, o estaban o iban a estar en pleito legal por la patente del nombre de LiiSA. Y eso sí generó molestia porque ese nombre había sido hecho para Centro. Y también muy probablemente le pasó como a mí ahorita en mi trabajo, que me dijeron “vamos a remodelar todas las tiendas”, pero a la hora de la hora ves las trabas de dinero.

7. ¿Sabes si los vecinos han preguntado por Torolab?

Seguro sí, pero yo no escuché a ninguno preguntar, la verdad. Pero creo que al final ahorita tenemos muchos más vecinos que antes. Yo creo que han de haber sido, así tal cual de tener algo que ver con R. o LiiSA como tal, muy vinculados, yo creo que han de haber sido unos 50 máximo, 30 yo creo. O sea, el tiempo que yo estuve, máximo unos 30 que se repetían y se repetían. Y ahora está súper padre porque ya graduamos a ciento y cacho el semestre pasado de Huertos y Cine Ciudad y ya, porque no había patronaje, ese es apenas este semestre. Y hay gente que ya has visto sus caras, pero cambian. Los que ya tomaron el de huertos ya no lo vuelven a tomar, ya se van a patronaje. Hay más rotación. Hay más gente que ya tenía un vínculo. Incluso hicimos una encuesta al final del taller de huertos del semestre pasado de cómo había cambiado su percepción con Centro. Y muchísimos no habían tenido ninguna relación con Centro y obviamente estaban súper agradecidos por el taller y por la facilidad y por todo el rollo. Como el 80% de la gente no habían tenido nada de vínculo con Centro. 70% pon tú. Entonces pues sí, en

LiiSA había como muchos aliados fuertes, que ahorita siguen ahí y que no dudo que se pregunten qué onda con R. y que chance les gustaba más R. Porque platicaba con ellos y era una persona con muchísima energía, pero ahora la energía es diferente, mucho más enfocada, pero pues estamos teniendo muchos más resultados nosotros que los que se estaban teniendo con LiiSA, desde mi punto de vista. Estuve un semestre completo en LiiSA en el que no puedo decir que haya visto resultados. O sea, el foco ayuda, somos una institución, tampoco somos una organización experimental de arte. Somos una institución de educación, entonces tampoco podíamos ponernos a explorar como R. quería. Como de vamos a pintar las paredes, vamos a dar marometas en la calle a ver si eso funciona y vamos a tomarle fotos y ponerlas en un museo. O sea, sí, eso es arte, pero nosotros no somos artistas, somos diseñadores, y la escuela está enfocada a eso: al campo de la educación, no de la exploración. Y ese fue el único resultado que tuvo R., haber expuesto en la OMR. Como él es un artista, como que se apropiaba demasiado, se apropió demasiado del proyecto.

8. ¿Qué supiste de todos estos proyectos que había planteado LiiSA? ¿En qué quedaron? (Viendo una lista)

Del Premio Vecinal, ya nada. Del Comer Victoria, nada que yo sepa. Algo que supe es que ya se los íbamos a remodelar, pero al final como que la señora o la hija de la señora esperaban recibir el dinero para remodelarlo, pero Centro les dijo que no, que lo iban a hacer y como que ya no les latió. Algo así, no me acuerdo bien la verdad. Moda Funcional ya no está, pero es algo similar. Lo de Cine Comunitario sigue, están ahorita en la tercera generación. Espacio LiiSA, que era la casa, ya bye. El Festival de cine, ahorita sí Centro está pensando hacer algún festival, pero nada en realidad. De arquitectos de cabecera y urbanistas eran alumnos de posgrado, de los de maestría en Ciudad. Creo que era que ellos pidieron a R., porque sí lo mantuvo muy alejado. Siempre lo comentaba, pero en LiiSA, en tema de servicio social nunca se involucraron alumnos ni nada de eso. Y no sé qué pasó al final. Y según yo habían elegido a 7 familias de bajos recursos para reestructurar su casa. Cada alumno o dos alumnos tenían una familia y una casa que reestructurar. Tenían que estar con ellos y entender las necesidades. Les iban a dar el proyecto, pero no se los iban a construir. Su chamba era crear el documento y los planos, con todo, todo firme, para mandarlo hacer, tal cual así de “gobierno dame dinero o Centro dame dinero, voy a hacer esto y cuesta tanto”. Así. Y a ver, esto de “LiiSA para Centro”, no tengo ni idea. Esto de Gris a Color.... **Ese proyecto tenía que ver con el personal ¿Tú sabes cómo está eso de que el personal de Centro (intendencia, seguridad, cafetería, etc.) no puede interactuar con alumnos ni con nadie?** La neta es que sí son súper súper súper súper culeros con el personal en Centro, o sea en el nuevo, en el viejo no era tanto.

9. ¿Qué diferencias sentías internamente entre la escuela y la gente en el viejo campus y ahora? ¿Algo cambió?

Mucho. Para empezar, así objetivamente, la colegiatura. Entonces la gente que entraba, desde ahí, ya era diferente. Y por lo tanto, yo creo que por eso se volvió mucho más “picky” el tema de las relaciones dentro. Le pregunté a una amiga que acaba de entrar ahorita, está en primer semestre que cuánto pagaba de colegiatura: 23,000 pesos, cuando yo pagaba 11 cuando yo entré. Poco más del doble. Aunque mis últimas mensualidades estaban en 16, con el cambio se fue hasta 16. Y luego los vínculos que está haciendo Centro con el Americano, que son puros niños de dinero, un chingo de dinero, que llegan con guarros, que son más especiales, que les da más miedo salir a la colonia, que saben que la colonia es peligrosa, va por ahí. Luego, sí son súper culeros con el personal. Y sí es Centro, pero también yo creo que es mucho de los alumnos. Y la seguridad ahorita está cabrona, los peores son los de seguridad. Antes también eran un chingo de clases, así como muchísimo más viajadas, y ahorita creo que ya bajaron el nivel de intensidad en ese sentido, como para llegarle a más personas. Centro era como la escuela de los creativos, hípsters, y ahorita ya no es tanto. Centro algo que vendía, y sigue vendiendo un poco, pero vendía mucho, pero se le está quitando y eventualmente pues se le va a morir, es como esta relación tan personal que tienes con tus directores de carrera, con tus profesores y así. Que, en el Centro anterior claro, pues como no. Y en este ya no tanto, hasta se nota la diferencia en las oficinas separadas.

10. ¿Sabías del tema de la zona de minas en la que construyeron el nuevo campus y de los problemas de agua que asocian algunos vecinos con el edificio?

No, yo no sabía lo de las minas. Eso del agua sí, a mí también me lo dijeron y me lo explicaron. Que no hay forma de que Centro jale el agua, o sea que sí, que hay un suministro de agua de la colonia y Centro está tan grande que se lleva mucho, pero no, porque Centro tiene captación de aguas y Gina y los arquitectos se dieron cuenta del pedo en la colonia, del agua, y trajeron su propia bomba de agua o lo que necesiten. Centro lo tiene. Y sí, la gente como que no entiende. Pero ya se están acostumbrando a la idea, y les está cayendo bien Centro.

11. ¿Cómo crees que haya cambiado la percepción original de miedo y rechazo de algunos vecinos hacia Centro?

O sea, creo que han sido varias cosas. Al principio, estos güeyes, nos vieron como una amenaza a la colonia. Nos van a quitar el agua, se va a derrumbar nuestra tierra, la neta sí, Centro está comprando muchos terrenos, ya tiene

muchos terrenos y muchas casas, que incluso la gente sigue viviendo en esas casas, pero son de Centro. Saben que Centro va a crecer, que Centro va a ocupar toda la colonia al final. Va a ser como la Ibero, que llegó, un edificio y ahora es dos manzanas completas gigantes. Más o menos va a ser igual y lo saben y les da miedo. Entonces, sentían que era una amenaza, y no sé si sigan sintiéndolo. Una amenaza y un “a huevo, los riquillos ya están aquí”. No sé, yo creo que los nobles dijeron como “que no me quiten mi seguridad”, y los maleados sí fue como “a huevo de aquí me voy a chingar”. Pero yo sí siento que la gente está mucho más relajada. Yo siento que los de la colonia también se están acostumbrando a ver a fresitas ahí, comiendo en el mercado o caminando a la papelería. Ya saben perfecto que eres de Centro o lo suponen. Siento que ya no se sorprenden. Y por otro lado hay muchísima más seguridad. Y no es un pedo de la Delegación, es un pedo que Gina paga. O sea, si fuera un pedito de “asaltaron a cualquier persona”, pues claro, la cámara les vale madre. Pero es un alumno de Centro, los tienen bien cuidaditos, porque saben que Gina manda ya en la colonia y Centro ya es “acá” en la colonia. Y también la mayoría de los colonos saben que hay talleres, etc. Porque pues es una colonia y todos se conocen entre sí. Entonces, si yo tomo el curso, mínimo 20 personas a mi alrededor saben que Centro es bueno, que da talleres, que la gente es chida y entonces ya con eso se alivianan.

12. ¿Crees que los vecinos tienen esa sensación de que la llegada y crecimiento de Centro es inevitable?

De parte de la colonia, sobre todo los que llevan años viviendo ahí, les cuesta tanto trabajo el cambio. Tanto, tanto, tanto trabajo. Por una parte, saben que les va a beneficiar en la colonia porque va a haber más seguridad, sus casas van a valer mucho más, incluso ellos se pueden poner pendejos “no te vendo mi casa, no te vendo mi casa”, pero les puedes dar el dinero que quieran. Pero el valor que va a tener su casa después les va a convenir cañón. Y son muchas cosas, pues sí, buenas, pero como que culturalmente no les gusta, les da mucho miedo. Como que saben que es algo bueno, pero a la vez les da miedo porque saben que van a perder cosas: sus vecinos, sus amigos. Y luego los señores y señoras que han vivido ahí toda la vida.

13. ¿Por qué crees que Torolab y Centro no pudieron negociar y llegar a un acuerdo para no romper la relación?

De la parte de P. y R., yo creo que les ganaron las emociones cuando le dijeron “vente medio tiempo”. Yo creo que ahí llegar a un acuerdo se volvió mucho mucho más complicado. Le dio en el ego y en el corazón de que estaba realmente encariñado con el proyecto. Y yo creo que sí hubo de parte de Centro varios llamados de atención de “organízate”, y no lo hizo, y algo

tuvo que haber pasado fuerte que Centro dijo “Ya. O sea, es un chingón, lo queremos tener como parte del equipo, pero un poco externo para que no afecte todo el proceso”.

Oye José, ya me tengo que ir. ¿Necesitas algo más? **Pues, yo creo que estuvo muy bien la entrevista. No te preocupes. Cualquier cosa te aviso. Pero muchas muchas gracias.** No, de nada. Ojalá te sirva.

S- Alumna egresada parte de LiiSA simpatizante de Torolab

1. ¿Sabes qué pasó con el tema de la ruptura de Torolab con Centro?

Pues R. se quedó trabado con eso, como “estoy haciendo algo muy mal”, así como self-damage. Pero no, fue P. Y creo que Centro también lo ve como “tenemos este contrato y ya”, lo ve con muy poco cariño. Él es un empleado e hizo este proyecto, pero hay miles de estos proyectos. Y creo que Centro funciona así. Para mantener un proyecto así se necesita tener miles de fotos y como nosotros no lo hicimos de esta manera...Hicimos este librito, el amarillo (reporte) y nunca gustó. Hubo como una propuesta, pero la propuesta fue que R. viene 4 veces, le pagaron bien poquito y no le pagaron viaje ni hospedaje. Dijeron “ok, tenemos la posibilidad de que R. venga 4 veces al semestre, por una semana o dos”. Y justo que él en esa semana haría un taller. Pero la verdad no pagaban suficiente y además lo que entendí es que todo el tiempo que R. no está en la Granja es menos a la Granja. Pero R. si tiene este don de hablar con la gente y cuando él no está pues para todo este proceso. Y en realidad la Granja sí es ya un lugar, y es hermoso. Y justo no es nomás un salón es todo un edificio con un jardín y si es un lugar donde puede crecer algo.

2. ¿Ha cambiado tu forma de ver Centro ahora que no estás yendo?

Yo estoy muy decepcionada de Centro. Y también como que tenía un buen de tiempo así de “no, voy a seguir en LiiSA en lo que estoy aquí o no”, pero como que la verdad yo ya quiero dejar Centro atrás, un poco. La verdad no me dieron nada de ganas de seguir luchando algo que además tienes que luchar en contra. Siempre sentía un “ash”, o sea es una escuela que es un empresa, como que la gente no, o sea sí, hay algunos dentro que me encantan, pero el ambiente no me gustó. Pero estaba ahí estudiando y pues había que terminar la carrera y ya.

3. ¿Qué sabes del plan que había de conseguir una casa fuera de Centro?

Paso que cuando justo él habló con Xóchitl, ella estaba como “vamos, vemos que podemos hacer”. Pero entonces se enteró que Gina y Xóchitl tienen como un pleito. Y también yo creo que Gina tiene planes para este lugar, Gina tiene planes para este barrio. Creo que cuando se dieron cuenta de que

quizás este proyecto podría crecer un poco más, como que igual y el interés de Centro fue “ay mira, vamos a suavizar la cosa”, no sé. Porque creo que ya no era tan inocente, o sea ya era como algo que, si tu realmente fortaleces una comunidad, que se puede volver fuerte y decir “no” y organizarse y todo eso, pues ya no puedes poner tus cosas nomás. P., yo lo único que me puedo imaginar, porque yo tampoco sabía, que es como la sobrina de Gina. Eso me shockeó. Y ella dijo “no pues no está funcionando y bla bla bla”, y Gina “pues de una vez, ya.” Incluso es una cosa entre ellos dos, muy personal, que ellos tenían una amistad muy grande y como que P. de repente se decepcionó o no sé qué pasó, como que envidia o...Yo creo, una vez R. me contó, que fue una cuestión como de pagar también y que ella ya no puedo trabajar con Torolab porque necesita pagar sus cuentas. No sé. Ella nunca fue parte, R. nunca le pagó un sueldo, fue colaboradora. Quizás esperaba como alguna remuneración por haber hecho el contacto. Y tampoco nunca llegó antes. Una vez ella, de hecho, me intentó sacar de Torolab, diciendo “ay, ¿puedes hacer mi maestría? Y te tengo una propuesta para tal tal y tal” trabajando con ella en Centro. Hablé con ella y siento que es una buena persona para organizar, porque tiene un montón de background de estadísticas y sabe un montón como de teoría, pero prácticamente, no. Se tiene que quedar ahí y sería lo perfecto que R. y ella podrían trabajar juntos, bien. Y todavía en el verano estábamos pensando en la propuesta, hicimos una contraoferta y ya como que...Es que también en cuanto R. llegó a Tijuana se dio cuenta que justo, y lo notabas, se sentía muy feliz, y como que “pude respirar”, y aquí todo el tiempo tenía que defenderse de alguna manera y creo que también le cansó eso. Y ahí pues tiene su lugar. Y yo siento que Centro y todo LiiSA es un proyecto increíble, e incluso yo como hice conmigo mis pases en el sentido, “pues sí, sigue ahí y quizás va a cambiar”, o sea, esta como encabezado y tampoco R. no puede hacer todo y ya tiene que marchar solo. Y yo siento que fue la decisión correcta, porque la Granja tiene mucho más potencial y además es en un lugar realmente mucho “peor”, para decir algo.

4. ¿Gina estaba muy presente en LiiSA o no tanto?

Sí, en varias reuniones. Ella siempre llegó a las exposiciones y siempre estaba como “ay me encanta y es lo más bonito de Centro”, y así, súper así. Y en reuniones con gente de SEDATU, a veces sí llegó. Y tampoco llegó a la OMR.

5. ¿Cuál crees que sea el plan de Centro?

¿El plan de Centro? ¿Para el futuro? Pues yo creo que pues, estratégicamente es una zona muy inteligente porque es entre Condesa y Santa Fe un poco, entonces yo creo que en general siempre se buscan lugares para gentrificar. ¿Sabes? Y que eso fue un buen lugar y que fue muy

barato poner algo ahí. Y tienes este calle (Av. Constituyentes), que es la más transitada, si pones un cartel ahí lo van a ver miles de personas, todos los días. Y también siento que, de mi lado que yo entiendo merca, tengo que decir que, ps sí, es bastante buen lugar. Pero justo yo siento que mover Centro, y en comparación los dos campus, fue demasiado pensado de esta manera, y sin ya una intención propia y sin alma, para decir algo. Y el otro campus, mismo que fuera chiquito y así muchas cosas, pero todo mundo sentía orgullo de ser de ahí. Y ya no, ya es otra cosa. Cambió mucho. Hasta el edificio, que es una locura. En vez de, no sé, hacer una convocatoria entre los mismos alumnos. Cosas así. Y yo creo que también, o sea sí, antes era como un piloto, una cosa que yo me imagino, porque los maestros, de verdad, son muy aficionados y son muy buenos y dan todo. Y creo que fue como, Gina inmersiando en eso y ya que está eso, como ya se volvió una institución y ya lo más importante es la institución. Y justo por eso, el edificio tan así. Y antes, ella no pensaba como bueno “voy a darle un chance, a ver qué pasa”. Y los maestros realmente hicieron que funcione. Y también las colegiaturas están subiendo. Sin nada, cuesta, cuando yo entré, la inscripción 17 y mensualmente 11. Sin nada de beca. Y lo que te dan es una beca “social” de 50%, o sea no te pueden dar full beca y beca académica de 20%, máximo. Te hacen un estudio socio-económico. Y académica es por calificaciones. Y alguien que no tiene recursos no lo puede pagar. Mismo pensando de manera empresarial, si tu materia prima es talento y creatividad, ¿cómo la vas a acceder en el 1% de la población? Es un chiste y es tonto.

6. ¿Cómo crees que cambió el tema de la seguridad con LiiSA y después de ellos?

¿Y sabes qué? Es horrible, pero un poco me alegra, es que, una alumna que estaba en LiiSA, muy poquito tiempo, me dijo que en la semana cuando empezó LiiSA y se vio claro que R. no iba a estar se dieron 4 asaltos. Los asaltos pasan porque la gente viene por ahí en coche o que, si para cortar tráfico o lo que sea, se meten, a veces es mejor meterte porque si tu vienes de abajo ni siquiera puedes parar, te tienes que ir hasta Santa Fe y regresar. Si vienes en coche. Entonces es mejor meterse por las callecitas. Y sí creo que los trajeron por lo del tema de la inseguridad. Y justo el tema es, por ejemplo, mi novia vive en Pantitlán, en un multifamiliar, y hace unos meses llegó la policía y aseguró una casa que hubo secuestradores ahí, pero neta te lo juro este multifamiliar es la cosa más tranquila del mundo y los niños juegan ahí, y estos secuestradores nunca hicieron nada a las personas que vivían ahí. Entonces yo creo que es este pensamiento de “si tú conoces a las personas es mucho más difícil robar a alguien que conoces que alguien que no”. Esta cosa de anonimidad se rompe. Y creo que eso es lo que LiiSA y los

proyectos así. Que te quitan este anonimato y te vuelves una comunidad y automáticamente se mejoran muchas cosas, entre ellas la inseguridad.

7. ¿Sabes algo sobre el proyecto que tenían junto con el posgrado para desarrollar lo de arquitectos de cabecera y urbanistas a pie de calle?

Está parado ahorita. Y tiene que ver con los maestros de maestría, que justo dijeron “sin R. no podemos hacer este curso”, y ellos votaron mucho por R.. Pero justo, al final de cuentas creo que ni siquiera consideraron lo que hicieron, como que fue “ah, bueno”. También supe que P. quería traer otro proyecto, de no sé dónde, importado, social. Y no está mal, pero también es de “¿por qué quieres, después de 1 año y medio, de algo que está funcionando muy bien traer otra cosa? De otro lugar.” Pero justo creo que es la mentalidad de Centro de que les importa más un currículo que algo que en verdad les importe.

8. ¿Qué sabes de los proyectos que se hicieron en la clase de R. en Centro?

R. siempre nos ponía a hacer proyectos de verdad. Muchos eran como dentro de Centro, con intendencia. Esta “De gris a color”, como cambiar el uniforme. O sea, proyectitos con Centro, dentro de la clase. O sea, LiiSA es lo del sábado con servicio social. Él tenía 4 clases con todos los alumnos de Centro, que pasan por esta clase, porque es una clase obligatoria. Y en esta clase él nos dio como teoría al principio, muy breve, pero siempre parte era hacer un proyecto. Ahí se propusieron varios proyectos, pero obviamente muchos se quedaron muy superficiales porque los alumnos no hacían propuestas muy chidas. Pero, por ejemplo, ese de “Gris a color”, hicieron toda una investigación sobre el personal de intendencia. Ellos tenían mucho tiempo una cosa abajo en Centro, sin regaderas, sin baño, sin lugar donde comer. No están permitidos comer en la cafetería, no están permitidos de hablar con alumnos. **¿Por reglamento interno?** Sí, cosas absurdísimas. Y ellos como que hicieron una investigación medio clandestina, porque justamente no pueden hablar. Y hicieron toda una propuesta de uniforme, de guantes y cosas. Y sí como en varios años que trabajas ahí tu siempre puedes añadir, te regalan un uniforme más. Como fortalecer que te sientes parte de, de lo contrario estás apartadísimo. También otra fue con el lugar, los de arquitectura hicieron una propuesta para su lugar, de cómo podría ser como un lockerroom/cafetería para ellos, para que puedan comer ahí. Que tienen como un micro, donde poner sus cosas y regaderas. Cosas básicas. **¿Se presentaron o se quedó ahí? ¿Con quién se presentó?** Con Gina, sí. Y siempre fue así de “aaaaah sí, increíble”. Y ya. **¿Y lo apoyaron?** Yo creo que “Gris a color”, sí lo entregaron súper bien, hicieron un manual y todo. Y

justo, ese se entregó en junio del año pasado y supuestamente iban a implementarlo, Gina y P. y todos estos, pero pues no sé.

9. ¿Cuál crees que fue el impacto de la exposición y la relación con OMR?

Lo que K. le dijo a R. después de la exposición. Creo que yo lo entiendo, pero algo como la exposición es algo que pasa muy frecuente, o no muy frecuente pero sí pasa, realmente está libre como de intereses y temas de los patrocinios y como cosas así que son arte, dentro del dominio de eso, libre de otros intereses. Y K. lo vio y dijo “No, quiero esto. Quiero cultivar esto.” Porque creo que ella sí es una persona muy sensible. Con ella se puede hablar. Pero, justo, luego nunca llegó. Ella no tenía voz suficiente o no lo interesó ya al final tanto. Y justo la cosa es que Gina es la dueña, y ahí es la cosa. Todas las decisiones de estructura de alguna manera sí, están más tomadas en plan negocio y en plan queremos ser los más “flashies”.

10. Ahora que se rompió el vínculo con los vecino que estaban en LiiSA, ¿sabes cómo lo han intentado rehacer?

Sí, por ejemplo, J. y M. me dijeron que ellas tienen un cuarto y lo estaban arreglando y que ahorita lo están rentando a alguien de Centro. Y dije “Mira qué padre”, porque también, supuestamente fue iniciativa de Centro que ellos están buscando gente que renten para los alumnos. Y es que igual justo, un apoyo económico realmente les ayuda más. Yo creo que estaría increíble tener estas cosas y también lo otro, tienen que ir de la mano porque si no se vuelve un business trato y ya. Creo que es esta mentalidad del dinero es primero, no es buena porque te lleva a un lugar en donde lo que es más importante es algo que no trae mucho a tu vida. Sí es algo muy importante, pero creo que muchas veces calidad de vida es tanto más. Uno llega a un tope donde dice, bueno puedo vivir bien, pero es mucho más importante. Qué haces con tu tiempo y cómo lo haces. Tus amigos, dónde vives.

11. Volviendo al tema de las tensiones que llevaron a la ruptura, ¿qué hacía Centro como institución para intentar solucionarlas?

La manera en cómo creció LiiSA en este año y medio fue muy rápido y muy acelerante (sic), porque tener una alianza con Centro sí es bueno, pero creo que también al final eso de tener que defender. Y yo lo veía con R., se tenía que defender todo el tiempo, en vez de trabajar cómo podría hacer para satisfacer lo que Centro le pide. Pero se volvió como una cosa de tirarlo a lo estúpido porque no hay manera de que Centro se satisfice. Como que se volvió tan asustado de tener que cumplir con algo, que en realidad estas

guías quién sabe cómo eran, porque no eran racionales y se volvió loco con eso. En vez de decir “mira, tengo esto”, y es lo que pasó en la exposición, que ahí lo puedes ver. Y sí lo vieron. Cuando entregamos el folleto, lo entregamos dos o tres veces. ¿Qué más podría hacer? Aquí son estadísticas, aquí son fotos. Y de hecho en una junta G. dijo “Ya no quiero, ya me dio flojera. No quiero darles feedback porque ya me cansé”. O sea, y obviamente yo puedo hacer un reporte a base de lo que necesiten, pero si no dicen lo que necesitan es difícil.

12. ¿Cómo construyó LiiSA los datos y estadísticas sobre los vecinos?

A partir de encuestas. Cuando los vecinos ingresaron al taller, hubo un registro de ellos, les dimos credenciales y una encuesta. La muestra fue de 40.

13. ¿Te tomó un tiempo decidir si seguías en LiiSA después que se fue Torolab?

Sí, muchísimo. Me quedé muy como conflictuada. Me sentí mal por las personas que conocí en el proyecto. Y sigo como hablando, me mandan “buenos días” y así. Y sí, fue muy difícil. Y justo fui a platicar con C., porque de repente dije “no, ya”, o sea no me puedo esperar más a R. y Ana. Luego me sentí en conflicto porque si soy parte de Torolab, pero voy a eso, como que...Y un día dije, pues tengo que saber por mí misma y fui a Centro y hablé con C. y, como que él me planteó la imagen de “todo está bien, vamos a hacer el taller de cine, el festival, ya consiguió patrocinios” Y como que dije “ok”, las personas van a estar en buenas manos, y ya. Pero...Y también noté, y no sé por qué lo hizo, me empezó a platicar “y las fiestas en Centro”. No sé si él quería hacerlo atractivo para mí para que regrese o también es algo que a mí me da y lo entiendo perfectamente. Como que me dio una cosa rara. En general siento muy raro como, ¿por qué? Las cosas llevan tiempo. ¿Por qué apresurarse en cosas que son importantes?

En general somos mal planeados siempre, pero si tú te das cuenta que algo no va a salir bien en este tiempo, pues ¿cuál es el pedo de decir va a salir bien en dos semanas más? Y pues, ni modo. Pero también yo siento, yo lo veo como que cada proyecto tiene una esencia, su esencia y una dirección. Quizás es muy de mí, “branding”, que lo que haces es que das una imagen a una empresa, a una organización y lo que haces es sacar esta esencia y hacer la imagen que empate. Y tú tampoco puedes, si tú tienes Centro, que tiene esta esencia, ellos no pueden hacer otra cosa que su esencia, y por lo menos son cosas como bastante limitadas, enfocadas en dinero, “fakes”, con mucha foto, lo que sea. Pero bueno, están haciendo eso correspondiente a su esencia. Y sí, es mejor que nada. Pero tampoco está bien. Yo no estoy de

acuerdo con esta esencia. Yo prefiero decir no. Porque yo no quiero luchar contra algo diciendo que mejor me voy a Tijuana porque ahí si concuerdo con la esencia. Por lo menos no tengo que luchar con mi conciencia.

14. Hace rato dijiste que sentían que tenían que defenderse, ¿de qué?

De lo que ellos decían: “es que no está funcionando, no estás entregando reportes no estás entregando resultados”. Entonces él empezó, y se lo toma muy en serio, a buscar entregar estos resultados. En vez de decir, “mis resultados son tales, tales, tales. Y vengan un sábado”. Y ya lo han visto, G. fue al final de Moda Funcional y lloró. O sea, no mames, no me digas. Y justo, yo creo que R., yo por ser educada en Centro entiendo mucho cómo funcionan ellos, pero R. no es una persona que piensa así. No se toman fotos porque tiene en mente que debe entregar o eso se va a ver bonito en la página. Las toma porque real mente le interesa la gente y la fascina tomar.

O sea, y es porque Centro contrató a R. así, él es esta persona y no puede cambiar eso. Y es un don muy grande, y si Centro no valora eso o no le da su espacio para ser él, pero quiere otra persona que toma fotos así, pero no. Justo fue como de creo este no poder funcionar así. Y siempre me impresiona tanto, o sea R. tenía el último día esta junta donde lo regañaron horrible, insultaron a Ana, cosas muy muy mal. Luego otra que como que medio ya fue más tranquilo. Todavía R. fue a despedirse de todos. Creo que es una persona muy consciente, que están primero los demás que sus necesidades y la gente lo toma como por normal con él. Centro también se ofendió que R. no hace tal cosa. También un detalle, que Centro y ellos se enojaron tanto que no fueron invitados a esta cena que hicieron con la OMR. O sea, el concepto de la exposición es que no hay vernissage, pero hay finissage. El primero día hubo una cena organizada por OMR con coleccionistas y gente del mundo del arte, pero nosotros estuvimos ahí porque estuvimos acabando. Pero no fue algo oficial y Centro se molestó mucho que no fue invitado.

Pues, S., ¿algo que quieras agregar? Creo que te dije todo lo que tengo como muy fresco y a la mano. Todo lo demás es ya como muy emocional y creo que no te sirve. Pero tú dime. **No, como tú te sientas.** Creo que es todo. Es un tema difícil. Pero podemos platicar más después. **Claro, no te preocupes. Y muchas gracias por darme este tiempo.**

R & A - Miembros fundadores de Torolab

1. ¿Qué pasó con Centro?

R = Entonces tú vas a ubicar a LiiSA no en Tijuana, sino LiiSA con Centro. ¡Ay qué pena! Pero bueno, ni hablar. Mira, hay 2 cosas para el regreso. Una, el compromiso con Centro era 6 meses y se convirtió en año y medio. Y el último semestre fue muy complicado para nosotros, y fue muy complicado desafortunadamente, veremos cómo no se menciona, pero fue por P. La verdad es que, mucho de lo que no estamos en Centro, nada más es P. O sea, P. es sobrina de la dueña, fue quien nos llevó a Centro. O sea, ella es de las gentes más cercanas al trabajo de nosotros, hasta ese momento. No sé en qué momento nos vio más, no sé, como algo de competir en vez de hacer un proyecto conjunto. Era bien complicado chambear teniendo alguien adentro que trabaja permanentemente en que entre mejor te va, pues como que, no sé...

A = Sí, yo creo que no hubo como claridad en que el proyecto iba a terminar en el tiempo en que terminó. Para nosotros. R. lo trabajó allá con el equipo de allá como cualquier otro proyecto de Torolab, que tienden a ser permanentes. Entonces, el crecimiento del proyecto iba muy bien, y los resultados que se estaban obteniendo el tiempo que se trabajó, pues nosotros teníamos una muy buena lectura de eso. Lo natural del proyecto era continuar. Entonces, a lo mejor Centro tenía como muy claro que el proyecto con nosotros terminaba al final del semestre este que terminó, pero, hubo una bronca de comunicación, y la persona del vínculo de comunicación era P. Lo que sé que le haya pasado, o nos haya pasado, para nosotros no es claro el momento de este encuentro o desencuentro. No sé qué pasó. Nosotros no sabemos por qué con P. de pronto se cruzaron los cables.

R = Pero sí fue P.

A= Sí, fue P. Pero al final es una institución la que decidió que nosotros terminábamos ese semestre.

2. ¿Cuál es su opinión de Centro, como institución?

R = No, bueno, yo creo que Centro es una gran institución. O sea, porque ya el hecho de estar haciendo, de tratar de hacer este vínculo. Por ejemplo.

Mira, vamos viendo lo bueno y lo malo. Pero lo malo, es bueno. No sé cómo decirte.

A = Lo malo con nosotros fue la experimentación. Que el proyecto, o sea, seguí un crecimiento natural, que no correspondía a los planes de la institución con nosotros. Eso fue lo que pudo haber sido malo.

R = Sí, yo me refería a otra cosa. Bueno, pues hay muchas cosas. Y malo es de que en un principio lo que tú y yo ya hemos hablado, del edificio mismo, como un ente. Pero de antes que nosotros llegáramos intentaron hacer lo de los murales, que no haya funcionado es otra cosa. Pero el intento de hacerlo es súper importante. P. misma que quería hacer lo del Hub de Diseño Social. El problema con P. quizás fue que ella estaba haciendo la maestría y se ausentó un rato de estar. Te acuerdas, cuando hicimos los talleres, no fue a uno solo. Pero de repente ya estaba saliendo de la maestría, le dieron un trabajo ahora sí permanente y como que ahora sí le estorbábamos, no sé. Quién sabe. Como que ya de repente: "Órale, ya. Me toca a mí". No sé cómo decirlo de otra manera. Pero no me puedo meter en su cabeza para decirte qué pasó, pero, por otro lado, estaban haciendo como un proceso como un poquito de, gentrificación. Pero, por otro lado, o sea, yo creo que de esto ya he platicado contigo, tanto la gentrificación, igual que la política asistencial, no debería ser malo. Es malo, si se hace mal. O sea, sí mañana se cae tu casa, y no hay como, y llega alguien con un programa y te apoya con una vivienda temporal y comida, pues bueno, ¿cómo no lo vas a aceptar? Si te dan, no sé, una canasta básica y 1000 pesos, por un voto, ya la política asistencial, ya ni siquiera es eso, debería tener otro nombre como corrupción. La gentrificación esencialmente es para subir el valor de un lugar y darle como un nuevo tipo de vida, no es como para quitar a la gente de sus viviendas. ¿Sí me explico? Entonces, bueno, por un lado, había como un proceso gentrificante con Centro, pero, por otro lado, porque estaba el negocio que va acompañando a Centro haciéndose de muchas propiedades, y gente como un poquito desinformada y como enojada, o como, no sé, no entendiendo qué está pasando, desconfiando. Pero por otro lado estábamos nosotros. Por un lado, están las bardas, pero, por otro lado, nos permitieron invitar a vecino dentro. Nos permitieron que hubiera en su, nos costó un trabajo del demonio, pero al final se aceptó que estuviera C. adentro.

3. ¿Por qué costó tanto?

A = Yo creo que es una posición. O sea, posiciones de trabajo que no tenían contempladas. Como justificar la inversión que representaba tener estos nuevos empleados. Pues se llevó un tiempo y sí fue una lucha bien fuerte, personal. Llegó al momento de decir: "Bueno, si no lo contratas, yo ya no voy a poder seguir trabajando."

R = Sí llegó un momento, ya cuando la situación estaba como de pleito como con P., si fue de decir: "Si no está C., no estamos nosotros." Y nos la tuvimos que brincar. Porque P. era nuestro enganche con la Universidad. O sea, ella era la que hablaba por nosotros. Y de repente fue una situación bien compleja. Bien, bien compleja. Por P., C. P., ya después dejó de ir. Ya cuando P. estaba, acuérdate que estaba lo que se hacía entre semana con las clases que acompañaban a LiiSA. Una cosa es lo que sucedía con Angie, que era súper cool y súper entrada, o con G., y otra cosa es lo que sucedía cuando estaba en la clase P. Y hubo unos días...

A = Era totalmente distinta la participación de Angie como asistente de maestro que la de P. No, Angie trabajaba con los alumnos, llevaba como ciertos proyectos. Como su especialidad era cine y estaban alumnos de cine, era el cineclub. Era como jefa de grupo de trabajo.

R = ¡Exacto! Además, a Angie le gusta el cine social y tiene una vocación bien padre. Y P., no. Le encantan todos estos proyectos y creo que le encantaba Torolab y nosotros como personas, hasta no sé qué pasó ahí. Pero llegó un momento donde había unas reuniones con Dirección, donde eran reuniones como de...matrimonio disfuncional.

4. ¿Qué tan presionados se sentían con el tema de dar resultados? El tema de los reportes, etc.

R = Ahí te va. Ok. Para ser una escuela creativa, hay como una parte de la dinámica (que es parte de lo que Granja y LiiSA aquí no tiene) es la parte de... ¿Por qué la red nacional de investigación de ciencias de computación para ciudades inteligentes de Conacyt va a tener la siguiente reunión en la Granja? ¿O por qué el Media Lab para cambiar ciudades va a empezar a colaborar con la Granja? Porque hay como un rollo ahorita, en el Conacyt, muy grave, con respecto a cuestión de desarrollo e investigación. Y esto se ve mucho en carreras, desde Trabajo Social hasta Antropología, en donde hay como una forma de operar muy cerrada a protocolos de años. Y como formas que ya son un lenguaje establecido por Conacyt para subir tu puntaje o para obtener apoyos. Entonces, en vez de auténticamente estar teniendo resultados, lo único que quieres es como, hablar un lenguaje para generar un paper que esté publicado. Y a veces va en contra de formas de operar y generar nuevas formas de enganche, aunque te equivoques. Que sean procesos que tienes que seguir experimentando, como es la fregada experimentación científica. Y pues también este tiene su lado en el arte cuando, en arte se vale equivocarte. Ir para adelante, para atrás, para observar y generas cosas nuevas. Y generas un enganche que, de otra manera, no generabas. El orgullo para nosotros de tener a L., de que hayan

puesto a V. a trabajar. Lo que no entendíamos. C., que era más fundamental y fue el último que logramos que entrara, ya bajo amenaza de irnos, bueno, se nos hacen logros impresionantes. Maravillosos, porque les estamos generando ya un vínculo permanente con un vecino que puede abrir la parte de su recámara y saludarse con ellos. Y que está preparado. Y que tiene todo el know how y aparte tiene esta conexión emocional y social con el lugar. Que son de los vínculos naturales que generamos nosotros en lo que llamamos el 1er. Nivel de multiplicación en las Bases de Participación para generar esferas de seguridad. Entonces, si nosotros llevamos eso, pues íbamos súper bien. Pero el otro lado es el enganche con estudiantes como S. Como los que tú veías y conocías. Pero llegar a unas reuniones, donde veníamos de una clase donde, te lo juro, los estudiantes se levantaban y aplaudían, y llegaba P. y decía que la clase era un fracaso. Y le decíamos que cuál es el indicador para decir que la clase es un fracaso. Y decía: “No bueno, es que se están quejando, no participan.” Y luego le decía a K. y a G, que eso no ocurrió. Nuestra palabra contra la suya. Que no teníamos auto-crítica. Y decíamos, “Ok, ya no va a haber forma de razonar aquí”.

A = Otro ejemplo, así como muy evidente. Ella decía que todos los días iba gente a su oficina a quejarse del servicio social de LiiSA. 35, 40 alumnos cuando mucho eran. “Bueno, ¿Quién se queja? Dame un nombre.” Vamos viendo cada caso para ver por qué es la queja o ver si cabe o no cabe. Pero no había nombres. No les gustaban nuestros reportes...” Oye G., te hicimos un librito que está a toda madre. Te lo entregué hace un mes. No tengo feedback.” “Pues no te voy a dar feedback porque no me gusta.” Y si no hacen feedback pues yo no tengo manera de corregirlo, entonces ya el asunto era buscar que no estuviéramos. No tienen que estar este par. Incluso eso pudo haber pasado, dejando una estafeta. O sea, de buenas. En vez de decir que todo era un caos y que era un problema, era decirnos: “Muchachos hasta aquí podemos, o hasta aquí queremos. Vamos preparándonos para que ustedes dejen el proyecto.”

5. Más allá de P. como vínculo, ¿ustedes creen que ya no coincidían los objetivos de Centro como institución con lo que estaba haciendo Torolab a través de LiiSA?

R = Eso es especulativo. La realidad es que todo cambió a partir de la exposición de OMR. Cuando les dimos todas la herramientas para que se decidieran de nosotros, fue un error mío (de R.), con la exhibición de Torolab. Te voy a decir por qué. En la exhibición de Torolab con Cristóbal, fue un lujo, la de “Traslaciones”. Fue un lujo porque dijimos: “Ok. Hagamos una exhibición que se va construyendo y el último día es la inauguración y va a haber unos días más de la exhibición, pero prácticamente al final es la inauguración.” Y pensábamos que era una idea

bien cool, pero yo no sé cómo se manejó en Centro, que cuando llegué un día a decir de la inauguración, que iba a ser tal día, en el que fuiste tú y tus amigos y llegaron los Panchitos y me nombraron Panchito honorario y todo el rollo; estaba enojadísima K. Estaba enojada de una manera espectacular. Y ahí ya me di cuenta que algo había pasado entre P. Era demasiado el coraje. Y entonces yo estaba tratando de explicar: “Siento que es un error no grave. Pero se los juro que así fue, no es de que no hayamos querido invitarlos, sino que no hubo inauguración.

6. ¡Ah! Lo del tema de la cena, ¿no?

R = La cena es otro boleto. La cena es un evento de una cosa que se llama el Patronato de Arte Contemporáneo, se llama PAC. El PAC hace una cosa que se llama el SITAC, El Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. Entonces, el SITAC, la mamá de Cristóbal, es parte del PAC y prestaron la galería para una cena. Nosotros estábamos terminando la exhibición y llegaron los del PAC a su cena y nos pidieron que si nos quedábamos a su cena.

A = No nos pidieron, nos obligaron a quedarnos a la cena porque nosotros teníamos como 30 horas respirando aerosoles y lo último que queríamos era a la gente del arte. Estábamos fumigados.

R = Bueno, esa cena se confundió con apertura.

A = Y entonces como con lo de los reportes que no les gustaron y no nos dijeron nada. Se ofendieron horrible.

R = Y la verdad es que tú no sabes lo buena onda que es P. de buenas. Tú no sabes la calidad humana que maneja. Fueron muchos años de tener a alguien con nosotros, pero de una manera honesta. Como familia. Ella crecía y nosotros crecíamos. Esto es de los divorcios más, más feo que un divorcio de verdad y mira que yo soy divorciado. Esto es incomprensible. Te lo digo por esto: a la P. no enojada, yo le explico lo de la cena, y si ella hace el vínculo con K., ella hace que entienda. No que esté más enojada. Y de repente llegué, a la inauguración, y llegó K. con P. que la iba llevando. Y llega K. y dice: “Nada más voy a estar aquí 20 minutos.” Y lo dice enojada. Y yo dije: “Ok.” Porque aparte decían que no le dábamos espacio a Centro. La llevamos al segundo piso, que era puro LiiSA. Y que teníamos este programa para generar estos diplomados, que se le da un seguimiento para que siguieran con las mochilas como un negocio de ellos y todo. Y lo de arquitectos de cabecera, etc. Le vuela la cabeza. Y luego ve los Panchitos que llegan, y ven a la gente rica que llega como los papás de Cristóbal, y

otros que son increíblemente ricos, y ve a gente inteligente como ustedes y ve a todo mundo colaborando. Como esta dinámica, y dice: “Esto es LiiSA”.

A = Y ahora entiende que Torolab es arte: “Wow, ustedes son artistas.”

R = Y de ahí ya sale algo como bien canijo, donde se quedó hasta el final. Cuál 20 minutos. Se quedó hasta el final final.

A = Y al final nosotros fuimos ya con los de la galería a cenar y ella fue. Nosotros no fuimos de la cena y ella se quedó.

R = La verdad es que fue un proceso bien cansado y ahora sí te tendríamos decir que aparte está el rollo de lo que sucede aquí en Tijuana. Y ahorita te platico tantito de eso y por qué teníamos también que atender aquí. Y si de veras este proyecto, le estorbamos a P. y nomás está viendo en qué...Una cosa es que ni son equivocaciones, si no que son aciertos. Imagínate cuando sucediera una equivocación, lo que pasaría con Centro. Y de repente ya después nos enteramos que ella se empezó a jactar de que ella fue la que buscó para que C. estuviera. Ya cosas muy cansadas. Muy cansadas para nosotros. Híjole...Mira, no había momento en que no le diéramos crédito a Centro y no era suficiente. Se lograron cosas que creemos que son súper positivas, y que son las bases para lo que se está haciendo ahorita y nada más los vecinos nos darán crédito. Estoy seguro.

A = Y yo creo que nosotros siempre pensamos, no sé, los 3 semestres pensamos que íbamos a salir de Centro. Porque siempre, o sea mucho de nuestro trabajo fue como trabajar con la institución, empujándola. Como con los sistemas de seguridad. Decían: “Nadie entra a Centro.” Pues nos pusimos necios, necios, necios que queríamos que los vecinos se metieran a clases a Centro. No que los talleres fueran en el Faro, que fueran adentro de Centro. Siempre estuvimos empujando a la institución, pues mucho. Desde cuando estaban en el otro campus. Las primeras cosas que vimos es que los turnos de sus guardias eran turnos de más de 24 horas. Entonces, ahí si les decíamos: “Oye, pues después de 16 horas, ya ni te pueden cuidar.”

R = No bueno, después de 10 horas.

A = Siempre desde que llegamos, sí éramos como una piedrita en el zapato porque les estábamos diciendo algo que queríamos nosotros que la institución se moviera. Y luego las instituciones son muy difíciles pues de que eso pueda pasar.

7. Les puedo preguntar, antes de que se me pase, ¿qué fue el proyecto “De gris a color”?

R = El de "Gris a color" es maravilloso, y es el que le tocó ver la segunda parte de eso a P., y... ¡Uta! Cada vez que veía...de los alumnos estos que aplaudían, que llevaban a sus papás a la exhibición y todo, era este proyecto el que le...no sé. Es que cómo te decimos...Si el vínculo para que se hagan las cosas es P., y si nos brincamos a P. es otro problema, ya llegó un momento en que no podíamos. ¿Qué es lo que cambia todo completamente? Como se empiezan a mover las cosas en Tijuana y en otros lugares y esta lucha como cuesta arriba con Centro. Porque, por ejemplo, desde que... ¿Con quién seguimos colaborando de Centro? Tú ve y platica con él, con Mikel Adrià, el director de Urbanismo, de Ciudad y de Vivienda. Con él seguimos chambeando. Pero él llegaba y nos decía: "Tengo que ser bien honesto. Hay alguien dentro de Centro que está viendo cómo perjudicarlos a ustedes y a LiiSA." Y le dijo: "¿Es P.?", nos dijo: "Sí.". Pero que las juntas, casa vez que él hablaba de lo bien que estaba haciendo con nosotros, que se enfurecía. Pero eso no los dijo él.

A = Él tuvo que decidir que para la maestría era indispensable trabajar con nosotros. Y entonces, pues él que es Director, sí puede decir eso. Entonces con él y su maestría seguimos colaborando. Y a lo mejor esa es la continuación de LiiSA con Centro, se reduce a un socio estratégico dentro de Centro que quiere continuar con lo que empezamos. Que es lo poderoso. ¿Qué tenía de poderoso trabajar en el D.F.? Que tienes a todas las instituciones y todo el dinero de este país está concentrado en ese lugar. Entonces, el alcance que se podría tener con LiiSA pues era mucho más rápido de lo que podemos hacer nosotros en Tijuana con la Granja. Nosotros aquí lo estamos haciendo, pero el acceso a programas y el acceso a personas que te pueden llevar el proyecto a otro lugar pues estando en el D.F. es...

R = Y la otra cosa José, es, mira ve. Ahorita te platico cosas de Tijuana, pero ya después de la exhibición de OMR. Ya se habían terminado las clases, ya estaba cerrado Centro, ahí nos hace una oferta para seguirnos quedando, K. La oferta es: P. se queda con un proyecto que es el de la Gaviota y nosotros nos quedamos con los proyectos externos. Pero es ganando 3 veces menos, no viniendo a Centro y nada más viniendo 2 semanas al semestre. Híjole. Ya estaba complicado. Quisimos hacer una contrapropuesta, pero ya estaba muy desgastado para nosotros el asunto. Pero sí nos hicieron esa propuesta y lo sentí bien honesto porque no querían, o sea fue un ajunta con cara de enojo de todos, menos de K. Ahí era porque quería K. Y ella es la Directora. Eso habla bien de Centro, eso habla bien de un intento real por mantener algo. No iba a ser igual, se iba a cortar el proceso. Se dividía en P. y nosotros, íbamos a ganar casi nada, pero bueno, también era...hacer el trabajo de un semestre en 2 semanas.

A = Pero sí importa, porque nosotros, acá en Tijuana, la parte de Torolab pues sí vivíamos mucho del salario que tenía R. en Centro. Para que R. pueda estar trabajando en una universidad, tenemos que resolver la economía del proyecto de Tijuana. Entonces, sí te están reduciendo tu salario tanto, pues ya no. Somos bien poquitos en Torolab, no podemos extendernos tantos porque ni aquí no allá pues.

R = Bueno, eso fue. Y ahora. ¿Qué pasó en Tijuana? Que llagamos para acá y hay un cambio estructural en la política de la ciudad y hay un cambio estructural a partir de la caída del Cartel de Sinaloa. Y entonces hay un cambio muy radical en lo que está sucediendo en Tijuana, y esto nos afecta directamente a nosotros, para bien y para mal. Entonces tuvimos que concentrarnos mucho en lo que está pasando aquí para que sobreviva bien la Granja, y para ver cuál es nuestra aportación a la ciudad y a nuestro trabajo, en nuestra comunidad. Entonces, fue una decisión bien canija y, ¿pues qué te digo? Tendrías que ver que es lo que estamos haciendo aquí, que están pasando cosas bien padres. Hay un antes y un después para la Granja. Porque todo ese trabajo que habíamos hecho donde se bajó el 85 por ciento de la criminalidad en Camino Verde, empezó a cambiar para toda la ciudad igual que en Sinaloa. Ahora si fue ponernos en la línea de fuego, estamos en la línea de fuego.

A= Si hay una diferencia entre LiiSA allá y la Granja acá, pues allí está toda la violencia de pandillas y aquí es otro tipo de violencia. Entonces cuando el narco está de cabeza la ciudad está de cabeza, es un caos. Y ahorita después de que quitan al Chapo pues están peleando la plaza y todavía no hay un jefe. Y Camino Verde es un territorio bien especial, hay que ganarlo, estamos en el puritito frente y está canijo. Y no depende del trabajo de la Granja, depende de que el cartel se organice.

R= Y de que nosotros hagamos buenas gestiones con la gente del Gobierno y, pues no se ni como decirle, pero también con el otro bando. Trabajar en esas condiciones es muy demandante y se convierte como en una realidad muy distinta a lo que se vive en la América y a la 16 de Septiembre y eso. Aquí si fue agarrar a nuestros socios estratégicos de la Autónoma de Baja California, del CISESE, del CETis del IPADE, ahora el MIT, y del Museo de Arte Moderno de Nueva York, estamos en esto. Y de Centro con Mikel. Le dijimos que, Mikel hasta nos dijo: “hasta les aconsejaría que no vengan Centro, pero como tú quieras”

A= Si, para el tema de retomar el trabajo con la Maestría, porque ya nos tocaba a nosotros trabajar con ellos allá. Pues pasa que hicimos lo de la Maestría y estuvimos unos días en el D.F. y otros días en Tijuana. Él nos recomendó, quédense todos los días en Tijuana.

R= Pues nos dijo que las reuniones de profesores internas de Centro, tenemos alguien adentro así, mala onda. Pero por lo menos están C. y los vecinos. No tienen ni idea lo que tiene Centro con estos vecinos buenos, con estos vecinos que ya los ven bien. Con estos vecinos que ya confían en que se puede hacer algo con el Instituto más allá de las personas que puedan estar o no. Y eso es importantísimo desde “El perico” y C.

A= Si, ellos son la puntita de un iceberg con el que pueden trabajar. Tienen a L. y tienen a V., que les están sacando jugo, porque no es cualquier vecino que está metido en el proyecto. Es un tipo que tiene una Maestría en Agronomía. Una chulada. Y de lo de “Gris a Color”, ellos si tienen hasta un manual para hacerlo. O sea, el proyecto se quedó en un librito, pero así con instrucciones. Ese y el Cine Club estaban de principio a fin diseñados. Y el Comedor Victoria. Había una cartera de proyectos que era la que trabajábamos los sábados, pero esos podían implementarlos regresando de vacaciones. También el TDV, tienen toda la metodología.

8. Oigan, ¿ustedes estuvieron en el viejo Campus de Centro? ¿qué tan poco flexibles eran a la hora de intentar modificar algo muy interno?

A= Si, el primer semestre se trabajó allá.

R= Mira, permíteme, creo que, si eran flexibles, fueron muy flexibles hasta el punto donde al final nos dijeron “estamos cansados”.

A= Y pues sí, estuvimos empujando desde que llegamos. Pero, se cansan ellos y nos cansamos nosotros. O sea, de empujar y ellos de ser empujados y de empujar nosotros. Pero, sucedían las cosas, eso sí.

R= El cansancio no se dio el primer año, se dio el semestre donde ya P. estaba como interlocutora. Ese fue el momento para nosotros donde se salió de control, porque sí confiamos ciegamente en que alguien que era intachable en la relación con nosotros durante años iba a seguir igual. Que esta interlocución iba a ser, ella nos decía “yo estoy aquí para que, de la mejor manera se arreglen cosas, se apaguen fuegos, se hagan mejor los mecanismos, se estructuren cosas”. Y más bien se convirtió en algo donde casi casi era como utilizar fichas y objetivos en vez de experimentación. Y estas fichas y objetivos eran a partir como de una metodología casi, bueno que uno tenía que adivinar en vez de compartirla. No sé si me explico. Y casi casi como que estábamos en prueba constante, después de haber comprobado durante un año que teníamos como algo que sucedía padre con vecinos y alumnos. Hubo momentos donde llegó G. a la entrega final del

primer TVD con la exhibición y lloró G. ¿te acuerdas eso? ¿Cómo pasamos de eso a eso no está ocurriendo?

A= O al “no te quiero dar un feedback del reporte” Todavía dijeras como: como reporte jodido, pero en el reporte estaba todo.

R= Por favor que te enseñe S. como daban los reporte los Directores de Carrera. Eran panfletitos, eran como trípticos. Y entonces más bien lo que quería P. era como algo muy específico que ella estaba tratando de hacer con su tesis o algo así. La verdad ella no tuvo tiempo durante un año de estar en esto, se sentía muy presionada económicamente, se sentía muy presionada por su tesis y algo le pasó a ella que no tengo idea que fue. Y de repente nosotros nos convertimos más que colaboradores en competencia. Yo creo que pudimos haber retomado una mejor comunicación a partir del momento en que K., ya habiéndose acabado las clases, nos dice: “oye, pues van a ganar tanto dinero, nada más son dos semanas y algo se puede hacer y recuperar”. Y creo que allí pudimos haber hecho nosotros algo más. Pero yo creo que ya nos agarraron bien cansados, yo creo que allí si ya hubo una votación donde yo quería seguir y donde el resto de Torolab ya no quería. Pero Torolab es una democracia, desafortunadamente.

A= Igual ya pasó un año y todavía lo decimos con un montón de emociones.

R= Si, todavía estamos tristes, pero hay que sacar adelante la Granja y punto. Ese es nuestro proyecto permanente.

A= Y nosotros pensamos que LiiSA era permanente. La idea de haber caminado es para que se quedara permanente el proyecto con todo el potencial de hacer lo que la Granja hace, pero en escala D.F.

9. Oigan, pero al principio ustedes me dijeron que Centro entendió ¿que solo eran seis meses?

R= No. El compromiso eran 6 meses y si nos iba muy muy bien un año. Pero decidieron que hubiera un semestre más. A Angie nosotros la pedimos desde un principio. Pero después nos pusieron a P. para aprender nuestra metodología. O eso nos dijeron. Pero era bien incómodo tener a alguien aprendiendo nuestra metodología, que más bien todo lo que decía es que todo lo que hacemos está mal, aunque hubiera evidencias de que está bien.

A= Y eso termina con vecinos comprometidos bien padre, con alumnos que trabajaban sin que les contara nada en el servicio, con gente como tú que son externos y que iban por la experiencia.

R= Empezaron a fijarse, después de que habían intentado en Centro que se aproximara el ABC, que se aproximara el Americano. Con LiiSA sí se aproximaron.

A= El último semestre, yo no se cuántos días estuve allá, y pues la verdad nada más pagaban un mes, no pagaban a dos personas.

R= Y que iba G., C. Que fue hasta la Escuela de Trabajo Social de la UNAM a ver cómo le hacíamos para entrar en esta zona, de este territorio que tenían año y medio sin entrar ellos y que todo mundo les decía “vayan y pregúntenle a los de Torolab de LiiSA”. Eso pasó. Y a C. lo pusimos de vínculo, porque él quería. Lo estábamos empujando para que termine la fregada licenciatura porque queríamos que hiciera una Maestría. Pero al final pues C. si hasta nos preguntó: “oye quieren que me quede o me salgo o qué onda” C. perdió su trabajo y le dijimos cómo te vas a salir.

A= Aparte, C., su ventana da a Centro.

R= Pues le dijimos esto y ahora C. es casi casi como el asistente de P., a menos de que P. sea una tonta. **Pues parece que sí, ahorita está apoyándola con todo lo del Hub.** Pues sí. Y cuando supimos que le habían quitado el nombre de LiiSA en la puerta y lo publicó C. en Facebook, se nos partió el corazón en tres, cuatro, cinco, seis. Se me voló la cabeza. Y entendí que tenía que pasar porque C. es un superviviente, porque tiene que hacerlo, porque casi casi es algo que exige P. como alguien que está diciendo que requiere lealtad. **Sí, yo me pasé por allí cuando regresé de Argentina y habían quitado todo, y pusieron cosas nuevas, en mi opinión muy mediocres.** Ya ni me digas caen. Lo que pasó fue esto José: Fue un divorcio, pero con P. no con Centro. Pero nunca hubiera habido Torolab en Centro sin P.

A= Aparte de que nos invitó a llegar nos invitó a salir. Con el mismo poder que convenció a la escuela de llevarnos, los convenció para que nos fuéramos. Ya se había acabado.

R= Cuando nos fuimos, de decir: “quédate en mi casa” Los domingos, de comer con su abuelo, que en paz descansa y sus tíos. Era alguien muy cercana. De eso a decir que los alumnos nos quieren en una clase, a decir que eso no sucede. Si ella hubiera ido a todos los momentos que a ti te tocó, que fueron buenos con los vecinos, pero no fue. Pero si hubiera ido, le hubiera dicho a la Dirección que eso no ocurrió. Y pues allí queda que a lo mejor nosotros tenemos que hacer mejores labores de comunicación. Pero eso era lo que nos tocaba con P.

10. R tú llegaste seis meses antes ¿Cómo fue el trabajo de campo que hicieron antes?

R= Si, para lo que ahorita P., “puede llevar al banco”, que es tener a alguien como C., a alguien como V., ver como está el rollo de la distribución de drogas de las pandillas, de cómo están las posiciones políticas, (quiénes son del PRD, quiénes son de Morena, quiénes son del PAN), las esferas de seguridad para empezar a ver con quién sí y con quién no, cómo trabajar, cómo estar seguros. Ese fue el primer semestre, pero ese semestre no llevaban alumnos porque no sabía a dónde los estaba llevando. Yo pensé que, y a la primera juntita que organicé que fue en “El Carmen Cerdán”, allí si fue P. y hasta su hermana. Y a C. lo conocí cuando organicé esa junta. Y ya después seguí haciendo juntas allí, y siguió yendo C. a las juntas.

11. Con base en ese conocimiento que tu tuviste en ese momento, y en tu opinión, ¿qué tan difícil la pueden tener si ahora no están teniendo ese trabajo de reconocimiento de la comunidad, tan profundo como lo tenían ustedes?

R = No, ya ahorita creo que se hizo de tal manera en que la única razón por la cual no pueda funcionar eso es que la gentrificación la hagan muy agresiva o se hagan partidistas los rollos de participación de los vecinos. O sea, que los vecinos mismos sean tendenciosos. Si hay un rompimiento con la Delegación Miguel Hidalgo. Y si los vecinos empiezan a participar en procesos partidistas o la gentrificación, serían las tres formas seguras de que eso no funcione. Inclusive, aunque se hiciera light, poco a poquito, ya ahorita simplemente por tener a C., por lo que ya se trabajó con los vecinos, por haber tenido los talleres vecinales de diseño, por haber tenido este proceso con estudiantes, que hubo apertura, yo creo que de una manera natural tendrían que equivocarse mucho. Tendrían que ser errores muy graves para que no se de de una manera suave. Sobre todo, porque ahorita tienen a Mikel allá, que está trabajando con ideas de Ciudad, y comunicación con cuestiones gubernamentales y a otro nivel, donde se puede planificar desde otro lugar, sin tanta pretensión.

12. Oigan, ¿y lo de la casa de LiiSA en qué quedó? Fue por temas con la Delegación o por qué

R= No, no se dio por eso. La Delegación estaba dispuesta, todo estaba puesto para eso. Y C. estuvo en las juntas, entonces yo creo que él lo puede continuar. La única razón es porque para nosotros ir para allá, pues si tendríamos que tener como un apoyo económico como el que teníamos, que ya no íbamos a tener. O sea, Centro nada más nos iba a prestar alumnos y nosotros teníamos que conseguir fondos por otro lado. Podían hacer servicio social con nosotros, y que ya nosotros tuviéramos como una Asociación independiente. Eso nos lo dijo P., pero a lo mejor pudimos haber negociado

con la Directora. Que hubiera sido un salario de dos semanas, pero bien pagado y ya ustedes ven qué onda. Pero nosotros no contamos con el capital económico para sostener esa empresa. Nos ofreció otro emprendedor social allá en México darnos otra parte, pero era también insuficiente, no alcanzaba para hacer una Granja allá. Sí estaba complicado. Yo creo que, si no hubiéramos estado tan lastimados, a lo mejor le bajábamos algo económico, había un entendimiento distinto.

A = De por sí el trabajo es muy complicado que tu parte en el trabajo sea complicado, pues...

R = Pero no lo vimos venir eh José. Yo inclusive le dije a P.: “Yo no sé qué hice P., pero...para hacerte enojar tanto. Algo haré para compensarlo.” Ella lloraba de coraje, lloraba. Pero me encantaría saber qué fue. Nunca me supo decir. Es algo con lo que se quedó ella.

A = No sabemos qué lo formó, pero lo que sí es que P. es muy influyente en la Dirección de Centro. Lo fue para llevarnos y lo fue para sacarnos. **Sí, yo no sabía que era sobrina de Gina, por ejemplo.**

R = Pues influye también porque de veras que es alguien que es como una negociadora, es alguien que tiene una inteligencia muy bonita, que le gustan los proyectos sociales, de corazón. Que ya está harta del mundo del arte y prefiere el diseño, porque se le hace más honesto. Se me hace la persona, o sea, en términos curricular, y salvo esto feo que pasó con nosotros, pero antes de esto, pues es la persona que yo hubiera contratado para ese puesto.

A = Y era la persona para haber llevado la batuta de LiiSA. Se pudo haber hecho en términos bien, padres.

R = Y también, ella me decía: “Tú estás molesto porque nunca me presenté en LiiSA, ¿verdad?” Y yo le digo: “Pues estoy sentido, porque yo sé que empezaste a ayudar a otras cosas, P. Yo sé de algunos sábados que sí fuiste a otras cosas, pero bueno”. Y ahí empezó algo raro. Pero más allá, no te sé decir.

A = Hubo pláticas horribles con P. de forma personal y pláticas fuera de cualquier lógica con la Dirección de Centro para salir. Hasta que fue el evento de cierre de la exhibición volvió la cordura a la mesa de negociación. Y volvimos a hablar de proyectos.

R = Esa es nuestra equivocación, si hubiéramos negociado de una manera más agresiva después de esto, algo hubiéramos recuperado de LiiSA, de Torolab. Pero, pues más bien se absorbió.

13. ¿Sentías que te estaban pidiendo ser y hacer las cosas de una manera contraria a la tuya?

R = Pues mira, la situación de esto es de que México, si ahorita no empieza a arriesgar en procesos de investigación y desarrollo, siempre será un país en el que la autogestión y la responsabilidad individual frente a los otros y frente a tu vida, siempre pedirás que el gobierno haga algo, que la policía cuide, que esto, que el Instituto...Hasta institucionalmente, en manera de experimentación, es casi como que tus hipótesis en vez de generar preguntas esperas un resultado. O sea, yo quiero tener 300 vecinos haciendo pañaleras, en vez de generar un proyecto donde, bueno, tenemos a 350 vecinos generando un nuevo tipo de escuela, o yo qué sé; porque el proceso te llevó para allá. Y a lo mejor son 300 vecinos haciendo pañaleras, pero hay que creer en esos procesos. Hay que creer que es importante tener a gente como C. trabajando con ellos y a más. Y abrir más las puertas y hacer otro tipo de cosas, que a lo mejor se hace muy cansado si estás pensando como en, no sé...con estos modelos viejos, aunque le quieras llamar innovación.

14. ¿Sentías que Centro operaba con esa visión?

R = Yo creo que Centro tenía una presión grande de generar como un lenguaje, que de todas maneras te lo está pidiendo Conacyt, te lo están pidiendo Institutos para generar recursos, etc., y como que Centro mismo, cuando tú tienes carreras del orden de diseño y de creatividad así, hay veces que quieres (esto por ejemplo le pasa mucho a arquitectura), como que quieres sobre justificar cosas que necesitan como otro tipo de procesos más naturales al diseño o a prácticas creativas. Que te llevan a lugares más experimentales y tú lo estás tratando de sobre teorizar, y a veces escoges como modelos ya establecidos en vez de generar los propios. Ahí es cuando a lo mejor tienen que ir uno de la mano del otro, y uno no debe regir al otro, pues. Y cuando lo rige, como estas fichas y objetivos, en vez de los proceso y la experimentación, bueno, ahí es donde el trabajo puede no cumplir, y donde lo acotas en vez de lo amplias. Entonces, ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbré. O sea, no todo puede ser experimentación sin tener un momento como esos, entrega de diplomas y esos número que aparecen en el reporte. Pero tampoco esos números no pueden ser nada.

15. ¿Qué diferencias/similitudes encontraron al momento de aplicar su concepto de *estética del conocimiento* en la Ciudad de México con cómo se ha desarrollado en Tijuana?

R= La diferencia básica son los niveles de violencia de Tijuana en relación a México y las tendencias partidistas en el manera en cómo se organizan los vecinos en México y en Tijuana. Eso es lo que hace la diferencia básica para

empezar a tener vínculos de relaciones reales que te hacen tener un enganche de colaboración para un engranaje donde produces un proyecto real con algún tipo de diseño colaborativo queda tener impacto y no algo inocente. No algo que se quede en lo simbólico. Y no que lo simbólico sea malo, no que un hito sea malo, si no cuando u hito genera eventos y cosas que detonan nuevos proyectos, ahí es cuando es importante lo simbólico, no cuando es nada más como una plática de café o de galería. Pero fue eso. Los niveles de violencia de los Panchitos en los 70's a lo que son ahora, bueno, es otro nivel. Además, tienes una sociedad más cerrada, que tiene como muchos vicios a partir de tendencias partidistas y hasta el PAN tiene que actuar como partido de izquierda para funcionar en esa zona.

A = Sí. Más bien es como un tipo de violencia más estructurada. Lo Panchitos son los Panchitos, punto. El Perico es el Perico, punto. Aquí el narco, aguas. El jefe es jefe hasta que se lo echan, y eso puede ser mañana. Entonces no hay como...

R = No, bueno y aparte aquí los actos de violencia se convierten como en mitos simbólicos. Por ejemplo, hacen cosas que son como actos terroristas, es como muy impactante trabajar con terror. Y allá, los niveles de miedo son distintos, son más cotidianos: me van a bajar una mochila, este.

A = Aunque un mal asalto acaba igual, ¿no?

R = Claro, puede terminar con un balazo. Allá es más mortificando que, por ejemplo, gente cercana a C. eran del PRD, pero él tenía como este vínculo muy estrecho con su comunidad, con su familia, con su origen, con sus hijos...eso es la esencia que trabajamos. Eso fue. Y lo sabía Centro. No quería, pero lo sabía. Costó mucho trabajo, pero lo aceptó, aún a pesar de P., C. terminó trabajando y teniendo un salario. Si ese es el logro más grande que hemos tenido. Porque hasta logramos que fuera retroactivo. Era este enganche que necesitamos, y de veras busqué eh. Y tenía varias gentes. Lo cultivé. Acuérdate que terminaba lo de Centro y hasta me lo llevaba a comer con nosotros. Participé con su familia. Por eso duele todo más. El no entender que es un logro importante hacia afuera y hacia adentro de Centro...

R = Y sí, lo de C. es distinto porque pues, sí, se lo llevó P. Y eso es parte de la tristeza de todo esto.

16. ¿Algo más que quieran decirme de Centro?

R = Nada. No quería ni tener esta plática. (Risas)

17. Viendo el nivel de impacto, de crecimiento y organización que lograron tener ustedes con LiiSA, ¿nunca sintieron un nivel constante de control?

R = Pues mira, lo que creo yo en nuestro paso bueno y triste con Centro, es que ellos tenían un plan desde un principio, porque tienen una empresa inmobiliaria que es de la dueña. Yo me acuerdo que la primera reunión que yo tuve con ellos, en el nuevo campus, me pidieron que fuera hablar con padres de familia, y estaban G. y K., y me pusieron a hablar de qué estaba haciendo Centro por la seguridad de sus alumnos. Pero lo único que le dije a los papás es que estos son procesos donde lo que tenemos que hacer es darnos un nombre como lugar y ser una persona, y no ser “los güeritos”, porque eso es ser como ninja o stormtrooper en Star Wars. Es más canijo cuando se muere Obi-Wan. Si se muere S., C., R., Gina. Es dar esta conexión, esta relación. La otra cosa que te puede decir es que cuando estábamos con la señora L. de la tienda de abarrotes, cuando trabajamos con ella, decía que todos sus vecinos se habían estado yendo porque los han estado comprando y ella no se quería ir. Y me decía: “Profe, ¿qué es la gentrificación?” Y yo le decía: “Pues a veces es algo bueno y si se hace mal puede ser algo malo. Pero si fuera algo malo, yo no estaría aquí. El momento que yo me dé cuenta que es algo malo, yo les aviso, y yo mismo les ayudo a pelearnos con la Universidad. Yo no descubrí algo malo en Centro. Yo descubrí que tomaban las decisiones con lo que tenían. Por ejemplo, ponían las bardas altas y daban la espalda porque el Americano les dijo que la mejor manera de integrarse con la comunidad era no integrarse. Pero, eso lo hicieron porque hicieron sus estudios. Pero K. dijo: “No. Eso no me suena nada bien.” Y P. dijo: “Vamos invitando a los de Torolab y vamos empezando”. Porque K. trajo a estos muchachos de murales y no les funcionó. Por la razón que sea. Ya no me quiero ni meter en eso. Pero querían establecer algo. Tú no puedes tener un edificio leed platino, si no tienes una sociedad leed platino. Tú no puedes poner racks de bicis si no hay forma de llegar seguro en bici. Si no vas a tener un valet parking y los racks apilados. Entonces, creo que centro sí quiere hacer algo. Aquí la otra parte sería ver qué es lo que está haciendo desde antes.

A = Sí. Nosotros no sabemos qué pasó un día después ni hasta la fecha. Ni antes.

R = No, pero antes. Yo no he visto el plan maestro cuando estaban planificando. Porque eso es de la inmobiliaria. Se me hace el grail sagrado para tu tesis, quizás. Ver ese plan maestro, antes que llegáramos nosotros. Y sabíamos que existían esos planos. **No, pero no va por el tema de la gentrificación. Lo que sí les puedo decir que pude ver en información pública las escrituras y lo único que me llamó la atención es que el**

uso de suelo es mixto. Yo creo que si ellos quieren pueden generar una comunidad muy bonita. No hay nada como que llegue una Universidad y le de vida a un lugar. Si lo hacen bien puede ser increíble. Y creo que ya tienen a vecinos súper suaves que creen en ellos, a pesar de nosotros. A pesar que no estemos. Ya no importa. Creo que se detonó algo que es importante. No sé si se hubieran tardado más o menos, lo hubieran hecho, creo yo. Y bueno, pues eso. **Ahora me he dado cuenta que lo que hace ahora el Hub es dar los talleres y los vecinos se van. Ya no veo como un trabajo en red, permanente.**

R = Pues yo lo que sí te sintetizo de todo esto es que van a ir aprendiendo. Finalmente, Torolab tiene 22 años haciendo estos proyectos. Creo que tienen un gran elemento con C. y ya está ahí en la comunidad. Creo que independientemente, los profesores de Centro y P., es bien complicado... ¿Qué es LiiSA? Son operaciones de campo. O sea, alguien como yo, como Ana, etc. Me tomó como casi 1 años preparar a S. y a D. Es bien difícil encontrar las personas que están ahí, que están haciendo las conexiones en el día a día. Usualmente todos los profesores de Centro tienen otras cosas. Tienen su despacho, etc. Tienen que estar en otro lugar. Pero C. está ahí. Entonces creo que va a funcionar. Según yo. Creo que nosotros pudimos haber hecho un esfuerzo más de comunicarnos mejor con la Universidad para empujar más y no lo hicimos. Por lo que sea. Ya no lo empujamos. Para mí es un error, pero otros de aquí del equipo estaban más cansaditos. Y al final que esté C. va traer beneficios para la comunidad, al nivel que se pueda. Al final ganó su comunidad al alineamiento partidista. Su familia la puso adelante. A él y a otros vecinos que se pusieron fúricos.

A = Sí, les dijimos: "Quédense y participen a lo que los inviten porque solo van a salir cosas buenas de que participen." Ustedes viven pegados a este edificio. Pueden cambiar su vida. Y en el sentido de los alumnos está difícil porque pues rotan, están un año y al año siguiente hay que volver a convencer a los que vienen. Y así fue la cosa, José.

Oigan, pues les agradezco mucho que hayamos podido hacer esta conversación conmigo. Y nos organizamos para poder hacer una visita a la Granja. Sí, tienes que venir a conocer la Granja. Te va a gustar mucho. Y pues, ojalá te sirva José. Así estuvo la cosa y es muy triste para nosotros. Pero a darle. **A darle, pues. Muchas gracias de verdad por su ayuda.**

P - Administración en Centro

1. ¿Cómo fue que surgió el contacto personal e institucional con Torolab?

Yo conocía a R. como en 2008, porque lo invité a un proyecto. Yo curé un proyecto que se llama "Residual". Entonces, Residual era un proyecto que hice con la U.N.A.M. y el Instituto Goethe, sobre basura. Y nos dedicamos como dos años a hacer ese proyecto. Y entonces yo empecé una relación bastante cercana con R., porque en mi opinión era muy interesante lo que estaba haciendo, y que era de los pocos artistas socialmente comprometidos en México. Como que sí parecía que había un engagement distinto al de artistas como Pedro Reyes, etc. Yo había descubierto a R., entonces un día le hablé y le dije: "Oye, me gusta lo que haces. Pensaba hacer este proyecto, etc." Y terminamos haciendo un proyecto que se llamó "El Instituto de la Basura", que lo hicimos en el Museo del Estanquillo.

Entonces, a partir de ahí, R. y yo conservamos una relación bastante cercana. Y como que me empecé a involucrar cada vez más en los proyectos de Torolab sin ser parte de Torolab. Como que era siempre, yo tenía un rol como que no era muy claro. Yo resolvía muchas cosas como a nivel teórico. Como que la oficina de Torolab resolvía siempre las cosas que resuelve: de diseño, de pensar en ideas, redactarlas. Más operativas. Y yo resolvía cosas que tenían más que ver con textos, entrevistas y de verdad lo hacía porque me gustaban mucho los proyectos. Ellos continuaron desarrollando a Granja y yo participé como tangencialmente. Como con feedback, me gustaba mucho.

Pero paralelamente yo me deslindé del mundo del arte. Yo trabaja en el MUAC, pero como que cada vez iba poniendo más distancia con el arte, y empecé a hacer consultoría. Y ahí empecé a tener un cambio de percepción importante con lo que estaba haciendo con Torolab. Empecé a pensar en lo que representaba el poder simbólico y el práctico del arte. O sea, cuál era el potencial simbólico y cuál era el potencial práctico, y entonces como tratar incluso de graficar en cuál de estos cuadrantes estaban ubicados distintos artistas.

Y en ese punto tratar de entender desde ahí en qué lugar se ubicaba Torolab, que para mí estaba mucho en el terreno de lo práctico. O sea, ni siquiera estaban produciendo obra en ese momento. Y en esa reflexión y esa

gráfica empecé a entender que surgían ciertos compromisos con la institución que sea que te va a financiar y que van presionando sobre el aparato y como eso todo el tiempo estaba poniendo en riesgo los procesos. Entonces empecé a pensar también en las estrategias de legitimación del arte cuando está haciendo trabajo que tiene que ver con lo social. Y como que cada vez he tomado más distancia.

Y me llevó a pensar que un artista socialmente comprometido tiene que ser muy autónomo para realmente poder conseguir sus objetivos. Y entonces entendí el planteamiento de Claire Bishop, sobre que cuando los artistas quieren trabajar en lo social no quieren medirse con los estándares de lo social. Y no sé, es como muy sesgado. Y después pensé que el lugar desde a donde mi me gustaría como incidir después de hacer investigación era más bien como buscar revolver necesidades sociales desde un más real. Pensé que pierdo muchísimo tiempo en la discusión de si es arte o no es arte, y en la autoría y los egos. Me importa más lo otro. Entonces así fui llegando al diseño.

Y así me acerqué a Centro con ese idea, en 2013. Y yo decía que tenía la hipótesis de que cada vez más los chavos tenían interés en resolver las problemáticas sociales y generar una ética del diseño. Que salieran con una consciencia de que pueden hacer el bien sin miradas asistencialistas o filantrópicas, sino de corresponsabilidad social. O sea sus efectos positivos y negativos en el mundo. Una consciencia de potencial de agencia, ¿no? Entonces de ahí empezó un proyecto de investigación que dependía del Centro de Investigación de Economía Creativa de Centro, como freelance.

En ese entonces Centro todavía no estaba en Constituyentes y estaba haciendo un proyecto con un colectivo de artistas de Puebla que se llama "Colectivo Tomate". Estaban haciendo una pinta de murales y parece que les había ido bien en un barrio en Puebla. Entonces a alguien se les ocurrió traerlos para la zona en la que iba a estar en nuevo campus. Y cuando yo llegué ya estaba en implementación el proyecto. Ya llevaban 8 meses y pues fracasó, por muchas razones. Y yo les dije que de entrada había fracasado porque de entrada el campus no estaba abierto, porque los actores involucrados son de Puebla, no están aquí directamente, no hay estudiantes en Centro. Era una buena idea empezar a construir comunidad pero tenía aspectos fallidos. Fueron la bases de la participación más amplia pero no fue lo que pensaron que se iba a detonar. Centro ya sabía que tenía que llegar y hacer algo para vincularse con los vecinos.

Entonces, en ese momento, paralelamente llegué yo y empecé a trabajar un plan paralelo. Cuando están en esta crisis, entro yo a la conversación. Pero, yo, para poder hacer mi proyecto me habían comisionado hacer una

investigación para ubicar todos los proyectos que se hubieran hecho en Centro, desde su fundación, que tuvieran un enfoque social. De alumnos, podían ser tesis. Pero aquello era una pesadilla, porque en una universidad tan joven no tenían tanto archivo. Luego hablé con estudiantes sobre profesores que trabajaran el tema social. Entonces, empecé el proyecto y desde el principio de llamaba Hub de Diseño Social, pero no existía. Más que como proyecto de investigación. Entonces cuando viene el tema de la mudanza del campus, yo ni tenía oficina en Centro, me invitan a sumarme. Y entonces yo invito a K. y a G. a una exposición que estaba en la OMR. Su primera exposición en años. Yo había ayudado a R. y en Torolab retomaron una mesa que habían hecho para el Instituto de la Basura. Y como retomaban el tema de la Granja, yo les dije que si querían seguir el tema, pero con un *brazo operativo*, les presenté a R. y una propuesta.

Centro tenía un programa que era el Triángulo de la Investigación, que era poder tener 3 profesores extranjeros invitados. Pero en ese momento, el Triángulo tenía 2 y faltaba 1. Y les dije que podíamos traer a R. de Tijuana para que fuera el *brazo operativo* del Hub de Diseño Social, que todavía no existía. Entonces, tuvimos una junta en la OMR para que conocieran el trabajo en la Granja. Entonces, después de eso empezamos conversaciones para invitar a R. a Centro de titular de la clase de “Contexto político y social”. La forma de traerlo era un intercambio, que el tenía que asumir esas clases y a cambio participar en el desarrollo de LiiSA. Pero LiiSA era el brazo operativo del Hub. Entonces, pues se viene R. y yo seguí con una línea de investigación. Toda la parte operativa yo decidí no asumirla, porque era un proyecto de investigación. Y también decidí ya no estar trabajando e invirtiendo tantas horas gratis para Torolab. Entonces le dije: “Yo hago esto, vente. Pon LiiSA, haz lo que quieras y yo voy a seguir con mi proyecto de investigación.” Y la idea era irnos alineando. Pero entonces, ahí, R. se enojó muchísimo. Porque en su mente yo debía seguir haciendo eso. Lo que pasa es que, por el tema del nuevo campus, las cosas no se dieron de manera ordenada. Había que atender un problema. Yo creo que era un tema meramente de logística. Y yo tenía muchas otras cosas, entonces decidí no meterme a LiiSA. Entonces, nada más como que los acompañaba y cada vez que se les atoraba algo, pues yo entraba. Me hablaban de Centro o me hablaba R. para intervenir. Y así fue avanzando.

Luego, yo empecé a evaluar LiiSA y la verdad es que se logró generar una base de participación con vecinos inicial bastante interesante. El 1er. Semestre con los estudiantes también fue bastante interesante. Al final R. dio 3 semestres, pero cada vez R. estaba más comprometido con otros proyectos en los que no le daba crédito a Centro, de nada. Entonces, pues él tenía intercambio para hacer estancia de investigación aquí y una residencia y pues no necesariamente estaba cumpliendo esos compromisos. Había

pasado 1 año y medio y no teníamos un diagnóstico. Todos los proyectos generados en clase seguían siendo proyectos la mayoría, entonces en algún momento se consiguieron los fondos y estuve atrás de él. Empezó a haber muchos problemas de no querer compartir información. Empezaron a hacer un proyecto con la OMR. Lo que pasa es que en realidad, lo de LiiSA, no lo iban a poner. Pero lo pusieron porque hubo una reacción de Centro, porque hicieron una inauguración y ni siquiera invitaron a nadie de Centro. Entonces, cuando hubo esta respuesta se sacaron de la manga que en realidad era una exposición que se iba construyendo y que lo importante iba a ser la clausura. Se lo sacaron de la manga. Y montaron, en el segundo piso, todo lo de LiiSA. Y ahí invitaron a vecino, etc. Y entonces para mí, ahí, ya todo estaba completamente de cabeza. Yo veía la maqueta de la colonia y me decían que los de la maestría de ciudad la habían pagado. Pero se hizo en los talleres de Centro. Y estaban entusiasmados, con toda la razón. Y luego, me preguntaba: ¿quién va a vender la maqueta? Y la OMR al final tenía comisión de eso. Entonces, era como decir: “A ver, tú vienes aquí, trabajas con una comunidad, produces una obra con los recursos de los que se hayan involucrado, con los recursos de la institución. Luego llega una galería, la expone, la vende y se divide la ganancia entre el artista y la galería y luego hacen ahí un enjuague en el que dicen, esta parte de lo simbólicos, que la OMR dona una parte a la Granja. Entonces, cuando yo pregunto me dice: “Cuando se venda, esta es para arreglar la casa de Lulú”. O sea, ¿tú crees que los vecinos volvió a saber algo de ellos? O sea todavía le hicimos una propuesta, ya no de la clase porque con los estudiantes empezó a haber muchos problemas. Y de repente creamos el Hub y a mí me metieron para resolver el problema. Por otro lado pasaba que R. no les decía qué hacer, no era claro. En mi percepción, el peor enemigo del proyecto se convirtió la figura del autor. Como estarlo viendo como una obra de arte. Se convirtió en la peor amenaza para el proyecto.

2. ¿Cómo pensé Centro resolver el problema para que funcionara de la manera en que querían ustedes que funcionara Torolab dentro de LiiSA?

Lo que pasa es que eso era imposible. Entonces llegó un momento que dijimos: “Esto ya no está jalando con las clases, porque se vuelven autorreferenciales.” Yo empecé a hacer evaluaciones de principio y fin en las clases porque de repente tenía a decenas de chavos abandonando servicio social. También empecé a ir a sus clases, el último semestre y vi que eran clases biográficas. Entonces, lo que pasaba es que era una curva donde las primeras 2 o 3 clases era increíbles y los chavos estaban súper motivados, pero a la clase 10 ya no podían oír una cosa más de R. Y se polarizaba mucho: había los que estaban enamorados y obsesionados y los que decían ya no. Luego, pasaba que Torolab empezó a adquirir muchos compromisos.

El problema de la gestión y él, instalado en la víctima no había avance. Luego, seguíamos sin tener un diagnóstico de la colonia que es lo que él había prometido. Para él eran las fotografías, pero eso dista mucho en una situación académica con una muestra representativa para preguntarle a las personas qué opinan. Hubo una parte como de reconocimiento, de entender que no sabía de lo que estábamos hablando y que no lo iba a generar. La tenía que generar yo, porque lo venía haciendo muchos años. Ellos podían generar maquetas increíbles, puede tener muy buenas ideas, es un gran conector para detonar conexiones con ciertas personas en la comunidad.

Pero los otros puntos flacos eran ya importantes. La inconformidad de los de servicio social era brutal. Entonces, nos preguntamos: ¿cómo conservamos lo que sí construye valor? Y decir que claramente había prácticas con las que no estábamos de acuerdo. R. va a un chorro de plataformas y nunca menciona a Centro cuando está becado por Centro para vivir aquí. No estábamos de acuerdo. Entonces hubo una nueva propuesta para que en lugar que estuvieran a cargo de la clase, hiciéramos talleres con maestría y licenciatura para continuar la labor. Para esto, les molestó muchísimo que sabían que teníamos conversaciones con la Delegación y con distintas instancias para buscar fondo con programas que tenían que ver con vecinos, pero él quería que todo estuviera enfocado en LiiSA.

3. ¿Qué me puedes comentar sobre el proyecto que había de poner una casa de LiiSA en la colonia, fuera del campus?

Sí, eso era como parte de la fantasía de R. Había una parte que creo que nunca entendió que estaba trabajando para una universidad y que el compromiso que tenía que sostener era con la experiencia de la educación de los estudiantes, no con hacer una obra de arte de él. Fue una parte que me tardé mucho entender, pero al final era claro. Incluso, en eso, todo lo demás era un instrumento. Otra cosa que no te dije de la clase es que los alumnos sí podían ver formas de agencia y empoderamiento en México. Pero, luego, el otro lado de la moneda es que pensaban que para hacer ese tipo de cosas había que ser artista. Y yo creo que es porque muchos artistas no ven la existencia de metodologías colaborativas, centradas en el usuario o en la experiencia, que están sistematizadas. Pero entonces, de manera muy intuitiva llegan a procesos similares y le llaman *metodología Torolab* o mi metodología de trabajo. Todas las demás son abiertas. Entonces pensamos qué podía aportarle más valor a un estudiante: salir pensando que tuvo una clase con un artista que hace estas cosas o pensarlas como diseñadores o profesionistas creativos. Y volviendo a la casa, pues como propuesta estaba padre que pudiera crecer hasta allá el proyecto. Era el wishful thinking. Y después, pues obviamente Centro tiene muchísimas cosas más que tratar con la Delegación. Entonces, en algún momento

tuvimos una reunión con Xóchitl, en la que para nada estaba R., y que tenía que ver con la cartera de cosas de Centro.

Independientemente de LiiSA, las maestrías han generado propuestas para recuperación de espacio público. Entonces, pues en algún momento hubo la posibilidad de bajar otros recursos, gestionados por la Presidenta de Centro y generar un acuerdo tripartito con la Delegación. Entonces estábamos más bien enfocados en generar marcos de colaboración en los que nunca se habló de la casa. Ellos estaban obsesionados con eso, pero la visión de Centro iba más allá de eso. Hay muchas otras cosas que se tienen que hacer y que tratamos de empujar con la Delegación, como recuperar Sur 128, un plan de intervenciones de las maestrías, actividades de pequeña y mediana escala, pero todas tienen que entrar en un convenio. Lo que a R. le molestaba era que él no fuera la prioridad. Y era no cosa de muchas que pasaban en Centro. Y era muy privilegiado, pero si no podía verlo era su problema. Siento que su visión era un poco de la realidad. No en cuanto a la casa, porque me parece que era una idea interesante. Pero yo creo que en algún momento él pensó: "Bueno, pues yo saco LiiSA, pongo la casa, y me desentiendo de estos." Yo creo que sí pensó eso.

Era imposible que le diera la espalda a Centro, pero él si lo pensó. A mi me da muchísima pena, pero cuando vi todas las estrategias, de verdad me costó mucho trabajo a nivel personal y laboral, pues porque era mi mejor amigo. Y nunca nos pudimos poner de acuerdo y yo nunca pude compartir esas visiones: lo de la maqueta y la galería. Y yo creo, en verdad, que su visión el arte y de como hacer las cosas, hasta hace unos años me parece que era el artista más respetable de México. Ahora me parece que está muy confundido. Y estoy francamente decepcionada, porque se fue y los vecinos se quedaron...O sea tuvimos que salir a reparar el daño con lo vecinos. A otra vez construir esa credibilidad. Hay gente que todavía habla sobre que Torolab nunca les contestó.

4.¿Cómo retoma el Hub donde dejó LiiSA?

Yo creo que lo que hizo Torolab aportó mucho valor, en cuanto a arrancar ese trabajo de campo para encontrar esos primeros aliados. A la hora que tuvimos que cazarlo de nuevo, lo que pensamos era que teníamos que mandar otra vez una señal. Y otro problema que tuvimos es que, los vecinos, la gente no pensaba en Centro. La gente pensaba en R. y en LiiSA. Entonces, ¿cómo salimos otra vez y ofrecemos algo para que vuelvan a pensar en nosotros? Y entonces pensamos en el proyecto de C. para hacer un taller piloto con lo de los huertos. Para mandar un mensaje de: no nos morimos, ¿no? Creo que lanzar ese taller tuvo muchas como cosas asociadas. Pasamos de una visión en que R. era el director y única voz autorizada, el autor,

aunque siempre habla de una participación, siempre hay una visión de autor en los proyectos de Torolab, ¿no? Es más, incluso, aunque se llame Torolab, se sabe que el que siempre está atrás es R. Aunque se llame colectivo. Y el otro problema es que nunca se ve a las otras figuras del colectivo, figurando. Pues creo que lo mismo pasaba con LiiSA. No se veía a otras figuradas empoderadas o con poder de decisión de nada. Creo que uno de los cambios que tuvimos con el Hub es que, sí seguíamos teniendo una metodología basada en procesos, pero creo que les dimos control a los estudiantes. Pienso que sí mantuvimos muchas cosas que ayudaban a los estudiantes a desarrollar rapport, relaciones respetuosas con los vecinos, etc. Todos esos principios de mantenían, pero ya no eramos dependientes de la intencionalidad del artista. Que yo creo que era algo que no solo nos impedía abrirnos a otras metodologías de diseño, sino que también impedía construir sobre las ideas de los otros y no nada más cosas que se fueran alineando a lo que R. quería. Entonces, en el caso del huerto, pues había un prototipo, teníamos un experto en reproducción vegetal y yo facilité para el proyecto y el programa del mismo. Ya luego sumamos el servicio social y un chavo sugirió hacerle un branding al taller. Sugirieron “Cultiva”, hicieron la imagen gráfica. Entonces es un proyecto que va creciendo como en capaz y que es meramente participativo. Es un proyecto que no es de nadie. Es del Hub de Diseño Social de Centro y creo que eso lo hace muy noble. Que va sumando, va sumando. Alguien pude proponer cosas y tiene esa flexibilidad.

5. ¿Sientes que en este cambio de lo que está haciendo el Hub en la estrategia es más efectivo y enfocado que lo que hacía LiiSA?

Sí, yo creo que sí. Tenemos los talleres y formularios de entrada y de salida. Empezamos el de huertos y jaló bien. Empezamos una red de Facebook para Huertos, otra para Cine & Ciudad y otra para Patronaje y Confección. Que en ese último la idea es que eventualmente los vecinos que desarrollen capacidades puedan prestarles servicio a los alumnos cuando hagan sus carpetas. Luego, todos los talleres tienen formato de entrada y formato de salida de evaluación. Sobre toda la información de cambio de percepción de los vecinos, el cumplimiento de sus expectativas, el feedback que nos pueden dar, si conocieron nuevos vecinos, si cambió su percepción de Centro. Luego, todos los talleres tienen una cuota de recuperación, entonces ya está establecida y vemos qué se hace con esa cuota. Y luego, a nivel operativo, como que luego R. asumía que era muy fácil ya iniciar un taller de un día al otro. Y pues no, tienes que pedir un presupuesto, que te lo autoricen, etc. Entonces, a todo eso, el le decía que “le poníamos problemas”. Luego, pues ya empieza a haber bases de datos de vecinos. Ya no es mi celular o en el celular de a ver quién. Tenemos grupos de WhatsApp para distintas cosas. En la maestría ahora tenemos una clase que se llama

“Diseño social”, entonces 1 vez al año se da un taller intensivo y se invita a vecinos a tomarlo. Y se trabaja en pensar, a través de diseño y metodologías participativas, cómo pueden identificar problemáticas del contexto y prototipar para presentarse las a los vecinos. La idea es que todo es intercambio y no estamos haciendo nada por ayudar a nadie. Y que los proyectos de la clase ahora sí tienen que llegar a implementación.

6. A partir de esto, ¿cómo sientes que ha cambiado la percepción de los vecinos?

No, cañón. Cañón. Están felices. Seguimos teniendo a uno que siempre va a ser el extorsionador que tenía mucho poder sobre otros vecinos, pero ya no. Todos los vecinos que no conocían a Centro, en los sondeos dicen que cambió su percepción para bien y que les encanta. Y además como que ellos conocen a otras personas que están interesadas en la colonia y aprender cosas. Que no todo en la colonia es negativo.

7. ¿Cómo va el tema de la inseguridad?

Pues bien, ahorita está tranquilo. Ahorita no se ha escuchado nada. Estamos también sumando fuerzas y buscando caminos con la UVM que acaba de abrir aquí en Constituyentes, en conversaciones con el ABC y el Americano. La idea es compartir agendas y tener un programa comunitario. Estamos ofreciendo hasta un 70% de beca para los vecinos en los programas de Educación Continua.

8. Oye, ¿y sabes algo del proyecto que tenía Centro para expandir el campus con residencias y más construcciones?

Pues, sí es un plan que dicen que está ahí, pero la verdad es que no he sabido nada de eso. No sé en qué va eso, pero de momento nos estamos enfocando en que los estudiantes desarrollen habilidades y que los vecinos también crezcan y puedan capacitarse. También, creo yo que pensar que este barrio se va a gentrificar en los próximos 10 años no es descabellada. Entonces pensar cómo no hacer que sea un proceso negativo, como empoderamos a los habitantes locales para que participen en ese proceso, que sean una parte constructiva al ofrecer mejores servicios y así.

9. ¿Qué sabes de proyectos como el de Gris a color? ¿Por qué no se llevaron a cabo?

Pues no, nunca se hizo. Pues no se llevaron a cabo no por falta de interés de la institución, sino porque R. nunca los entregó. Era sentarse, sistematizarlos, hacerles un presupuesto y calendarizarlos, y yo me encargaba de que se asignaran estos recursos. Pero nunca pasó y eso generó cierta frustración en los estudiantes.

10. Después de la salida de Torolab, ¿cómo quedó la relación a nivel institucional?

Pues inclusive, Centro ni siquiera tiene una postura de no trabajar con ellos. Yo tengo entendido que Mikel Adrià, con la maestría, sigue yendo a la Granja. Para nada hubo una postura de no hacerlo. Solo que ellos ya no respondieron y ya no les gustó que las cosas no siguieran como eran, pero pues él nunca le dio crédito a Centro de nada. Incluso, en mi opinión, en algún momento se le olvidó que el había venido a ser el brazo creativo del Hub. **¿Centro lo presionaba mucho?** Pues sí, porque se lo olvidó que había prometido un diagnóstico y no lo había entregado. Porque los estudiantes no podían liberar su servicio social. Por ejemplo, había citas. Yo conseguí una cita con SEDUVI y R. se portó muy grosero porque queríamos hacer un recorrido por el barrio. Pero el tema es que él no entendía que para pedir fondos, tu tienes que aplicar esas cosas con un Dr. de Conacyt. Entonces, si alguien de Centro tenía que firmar para eso, para R. era que le estaban robando el proyecto. Pues yo le decía que eso era paranoico. Que esto se hacía en todas las universidades en EE.UU. Que su metodología era inenarrable e inexplicable. Y era imposible sacarlo de ahí. Ni el nombre conservamos, porque no queríamos nada. Pero no, no hay un problema ni remotamente legal, ni de que no hay que trabajar con ellos. Yo no tengo el menor interés en trabajar con él. Tan es así, que todavía le ofrecimos continuar con el taller hace 1 años y medio. Pero nunca contestaron ya nada. Ya no se presentaron a la último junta. Y no los perseguimos tampoco mucho, la neta. No hubo entrega de nada, ni nada. Pasó de decirme en la OMR, que cuánto amor y trabajar bien a futuro a desaparecer. Y yo creo que fue una medida muy reactiva, porque como que desde Centro una una reacción con lo del tema de no invitar a nadie de Centro a la galería. Paralelamente estaba trabajando con Jumex y con Arquine, y nunca mencionó a Centro. Entonces, estaba cañón. Pero nunca fue un gran lío, le decíamos que no estábamos de acuerdo. Pero R. decía que casi casi gracias a él se habían dado cuenta que tenían un problema. Cuando llegó para ser un brazo operativo de un proyecto más complejo y como que perdió la perspectiva. Y creo que en algún momento en que el sintió mucha adversidad, pero estoy especulando, y sin malicia pensó en desprenderse. No es nada malintencionado, nada más creo que es un caos, un desastre Y dentro de ese caos hay como todo un tema de estar protegiendo una serie de cosas que no le ayudan a crecer. Como se meten ellos el pie al no compartir

información y poder operar al full de capacidad. No hay procesos, todo es reactivo en mi opinión con Torolab.

11. ¿Cómo evaluaron al final las autoridades de Centro la presencia de Torolab?

Pues yo creo que como algo positivo en un inicio, pero que ya había cumplido su función. Al final quedó muy claro que eran artistas y estaban haciendo una obra de arte, y que eso no tenía porque cumplir con los requisitos de la institución, donde tus usuarios son estudiantes que tienen que estar con trámites de servicio social, la experiencia del estudiante es lo importante. Cumplió una función y el proyecto tenía que seguir creciendo, más hacia la vocación original que siempre tuvo, que era la de diseño. Pero Torolab ya no encajaba con eso. Pero, inclusive, el trabajo con artistas dentro de Centro es algo común, pero R. es muy caótico también. Por eso también se pensó, para no destruir el valor de lo que se había construido, se pensó en hacer los talleres para liberar esta parte que sabíamos que no jala y quedémonos con la parte que ya se construyó. Que sí la vemos y la reconocemos. Pero por eso la idea era que R. no tenía que vivir acá, sino venir acá y un acompañamiento a distancia. Inclusive hasta propusimos hacer una publicación. Y sí, está la base de lo de Torolab, pero ahora está mucho más alineado a Centro y a las premisas de lo que tendría que ser un diseñador social: como humildad. Y creo que es una condición, en el caso R., que no se cumple. Pero eso no le quita el valor que aportó a la iniciativa del desarrollo de un vínculo con los vecinos. Aunque hubo que re-enrolarlos porque estaban bien enojados. Se sintieron un poco utilizados. Aunque traté de no explicarles nada y nada más invitarlos a cosas. Aunque algunos en privado sí reclamaban. Pero pudimos retomar y exponenciarlo. Y ahora es crear una red con las instituciones alrededor para un programa comunitario compartido, donde pueden haber muchas cosas. El problema con R., es que sólo podía haber lo que él quería. Pero eso no era necesariamente lo mejor para la comunidad ni para la institución.

¿Pues, hay algo que te gustaría agregar, P.? No, la verdad es que creo que es todo, a menos que tengas alguna pregunta más específica. También, perdón, pero ya casi me tengo que ir. **Sí, no te preocupes, yo entiendo. Y pues, te agradezco muchísimo el tiempo para organizar el Skype.** No, de nada, José. Encantad, y cuando gusten puedes darte una vuelta a Centro para que veas el Hub. **Órale, sí, muchas gracias. Voy a intentar visitar pronto.** Vale, ciao. **Gracias, bye.**

C - Vecino vínculo esencial y ex-trabajador en Centro

1. Tu que estuviste muy cercano al proceso de LiiSA desde el comienzo y ahora hasta el final con el Hub, ¿podrías contarme los motivos por los que se fue Torolab de Centro? ¿Qué percibiste en la relación?

Pues, la primera percepción que tuve fue los problemas que trascendieron del entorno de trabajo al ámbito personal entre los personajes principales ahí: P. y R. Sé convierte en un choque más personal. Yo sentí mucho celo. Bastante bastante celo. Principalmente por el éxito que estaba teniendo R., que era tremendo, sobretodo en el impacto al nivel de la comunidad. Cada que salíamos a comunidad a trabajar, si por alguna cuestión P. llegaba a esta cerca de nosotros, se notaba mucha tensión porque tosa la atención de las vecinas, los vecinos, estaba hacia R. Él es una persona que hace un trabajo de acercamiento y de click impresionante con la comunidad. Es impresionante la forma en la que se relaciona con la gente. Pero P. decía que es muy desorganizado. Que no llevaba una metodología, ni un registro documentado del trabajo. Hablaba P. de hechos muy anecdóticos, que el trabajo de R. es muy anecdótico. Y sí tiene cierta razón, porque Torolab está en Tijuana, R. hasta acá en la Ciudad de México. Prácticamente el trabajo de metodología lo llevaba A., pero desde Tijuana. Entonces hacer algo a distancia fue lo que nunca funcionó. Todo el manejo administrativo de LiiSA estaba en Tijuana y no aquí. Y eso es lo que yo creo reclamaba mucho P. Y de hecho, ella nunca estuvo presente. Ella estaba considerada como parte del equipo pero jamás estaba. La veías en otros programas ahí en Centro, como Talentum que es con el CIDE. Pero nada más. Así lo puedo decir, categóricamente nunca fue. La veíamos haciendo todo menos LiiSA. **Pero, entonces, ¿cómo es que podía hacer algún reclamo sobre el funcionamiento de LiiSA?** Porque se supone que era R. el que tenía que entregar cuentas del trabajo. Pero realmente no sé a quién directamente, yo nunca entendí el orden jerárquico ahí. Pero, de hecho P. es quien invita a Torolab a Centro. **Sí, cuando intentaron un proyecto de murales con Colectivo Tomate, ¿no?** Justo. Sí. Pero fue un intento fallido de vinculación comunitaria. Que, te comento, me adelanto un poco. Dejo LiiSA un momento y me adelanto al Hub de Diseño Social. Simple y sencillamente es un rotundo fracaso, en cuanto vinculación comunitaria. **¿Por qué?** Porque el entendido de ese concepto es: las estrategias de la institución de educación superior para que los alumnos se relacionen con la comunidad. Que esos

alumnos participen en las estrategias del desarrollo comunitario, y que sus proyectos se lleven a cabo, que permeen en la comunidad. Cosa que LiiSA hacía, pero Diseño Social no. Y no lo hacen porque los alumnos nunca salían. Todo el tiempo es: “Vengan, los invitamos a nuestra burbuja, que está bien bonita. Está súper nice. Está súper wow. Y aquí la vamos a pasar padrísimo, porque allá afuera está refeo”. Ese fue el pedo.

2. Oye, de LiiSA al Hub, ¿qué percibiste de la visión y opinión sobre los vecinos del cambio?

Pienso que un error grave que cometió R. fue no haber ido paso a paso. R. vio muchísimo más allá, y empezó a proyectar más allá. Y para ese más allá trabajó. Ya se estaba visualizando una Granja aquí en la Ciudad de México. Ya estaban visualizando proyecto de apoyo a la comunidad. Una especie de pago a vecino que nos apoyaron de forma muy importante. Una especie de retribución. Por ejemplo por medio de la maestría en vivienda se les iba a apoyar para mejorar su casa. En el aspecto del entorno, de la infraestructura ya también había planes de arquitectura a nivel comunidad. Para un nuevo espacio público, una toma del espacio público, pero a partir de las personas, no de que me pongan unos juegos o un jardín. Porque al rato ahí llegan personas en situación de calle o cuates maldosos y la agarran de oficina. Entonces la comunidad de aleja. Pero si lo retoma la comunidad, si lo rescata y lo chainea y escoge qué quieren con el espacio, entonces funciona. Pero nunca sucedió. Porque había un proceso de concurso en licitación, había que trabajar con autoridades, y eso comenzó a retrasar el asunto. También problemas de presupuesto. **Y, ¿cómo crees que Centro veía esa idea? Sobre lo de la Casa LiiSA. Lo de la Granja en la Ciudad.** Resulta que, después de la exposición en la OMR, la Directora estaba encantada. Fascinada con el proyecto. Pero, pues del encanto a llevar lo hechos, pues... Yo vi una distancia abismal. De repente te das cuenta que los cambios de humor están a la orden del día. Es una manera de decirlo, pero es que ahorita te arman una fiesta impresionante y al rato te avientan al lodo. Es algo que yo todavía no acabo de aterrizar. Que se acaba de dar un paso importante hacia la construcción de un proyecto bueno y ya te bajaron hasta el infierno.

3. Vayámonos un poco atrás. Al inicio de la construcción del nuevo campus, ¿qué pensaba la comunidad?

Pues había descontento, porque desgraciadamente es una comunidad con mucha polaridad política. Había historias y mitos tremendos. Que iba a ser un centro comercial, una secundaria pública, departamentos de interés social. Ni una ni otra. Después nos enteramos que era una Universidad y empezaron los intereses de los grupos políticos. Ya sabes, para jalar agua a

su molino. Desde extorsión, becas, atención a la comunidad, hasta mejoras en la comunidad. Pero todo muy politizado. Y eso que la obra negra duró como año y medio. Fue rapidísimo. También hicieron un estudio sobre lo de la zona minada de alto riesgo. Y lo vi en primera fila. Fue impresionante. De hecho, hasta ha contenido el hundimiento un poco en la zona. Pues eso fue lo que sucedió.

4. ¿Y cómo estaba planteado el tema de la seguridad en la zona?

Pues al principio, lo que Centro pretende hacer con Colectivo Tomate fue un indicio de acercamiento con la comunidad. Era plasmar historias familiares en las fachadas de las casas. Pero hicieron muchas fachadas con las historias de una sola familia. Entonces así estaba muy limitado y se pierde el impacto trascendente. Y sí se vio arte, pero ahí se quedó, en una familia. Y yo no le vi por ningún lado algo sobre el tema de la seguridad. Entonces llega R. y empezamos con LiiSA, y ahí la principal estrategia era encontrar aliados estratégicos, que fueran influyentes en la comunidad. Y ellos iban a ser un vínculo para crear esferas de seguridad. Pero no iba avenir de la policía, sino de la propia comunidad. Nosotros nos íbamos a cuidar a nosotros. Y la entrada fue el TVD. Y era traer a los vecinos, abrir la puertas a la comunidad, pero no dejar de estar afuera.

5. ¿Qué tan difícil fue el tema de que Centro abriera las puertas a la comunidad?

Muy. De hecho, eso sigue sucediendo. El hermetismo sigue sucediendo. Con LiiSA, se trabaja adentro y afuera. La relación con los vecinos en el TVD era una especie de pago. Una especie de pretexto para seguir acercándonos, para conocernos. Para que fuera más íntima. Era un pretexto. Para que se concretara lo más íntimo. Pero nosotros salíamos y ahí pasábamos la mayor parte. Hasta quisimos tener un puesto para echar el chisme, para platicar, para cotorrear. O sea, para hablar de la colonia. Del barrio. Pero nada. Los alumnos salían. La primera generación de servicio social con LiiSA, han sido los mejores. Los extraño a todos. Ni a cuál irle. Entrañables todos. Y de ahí para acá ya los cuentas con los dedos de una mano y sobran. Y ya de ahí también empezaron las broncas, porque teníamos que estar más atentos a los problemas que había que a la chamba como asesor con los alumnos y todo lo demás con LiiSA.

6. ¿Qué tan importante fue entonces el papel de P. en la ruptura?

Pues mucho. Fue reventar a LiiSA. Pero fíjate que R. me platicó que habían trabajado increíble en Tijuana. Pero te juro que no acabo de entenderlo, pero ya ni quiero. Ya no me interesa. De hecho el tiempo que trabajé en el

Hub los que estábamos al pie del cañón eramos V. y yo. Ella no iba todos los sábados. O iba un poquito y se iba. Cuando había Talentum ella no iba al Hub, porque les da imagen con CIDE y otras instituciones importantes. **¿Por eso lo de las quejas de Centro a Torolab sobre que no les daban crédito?** Sí. Centro, creo yo, tiene un problema de arrogancia muy fuerte. Bastante fuerte. Yo creo que están enfermos de arrogancia. Hacen una cosas impresionantes. Ahora lo hago como una crítica, no para destruir, sino señalando cosas feas, pero para poner el dedo ahí. Para poner atención, porque es un lugar por el que siento aprecio y agradecimiento y es con lo que me quedo. Aprendí mucho de metodología y estructura. Hacen cosas espectaculares, pero ¿luego? ¿Dónde está el impacto de diseño social hacia el entorno? Y eso lo aprendí de R., que dijo que cuando una institución de educación superior no impacta en su entorno, no tiene razón de estar ahí. Y pues bueno, lo de más es lo de menos. No ha impactado. Hay vecinos que se han quejado. Que se han sentido utilizados. Hay vecinos que ya no van a colaborar. Porque desde un inicio se incumplió con expectativas, con promesas. Por eso creo que el error fue ir mucho más allá. Como los proyectos para las casas de los vecino o de la empresa a nivel colectivo con lo de moda. Y decepción porque no se llevó a cabo.

El Hub avanza despacio, más aterrizado, pero en la burbuja. Y ahí en la burbuja yo no vivo, me ven feo y ya no quiero ir. Los que más colaboraron con LiiSA son los más decepcionados. Algunos dicen que ya no le creen nada a Centro. De hecho platicando con una vecina muy cercana me dijo: “Ya decapitaron a R. ¿Y ahora quién sigue? Y van a seguir utilizando a la comunidad para hacer sus cosas allá adentro, pero acá afuera no pasa nada.” Así. Ellos siguen adentro y quieren que todos los proyectos estén allá y no acá afuera. Me acuerdo que yo tenía que estar en la entrada para que no me maltrataran a mis vecinos, para que no me los ningunearan. Yo firmaba las autorizaciones. Y llegué a pensar: “¿De qué lado estoy? Soy Centro pero también vecino. ¿Para dónde jalo”? Ya había vecinos que criticaban la actitud de Centro y yo lo defendía. Defendía a Centro o trataba de encontrar alguna justificación para suavizarlo. Pero sabía que tenían razón. Trata de mediar o justificar alguna actitud fea, porque se dieron muchísimas por parte de Centro. Con LiiSA también pasaba, pero lo manejábamos de una forma más fácil. Pero el no continuar con los proyectos, se desilusionó a mucha gente. Yo diría que es, prácticamente, el acabose. Los más influyentes están bastante molestos. Prácticamente estás perdido sin ellos.

7. ¿Crees que aún así Centro vaya a intentar continuar con la estrategia de vinculación o se van a encerrar en la burbuja? ¿Y cómo crees que se conecta eso con un inminente proceso de gentrificación en la zona?

Sí, pues desde que empezó la administración panista en la Miguel Hidalgo, el problema de la gentrificación lo han disfrazado muy bien. Pero sí se ha notado. Y respondiendo, la comunidad, en una crisis grande, se une y se apoya. Se le olvidan los colores y las filiaciones políticas. Pero eso es lo lamentable de la comunidad. Se une en crisis. Es una comunidad muy reactiva, no es proactiva. Yo creo que si a Centro se le ocurre disfrazar la gentrificación, le va a ir muy mal. Bueno, disfrazada o no disfrazada. Si hace un proceso así, la resistencia de la comunidad va a ser violenta. Va a ser agresiva. Ya no va a haber una negociación. Y lo que la comunidad entonces va a hacer es unirse y los van a obligar a invertirle en infraestructura para la comunidad. Y si dicen que no, el asunto va a seguir feo. **¿Y cómo han reaccionado a lo de la compra de casas y terrenos que hace Centro entonces?** Pues a mi me han querido comprar. Pero ni madre. Hasta para lo de expandir el campus es para ellos, pero no para nosotros. Y es verlo como que llegan a ayudar o a desplazar. Por ejemplo. Ve hasta dónde llega el ridículo, la grosería, la falta de sensibilidad o la arrogancia. Me enteré que invitaron a unos vecinos a unas conferencias y unos talleres, y ya que estaban ahí, se dieron cuenta que estaba en inglés. Y muchos no saben, pues no entendían nada. Que no mamen. Son bien pocos los que entienden o hablan. **Compáralo con lo que hacían ustedes en LiiSA...**Sí, pues lo hacen para imagen y luego, nada. Y ahora sí no lo defienden. Lo mismo pasó antes y lo defendí. Pero ya no. Y sin rascarle a la confrontación.

8. ¿Qué te preocupa entonces de esta posibilidad que percibes de que Centro haga mal de hora en adelante la vinculación?

Pues tremendo. Imagínate. Había vecinos que dicen que no se bajan al nivel. Pero no, yo les digo que no va por ahí. Me recuerda a un pensamiento de Galeano que dice que entonces es caridad y no solidaridad. Y no. Según P. comentaba de quitarle el asistencialismo al Hub, pero no es cierto, nunca sucedió. Me preocupaba eso de invitar a los vecinos a una conferencia y que estuviera en inglés. Y dices: "En la madre". Y si te pones a explicarles pues interrumpes o te ven y te juzgan: "Ay, qué naco." Pues chinga tu madre, ¿no? Así, de verdad.

9. ¿Dónde queda entonces el tema de la igualdad si comparas LiiSA con lo que te tocó ver al final?

Pues hay una distancia muy grande. Muy, muy grande. Porque en LiiSA si eran relaciones horizontales y R. siempre estaba ahí metido en el taller y hablaba y cotorreaba. Centro veía que estaban pasando cosas buenas, pero no se imaginan los alcances en lo que estaba R., el ya estaba en el Concorde a velocidad supersónica. Pero le criticaban mucho lo del desorden a la hora

de pedir cuentas. Y yo creo que fue un error grave. Los avances no documentados.

10. ¿Crees que el hecho de que Torolab fuera más apegado a la experimentación artística y Centro no influía en la dificultad de entender y discutir el tema?

Sí, pues R. no sabía qué darles. Pero el día que vieron la exposición medio entendieron. Pero ahorita, por ejemplo, todo el tiempo de vacaciones se perdió la relación con la comunidad. No existe. Y en un celular, pues no sirve de nada. Eso pegó desde LiiSA, con los tiempos académicos se perdía el vínculo con la comunidad. Yo lo continuaba, pero no era lo mismo. Yo podía hacerlo porque andaba en la calle y ellos me preguntaban. Hasta me decían que Centro debería hacer un plan vacacional. O sea, la comunidad comenzaba a involucrarse más. Empezaban a hablar de Centro como ese lugar donde les gustaba estar, pero ahora ya no. Ya no les atrae la idea. Y no pasa lo mismo con la UVM, que acaba de abrir. Ya están bien metidos con la comunidad. Digo, igual les ha tocado alguna situación de violencia, pero ya están pensando en hacer cosas con la comunidad. De hecho, lo tienen a través de Trabajo Social de la UNAM. Eso va a ser diferente. Llevan lo que va de este año. Ahí ya hay hasta una alianza interinstitucional.

11. ¿Crees entonces que Centro está al borde de perder todo el trabajo que se había logrado con LiiSA y un parte del Hub?

Sí, porque simple y sencillamente no se les da la relación hacia afuera. No se les da. La relación a mirar horizontalmente una comunicación con el barrio, un poco que no se les da y un poco que no quieren. A veces, no había ni las condiciones para hacer una buena logística. Los recursos los teníamos que poner nosotros. Yo puse una carpa, una mesa. Hasta un diablo que usan luego los de mantenimiento. Y era empezar a trabajar con nuestros recursos, no esperar. Y así pasaba desde LiiSA. Están más ocupados en las cosas espectaculares, de vuelos altos, pero a ese nivel nada más. No les interesa alinearse con el vecino, con el que me va a cuidar, el que me va a apoyar, el que me va a hacer crecer. Y también, hay un tema ahí importante en Centro con la falta de identidad, entre los alumnos y mucha gente. Porque cuando tienes esa identidad hacia un proyecto o una institución, pues hay compromiso, se hace equipo. Y haces lo que se tenga que hacer. Y estas últimas veces si no había con qué hacer las cosas, nadie las hacía. Ningún trabajo previo de sensibilidad o empatía. Y ahí me tienes a mí a V. partiéndonos en mil pedazos para que se hiciera, pero no como a Centro le gustaba. Y ahí venía la llamada de atención, por tu entusiasmo, por tu iniciativa. Si tomas la iniciativa, te lo toman a mal. Si haces algo por

iniciativa propia: “No”. Tiene que estar autorizado. Hasta para un cartel. Y es porque no se ve bonito. Nunca me gustó eso de pedir permiso para tener iniciativa. Me sentí rarísimo.

12. ¿Entonces qué falló? ¿Cómo pudo funcionar para Centro la estrategia?

Fíjate. Una vez en una entrevista que nos hizo una canadiense, ahí el el Hub, preguntó que cómo se le hacía para que el arte y el diseño se podían aplicar de una manera verdadera en lo social. Cuando dijo: “verdadera”, entonces pensé: “Ay cabrón. Entonces está siendo mentira, ficticio.” O sea que permeen de una manera verdadera en un entorno social. Y le dije en jerga bien chilanga: “El día que un proyecto Wow lo hagas un proyecto ñero, ese día se hace porque se hace. Porque la comunidad le va a entrar, la banda le va a entrar, el barrio le va a entrar. Porque se van a sentir identificados con el proyecto. Y ellos mismos van a producir, a proponer. No va a ser tú proyecto, va a ser nuestro proyecto. Porque ya lo añeramos, ya lo hicimos nuestro.

¿Algo más que quieras agregar como colofón, C.? No. De hecho, creo que ya hasta dije de más. Ya solté un poco. Es hasta terapéutico. Sobretudo cuando ya no estás ahí. Hacer una crítica fuerte, pero objetiva. No para estar jodiendo. No una crítica de ardido, vaya. **Muy bien. Pues, te agradezco el tiempo y la ayuda.**

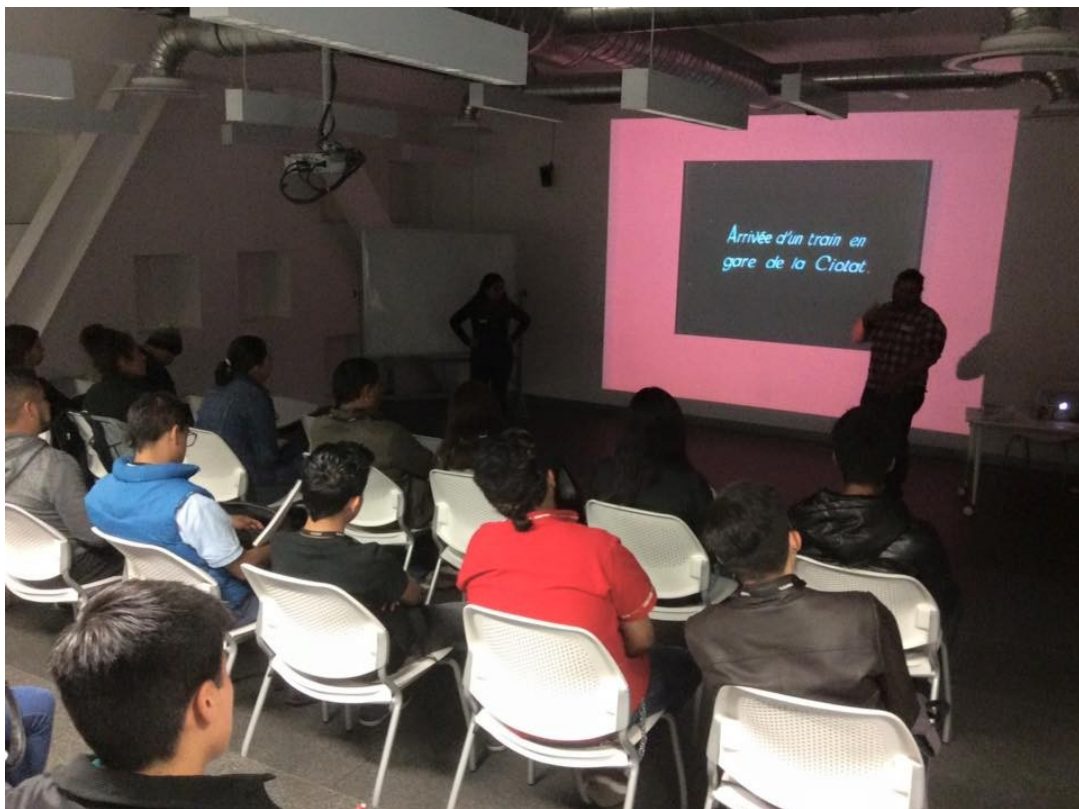


Fotos obtenidas del Facebook de LiiSA durante un recorrido por la colonia





Fotos obtenidas del Facebook de LiiSA durante el TVD de Cine & Ciudad





Fotos tomadas personalmente el día de la clausura del primer TVD de moda funcional.

