



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO FAD

## **MEMORIA IN SITU**

**Reconocimiento del sitio arqueológico de San Luis Beltrán, Oaxaca, a partir de la recuperación de memorias colectivas y experiencias de las comunidades aledañas a través de prácticas artísticas.**

## **TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA

**PABLO DAINZÚ ZAFRA GATICA**

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)

COMITÉ TUTOR

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD)

MTRA. ROSA MARÍA DEL ROSARIO GUILLERMO AGUILAR (FAD)

DR. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS (FAD)

MTRO. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ (FAD)

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



# MEMORIA IN SITU

RECONOCIMIENTO DEL SITIO ARQUEOLÓGICO DE SAN LUIS BELTRÁN, OAXACA, A PARTIR DE LA RECUPERACIÓN DE MEMORIAS COLECTIVAS Y EXPERIENCIAS DE LAS COMUNIDADES ALEDAÑAS A TRAVÉS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.

PABLO DAINZÚ ZAFRA

## **INTRODUCCIÓN**

### **I.- CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN TORNO AL SITIO ARQUEOLÓGICO DE SAN LUIS BELTRÁN.** 10

- I.I.- Aspectos del proceso socio – urbano 18
- I.II.- Manifestaciones culturales y artísticas locales 24
- I.III.- La tradición de la extracción del barro y la cerámica en San Luis Beltrán y Donají. 27

### **II.- BIENES COMUNES, MEMORIA COLECTIVA Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.** 33

- II.I.- Los bienes comunes. 35
- II.II.- La memoria colectiva. 38
- II.III.- La relación del arte y la memoria. 43

### **III.- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL RECONOCIMIENTO DEL SITIO ARQUEOLÓGICO.** 46

- III.I.- La práctica artística en sitio específico y la arqueología. 48
- III.II.- El recorrido 55
- III.III.- El registro fotográfico de los objetos encontrados. 61
- III.IV.- La reinterpretación de objetos en esculturas de barro. 67
- III.V.- Procesos colaborativos en la producción de las esculturas con los artesanos de San Luis Beltrán y Donají. 73
- III.VI.- Propuesta de Museo móvil. 78
- III.VII.- Estrategias y experiencias de museos móviles en el arte. 102
- III.VIII.- El arte participativo en la propuesta del museo móvil. 109
- III.IV.- Incidencia del museo móvil en las comunidades de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam. 114

### **CONCLUSIONES** 136

### **FUENTES DE CONSULTA**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente a mis padres David y Rosa María por todo el apoyo incondicional en el proceso de la investigación específicamente en la construcción del museo móvil y en los talleres realizados en las comunidades.

A mis hermanos David y Xareni por el apoyo en ideas, corrección de texto, consejos e involucramiento en los talleres.

A los maestros artesanos Dario Matías y Felix Nicolás por su incondicional apoyo y colaboración en la producción de las esculturas en cerámica, sin ellos este proyecto no fuera posible.

Un agradecimiento especial a mi director de tesis el Mtro. Luis Serrano Figueroa por todo el interés y dedicación en todo el desarrollo de esta investigación, a la Mtra. Rosario Guillermo y al Dr. Pavel Ferrer por todo su apoyo incondicional en el desarrollo de la investigación.

A la Dra. Blanca Gutierrez Galindo y al Mtro. Yuri Alberto Aguilar por sus comentarios y consejos.

A todos habitantes de las comunidades que recorrieron y participaron en el museo móvil, gracias por compartir sus experiencias y conocimientos.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis de maestría en artes visuales surge de un conjunto de intereses, recuerdos y preguntas sobre el sitio arqueológico<sup>1</sup> de San Luis Beltrán, un lugar cercano al que viví durante mi infancia.

Este sitio arqueológico se encuentra ubicado al norte de la ciudad de Oaxaca en los límites de San Andrés Huayapam y las agencias municipales de San Luis Beltrán y Donaji. En el año de 1996, cuando tenía nueve años de edad visité por primera vez el sitio arqueológico, encontrando un lugar olvidado entre la vegetación con algunos rastros de construcciones y montículos confundiendo con pequeños cerros, desde ese momento me quedó una inquietud personal por investigar y saber los significados que se encontraban alrededor del sitio.

Como artista, he tenido el interés por hacer obras que exploran los procesos y construcción de la identidad, creando conexión con mis vivencias personales. Encontrando otras formas de comunicación e interacción con el pasado, la memoria y los espacios, siendo el arte el medio con el que me puedo reconocer y reencontrarme.

A partir del año 2014, unos años después de terminar mis estudios de licenciatura en artes regresé al sitio arqueológico de San Luis Beltrán, con el interés de trabajar un proyecto artístico. Quería saber ¿qué había pasado con el lugar? Para ello realicé los primeros recorridos de exploración preguntándome ¿de qué manera podía reconocer la zona arqueológica desde las artes visuales?

---

1 Monumentos Arqueológicos: Art. 39.- Zona de monumentos arqueológicos es el área que comprende varios monumentos arqueológicos inmuebles, o en que se presume su existencia. Manual de Procedimientos del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, Dirección de Monumentos Históricos INAH



Así, centré el tema de mi proyecto en la memoria colectiva, entendiéndola como “aquellos procesos subjetivos manifestados por las experiencias, las marcas simbólicas y materiales”<sup>2</sup> que experimentan los habitantes de las comunidades. Lo que busco es reconocer el sitio arqueológico de San Luis Beltrán desde las artes visuales, explorando las memorias colectivas que se tienen sobre el sitio por parte de los habitantes que viven en las poblaciones cercanas, con el objetivo de que dichas memorias colectivas<sup>3</sup> sean recuperadas teniendo como medio las prácticas artísticas, con el fin de tener distintas lecturas que ayuden a comprender y reconocer el sitio arqueológico.

En la investigación artística no es necesario ciertos supuestos que comprueben o nieguen finalmente algo como lo establece una hipótesis, por ello sólo se desarrollan enunciados referentes a las posibilidades de la propuesta artística en la investigación. En este caso, a partir de un conjunto de prácticas artísticas, se busca incidir en el contexto, generando una reflexión y una mirada alternativa a los distintos usos y significaciones que se han venido desarrollando sobre el sitio arqueológico de San Luis Beltrán. La propuesta también busca establecer nuevas relaciones de los habitantes con el espacio, desde un punto de vista vivencial, valorando los bienes comunes, los saberes locales y el principio del diálogo en el intercambio de conocimientos y memorias colectivas de San Luis Beltrán, Donaji y San Andrés Huayapam en el estado de Oaxaca.

El proyecto se sustenta en el argumento de que “El carácter contingente de todo significado y memoria se contrapone aquí a los valores tradicionales del monumento: permanencia y

---

2 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, (Madrid España: Ed. Siglo XXI de España Editores, 2002), p. 2

3 Las Memorias colectivas según Halbwachs distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es memoria colectiva y memoria histórica capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. No es por mala voluntad, antipatía, repulsión o indiferencia por lo que olvida tal cantidad de acontecimientos y personajes antiguos. Es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (París: PUF, 1968), pp. 213, 215

conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva. Su condición de espacio público vendría determinado por la posibilidad de superponer, trasladar y condensar diferentes formas de uso de este espacio, combinando su frecuencia de uso, accesibilidad, mezcla de funciones, visibilidad y despliegue de medios<sup>4</sup>.

La propuesta artística de esta investigación reúne un conjunto de diferentes prácticas que fueron seleccionadas a partir de una exploración previa del contexto socio urbano de las comunidades cercanas al sitio arqueológico, un análisis de las manifestaciones culturales y artísticas del lugar; y una revisión teórica que problematiza los conceptos de bienes comunes, memoria colectiva y arte. Las prácticas seleccionadas son: el recorrido, el registro fotográfico de los objetos encontrados, la reinterpretación de los mismos en esculturas de cerámica, los procesos colaborativos en la producción de las esculturas con los artesanos de San Luis Beltrán y Donají. El conjunto de todas estas prácticas darán como resultado el museo móvil, el cual se presenta como una alternativa a la institución cultural convencional. Se busca a partir de este dispositivo la participación y la opinión de los distintos públicos.

Pensar la idea de un museo móvil es proponer una interacción diferente que funcione como un lugar de encuentro, de diálogo directo, de acercamiento y de acceso libre. La idea de este tipo de museo surgió a partir de observar y cuestionar las dinámicas del espectáculo que existe en los museos de arte contemporáneo, las galerías, ferias de arte y de otras instituciones culturales. Espacios en donde históricamente se ha perdido la relevancia y el significado de las obras de artes, al convertirse en objetos de consumo y de estatus, como parte de una dinámica sujeta a la legitimación y mercantilización, que en muchos de los casos han dejado de lado la creación colectiva, la interdisciplina y la vinculación entre proyectos culturales y otros sectores sociales.

---

4 Mau Monleón, *Arte Público/ Espacio público*, (España: Universidad Politécnica de Valencia, 2000), p. 3



Las piezas artísticas que se exhibe en el museo móvil de San Luis Beltrán surgen en la exploración, documentación y comprensión del sitio arqueológico mediante la experiencia a partir de recorridos. Sobre la idea del reconocimiento por medio del recorrido retomó el texto *El andar como práctica estética* de Francisco Careri<sup>5</sup>, *Walkescapes*; en donde se concibe el andar como una herramienta crítica, un acto cognitivo y creativo con la posibilidad de encuentros y acontecimientos inesperados. A partir del andar se puede reconocer un espacio, transformando el lugar y sus significados, designando límites, fronteras y los contornos de un territorio, realizando de esta manera una construcción simbólica del espacio.

Una de la prácticas utilizada en la exploración del territorio fue el registro fotográfico de los objetos encontrados que van dejando las personas en su transitar por el sitio arqueológico, la idea de registrar estos objetos es tener la evidencia, los indicios y las huellas de la presencia de los habitantes actuales por el lugar.

Los objetos encontrados son parte de una correspondencia de la apropiación–adaptación entre un grupo de personas con el espacio. Los concibo en una relación entre el objeto y la memoria, tal como lo plantea Maurice Halbwachs, al mencionar que “los objetos están a nuestro alrededor como una sociedad muda e inmóvil. Aunque no hablan, los entendemos porque tienen un significado fácil de interpretar y solamente son inmóviles en apariencia, pues las preferencias y los hábitos cambian”<sup>6</sup> En este caso, los objetos encontrados en el sitio arqueológico son muestras de las dinámicas, relaciones y usos que le otorgan los habitantes de las comunidades.

Otra parte de la propuesta artística corresponde a la reinterpretación de los mismos objetos encontrados por medio de esculturas de barro con la colaboración con habitantes de la zona. La intención

---

5 Francisco Careri, *Walkescapes*, *El andar como práctica estética*, (Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 25

6 Maurice Halbwachs, *Espacio y memoria colectiva*, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 9, ( México: Universidad de Colima, 1990), p. 12

de la reinterpretación es trazar otra versión de la historia del lugar, tomando en cuenta los múltiples significados e historias que pueden tener cada uno de los objetos del sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

Existen dos conceptos muy importantes en la investigación el primero es la comunidad, concibiéndola como un grupo de personas que comparten ciertas experiencias, con intereses en común y distintas maneras de percibir su entorno. Para la investigación resulta fundamental trabajar con los habitantes de tres comunidades de Oaxaca: Donají, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam, relacionadas entre sí por dos factores; el primero es que colindan y comparten el territorio con el sitio arqueológico de San Luis Beltrán, el segundo es que participan en las prácticas de la cerámica y la extracción del barro en al menos dos de estas comunidades.

En el tema de la relación del arte y la participación de la comunidad, desde la concepción del arte participativo, existe un cambio en el papel del espectador que pasa de ser alguien pasivo a poder ser parte en la construcción de una obra de arte. En este caso es encontrar los mecanismos que inducen a la participación de la comunidad<sup>7</sup> en procesos artísticos relacionados con las memoria colectivas. Por otro lado, es ver que papel tiene el espectador pasivo aquel que no se involucra directamente en las actividades culturales y en los procesos artísticos.

El segundo concepto es el sitio, concebido como aquella porción de espacio real o imaginado, el sitio arqueológico de San Luis Beltrán actualmente se puede concebir como un contenedor de historias y memorias por descubrir, un sitio con distintos usos, un lugar de tránsito, de recreación en constante movimiento; por lo

---

<sup>7</sup> La obra de arte debe intervenir activamente en proporcionar un modelo que permita a los espectadores participar en los procesos de producción: “este aparato es mejor, más consumidores puede convertirse en Productores, es decir, más lectores o espectadores colaboradores”. Walter Benjamín en Claire Bishop, *Participation*, (Italy: Whitechapel and The MIT Press, 2006)

que es complejo poder definirlo y reconocerlo. Un sitio específico,<sup>8</sup> donde el artista puede involucrarse tomando en cuenta las condiciones físicas en este espacio, un lugar de encuentro en la producción y recepción del arte. De este modo, es revalorar el papel de arte en este tipo de prácticas tras el agotamiento y el uso indiscriminado del discurso del sitio específico<sup>9</sup> por diferentes artistas y críticos del arte.

La tesis se compone de tres capítulos, el primero corresponde al contexto sociocultural en torno al sitio arqueológico de San Luis Beltrán y las comunidades aledañas de Donají, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam. Es un panorama general de las dimensiones históricas, económicas del territorio y los aspectos sociourbanos con la revisión de autores como es Bolívar Echeverría, Kevin Linch y Martí Peran. Otro de los incisos que componen este apartado son las manifestaciones culturales y artísticas que se llevan a cabo en las comunidades cercanas al sitio arqueológico, como parte de ello es la tradición de la extracción del barro y la cerámica en San Luis Beltrán y Donají. Se realizó una investigación de campo para conocer a los maestros artesanos y sus talleres de cerámica que aun están en funcionamiento. El motivo que llevó a elegir la actividad de la cerámica para la investigación es que a pesar de que ha ido desapareciendo como actividad productiva en estas comunidades es aún un referente de la extracción del barro en Oaxaca.

El segundo capítulo expone la relación de los bienes comunes y la memoria colectiva abordados estos conceptos desde varios autores como son: Elinor Ostrom, David Harvey, Hardt y Negri, Maurice Halbwachs, Mario Rufer, Ana Maria Guash y Andreas Huyssen. Con la finalidad de analizar de qué manera se generan los procesos de la memoria entre los habitantes de Donají y San Luis Beltrán, la forma en la que reconocen su contexto y sus bienes comunes, además de poder percibir cómo las memorias colectivas

---

<sup>8</sup> El Sitio específico se ha convertido en un sitio de lucha, en el que se cuestionan posiciones competitivas sobre la naturaleza del sitio, así como la relación "propia" entre el arte y los artistas. Miwon Kwon, *One Place After another, site - specific art and locational identity*, (EEUU.: Massachusetts Institute of Technology, 2002)

<sup>9</sup> Ídem., p. 2

reconfiguran y tejen múltiples historias del sitio arqueológico de San Luis Beltrán. Este capítulo está dividido en tres partes, en la primera se habla acerca del concepto de los bienes comunes y en específico de los bienes comunes culturales y la relación con la investigación, en la segunda se explica desde distintos autores el concepto de la memoria colectiva y en la última parte se desarrolla la relación del arte y la memoria.

El tercer capítulo está relacionado con la propuesta artística en la investigación memoria in situ, la cual está estructurada por distintas prácticas artísticas que se utilizaron en el reconocimiento del sitio arqueológico de San Luis Beltrán. En un primer momento se explica la relación entre la práctica artística en sitio específico y la arqueología, conociendo la manera en la que algunos artistas y arqueólogos han desarrollado proyectos sobre el estudio de los objetos y desechos de las sociedades actuales. En un segundo momento se desarrolla la idea del recorrido como práctica artística, observando los fenómenos y las características del lugar. De la misma manera se indaga en la práctica del registro fotográfico de los objetos encontrados, en este caso se describen los objetos y su localización. Posteriormente, se explica los procesos de colaboración con los artesanos en la realización de las piezas de objetos encontrados, esto como parte de la reinterpretación de objetos por medio de esculturas de barro.

La última práctica artística que se describe es la propuesta del museo móvil, concibiéndolo como una alternativa a los mismos espacios de legitimación del arte, descentralizando las manifestaciones artísticas hacia las comunidades en la periferia de la ciudad de Oaxaca llevando a cabo varios recorridos dentro de las comunidades cercanas al sitio arqueológico, por medio de un dispositivo móvil de exhibición que reúne los procesos de producción. Este tiene por objetivo mostrar y contrastar el trabajo colaborativo realizado con los artesanos y los habitantes de las comunidades de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam.

Además, es el medio para presentar el trabajo de registro fotográfico de los objetos encontrados realizado durante varios recorridos por el sitio arqueológico, la finalidad del museo es promover la interacción, el diálogo y la enseñanza de los saberes locales a partir de talleres de cerámica realizados en las agencias municipales de las comunidades. El papel más importante del museo móvil es el de recopilar por medio de entrevistas, cuestionarios y el diálogo directo las memorias colectivas de sus habitantes acerca de su contexto.

Una característica más que se desarrolla en el capítulo es el de las estrategias y experiencias de museos móviles en el arte. Se exploran distintos ejemplos respecto a la idea los museos móviles en la historia del arte de artistas como Marcel Duchamp y André Malraux, en propuestas de artistas contemporáneos se encuentran: Alfredo Jarr, Máximo González, Rubén Miranda y Eder Castillo entre otros. También, se ha revisado el trabajo de Martí Peran *Esto no es un museo. Artefactos Móviles al Acecho* (2013), él autor realiza una recopilación documental y curatorial sobre las características y funciones de varios museos móviles que actualmente se desplazan en distintos espacios de América y Europa.

Otro de los aspectos que se aborda es el arte participativo en la propuesta del museo móvil, enfocado a entender las prácticas artísticas que están relacionadas con el proyecto memoria in situ, analizando desde distintas perspectivas la forma de aproximarse cómo artista en las comunidades buscando los lazos y estrategias para establecer un diálogo y la generación de acciones con los artesanos y habitantes del sitio arqueológico. Por otro lado, se aborda la relación del artista y la obra de arte en la sociedad actual revisando el concepto del arte participativo de Claire Bishop.

En la última parte del tercer capítulo, se desarrolla la incidencia del museo móvil en las comunidades de San Luis Beltrán y Donají. Se realiza una reflexión sobre el museo móvil, los alcances y los resultados observados durante varios recorridos en distintos espacios en donde se instaló. También se describe la respuesta de los habitantes ante el museo móvil, la manera en la que lo asimilaron y cómo contribuyó a la construcción de sus vivencias e historias sobre el sitio arqueológico.



A landscape photograph showing a grassy hillside with several trees. The sky is overcast with grey clouds. The text is overlaid on the right side of the image.

**I.- CONTEXTO  
SOCIOCULTURAL  
EN TORNO AL SITIO  
ARQUEOLÓGICO DE  
SAN LUIS BELTRÁN.**

El sitio de San Luis Beltrán también conocido por el nombre de “los Cerritos”, se considera como un sitio no explorado, entendiéndolo como aquel que no se encuentra registrado en el catálogo de la red de zonas arqueológicas del INAH<sup>10</sup> aún cuando existen levantamientos e investigaciones arqueológicas sobre el lugar. Este sitio es considerado dentro de los monumentos y zonas arqueológicas de las 32 entidades federativas que tienen visitas públicas fuera de control, no cuenta con técnicas normativas para su conservación, no tiene administración, ni vigilancia y tampoco cuentan con mantenimiento por parte del INAH.<sup>11</sup>

Existen escasas referencias históricas sobre este sitio arqueológico, para varios arqueólogos y administrativos de los centros de documentación y bibliotecas del INAH les resulta desconocido. Al no ser catalogado no se le ha dado la atención e importancia.

San Luis Beltrán fue un asentamiento humano zapoteca<sup>12</sup> junto con Teotitlán del Valle, Quialana y Yan Dani. Este sitio era una aldea conformada por un grupo de menos de cien habitantes organizados de tres a diez familias, éstos se establecieron en terrazas en la zona de los Valles Centrales de Oaxaca<sup>13</sup>. En la actualidad, el territorio de los Valles Centrales comprende la ciudad de Oaxaca (centro), Etla (noreste), Tlacolula (este), Zimatlán y Ocotlán (sur).

Los Valles Centrales de Oaxaca se diferenció de otras regiones del estado, dado que las condiciones del terreno eran ideales para la agricultura, por la fertilidad, la humedad y la gran extensión de sus terrenos aluviales<sup>14</sup> situadas principalmente en lomas adyacentes a los ríos.

---

10 Catálogo en línea de la red de zonas arqueológicas del INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://goo.gl/cUgfet> (publicación: 18 de julio de 2016, 19/11/2016)

11 Planeación para el manejo del Patrimonio Arqueológico (2011-2021) Coordinación Nacional de Arqueología, <https://goo.gl/S8F5AA>, Dirección de Operación de Sitios, p. 10.

12 Luis Rodrigo Álvarez, Geografía general del Estado de Oaxaca, (Oaxaca, México: Ed. Carteles Editores), p. 35

13 Marcus Winter, Fernández Dávila, Et al., Arqueología Mexicana núm 26, Oaxaca, (Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Volumen V, julio – agosto, 1997)

14 Op. cit., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p.8

De acuerdo con los datos del Investigador Apolonio Quiroz, el periodo en el que se desarrolló el sitio de San Luis Beltrán fue entre el 700-800 d. C. Coincidiendo con la época posclásica y el abandono de Monte Albán<sup>15</sup>. San Luis Beltrán se reconoció como un lugar importante en la época precolombina de intercambio y comercio, un punto estratégico geográficamente de producción alimentaria y de comunicación entre Monte Albán y las zonas arqueológicas de Yagul, Dainzú, Lambityeco y Mitla.

El arqueólogo que realizó las primeras investigaciones del sitio arqueológico de San Luis Beltrán fue Ignacio Bernal y García Pimentel (1957), quien además llevó a cabo investigaciones en las zonas arqueológicas de Monte Albán, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Yagul, Dainzú y Teotihuacán. Dentro de los hallazgos que encontró el arqueólogo Ignacio Bernal en San Luis Beltrán fueron “nueve cajetes dispuestos en círculos, cada uno contenía un cráneo con dos vértebras, correspondientes al periodo Posclásico temprano o fase Lambityeco”<sup>16</sup>.

De acuerdo a las investigaciones del arqueólogo Stephen A. Kowalewski, una de las características que tiene los sitios arqueológicos de Oaxaca son la construcción de los juegos de pelota<sup>17</sup> varios de estos han sido reconstruidos como el de Monte Albán, Dainzú y Yagul, en el caso de San Luis Beltrán y San José el Mogote los arqueólogos han excavado cuatro juegos de pelota<sup>18</sup> actualmente son reconocible dos juegos en el sitio.

---

15 Apolonio Quiroz Heraz, *Zetoba otro sepulcro*, San Juan Teitipac, (Oaxaca de Juárez, México, 2006)

16 Christopher L.Moser, *Human Decapitation in Acient Mesoamerica* Studies in Pre- Columbian Art Archaeology, n.11, (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973), p. 23

17 Stephen A. Kowalewski, *Pre – Hispanic Ballcourts from the valley of Oaxaca*, México, 1991 en (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, julio 1997), pp. 2 - 18

18 Stephen A. Kowalewski, *Pre – Hispanic Ballcourts from the valley of Oaxaca*, México, 1991 en (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, julio 1997), pp. 2 - 18

Cabe resaltar que hasta el día de hoy se sigue practicando el juego de pelota mixteca<sup>19</sup> en varias regiones del estado de Oaxaca, existe una continuidad a partir de la organización de torneos y juegos de exhibición entre las comunidades de los Valles Centrales, especialmente en la comunidad de Donají aledaña al sitio arqueológico, es reconocida por tener a unos de los mejores exponentes de esta práctica ancestral.

Hablando del juego de pelota hay otro lugar cercano al sitio arqueológico, el Panteón Jardín, este es el segundo más grande de la ciudad de Oaxaca perteneciente al municipio de San Andrés Huayapam, a partir de la construcción del panteón se comenzó a fraccionar y a poblar a los alrededores de la zona. Recuerdo que hace 20 años aproximadamente a las afueras de este panteón se reunían varios hombres adultos con sus huaraches, paliacates y sus guantes de cuero a practicar el juego de pelota mixteca, todos los días por las tardes al pasar cerca del lugar se escuchaba el fuerte golpeteo de la pelota y los alaridos entre los integrantes de los equipos. Sin embargo, se dejó de practicar el juego en la zona acabando con la tradición de esta práctica, no existió una continuidad en las nuevas generaciones ya que ellos optaron por la práctica del fútbol en ese espacio. En este sentido es comprender que ciertas prácticas se mantiene o desaparecen dependiendo del interés y la relevancia que puedan tener para los habitantes de la comunidad.

---

19 Juego de Pelota Mixteca: Tiene sus orígenes remotos en la época prehispánica y se practicó en los pueblos que se asentaron en el Valle de Nochixtlan y Yanhuilitán del estado de Oaxaca y probablemente en la Mixteca. El juego tiene tres variantes: a) Pelota Mixteca de hule; b) Pelota Mixteca de forro; y c) Pelota Mixteca del Valle. Cada equipo se integra de 5 jugadores; tiene su capitán o cabeza de grupo, quien hace la distribución de sus jugadores y será el único autorizado en presentar a su grupo ante las autoridades de juego. El juego consiste en golpear la pelota de un extremo a otro, los jugadores se disputan las rayas o boleas, cuando las bolas son buenas. Existe un reglamento para el desarrollo del juego, hay dos clases de partidos: Los libres donde los jugadores pueden suspender a voluntad el partido y los de Compromiso los jugadores de ambos equipos quedan obligados a presentar a jugar a la hora estipulada. Víctor Inzúa Canales, Algunas supervivencias actuales de los juegos de pelota prehispánicos en Juego de pelota, sextaparte, (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, agosto 1997), pp. 25, 28









MEMORIA IN SITU



El juego de pelota, es un ejemplo que hace referencia a la pérdida de la tradición como un proceso de des-conocimiento, puesto que implica un (dejar de conocer) el contexto y sus prácticas, ya que sí existía el conocimiento entre los habitantes; no obstante, se rompió el vínculo en la transmisión de los saberes locales.

Más adelante se describen algunas de las manifestaciones culturales y artísticas que se siguen divulgando en estas comunidades, conociendo además, las características del proceso socio-urbano comprendiendo: la distribución del territorio, las problemáticas entre el espacio público y privado, las actividades productivas del contexto en torno al sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

**Imagen 1.** (pág. 14) Fotografías del sitio arqueológico de San Luis Beltrán, arriba: vista de montículos, abajo: vista de juego de pelota.

**Imagen 2.** (pág. anterior) Fotografías de los alrededores del sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

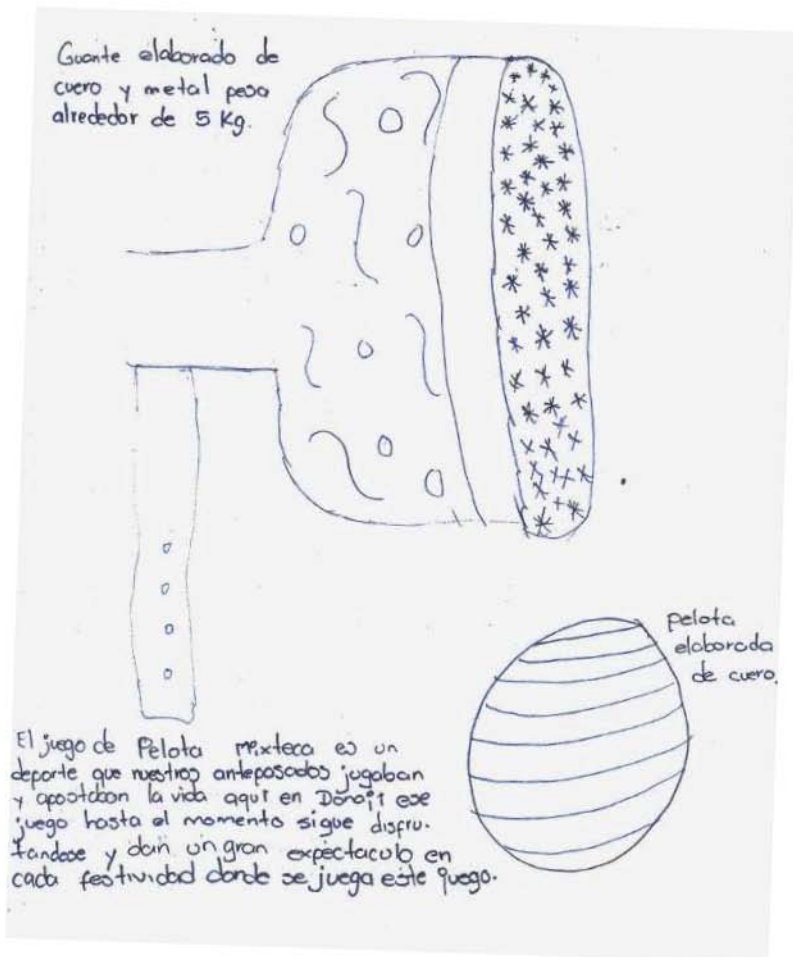


Imagen 3. Memoria gráfica de la Sr. Laura Hernández habitante de Donaji.

## I.I.- ASPECTOS DEL PROCESO SOCIO - URBANO

El territorio que se analiza comprende el municipio de San Andrés Huayapam y dos agencias municipales pertenecientes a la Ciudad de Oaxaca, Donají y San Luis Beltrán. Este territorio se ubica en la periferia al noreste la ciudad, en donde se establece la relación de “periferia-centro” al establecer un puente entre el campo y la ciudad como lo planteó el filósofo Bolívar Echeverría<sup>20</sup>.

El sitio arqueológico es un lugar de tránsito de personas y de transporte, por este lugar atraviesa un camino de terracería que es la conexión entre las colonias del norte de la ciudad de Oaxaca y las colonias de San Luis Beltrán y Huayapam.

Como vemos, la ubicación de las dos agencias municipales se encuentran considerablemente cercanas a la capital del Estado, aun así la vida de los habitantes locales es muy distinta a la vida de los habitantes de la ciudad, existe un desfase en varios sentidos, en las dinámicas y dispersión de los medios de producción. Las principales actividades productivas son: la agricultura en este caso se realiza la siembra del maíz, la calabaza, el jitomate y el frijol<sup>21</sup>. Otras actividades que se llevan acabo son la producción de ladrillo y tejas para construcción, la elaboración de la bebida del téjate<sup>22</sup>, la extracción de barro y la producción de piezas de cerámica. Estas

---

20 Bolívar Echeverría, Modelos elementales de la oposición campo-ciudad, (México: Ítaca, 2013), p. 21

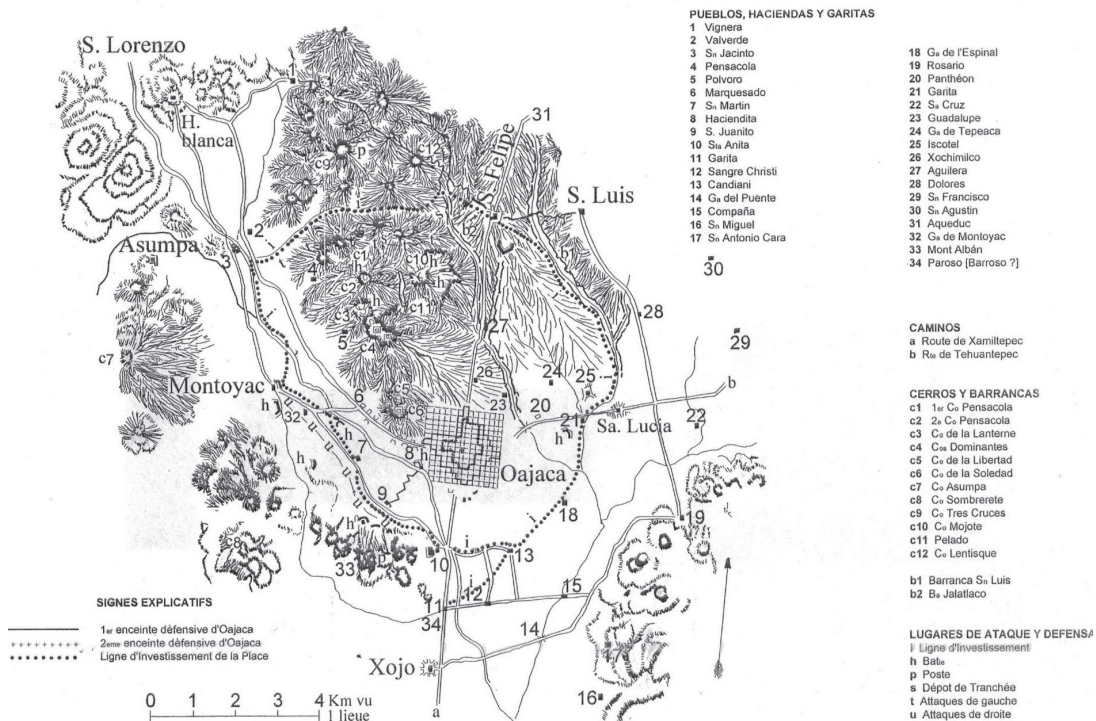
21 “Cuando observo el campo en San Luis Beltrán en estos nuevos tiempos, siento un poco la pérdida de nuestra vida, y es que, al contemplar las tierras que aún existe; a la cosecha del maíz, el frijol y la calabaza que se niega a morir, me remite a las historias contadas por mis abuelos, aquellas que reinventan la riqueza de nuestra agencia San Luis Beltrán. Solo por esta vez, quiero hacer mención de la producción del tomate, por que las historias que aquellos viejos me cuentan, hablan de la importancia de la cosecha de este fruto y cómo, la Ciudad se inundaba en los mercados más importantes; la gente esperaba a nuestros productores porque era lo mejor por consumir. Hoy me niego a reconocer la pérdida de aquello que hicieron nuestras viejas generaciones, por lo que hoy estamos aquí somos parte de aquéllos, los que lograron vida a través del trabajo de la tierra”.

Testimonio de Alejandro Pensamiento, - habitante de San Luis Beltrán, octubre de 2016.

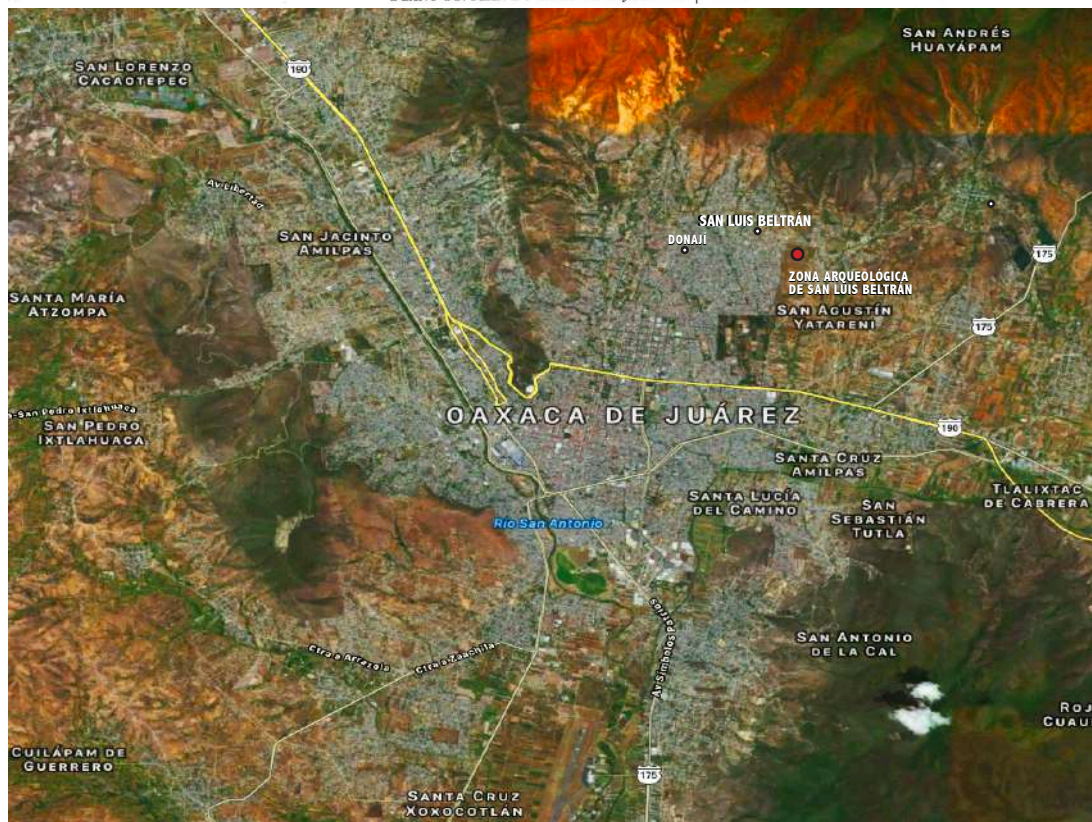
22 Véase en: <https://goo.gl/nmi4v3>

Imagen 4. (pág. siguiente) Plano de la Ciudad de Oaxaca, del año 1864 - 1866.

Imagen 5. (pág. siguiente) Mapa actual de la Ciudad de Oaxaca, del año 2017.



PLANO 21. PLAN DU SIÈGE DE OAJACA. 1864-1866.



y otras producciones sustentan el consumo de las comunidades y de la ciudad de Oaxaca.

Este conjunto de actividades corresponde a una posesión particular de los medios de producción ya que dependen de núcleos individuales o familiares teniendo un grado importante de independencia; no obstante, cuanto más crece la población se establecen otras actividades como son: las tabiqueras, comedores familiares, talleres mecánicos, estacionamientos, lava autos y tiendas de autoservicio.

La ciudad de Oaxaca se extiende hacia el campo, este último pasa a ser en definitiva una proyección del espacio citadino y el campo queda subordinado, aunque se van introduciendo otras actividades productivas como resultado del crecimiento poblacional existe un rezago en el tiempo en términos de la infraestructura de los servicios: de agua, drenaje, iluminación, pavimentación de calles y caminos.

El sitio arqueológico se encuentra entre los límites de San Luis Beltrán, San Andrés Huayapam y Donají, una zona marginal destinada según datos del INEGI<sup>23</sup> a utilizarse como un parque ecológico de aprovechamiento. Los terrenos comunales colindantes con el sitio arqueológico son propiedades semi aprovechadas para cultivo, pequeñas viviendas y ladrilleras en la parte sur del sitio arqueológico. Por otro lado, se encuentra rodeada de varios fraccionamientos de interés social, residenciales y colonias populares del municipio de San Andrés Huayapam y de la parte norte de la ciudad de Oaxaca. Esto ha traído distintos problemas de contaminación, de escasez de servicios y la “disputa de territorios entre las comunidades”<sup>24</sup> el hecho que se encuentre este sitio en la frontera de las comunidades hace que no se logre definir con exactitud a quien pertenece este territorio.

Aunque existen algunas barreras de acceso en los límites de colonias

---

23 INEGI Instituto Nacional de Estadística y Geografía

24 Boletín N°. 1663, Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión LXII Legislatura, <https://goo.gl/TnRcQh> (2013)



y fraccionamientos, los mismos pobladores han sobrepasado estos espacios y han invadido este sitio arqueológico con la edificación de viviendas, esto se comprueba ya que en varias de las recientes construcciones se han encontrado figurillas antropomorfas, fragmentos de cerámica y restos humanos.

Otra problemática que se da en el área cercana al sitio y tiene que ver con los límites entre el espacio público y privado es la distribución de los bienes comunes, como es el agua. Un ejemplo de ello, es un río que pasa dentro de los fraccionamientos, el cual se encuentra cercado con alambres y muros, condicionando el beneficio del agua para un grupo de personas.

El centro del sitio arqueológico se encuentra cubierto de maleza y vegetación lo que hace difícil distinguir los trazos de los muros, las escalinatas, las edificaciones y montículos que conforman el sitio. Durante varios recorridos en distintos momentos se ha observado los múltiples usos que le dan los habitantes locales a ese espacio que van desde la siembra de maíz, basurero, pastizales para el ganado, hasta de recreación y esparcimiento de los habitantes locales.

Algo que se ha percibido es que existe una dimensión entre el espacio prohibido y el espacio de libertad. Cuando entro al sitio, la mayoría de veces coincido con una o dos personas que están en un estado de ocio y disfrute del espacio, pero al percatarse de la presencia de un desconocido se genera una tensión y se retiran del lugar o se mueven a otro espacio oculto.

Con las observaciones sobre el territorio se puede percibir como un espacio ajeno y a la vez propio para los habitantes. Un sitio compartido en donde interactúan en distintas dinámicas y modos de apropiación del espacio por medio de reuniones y actos de convivencia; entendiendo el espacio como una construcción de sentido, resultado de las relaciones sociales que se van construyendo. "Las personas y sus actividades, son tan importantes



como las partes fijas en una ciudad. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, si no también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes"<sup>25</sup>, así para Kevin Linch existen diferencias en la manera de construir la imagen de cierto lugar común.

No obstante, también existen coincidencias entre las imágenes, las memorias y las múltiples preocupaciones de los habitantes sobre un mismo lugar, entre lo tangible como lo intangible de una ciudad.

El sitio arqueológico se puede considerar dentro *los terrain vague* o espacios vagos<sup>26</sup> (terrenos baldíos), Martí Peran los ve como áreas urbanas disponibles, lugares ajenos al sistema productivo, liberados; en los que puede pasar cualquier fenómeno autónomo, con la tendencia a la apropiación de los mismos mediante operaciones de regeneración urbana, estos espacios son resultado de sus múltiples centros y sus respectivas periferias de las ciudades contemporáneas, su concepción describe a la ciudad expandida, distinta a la idea tradicional de la ciudad que plantea Bolívar Echeverría.

Justo la divergencia en la manera de concebir la ciudad es una riqueza para el trabajo artístico, ya que el artista tiene la posibilidad de trabajar aquellos espacios vagos del contexto urbano, la indeterminación de la misma ciudad, abordando sus conflictos, problemáticas y dimensiones territoriales entre los centros y las periferias; entendiendo las desigualdades de clases y la distribución de bienes y servicios; los fenómenos urbanos, políticos, la organización, producción y consumo.

---

25 Kevin Linch, *La imagen de la ciudad*, (Ciudad de México: Editorial Gustavo Gilli, 1964), p. 10  
26 Martí Peran, *Notas para una recapitulación en LUGAR\_CERO Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, (México D.F. : Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A. C. , 2012)

Al entender el contexto facilita la idea de plantear acciones artísticas en el sitio con sus habitantes, buscando un diálogo en donde se reflexione sobre su historia, su forma de vida y las actividades productivas que llevan acabo.

*Memoria in situ* es una reflexión acerca de pensar la historia oficial como un mito, teniendo en cuenta otras posibilidades de lectura y relecturas de la historia, de concebir la idea que un sitio arqueológico o histórico esta siempre en proceso de transformación y con ello se van sumando nuevas visiones de cómo entender el mismo espacio especialmente desde las artes visuales.

La problemática que se plantea en la investigación es la relación del arte frente los procesos de reconocimiento y la memoria de los habitantes de Donají, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam, entorno al sitio arqueológico de San Luis Beltrán, Oaxaca. Teniendo en cuenta la capacidad del arte de construir espacios participativos que involucre a los habitantes en el desarrollo de prácticas colectivas con el fin de visibilizar y reconocer las historias, el imaginario y las actividades productivas, teniendo en cuenta la posibilidad de cambiar la manera de concebir el sitio arqueológico a partir de la recopilación e intercambio de sus experiencias y memorias de sus comunidades.

Acerca del contexto y las relaciones del espacio, es pertinente mencionar la idea “lugar cualquiera” que es definida por Bennington y Derrida en los siguientes términos “está superdeterminado por estructuras históricas, políticas, filosóficas, fantasmales que, por principio, no se pueden nunca explicar ni controlar completamente”<sup>27</sup>. De este modo es pensar la historia de un lugar como procesos en constantes transformaciones sin una definición específica, con múltiples lecturas.

---

27 Gustavo Gómez, Topología y Deconstrucción en el arte : Reconfiguraciones del espacio del museo. Artículo de Reflexión Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 2, núm. 2, (Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, 12, 2008), pp. 40 - 49

Siguiendo con la idea de la in-definición del sitio, añado el principio de la deconstrucción<sup>28</sup> de Derrida, enfocándolo al análisis del sitio específico, en este caso el sitio arqueológico es determinado como un espacio con un discurso histórico centralizado por parte de la institución<sup>29</sup> o del Estado, este discurso incluye la idea que el Estado no tiene el presupuesto para proteger, preservar y dar a conocer la gran cantidad de sitios y zonas arqueológicas del país<sup>30</sup>. De ahí la idea de plantear otro discurso desde del arte, tomando en consideración las relaciones sociales que se desarrollan, retomando la parte excluida de la historia como son las memorias de los habitantes de las comunidades, por medio de las cuales se puede observar una trama oculta que da posibilidad de sentido.

### **I.II.- MANIFESTACIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS LOCALES**

En las comunidades de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam se llevan acabo distintas manifestaciones culturales en común, como son: las fiestas patronales anuales, las calendas, las procesiones de Semana Santa, las conmemoraciones del grito de independencia, las posadas, las festividades de año nuevo, siendo la más importante la festividad de día de muertos con gran concurrencia en los panteones de las comunidades con magnas ferias, muestras gastronómicas y música.

Existen otro tipo de manifestaciones culturales que se han ido apropiando las comunidades y han logrado tener una mayor

---

28 La deconstrucción, exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo), es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los reclamos de "verdad" absoluta, homogénea y hegemónica. Peter Krieger, La deconstrucción de Jacques Derrida en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), p. 180

29 La Institución: INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia.

30 El Instituto Nacional de Antropología e Historia ha fallado en su obligación de proteger el patrimonio histórico. En los informes de 2009 y 2012, la Auditoría Superior de la Federación (ASF) señaló que el organismo no desarrolló un modelo de protección preservación de zonas arqueológicas, ver más en: <https://goo.gl/E18hpF>

importancia en los últimos años, es el caso de la fiesta de la Guelaguetza en San Luis Beltrán, celebrándose desde hace dos años. La comunidad retomó esta festividad siguiendo la idea de varias comunidades cercanas a la ciudad de Oaxaca que recientemente han desarrollado su propia versión de la festividad, bajo una competencia en la preparación y divulgación de la misma, convirtiéndose en alternativas para los turistas locales, nacionales y extranjeros.

En San Luis Beltrán el comité y el agente municipal extienden la invitación de la festividad a las autoridades de otras comunidades de los Valles Centrales con la idea de crear un lazo de amistad y de correspondencia. En la celebración del año 2016 las autoridades de San Luis Beltrán hicieron la invitación al presidente municipal de San Andrés Huayapam, anunciando durante el evento que el fin de reunirse era para superar problemas y diferencias del pasado en cuanto a los límites de cada comunidad y la pertenencia de terrenos correspondientes al sitio arqueológico; con ello se puede ver cómo la actividad cultural se convierte en un punto de encuentro para la mediación de problemas entre comunidades.

Otra fiesta que se ha vuelto importante en San Andrés Huayapam es la feria del Téjate, esta se celebra desde hace 17 años y expone las variedades de la bebida del téjate, agua de chilacayota y tepache que producen las mujeres de la comunidad. En la misma festividad se llevan a cabo muestras gastronómicas, música, bailes regionales y eventos religiosos relacionados con el domingo de palma y la cuaresma. Cabe mencionar que las condiciones del suelo de Huayapam son propicias para la siembra de la planta del cacao, que es fundamental en la elaboración de téjate, ya que se utiliza la flor o rosita del cacao para su producción. San Andrés Huayapam es el principal productor del téjate en el estado de Oaxaca.

Dentro de las prácticas artísticas que se desarrollan en estos lugares se encuentra la formación de la banda de música de San Luis Beltrán, esta iniciativa surge por una familia cuyos integrantes no son originarios de la comunidad. Sin embargo, con los años se han reconocido como los representantes de la música en este lugar, reuniéndose en eventos festivos y conmemorativos de la comunidad.

Otra de las prácticas que se lleva a cabo en San Luis es el teatro, desde hace dos años se formalizó un grupo comunitario, dirigido por el maestro Luis Cervantes con experiencia en la dirección de varios grupos escénicos, el grupo de teatro comunitario de San Luis presenta varias funciones en el año en la Agencia municipal. Junto con el teatro se encuentra la formación de grupos de danza en las secundarias y preparatorias de las comunidades, practicando bailes tradicionales de los Valles Centrales de Oaxaca: la danza de la pluma, el jarabe del valle y las chinas oaxaqueñas.

Algo que se observó en estas comunidades es que no existen manifestaciones de las artes plásticas y visuales, no hay casas de cultura o centros de formación artística. La mayoría de eventos culturales, talleres, foros, conferencias y exposiciones de arte se realizan en el centro de la ciudad, para los pobladores de las comunidades no es del todo accesible asistir a los eventos culturales en la ciudad de Oaxaca, por el tiempo que pierden en el traslado, el escaso transporte, el factor económico y el tráfico.

Aunque en estas comunidades radican algunos artistas plásticos su actividad junto con algunos jóvenes que estudian en la licenciatura de artes de la Universidad de Oaxaca, se realiza en el centro de la ciudad por lo que en las comunidades no es conocido su trabajo.

Reconociendo estas manifestaciones culturales de las comunidades ayudan a comprender la identidad, la expresión y las subjetividades de los habitantes en la construcción simbólica del contexto del sitio arqueológico.

### **I.III.- LA TRADICIÓN DE LA EXTRACCIÓN DEL BARRO Y LA CERÁMICA EN SAN LUIS BELTRÁN Y DONAJÍ.**

San Luis Beltrán y Donají se han dado a conocer por la tradición de las minas de “barro de Oaxaca”<sup>31</sup>, de estos lugares se abastecen varios de los talleres de la ciudad de Oaxaca e incluso exportan el barro al Estado de México y la Ciudad de México.

Otra de las actividades que se realizan en estos lugares y que no es del todo conocida en los Valles Centrales es la producción de cerámica utilitaria, las piezas que producen los alfareros de la zona son principalmente platos, tazones, ollas, floreros, jarrones y macetas, realizadas por medio del torno, utilizando esmaltes para su decoración y concluyendo la elaboración con la quema de las piezas en hornos de leña. Su distribución se realiza en los mercados de la central de abastos de la ciudad de Oaxaca y en el mercado de Tlacolula.

Los antiguos pobladores del sitio arqueológico de San Luis Beltrán y de los Valles Centrales de Oaxaca le asignaban a la cerámica el valor espiritual y de adoración, representando ideas y creencias que les permitían conceder un valor mágico religioso en la fertilidad de la agricultura, ritos de nacimiento, chamanes, representación de la fertilidad femenina; por otro lado, también retrataban a sus gobernantes, a la gente común y a sus ancestros, era elemento de organización social, se utilizaban en ofrendas de entierros, ofrendas para edificios, templos y ceremonias<sup>32</sup>.

Se considera que existe una relación de la cerámica con la memoria y la herencia de los ancestros como lo menciona el artesano Darío Matías de Donají, hay una línea amplia entre el aprendizaje y

---

31 El Barro Oaxaca en México es un barro rojo de baja temperatura.

32 Violeta Campa Vázquez, *Figurillas Antropomorfas y Zoomorfas Cerámicas del Preclásico Tardío en El Carrizal, Ixtepec, Oaxaca: Estudio de Significado Simbólico*, (México, DF: Tesis de Maestría en Antropología del Posgrado en Antropología Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, 2008)

la técnica que une a la cerámica prehispánica con la cerámica tradicional en los Valles Centrales de Oaxaca. La cerámica es reflejo de la sociedad de cada contexto histórico. El arqueólogo Flinders Petrie en 1901 definió a “la cerámica como un alfabeto de validez universal: no se trataba de los cacharros en sí, sino de ese corpus de imágenes, análogo a un lenguaje de símbolos internacionales”<sup>33</sup>.

Actualmente, en Donají y en San Luis Beltrán aún se mantiene la tradición de la cerámica y la extracción del “barro de Oaxaca” en la zona, pese a la desvalorización que ha tenido la loza tradicional, debido a que su consumo ha bajado. En la actualidad existen pocas personas que se dedica a la cerámica de baja temperatura<sup>34</sup>, son pocos los talleres y las familias que extraen el barro de manera tradicional y muchas las razones que llevan a su extinción. Uno de los principales factores son las escasas minas de donde se extrae el barro, ya que cada vez más se construyen viviendas y sólo algunas personas permiten el acceso a sus terrenos para la extracción del barro. La urbanización hace que las minas queden en el centro de la población entre casas y un panteón. Cada vez que los trabajadores extraen tierra con sus carretillas para la elaboración del barro, la autoridad avisa a protección civil y al Instituto de Ecología provocando la detención de la actividad en los Tendales de barro<sup>35</sup>, tomándola como una actividad sin permiso en la zona, amenazando con llevarlos presos.

Otro de los factores que atribuyen los artesanos al bajo consumo de la cerámica tradicional es el uso del unicel, es decir de

---

33 Irina Porgorny, La prueba asesinada. El trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX en Gorbach, Frida y López-Beltrán, Carlos (Eds.): Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina, (México: ed. El colegio de Michoacán, 2008), p. 178

34 La cerámica de baja temperatura normalmente se cuece a 800 – 1.050 ° C. Ha existido desde el principio de los tiempos . Vasijas y recipientes para cocina y lácteos, cazuelas para cocinar, bandejas para servir alimentos, jarras y cántaros para el vino y la cerveza eran utilizados diariamente, en Steve Mattison, Guía completa del ceramista, herramientas y técnicas (Barcelona, España: editorial Blume, 2006), pp. 20 – 21

35 Tendales de Barro: Son los estanques donde se pone a secar la tierra, se muele, después se cuece, se remoja la tierra y se seca el barro, Artesanos de Donají y de San Luis Beltrán



vasos y platos desechables además del consumo de cerámica proveniente de China<sup>36</sup>. Estos problemas provocan que abandonen estas actividades por otras como: la albañilería, la carpintería o simplemente migran buscando mejores oportunidades.

En Donají solo son cinco familias las que aún se dedican a la extracción del barro. Una de ella es la del maestro artesano Darío Matías, él tiene su taller de alfarería en el centro de la comunidad donde trabajan sus dos hijos y dos trabajadores que le ayudan, uno de ellos es el tornero y el otro es el decorador de las piezas.

El maestro comenta que él aprendió a ser alfarero por las enseñanzas de su abuelo. En cierta época muchas personas de la comunidad se dedicaron a la extracción del barro y de cantera en Donaji. Él menciona que en la actualidad es difícil encontrar alguien que tenga el conocimiento para ser un buen alfarero, ya que para ser un alfarero se necesita conocer el tipo de tierra, puesto que no toda la tierra sirve, ésta debe de tener ciertas características especiales. Además, un buen alfarero debe de conocer todos los procesos de extracción de la tierra, el secado, la separación de la piedra, el colado y saber el tiempo exacto para retirar el barro de los tendales para que no se seque demasiado, después de eso ya comienza el proceso de hacer las piezas en el torno y el secado. La primera quema de las piezas es el sancochado, después se realiza la decoración y por último la segunda quema. Como él maestro lo indica es un proceso de trabajo largo, cansado y mal pagado.

El maestro Darío va adaptándose a las necesidades y a la demanda que el trabajo exige. Por ejemplo, arma pequeños hornos en su taller de un día para otro si los pedidos rebasan el límite de piezas que caben en su horno principal de leña. Él maestro va implementando en la fabricación de cerámica tradicionales aditamentos para la eficiencia y rapidez en el proceso de producción, como es el caso del torno al que le adapto un motor para evitar el desgaste físico al

---

<sup>36</sup> Ignacio Luis Velásquez, Desaparecen artesanos (Oaxaca de Juárez en Noticiasnet.mx, 06/21/2013) <https://goo.gl/eVJ1gM>

pedalear la rueda durante largos períodos, del mismo modo instaló un motor con aspas en los tendales que contribuyen a moler la tierra y homogenizar la masa para obtener el barro. Actualmente, pretende conseguir alambre nicromel kathal que funciona para hacer pequeños soportes con fin que no se peguen y maltraten las piezas al momento de meterlas al horno, así trata de mejorar su producción.

En el tiempo que se llevaron acabo las visitas al taller del maestro Darío logré me percaté de que empezaba a incorporar nuevos diseños con mayor calidad para la producción de platos y tazas, dejando atrás el antiguo diseño que manejaba desde hace años. Dicho cambio le ha generado una mayor ganancia al ser piezas únicas y del gusto de sus clientes.

Otros de los talleres que aún se mantienen en constante producción es el del maestro alfarero Félix Nicolás, ubicado en los límites de San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam. El maestro junto con su padre que le enseñó a trabajar la elaboración de cerámica con algunas características semejantes a las del taller del maestro Darío. La manera en la que produce el maestro Félix está pensada en función de los pedidos y encargos que recibe, por lo que sus clientes son fijos y les ofrece sus productos aun menor precio ya que él no vende directamente en el mercado. La calidad de trabajo se ve marcada por piezas estandarizadas con sólo un motivo en su decorado y la aplicación de simplemente tres colores. La diferencia con el maestro Darío es que él tiene la libertad de usar una gran variedad de motivos, de calidades y colores en su trabajo, él sabe que sus piezas son únicas y por lo mismo incrementa su valor en el mercado.

En uno de los recorridos que se realizó por la comunidad de San Luis Beltrán se entrevistó al Agente Municipal el Sr. Gamaliel Bautista Sánchez, el cual explicó que la tradición del barro y la actividad de la cerámica ya se terminó en esa zona, menciona que sólo queda una huella de la historia de la tradición del barro son



Imagen 6. Fotografías del taller del maestro alfarero Felix Nicolás de San Luis Beltrán.



Imagen 7. Fotografías del taller del maestro alfarero Dario Matías de Donaji.

las fotografías del último artesano que trabajo en el centro de la comunidad, ese material documental se encuentra resguardado en las instalaciones de la Agencia municipal.

Dentro de la comunidad aún queda un sitio característico y punto de referencia de la tradición el barro y es el “Paraje del Barral”, el lugar comprende una franja de minas a lo largo de una cañada que recorre desde San Felipe del Agua, Donají, San Luis Beltrán y culmina en San Andrés Huayapam. En el paraje hay al menos tres casas que conservan los estanques o tendales de barro en sus patios de donde aún extraen y se procesa el barro en cantidades mínimas para su venta, el problema que existe es que no todo el barro que se extrae de las minas de San Luis Beltrán es útil para la cerámica ya que cuenta con un porcentaje mayor de cal <sup>37</sup>, esto no ayuda al correcto desarrollo de piezas ya que llegan a fracturarse o romperse en el secado y dentro del horno, en cambio, el barro que se extrae de la comunidad de Donají cuenta con mejores propiedades en su composición y en su plasticidad para la finalidad de la cerámica.

Durante el último proceso de visitas a los talleres, él maestro Felix comentó que ya no seguirá trabajando con la cerámica ya que por problemas familiares le quitarán el terreno en donde tiene su horno, para él maestro es una ruptura total a su dinámica de trabajo. Por el momento, está en pláticas con el maestro Darío con la posibilidad que se pueda integrar a trabajar en el taller de cerámica de Donají.

---

37 La cal o trocitos de piedra caliza no pueden tolerarse en la arcilla, porque cuando se cuecen cambian de carbonato cálcico a óxido cálcico. El óxido de calcio es un óxido inestable en la atmósfera, porque absorbe agua y se hidrata. Esta hidratación que se produce lentamente, incluso en un pequeño glóbulo de piedra caliza enterrado en un objeto de cerámica cocida, hace que se hinche la cal. El hinchamiento ejerce una presión irresistible contra la arcilla cocida que rodea el punto de cal y la pieza se romperá o puede romperse una esquirla de arcilla poniendo al descubierto la impureza perturbadora, en Tecnología de los materiales cerámicos (Madrid, España: Escuela de Arte Francisco Alcántara, 13/01/2017), <https://goo.gl/BX5TqG>



## II.- LOS BIENES COMUNES, LA MEMORIA COLECTIVA Y LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.



Este capítulo aborda la idea de los bienes comunes culturales como la lengua, la palabra, la memoria colectiva de una comunidad y la relación con el arte, considerando que en su conjunto representan un cambio en la organización y percepción del contexto. En este caso se tomaron como punto de partida las ideas de algunos autores que abordan la memoria colectiva y los bienes comunes desde distintas perspectivas teóricas y conceptuales.

En un primer momento se define el concepto de los bienes comunes (particularmente los bienes culturales) y su relación con la memoria colectiva; En un segundo momento se contrastan las diferentes concepciones sobre la memoria colectiva, con el objetivo de entender los procesos en la construcción de la memoria colectiva por parte de los habitantes de las comunidades aledañas al sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

En la última parte del capítulo se explora la relación de las prácticas artísticas con la memoria, con la finalidad de analizar de qué manera desde el arte se puede incidir en un contexto específico a partir de retomar las memorias de una colectividad. Para lo cual se toma en cuenta el papel del artista y el contexto social en el que se lleva a cabo la intervención de forma de que se pueda entender la manera en que se percibe la historia y la identidad de un espacio.

## II.I.- LOS BIENES COMUNES.

Es necesario para la investigación comprender la idea de los bienes comunes, ya que el territorio del sitio arqueológico de San Luis Beltrán comprende tres comunidades, cada una con sus saberes, tradiciones y costumbres; que al mismo tiempo tienen problemas entre sí, por la distribución, uso y prácticas del territorio. La importancia de entender los bienes comunes es que ayudan a comprender y conocer las relaciones sociales que establecen los habitantes, cómo ellos van configurando historias particulares en el espacio común del sitio arqueológico.

La idea de los bienes comunes desde el punto de vista del teórico social David Harvey, se relaciona con la idea de la ciudad como un bien común. Es el derecho colectivo, un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos; es decir, de compartir una vida en común. Semejante a esta idea es la de Hardt y Negri al concebir a “la metrópoli como una fábrica en la que se produce el bien común”<sup>38</sup>. La ciudad en la producción de los bienes comunes resulta ser una posibilidad de acceso para un conjunto de personas, de la misma forma conlleva ciertos problemáticas y complejidades. “Los bienes comunes no son, por tanto, algo que existió en otro tiempo y que se perdió, sino algo que se sigue produciendo continuamente, como los bienes comunes urbanos. El problema es que también siguen siendo continuamente expropiados por el capital en su forma mercantilizada, aunque sigan siendo producidos continuamente por el trabajo colectivo”<sup>39</sup>.

Por lo anterior, se puede decir que los bienes comunes no deben considerarse como algo determinado, sino como una relación social inestable y maleable como lo menciona Harvey; es lo tangible como lo intangible, aquello vivo o presente que resulta ser

38 Hardt y Negri en David Harvey, Ciudades Rebeldes, Del derecho de la Ciudad a la revolución urbana, (Madrid, España: Ediciones Akal, 2012), p. 107

39 David Harvey, Ciudades Rebeldes, Del derecho de la Ciudad a la revolución urbana, (Madrid, España: Ediciones Akal, 2012), p. 122

fundamental en su existencia para cierto grupo social. Representan los aspectos de su entorno social y/o físico; es algo que existe o que puede ser creado por una colectividad.

En la relación de los bienes comunes con los aspectos del entorno social y/o físico se encuentra la opinión de Elinor Ostrom, una de las principales investigadoras que ha abordado el tema de los bienes comunes. Ella a partir de su análisis define el bien común como un recurso compartido por un grupo de personas. Plantea que para que exista una gestión eficiente de estos bienes, debe darse un mejor control y protección de los mismos, garantizando así la sostenibilidad y la preservación; para ello es necesario alcanzar un nivel considerable de autonomía de las comunidades.

La visión de Ostrom es pensada desde la economía, por lo tanto discute las formas de gobernar y administrar los bienes, se cuestiona sobre el manejo de lo común. Ella propone encontrar un balance entre la gestión y el consumo en las prácticas comunitarias, de dicha reflexión se desprende su concepto de procomún, el cual se entiende como: “aquel que tiene que ver con la creación por parte de las comunidades de sus propias reglas para cuidar los bienes comunes siguiendo un desarrollo y equilibrio sostenible”<sup>40</sup>. Para llevar la idea de lo procomún a la práctica es necesario una gran organización de la comunidad de forma que se pueda decidir y establecer los derechos de propiedad comunal.

Actualmente el sitio arqueológico de San Luis Beltrán se encuentra en completo descuido y abandono. Frente a esta situación las autoridades de las agencias municipales colindantes no pueden hacer nada, ya que el INAH<sup>41</sup> es el responsable de los vestigios. Dicho conflicto entre las autoridades y el instituto ha generado que los mismos habitantes de las comunidades cercanas asignen distintos usos al territorio del sitio. Ellos no están considerando en

---

40 García Marcos, Desarrollo Sostenible y la tragedia del procomún (video de youtube entrevista a Elinor Ostrom, 12/08/2016, <https://goo.gl/hrnPjm>)

41 INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia

la mayoría de los casos el valor histórico del lugar, posiblemente debido al desconocimiento sobre el mismo, tal vez si existiera el interés por parte de las autoridades en dialogar con la población se lograría el cuidado y conservación de ese espacio.

Regresando a la conceptualización de Harvey sobre los bienes, él realiza una distinción entre los bienes comunes, naturales y culturales. Estos últimos tienen un significado muy especial, debido a que esta aportación lleva intrínsecamente la creatividad y la sensibilidad humana que contrasta con las mercancías producidas y consumidas en masa.

Otro planteamiento acerca de los bienes comunes culturales es el que conciben Michael Hardt y Antonio Negri, ellos los definen como aquellos que “Son dinámicos e incluyentes tanto el producto del trabajo como los medios para su futura producción. Esos bienes comunes son no solo la tierra que compartimos, sino también las lenguas que creamos, las prácticas sociales que establecemos, los modos sociales que definen nuestras relaciones”<sup>42</sup>. Sin embargo, estos autores creen que los bienes no están exentos de tomarse como una especie de mercancía y a menudo son expurgados.

Se puede deducir que los bienes culturales adquieren importancia por su potencial basado en la creatividad, además de no seguir la lógica de la sobreproducción como sucede con los bienes naturales, por ello son incluyentes porque fomentan y aportan a la cohesión social, desde este punto de vista es muy importante, valorar estos bienes y generar acciones para su difusión, creación, gestión y conservación. Hablando de los bienes comunes y cohesión social, David Harvey hace referencia a una práctica social que es la comunalización, en términos generales es la relación entre un grupo social y su entorno considerado como un bien común, una pertenencia colectiva y no mercantilizada excluyendo cualquier forma de intercambio monetario.

---

42 Op. cit., Hardt y Negri, p. 114

El concepto de la comunalización estaría cercana a la idea de una resistencia contra la homogenización y la privatización de los bienes comunes por medio de prácticas capitalistas, como ya lo veíamos con Ostrom, mientras las comunidades estén mejor organizadas, defiendan y protejan sus bienes, tendrán mayores posibilidades de desarrollo. A partir de la idea de comunalización encuentro una relación con la idea de la memoria, pues es un factor determinante en la conservación y aprovechamiento de los bienes comunes.

## **II.II.- LA MEMORIA COLECTIVA.**

El sociólogo Maurice Halbwachs formuló el término de memoria colectiva<sup>43</sup>, visto como un pensamiento continuo que se retoma del pasado, sólo lo que aún está vivo y es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. La memoria está asociada a la duración de los objetos, estos últimos constituyen una instancia social determinada por el tiempo y el espacio en donde se encuentran, es decir, los objetos construyen un ámbito en donde se configura la identidad y el sentimiento de cierto grupo, un animismo de las cosas, siendo el apego a los objetos, las construcciones, los trazos, las piedras, los caminos o las calles, el sostén de la vida social.

La memoria colectiva de una comunidad desde un punto de vista personal tiene que ver en parte con la idea de Halbwachs como aquello versátil e intangible que va moldeando dándole sentido a una comunidad, organizando los rasgos de su ambiente y su entorno, actúa como medio en la revaloración de la complejidad de los bienes comunes. La manera en que los ejercen estos bienes y le dan vida, resultado de ello es una conciencia sobre su pasado, presente y futuro, son fragmentos de memorias particulares de recuerdos de los habitantes que van transformando su concepción junto con su experiencia de un lugar, que al vincularse reconstruyen

---

43 Maurice Halbwachs, "memoria colectiva y memoria histórica" en *La mémoire collective*, (París: PUF, 1968), p. 213



historias, hechos, sucesos significativos y las vivencias compartidas en un espacio común.

Sin embargo, existe la contraparte que son el olvido y la indiferencia, los cuales son determinantes en la incidencia de la transformación y expiración de las tradiciones, en las formas de producción, en la pérdida de los espacios históricos, en el despojo de territorios y en la sobre explotación de los bienes comunes locales, cuando se acaba la memoria colectiva de una comunidad se desvanece la identidad de los habitantes.

Acerca de esta relación de la memoria y el olvido existe la relación con las tecnologías de la información y la comercialización de la memoria de manera masiva los medios como la televisión buscan a toda costa controlar la información que transmiten homogenizando las memorias y los hechos, para el historiador Andreas Huyssen, las políticas de los medios y el consumo vertiginoso de “memorias imaginadas”<sup>44</sup> tienden fácilmente a olvidarse, caso contrario de las memorias vividas, las cuales son memorias en las que a partir de la experiencia trasciende el recuerdo.

Hablando de las memorias vividas se encuentra la postura de Pierre Nora sobre la memoria colectiva, él la concibe como el recuerdo o conjunto de recuerdos, consientes o no, de una experiencia vivida y/o mitificada por una colectividad viva, de cuya identidad forma parte integrante el sentimiento del pasado<sup>45</sup>, este recuerdo se va transformando según la experiencia y la importancia que puede tener en el presente en la trascendencia para cada individuo o para la comunidad.

---

44 Las memorias imaginadas: La noción es problemática en el sentido de que toda memoria es imaginada, pero aun así permite distinguir entre las memorias basadas en experiencias de vida de aquéllas robadas del archivo y comercializadas a escala masiva para su rápido consumo. En Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización,

(Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 7

45 Pierre Nora, Memoria colectiva en Romero Juárez Juana, et al, Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2012), p. 8

Los sucesos significativos y las vivencias que acontecen en un espacio conforman un proceso continuo entre la memoria y el pasado, del espacio y el tiempo, para Huyssen radica en:

“...la medida que nos enfrentamos a los procesos de comprensión del tiempo y el espacio, la dimensión del pasado surge como la posibilidad de asegurarnos una especie de continuidad en el tiempo, de proveernos a través del pasado vivido un espacio donde podamos respirar. La insatisfacción surge por la sobrecarga de información y la veloz propulsión hacia el futuro y es entonces el ámbito del pasado, y por ello la memoria, que nos brinda un ancla.”<sup>46</sup>

Es la manera de establecer la identidad a partir de la propia experiencia, del saber de donde venimos y que somos, es el continuo repleto de fragmentos de relatos que puedan reconstruir y entender el pasado desde nuestro presente.

Desde otra visión acerca de la memoria, se encuentra la idea del Historiador Mario Rufer, quien plantea a la memoria como un espacio político. Para él los procesos de la memoria son complejos en cuanto a que las experiencias pasadas siempre están en disputa, entendiéndose como formas narrativas complejas a partir de las cuales se busca dar sentido a la memoria de algún contexto específico, de algún monumento, delimitación de territorios, ceremonias o rituales. Para él es importante la recuperación de visiones subalternas, de aquellas narraciones o testimonios invisibilizados de la sociedad. Aquellos pasados excluidos son claves para releer los procesos históricos, recuperar saberes y episodios no narrados, es una propuesta de inclusión simbólica como política de la historia.

---

46 Andreas Huyssen en Cecilia E. Melella, *Sobre la pervisión de lo originario y la producción del original. Voluntad museística y producción cultural en torno a las culturas originarias de América*, (Argentina: Universidad de Buenos Aires, 2009), p. 7

En esta recuperación de las memorias surgen tensiones sociopolíticas entre la lucha por las interpretaciones y revaloraciones del pasado. El Estado impone, de acuerdo a sus intereses, qué es lo que entra o no en la producción de nuevas historias y memorias públicas, cerrando la posibilidad de otras narrativas. Rufer define esa acción como “curaduría de la Nación”, menciona que para poder encontrar aquellas parte de la memoria colectiva invisibilizada se debe replantearse el vínculo entre la historia y la memoria, la historia y el testimonio oral, entre la evidencia y la experiencia.

Históricamente los museos han fungido como los grandes contenderos de la memoria oficial; sin embargo, hay que tener presente que las memorias que se presentan son orientadas hacia los intereses de aquellos que los enuncian, en este caso el Estado. Mario Rufer se cuestiona la veracidad de las narrativas de los museos oficiales del Estado, ya que en palabras de Leslie Witz “el acto de creación del museo de la memoria está anclada en procesos socio históricos de exclusión histórica y reafirmación de identidad”<sup>47</sup>. En este caso los museos en función del estado dictan y manipulan la memoria pública, la comunidad acepta los discursos en voz del reconocimiento de la misma por los beneficios económicos que puedan tener.

En tanto a la veracidad de la memoria en las narrativas, surgen distintas preguntas: ¿Hasta que qué punto podemos pensar la veracidad en las memorias ya que éstas son producto de interés concretos enunciados desde una posición específica? ¿Qué se ha dejado de lado, se ha manipulado o se ha ocultado? ¿Qué tanto es resultado de proceso de exclusión y dominación?

Innumerables son los casos de exclusión y dominación a lo largo de la historia que hemos percibido, al mismo tiempo, hemos visto como la historia oficial ha sido escrita por un grupo dominante usada como medio de legitimación, control y de progreso. A

---

47 Leslie Witz en Mario Rufer, Memoria sin garantías: usos de pasado y política del presente, (México D.F. : Anuario de investigación UAM Xochimilco, 2009), p. 120.

pesar de ello existe la posibilidad que la población tenga el deseo de rescribir su propia historia reconocer esas otras memorias que complementan o contradicen la historia oficial, una visión incluyente de las múltiples historias de un lugar.

Pensar la memoria en términos de veracidad, es complejo ya que términos de la dimensión temporal o espacial no podemos saber que es verdad, en la construcción discursiva siempre encontraremos contradicciones y múltiples versiones sobre un mismo hecho o suceso. No obstante, no por eso las narrativas carecen de valor, ya que las historias transmitidas por medio de la palabra y la lengua, las experiencias narradas por los habitantes de cada contexto, las relaciones que construyen con sus antepasados, el conocimiento, las anécdotas, las propias definiciones de lugares y de acontecimientos específicos o trascendentales en el acontecer de la comunidad, hacen en sí mismas la memoria colectiva.

El mismo carácter heterogéneo de las memorias hace que exista distintas miradas que amplían el panorama sobre un mismo contexto, en el caso de la investigación ayuda a tener un conocimiento amplio sobre el reconocimiento que se le ha dado al sitio arqueológico de San Luis Beltrán y sus alrededores, el cual es muy valioso para retomarlo desde el arte.

### II.III.- LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA MEMORIA.

La última parte del capítulo está basado en entender la relación que existe entre el arte y la memoria, la manera en la que los artistas han trabajado desde diferentes prácticas artísticas sobre la idea de la memoria. En el arte actual la memoria se ha convertido tanto en una preocupación histórica como en un problema artístico y teórico<sup>48</sup>.

Los artistas en distintos momentos de la historia han trabajado sobre la memoria desde diferentes perspectivas, para la historiadora del arte Ivonne Pini existen dos opciones en el trabajo con la memoria que el artista puede retomar, el primero donde la memoria puede jugar a ser fantasía pura o la segunda opción en convertirse en fragmentos de la realidad que se filtra, proponiendo el rescate de un pasado que no sólo busca conocer y dar a conocer, sino que intenta reconstruir nuevos imaginarios<sup>49</sup>.

Agregando a la idea de Pini se añadiría la posibilidad que tiene el artista de construir su obra a partir de su propia memoria desde una perspectiva personal, otra posibilidad es retomar las memorias colectivas de un grupo y una última posibilidad es la de reproducir la memoria oficial o los mitos impuestos por el Estado. Así, el artista tiene distintas posibilidades de reconstruir, inventar, dar a conocer y complementar otras memorias. En esta investigación se busca retomar esos fragmento de realidad y de experiencias individuales y colectivas que han tenido los habitantes de las comunidades sobre el sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

La memoria se vuelve un campo propicio para la indagación y ello alcanza dimensiones peculiares; por ejemplo, en el caso del arte

---

48 Anna M. Guash, *El arte en la era de lo global 1989/2015*, (Madrid España, Alianza Forma, 2016), p.19

49 Ivonne Pini, *Fragmentos de la memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de las artes, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, mayo 2001), p. 8



latinoamericano, la necesidad que han sentido diversos artistas es de enfrentarse y cuestionar las historias oficiales mediante sus obras, asimismo la amnesia con que suele rodear el pasado. Todo esto los ha llevado a concebir visualmente nuevas elaboraciones de relatos y recurrir a disciplinas diversas para reflexionar sobre el individuo como sobre su inserción en la sociedad.<sup>50</sup>

Desde las prácticas artísticas se puede contribuir a la reinención de las memorias al explorar y proponer otras formas de mirar del pasado, en este sentido el papel del artista puede recuperar las evidencias para la reconstrucción de la historia, tomando las memorias para contrarrestar el olvido o la amnesia.

Para Pini el artista recurre a las prácticas artísticas y a la memoria para denunciar actos de violencia, desapariciones, para hablar del dolor de víctimas, de la pérdida y la ausencia. Para ello utiliza algunas de las siguientes tácticas: la metáfora, la ironía, la reinterpretación, la apropiación de archivos, la recreación de hechos. No obstante, en el caso de este trabajo implica el acercarse a un contexto específico y apelar a dinámicas de participación con la comunidad. Es importante desarrollar estrategias que logren establecer objetivos en común en acciones recíprocas con los habitantes de las comunidades.

Partiendo desde las prácticas artísticas contemporáneas existe una posibilidad de poner en evidencia los testimonios y memorias individuales o colectivas que marquen otras posibilidades y posturas ante hechos históricos o trascendentales en la sociedad, de la misma manera el artista puede establecer relaciones entre el pasado y presente, retomando aspectos relevantes que tengan que ver con las problemáticas de la sociedad actual.

Un proyecto artístico siempre conlleva una posición política, por esta razón también desde el arte se piensan las relaciones de poder,

---

50 Ídem., p. 7

ya que el choque de fuerzas determina y establece quién tiene la posibilidad de hablar dependiendo del lugar de enunciación.

En el caso de esta investigación se piensa la manera en cómo el artista puede hablar acerca de la memoria de un lugar, tomando en cuenta que existe la posibilidad de enunciar de manera colectiva y participativamente buscando intereses en común, reuniendo varias voces que hablen de las distintas maneras de entender un lugar.

Para conocer aquellas memorias colectivas transmitidas por medio de la palabra en este proyecto de investigación se desarrolla una propuesta que va más allá de la idea tradicional del museo, puesto que se propone un museo o dispositivo móvil, una propuesta no convencional que es un punto de reunión e incide en el diálogo con las comunidades, a partir del museo móvil se puede ir tejiendo experiencias distintas sobre el sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

En este sentido, el arte tiene la posibilidad de involucrar a distintas comunidades con un fin común, puede formar parte de aquella búsqueda de identidad mediante los testimonios y experiencias de los habitantes y en su conjunto reconocer los espacios representativos y los bienes comunes culturales, como por ejemplo la producción de cerámica en la zona.

El museo móvil se puede concebir como una plataforma con la capacidad de evocar recuerdos, conjuntar experiencias y hechos, un espacio donde se reflexione sobre el pasado, para recuperarlo y conocerlo, visibilizando aquellas memorias significativas que producen sentido a los habitantes de las comunidades.

En el siguiente capítulo se desarrollan las prácticas artísticas que se utilizaron en el proyecto, dentro de ellas se encuentra el museo móvil, en este apartado se expone más a detalle sus características, su forma de operación, gestión y las experiencias que se han suscitado tras su recorrido.



**III.- PRÁCTICAS ARTÍSTICAS  
EN EL RECONOCIMIENTO  
DEL SITIO ARQUEOLÓGICO  
DE SAN LUIS BELTRÁN.**

El último capítulo de la investigación se aborda la propuesta artística, estructurada en una serie de prácticas artísticas o modos de hacer que se utilizaron en el reconocimiento del sitio arqueológico de San Luis Beltrán. Cada una de las prácticas conlleva características específicas y cuenta con resultados concretos que se pueden considerar como piezas independientes en sí mismas; sin embargo, cada una está enlazada por un orden y un sentido determinado, que en su conjunto conforman lo siguiente: recorrido por el sitio arqueológico, registro fotográfico de objetos encontrados, reinterpretación de objetos en esculturas de barro, proceso colaborativo en la producción de esculturas con los artesanos de San Luis Beltrán y Donají, y el museo móvil.

Antes de comenzar con el desarrollo de cada una de las prácticas artísticas, es preciso establecer la relación que existen entre las prácticas artísticas en sitio específico y la arqueología, para ello se expondrán algunos ejemplos de prácticas que se han pensado para la recuperación y estudio de objetos encontrados, esto construye un marco de referencia desde donde pensar el acercamiento del arte al sitio arqueológico.



### **III.I.- LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN SITIO ESPECÍFICO Y LA ARQUEOLOGÍA.**

Las prácticas artísticas que se desarrollaron en sitio específico fueron pensadas a partir de en otras áreas del conocimiento como la antropología, la sociología y la arqueología. El artista para la generación de su producción artística también recurre a otras disciplinas como: la antropología, sociología, crítica literaria, psicología, arquitectura, urbanismo, informática, teoría política y filosofía; por otro lado está en sintonía con discursos populares como la moda, música, publicidad, cine y televisión.<sup>51</sup> Todo este conocimiento sirve para poder conocer y explorar in situ la cultura e identidad de los habitantes, a su vez proporciona ciertas bases para poder proponer acciones en colectivo que incidan en la manera de entender el espacio, sus problemáticas, características y la especificidad de las relaciones sociales.

Para hablar acerca de la relación del arte y la arqueología, debemos saber que hay varios autores que han planteado varios conceptos y métodos que tratan de relacionar las dos disciplinas, además de artistas y arqueólogos que en sus obras e investigaciones incorporan métodos y prácticas relacionadas con la recuperación de objetos encontrados.

El filósofo Michel Foucault planteó un método denominado “La Arqueología del saber”, el cual consiste en mirar la historia como aquella mesa de trabajo repleta de documentos por organizar, distribuir y ordenar para construir un relato. Foucault considera que la arqueología es una práctica discursiva determinante es decir “un análisis comparado que no está destinado a reducir la diversidad de los discursos y a dibujar la unidad que debe totalizarlos, sino que está destinado a repartir su diversidad en figuras diferentes”<sup>52</sup>. Foucault concibe esta idea como reescribir la historia o reformular una contra memoria, reprobando ciertos criterios interpretativos

---

51 Op. cit., Kwon Miwon, p. 26

52 Michel Foucault, La Arqueología del saber. (Francia: Editorial siglo veintiuno de España



como el ver a la historia como “el origen” o como algo estable tomando en cuenta que nada es fijo.

El artista puede formular otra historia de un lugar tal como lo menciona certeramente Lucy Lippard “Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales y cinestéticas a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes”<sup>53</sup>.

Algunos de los artistas que han desarrollado su trabajo con la idea de lo arqueológico desde el campo del arte son:

Michael Rakowitz, en cuya obra aborda el tema de la destrucción del patrimonio iraquí, él reconstruye de manera ficticia las piezas históricas que fueron destruidas o dañadas por el ejército invasor en el Museo Nacional de Irak en el año 2013, en Bagdad. Utilizó envases desechables y otros materiales de usos cotidiano para moldear sus piezas, con ello realiza un planteamiento sobre el doble sentido de los objetos de arte, de ser útiles o fetiches a convertirse en obras de arte<sup>54</sup>.

El artista Ai Weiwei Ai utiliza piezas antiguas chinas, pretendiendo captar las emociones del observador sirviéndose de elementos contradictorios. Por ejemplo, al sumergir antiguos jarrones de cerámica de la época Han (202 A. C. – 220 D. C) en barniz para automóviles, utilizando los mismos tonos que gozan de gran aceptación para los autos de lujo alemanes que circulan actualmente por Pekín (Han Dynasty Vases with Auto Paint, 2014)<sup>55</sup>.

---

editores, 1969), p. 268

53 Lucy R. Lippard, *Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?* En Blanco, Carrillo, Et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (España: ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 56

54 Michael Rakowitz, *The Invisible enemy should not exist* (El enemigo invisible no debería existir, 2010-2014) *Arqueología y Basura* en blog Tocho T8, (abril, 2016) <https://goo.gl/pJzKd7>

55 Alejandra Villamisil, *Ai Weiwei, Omnipresente* en *Artishock Revista de Arte contemporáneo*. (Junio, 2014) <https://goo.gl/e31qU4>

Ai Weiwei realiza obras controversiales como la ya mencionada para discutir sobre el valor del objeto y el discurso histórico en la actualidad.

Otro antecedente sobre la reflexión del arte y la arqueología es la exposición "Arqueológica"<sup>56</sup> presentada en el Matadero de Madrid en el 2013, donde se reunieron un grupo de artistas: Mark Dion, Robert Smithson, Hans Haacke, Kader Attia, Diango Hernández, Christian Andersson, Mariana Castillo Deball y Daniel Guzmán, todos ellos realizaron sus obras en sitio específico.

Además de los ejemplos mencionados otros artistas en el panorama nacional e internacional que han trabajado sobre la idea de la arqueología son: Carlos Ranc, Noé Martínez, Jorge Méndez Blake, Bubu Negrón, Marcelo Expósito, Wilfredo Prieto, Ana Gómez, Diego Teo.

Un caso particular que es importante mencionar es el colectivo TRES, integrado por los artistas Ilana Boltvinik, Rodrigo Viñas y Mariana Mañón, ellos hacen una recuperación de la basura de la ciudad de México y la conciben como obra, explorando todas sus propiedades, apropiándose de métodos arqueológicos y forenses para el análisis de los desechos siguiendo ciertos patrones y huellas que los habitantes de la ciudad van dejando a su paso; ejemplo de ello es la recolección de cien mil colillas de cigarro dándoles un orden y clasificación, analizando cada una de ellas como una información específica del contexto en el que fueron encontradas.

Todos los artistas antes mencionados, han manipulado el espacio y los objetos histórico, en un juego entre la ficción y realidad, entre el discurso histórico y la memoria, teniendo la libertad desde el acto creativo de exponer sus propias interpretaciones, su propia manera de ver la realidad. "la arqueología se convierte para el artista en un recurso que le permite recurrir a objetos sin aparente conexión

---

<sup>56</sup> Virginia Torrente, Arqueológica, Catálogo de Exposición, (Matadero, Madrid, 2013)  
<https://goo.gl/4Mea51>

entre sí, dejando al espectador la interpretación, rescatando el sentido que esas piezas sueltas tienen para la sociedad que vivió el relato del suceso. Y su representación tiene la doble condición de real, al partir de hechos que efectivamente sucedieron, y de ficción en tanto representan una memoria visual que no existe<sup>57</sup>.

Desde el planteamiento del proyecto de la investigación *memoria in situ*, ha sido fundamental la aproximación a la arqueología contemporánea, pues dota de un panorama general desde otra área de estudio, encontrando investigaciones sobre el estudio de la basura en espacios específicos. Sobre estas aproximaciones hay que destacar el trabajo de los arqueólogos Buchli y Lucas junto con el de William Rathje, ellos proponen una arqueología contemporánea o una “arqueología del pasado contemporáneo” y la definen como sacar a la luz lo que está ausente. Lo interesante de Rathje con su estudio de “Garbage Project”<sup>58</sup> o proyecto de la basura, es que da un giro en su campo de estudio al plantear una arqueología de los desechos, analizando la basura de grandes poblaciones, en donde logró obtener importante información sobre la forma de vida de las personas a partir de su consumo, proponiendo las siguientes clasificaciones de la arqueología<sup>59</sup>.

La primera concierne a estudios etnoarqueológicos que sirven para contextos pasados, catalogar y conservar los restos del pasado industrial es decir de las fábricas, almacenes y maquinaria (por ejemplo) de las revoluciones industriales del mundo occidental.

La Etnoarqueología establece en este caso las relaciones entre el comportamiento humano y sus restos materiales mediante la observación de grupos actuales que viven al margen de la sociedad

---

57 Juan Fernando Herrán en Ivonne Pini, Fragmentos de la memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado, Bogotá Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de las artes, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, mayo 2001), p. 8

58 El proyecto para el estudio de la basura (Garbage Project), del doctor William Rathje, aporta datos interesantes en aspectos de interés social como patrones alimenticios, alcohólicos, etc. Ver más en: <https://goo.gl/Ke2c7G>

59 Pablo Alonso Gonzáles. Arqueología contemporánea y de la postmodernidad: Gestión e interpretación en val de san Lorenzo (León). ARQUEOWEB, (12,2009), Revista sobre arqueología en Internet. <https://goo.gl/NhHztP>

industrializada<sup>60</sup>, en el caso del proyecto de investigación lo veo como una forma de entender nuestro pasado y fundamentalmente para descubrir las relaciones de los habitantes de las comunidades con sus desechos materiales en el sitio arqueológico.

La segunda se refiere a la “arqueología del nosotros”, una arqueología cuyo fin es el mundo contemporáneo. Dentro de esta segunda clasificación, destaca tres fases en el desarrollo de la arqueología contemporánea: El Interés en la cultura popular, la reflexión acerca del vínculo entre la cultura material y el comportamiento de una manera superficial. La última fase es la atención a la cultura material entendida como un ente no pasivo sino como agente capaz de actuación social.

En las dos clasificaciones la etnoarqueología y la arqueología del nosotros que propone Rathje son planteamientos con los que se concuerda y se encuentra relación con la presente investigación, al establecer un vínculo entre los objetos y los humanos, la materia y los desechos, como testimonios de las formas de vida en el sitio arqueológico, como fragmentos de una arqueología contemporánea que en su interior contienen historias particulares, acontecimientos, anécdotas y vivencias, que en su conjunto sustentan la memoria del lugar.

Como ejemplo de investigación arqueológica en la recuperación de objetos encontrados o cotidianos, está la que se llevó a cabo en el año de 1983<sup>61</sup>, cuando un grupo de trabajadores de la empresa Atari enterraron varios cartuchos del juego de E.T. de la consola Atari<sup>62</sup> en el desierto de Almagordo, Nuevo México, bajo el argumento de que era el peor juego de la historia y la empresa Atari ya no sabía que hacer con la gran producción del video juego por lo que optaron por desaparecerlos y enterrarlos. Pero en el año 2014, se realizó un gran proyecto de excavación con un grupo

---

60 Isabel Miguel Rubio, *La Etnoarqueología: Una disciplina nueva en la docencia universitaria y en las investigaciones Españolas*, (España: Universidad Autónoma de Madrid, 1998), p. 1

61 Zak Penn, *Documental Atari: Game over*, (Netflix, 2014, duración 66 min. )

62 Consola Atari: Considerada el origen de la industria actual del videojuego, la Atari 2600 (que

de arqueólogos, desarrolladores de videojuegos y gamers<sup>63</sup> que querían comprobar la teoría sobre los cartuchos de juego de E. T.<sup>64</sup> de 1982. Nadie estaba seguro si era cierto; sin embargo, era ya una leyenda urbana. Al momento de la excavación se descubrió que en parte la leyenda era cierta, ya que se encontraron un conjunto de cartuchos de distintos juegos que la empresa escondió como parte de su fracaso financiero. Los video juegos que fueron reencontrados se convirtieron en reliquias y objetos de culto con una carga simbólica e histórica a raíz de la leyenda que se desarrolló; además, se le agrega el valor histórico de la consola, ya que actualmente se concibe como el máximo referente de videojuegos por ser la primera en la industria.

Lo trascendente que veo de este proyecto arqueológico en la relación con la investigación artística memoria in situ, es que no importa la materialidad del objeto sino la significación que conlleva como parte del testimonio material y social que se establece en una comunidad, como evidencia de la memoria e identidad.

En 1996 Hal Foster definió el término “artistas etnógrafos”, como parte de una crítica hacia a los artistas que recurrían a métodos de la antropología para el desarrollo de sus obras. Para Foster algunos artistas solo se limitaban a la conversión de materiales y experiencias con lo local; sin embargo para él la interacción entre el artista y la comunidad era lo fundamental, aquellas relaciones sociales que se desarrollan a partir del proyecto artístico. En este sentido, el artista etnógrafo, es aquel personaje que elige un sitio,

---

originalmente fue llamada VCS – Video Computer System) fue la primera en llegar de forma significativa a los televisores domésticos. Ver más en: <https://goo.gl/7Y4bMo>

<sup>63</sup> *Gamer* (jugador) es un término adoptado por diversas lenguas para describir a aquella persona que le apasiona el mundo de los videojuegos. Un *Gamer* es una persona que toma los juegos de vídeo tan en serio que los toma más allá como una distracción, incluso pueden llegar a ser profesionales y tomarlos como una carrera en la que se puede ganar dinero, probando juegos, compartiendo la experiencia y ganando torneos para *Gamers* que se juegan por todo el mundo. Un *Gamer* es una persona con una cultura y una habilidad para jugar juegos de vídeo de manera sobresaliente, este tipo de personas también se destacan en conocimientos técnicos de computadoras y consolas de videojuegos. Definición de gamer (página de internet: concepto-definición, 11/02/2017) <https://goo.gl/HHfrBA>

<sup>64</sup> E.T., el extraterrestre, (película, 1982, 115 min). Ver más en: <https://goo.gl/dGZYQD>

entra en su cultura y aprende su idioma, concibe y propone un proyecto. Cambio que constituye una lógica espacial: el artista no solo mapea (registra, revisa, inspecciona), también se involucra en las dinámicas sociales de la comunidad.

En este caso se puede ver dos maneras de entender e intervenir el sitio. La primera tiene que ver con un acercamiento superficial en la que el artista llega al sitio inserta su proyecto y no se preocupa por lo que pase alrededor, sólo ve al lugar como un lienzo en el cual expresar sus ideas. La segunda manera es donde el artista realiza un estudio del contexto con una investigación previa, crea lazo con la comunidad para darle sentido a su práctica artística y se establezcan relaciones de participación y diálogo con los habitantes.

El artista etnógrafo proyecta una experiencia directa con la realidad, provoca una dinámica de intercambio de conocimientos y experiencias. El artista deja de ser el centro de atención y da el lugar al otro, pero ya no es el otro alguien extraño o lejano, es la comunidad y sus habitantes aquellos que con su acción contribuyen en determinar el punto de acción y participación en el cierre del proyecto artístico.

Retomando la idea de Foster “Las obras para un sitio específico pueden utilizarse para hacer que estos no-espacios parezcan específicos de nuevo, para reajustarlos como lugares concretos, no espacios abstractos, en términos históricos y/o culturales”<sup>65</sup>. En este sentido, en la propuesta de esta investigación se reconoce el sitio arqueológico desde lo que representa actualmente para los pobladores cercanos al lugar. En conclusión, al hablar del sitio específico no sólo se hace referencia a un territorio sino a las personas y sus relaciones que establecen a partir de sus objetos, experiencias y formas de vida.

---

65 Hal Foster, El artista como etnógrafo, El retorno de lo Real, , la vanguardia a finales de siglo (Madrid, España: Ediciones Akal, 2001)



### III.II.- EL RECORRIDO

En este apartado se desarrolla la primer práctica artística que se empleó en la exploración del sitio arqueológico, el recorrido. El cual se entiende como la acción de caminar y observar los fenómenos y las características de un lugar, es la experiencia y la percepción directa de un territorio.

Durante año y medio se realizaron varias caminatas de exploración por el sitio arqueológico utilizando la práctica artística del caminar, de recorrer un territorio teniendo como objetivo trazar mapas del sitio construidos a través de la experiencia del andar. En cada paso, en cada elemento que se encuentra en el camino, se van marcando una serie de puntos y líneas por conectar en el reconocimiento topográfico de montículos, caminos, accesos, pasadizos, edificaciones y límites del espacio.

Hablando acerca del recorrido como práctica estética es interesante el planteamiento que se expresa en el texto *Walkescapes*, El andar como práctica estética de Francesco Careri, en donde se concibe el andar como una herramienta crítica, un acto cognitivo y creativo con la posibilidad de encuentros y acontecimientos inesperados. Los primeros artistas escultores en desarrollar el recorrido como práctica artística fueron Carl Andre, Richard Long y Robert Smithson<sup>66</sup>.

Desde un punto de vista personal se entiende el recorrido como aquella posibilidad de utilizar el cuerpo como un medio, con la capacidad de adquirir una experiencia de reconocimiento y dibujo del espacio, el poder mapear y explorar el territorio y conocer los fenómenos físicos del sitio específico.

---

66 Op. cit., Francesco Careri, p. 25

Para Careri el recorrido lo define como el acto de atravesar el espacio, el recorrido como una acción de andar, como una construcción simbólica del territorio, entendiendo que a partir de la línea que se traza y se atraviesa surge un posible relato del espacio, atravesado como una estructura narrativa.<sup>67</sup>

De acuerdo con la experiencia de los recorridos por el sitio arqueológico se trata de explicar algunos puntos que ayudaron a entender el andar como práctica estética y de reconocimiento del espacio. En primer lugar, es tener claro que a diferencia del hecho de caminar sin objetivo o a la deriva en esta caso es estar consciente en todo momento de las distancias, de las condiciones físicas del ambiente, de tener la mente abierta en poder imaginar y percibir que ha pasado en ese sitio. En segundo lugar, es sospechar de lo que se ve a simple vista, sin antes rodearlo, acercarse, palparlo, observar cada detalle, llegar al punto más alto del sitio y mirar en todas las direcciones hasta percibir de donde sale el sol y de que lado se oculta para comprender la ubicación, es necesario usar todos los sentidos para poder explorar los fenómenos que suceden en el sitio. En tercer y último lugar es entender que con el tiempo y la suma de nuevas experiencias con los recorridos se tiene un panorama claro del espacio, aún así, eso no significa que se pueda entender del todo, ya que se encuentra en constante cambio.

En el sitio se fueron encontrando distintos objetos de uso cotidiano los cuales son rastros de las preferencias y hábitos de los habitantes de las comunidades cercanas al sitio. Estos objetos representan la adaptación y la apropiación de los habitantes sobre el espacio, marcan lugares específicos de convivencia y de tránsito.

Al hablar de los objetos encontrados cabe mencionar que existe una estrecha relación de los seres humanos con los objetos materiales, una cercanía, un afecto y apego con sus pertenencias, estos inciden directamente en la memoria colectiva como lo menciona Maurice Halbwachs entendiendo que para el desarrollo de la memoria es

---

<sup>67</sup> Ídem., p. 25

necesario un marco espacial<sup>68</sup>; en otras palabras, es el espacio que ocupamos, que podemos reconstruir a partir de nuestros pensamientos e imaginación, de igual modo esta atravesado por distintas relaciones espaciales de permanencia y estabilidad que nos generan los objetos, cada individuo se encuentra conectado con una serie de reglas y costumbres dentro del espacio en el acomodo de los objetos, en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán existen ciertos parámetros que marcan el espacio y le dan un sentido específico.

Los habitantes que viven cerca del sitio arqueológico no sólo transforman el territorio en el que se insertan, también se adaptan y ceden a las condiciones del medio para encontrar espacios de refugio y de distracción. Para Halbwachs, nuestro medio ambiente tiene nuestra huella y la de otros. Nuestra casa, su mobiliario, su arreglo general, su decoración, nos recuerda a la familia y amigos a quienes con frecuencia vemos en ese espacio<sup>69</sup>.

Los objetos encontrados son el hilo conductor que da sentido a ese sitio en la actualidad. A simple vista parecieran simple basura o desechos, pero cuando se observa a detalle cada uno muestran particularidades de su uso y dan rastros para encontrar el motivo por el que se encontró en cierto espacio, son fragmentos de experiencias y memorias de las personas sobre el sitio arqueológico.

“La memoria colectiva es esa reconstrucción de un pasado significativo que se hace desde el presente, tiempo en el cual se requiere construir, encontrar cierto sentido, contar con una brújula cuando se ha perdido la dirección, porque cuando el sinsentido hace acto de presencia hay que buscarlo en algún sitio y en ocasiones se alimenta del pasado, pero no en cualquier pasado sino aquello que ha impactado a una sociedad”<sup>70</sup>.

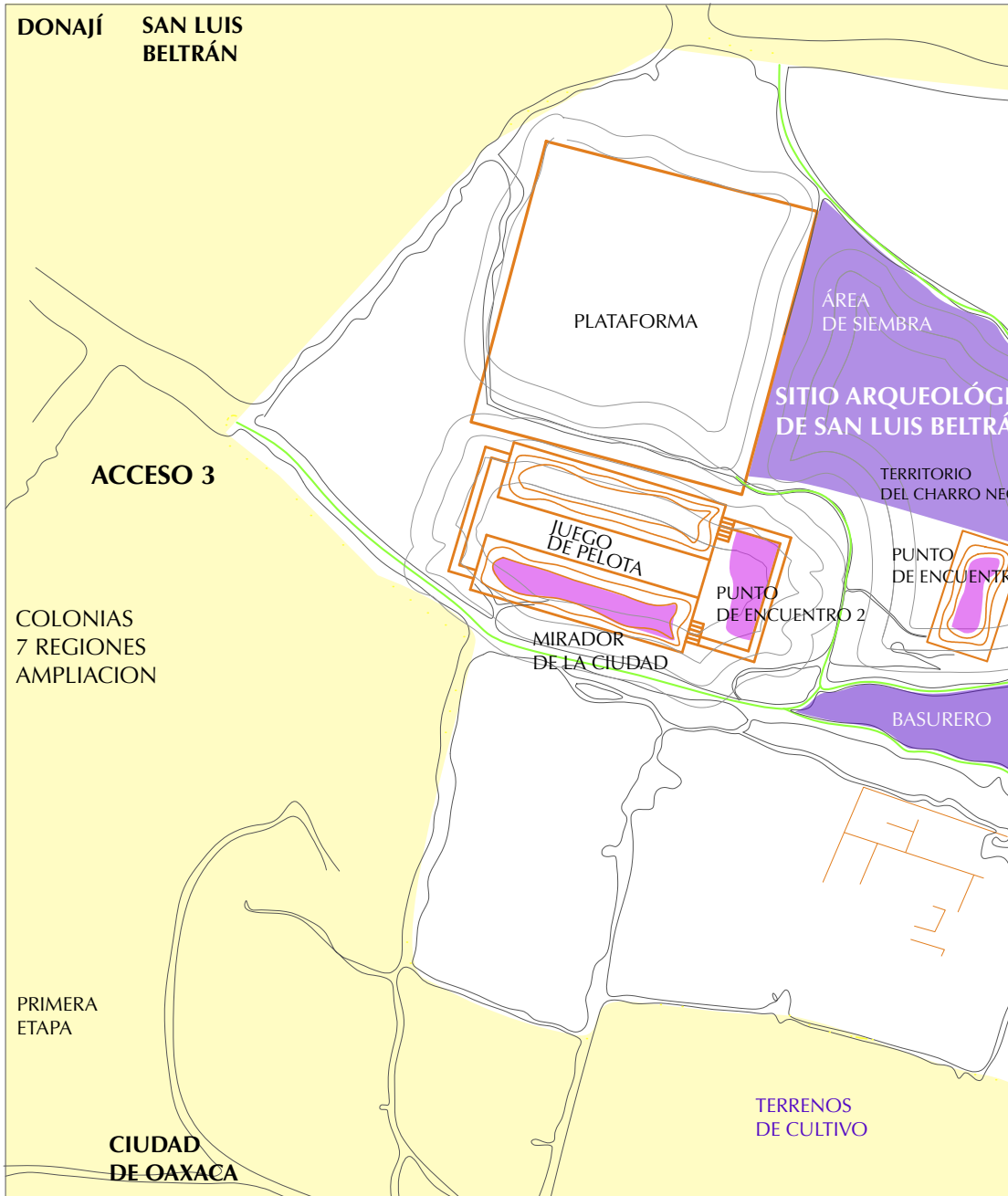
---

68 Maurice Halbwachs, Espacio y memoria colectiva, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, (México: Universidad de Colima, vol. III, núm. 9, 1990), p. 5

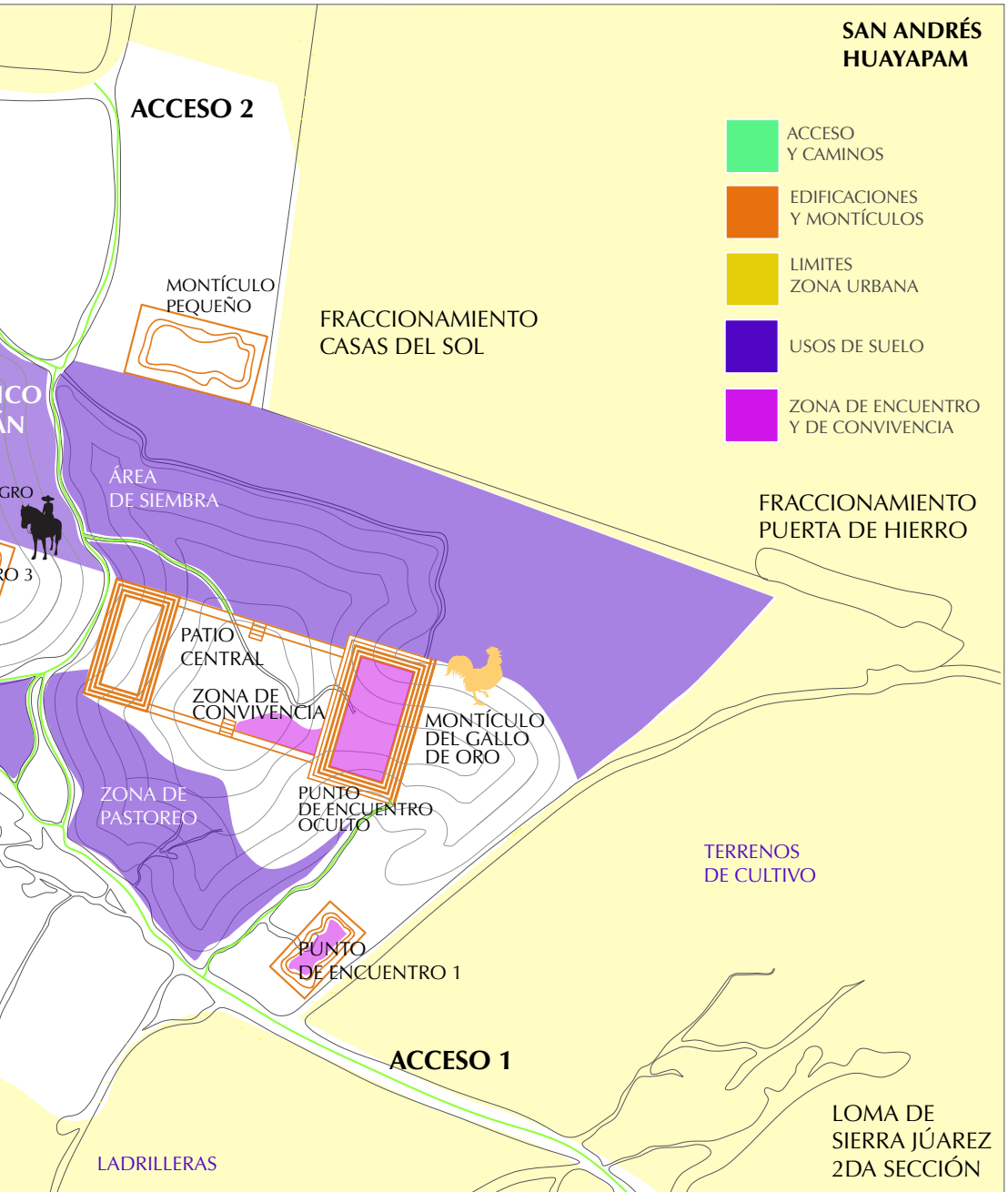
69 Ídem., p. 12

70 Juana Romero Juárez, Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2012),

**8.- PLANO DE RECONOCIMIENTO DEL SITIO ARQUEOLÓGICO**



**SAN ANDRÉS  
HUAYAPAM**



Un artista que trabaja con la recopilación y la clasificación de objetos encontrados es Mark Dion, él busca encontrar la historia real de los objetos, en algunos proyectos como en la excavación en el río Támesis<sup>71</sup>. Dion se apropia de métodos arqueológicos para la recolección, involucrando a la comunidad en la labor de la búsqueda; sin embargo, su clasificación y exhibición de objetos es variable, le interesa el contraste y la comparación entre objetos completamente distintos. Su obra alude a la idea los orígenes del museo al presentar Gabinetes de curiosidades<sup>72</sup> con la exhibición de distintos tipos de objetos. Cada objeto para Mark Dion tiene un significado oculto que no siempre muestran la totalidad de los significados que lo contiene y el espectador tiene la oportunidad de develarlo. Lo relevante de la obra de Dion es que en ella realiza una crítica al museo sobre los sistemas de clasificación impuestos por las propias instituciones y por los especialistas como arqueólogos y etnólogos, estableciendo su propia manera de entender los objetos con la relación a la naturaleza, dándole a su obra una lectura y un carácter específico.

---

p. 8

71 Mark Dion, Arte en el mundo, Periodico el cultural, (publicación: 30/01/2003 Consulta: 3/01/2017) <https://goo.gl/zRE1x1>

72 Ídem.,



### **III.III.- EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LOS OBJETOS ENCONTRADOS.**

Aprovechando la capacidad que tiene la fotográfica de documentar y archivar los fragmentos de acontecimientos, la siguiente práctica que se utilizó fue el registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio, como un proceso de recolección y descubrimiento por medio de la lente para hacer presente lo ausente, captando la percepción del mundo y su fugacidad.

La fotografía del hallazgo nos lleva al punto de verdad donde la cámara no miente. La cámara fotográfica mantiene el carácter de documentación y archivo de los hallazgos que van marcando un espacio; es un ejercicio sobre la memoria de una sociedad. Entre el objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo; es decir, de un código. Si bien, es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su análogo perfecto y es precisamente esa perfección analógica lo que define la fotografía<sup>73</sup>.

Entre uno y otro recorrido se observó una gran diferencia, ya que se descubren nuevos objetos en el espacio y desaparecen otros o se mimetizan con la vegetación del lugar. Otra característica del sitio que se apreció fue la transformación del paisaje dependiendo de las estaciones del año, principalmente en tiempos de lluvias se vuelve irreconocible los trazos arquitectónicos del lugar por la creciente vegetación. Por medio de la fotografía, se fue documentando estas condiciones del paisaje junto con las huellas u objetos encontrados que van dejando las personas en su transitar por el sitio, la idea de registrar estos objetos es poder encontrar indicios y huellas de la presencia de los habitantes actuales por el territorio.

---

73 Roland Barthes, El mensaje fotográfico en De lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces, (Barcelona, España: Paidós, 1995), pp. 2 - 3

La mayoría de los objetos que se encontraron son de uso común como son: zapatos, cubiertos, ropa, cajetillas de cigarrillos, monedas, juguetes, cepillos de dientes, llantas, bolsas, frascos, autopartes, envases de refresco, cerveza y medicina.

A partir del registro fotográfico se capturó la característica de la temporalidad y lo efímero de los objetos, consecuencia del deterioro y el desgaste de los materiales por varios factores como son la combustión, la exposición al sol y a la lluvia.

Cabe mencionar que al registrar cada uno de los objetos, se percibió que varios de esos objetos datan de hace un par de años o décadas. Al paso del tiempo este sitio se convierte en un contenedor de elementos que transforman el paisaje y van dando muestra del consumo humano de distintas etapas, justo como lo menciona Juana Romero: “los lugares tienden a cobrar sentido en función de lo que ahí se ha experimentado y guardado, como si fuera un recipiente, un receptáculo que permite que se albergue suceso con sentido y ahí han de quedarse para su posterior recuperación”<sup>74</sup>.

La finalidad de registrar los objetos cotidianos es tener una evidencia del rastro e interacción de las personas sobre los usos que le dan actualmente al sitio arqueológico. Durante los recorridos se observó que en las zonas planas del terreno con escasa vegetación y de fácil acceso; se reconocen los trazos de caminos que van construyendo las personas, hasta cierto punto, estas sendas se van bloqueando por la misma acumulación de objetos y basura, lo que provoca la creación de nuevos caminos y la búsqueda de otros accesos al sitio.

Dentro de la acumulación y saturación de los objetos de diferentes décadas apilados en distintas capas del terreno, se localizaron algunos de estos elementos cotidianos que testifican el paso

---

74 Romero Juárez Juana, Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2012), p.19

del tiempo como un peluche desmembrado del personaje de televisión de origen italiano Topo Gigio creado en 1958 (en Latinoamérica, y especialmente en México, se hizo popular entre niños, jóvenes y adultos en los años 70's convirtiéndose en un ícono de la televisión). Fue interesante encontrar este objeto en el recorrido y posteriormente observar el asombro de los habitantes al reencontrarse con un objeto de su infancia, reacción que contrastó con la de las nuevas generaciones que no lo conocían y lo relacionaban a personajes como Mickey Mouse. De igual modo se encontraron otros objetos como cinescopios de televisiones antiguas o monitores de computadoras CRT o de rayos catódicos reconocidos por su forma característica de caja.

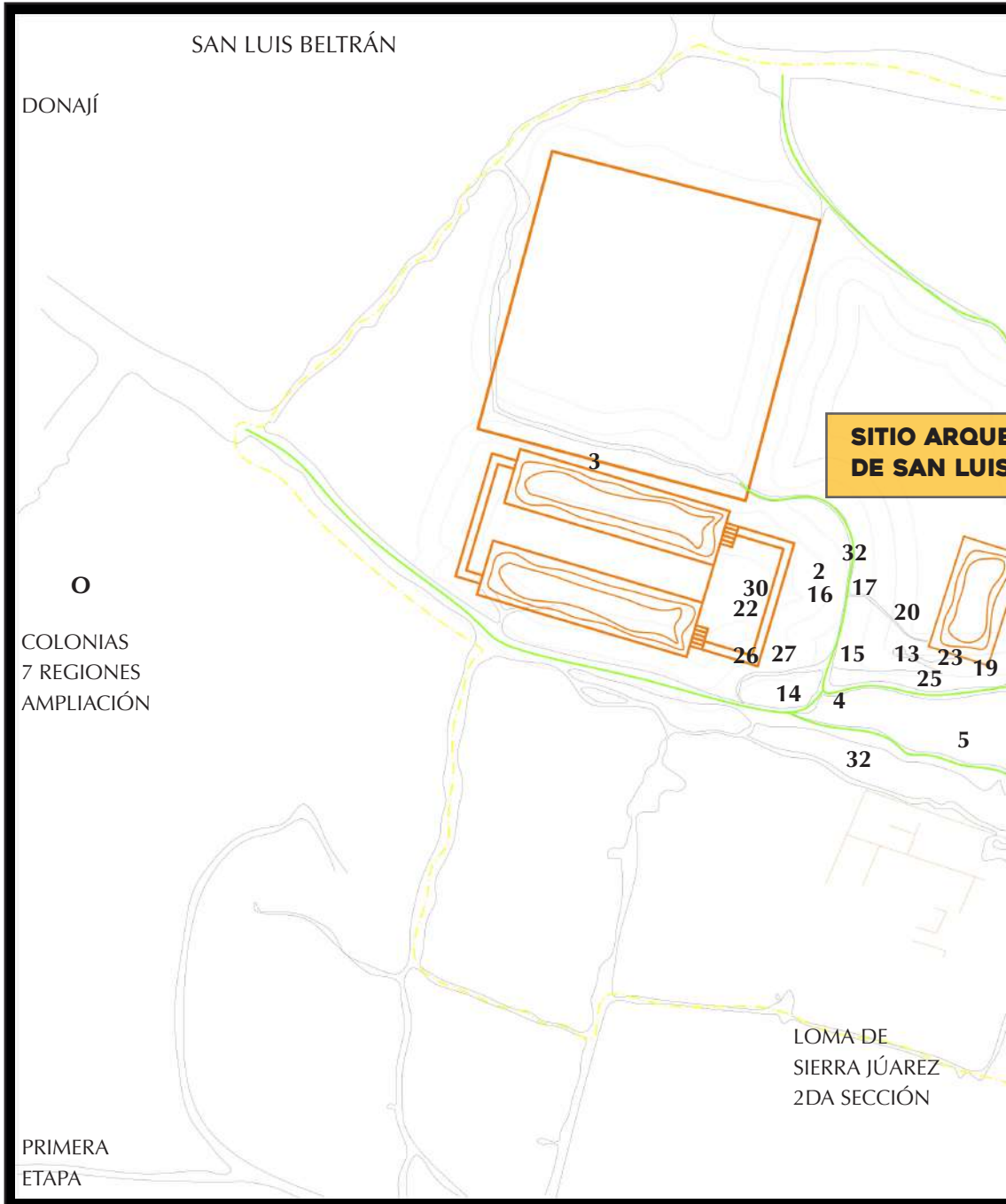
Con esto podemos ver la relación del espacio-tiempo, en un continuo que va cobrando sentido a partir de la serie de acontecimientos y experiencias que sucede en el lugar, como lo menciona Gaston Bachelard "el tiempo no es nada si no ocurre nada en él"<sup>75</sup>. Los habitantes le dan sentido a ese espacio posiblemente no lo reconocen como un sitio arqueológico, sino como un espacio de recreación y de esparcimiento. Estos mismos objetos marcan el rastro de espacios específicos menos accesibles del sitio donde las personas se reúnen, transforman y adaptan con llantas, piedras, troncos con el fin de concebirlo como un espacio común donde sentarse y convivir; acerca de esta adaptación cabe mencionar que en el último recorrido se encontró un costal de arena colgado de un árbol utilizado como una pera en la práctica del boxeo.

Con las acciones de exploración en este contexto específico se trata de encontrar conexiones que ayuden a comprender y a reconfigurar ese espacio, considerando el recorrido, el registro y el diálogo con los habitantes parte fundamental para comprender las dinámicas e interacción que se llevan a cabo en el lugar. "el artista urbano se vuelve así un investigador social. Una mezcla entre arqueólogo urbano y antropólogo; en suma, un catalogador

---

<sup>75</sup> Gaston Bachelard en Romero Juárez Juana, Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2012), p. 22

9.- MAPA DE OBJETOS ENCONTRADOS



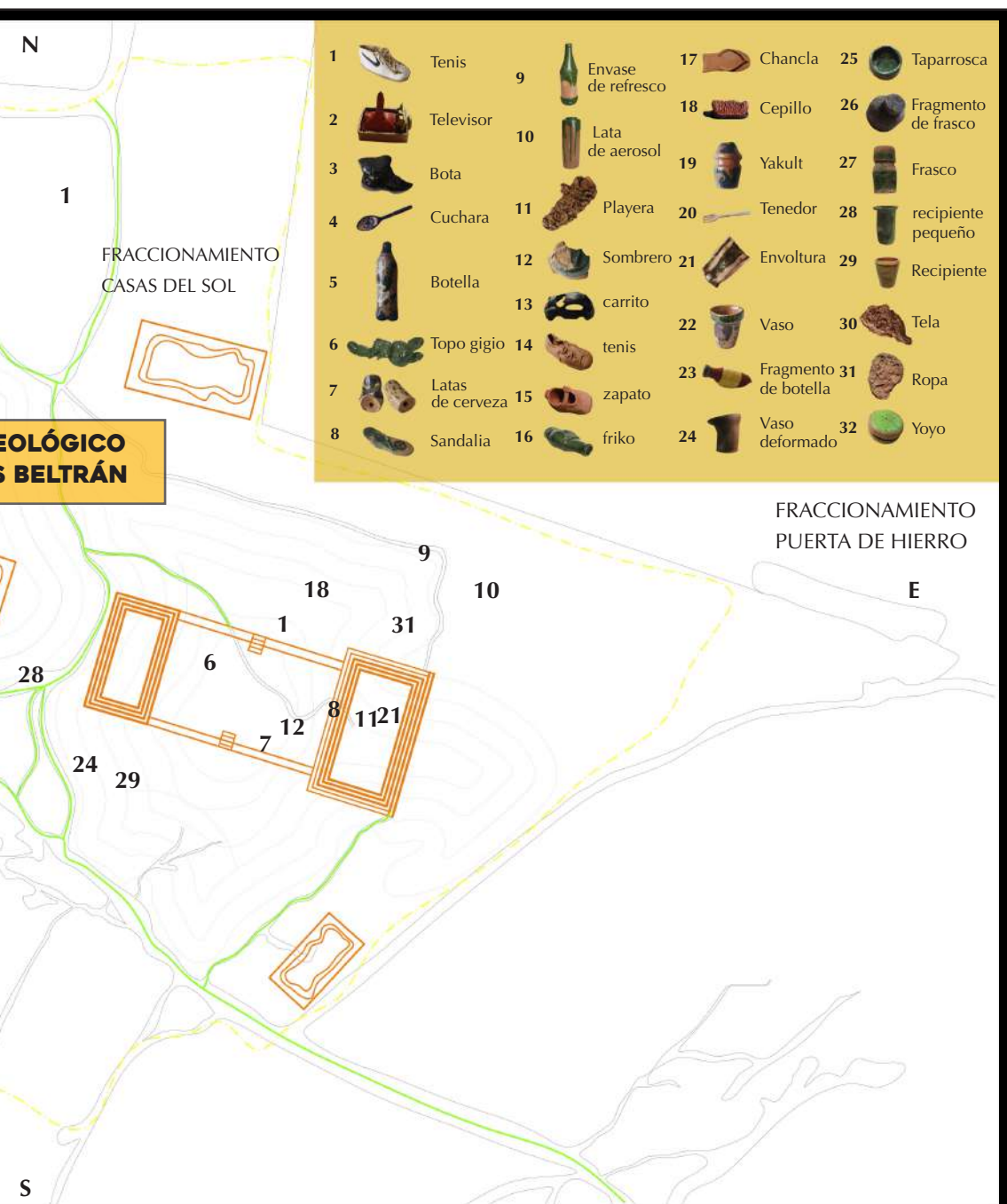


Imagen 10. (pág. siguiente) Fotografía de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán, Oaxaca.







de diferentes épocas, contrastadas por el mismo tiempo en que habitan la ciudad. Descubre e inventa toda una ficción basada en los recuerdos de las ruinas encontradas o fabricadas in situ, un arte específico más del tiempo que del espacio.”<sup>76</sup>

### **III.IV- LA REINTERPRETACIÓN DE OBJETOS EN ESCULTURAS DE BARRO.**

La tercera práctica correspondió a la reinterpretación de los objetos encontrados por medio de la producción de esculturas de barro, las cuales se realizaron a partir del material fotográfico que se recopiló en el sitio arqueológico. Cada una de las esculturas se construyó con el barro de Oaxaca, en ciertas piezas se utilizó una mezcla del barro de Oaxaca con la arcilla de Zacatecas, lo que contribuyó a tener una masa adecuada para las esculturas, obteniendo una estructura sólida en la construcción de formas complejas, soportando el choque de calor a la hora de hornearlas.

Con la reconstrucción de los objetos se busca que aquel objeto cotidiano de dominio público reconocido en su forma y función se reconfigure en un objeto artístico, que exponga otras reflexiones acerca del objeto encontrado o del desecho registrado en el sitio de San Luis Beltrán. Las esculturas de los objetos pueden generar relaciones entre las historias particulares y las especulaciones sobre la historia de los objetos y su uso que le otorgaron las personas. Es importante dejar en claro que al reinterpretar el objeto por medio de la escultura en cerámica no es para embellecer el objeto sino para integrar las diferentes miradas y expresiones de los habitantes y los artesanos de las comunidades antes mencionadas.

Revisando el material fotográfico de los registros de los objetos, se seleccionaron sólo algunos objetos para su reinterpretación,

---

<sup>76</sup> Gonçalves, Wayner Tristao, *Urbanidades*, (Universidad Autónoma de Baja California, 2012), p. 56

buscando cierta variedad de formas y tamaños; tratando de que no se repitieran los objetos en la reinterpretación. El proceso de selección de los objetos estuvo acompañado de la elección de las fotografías de los registros, eligiendo el material que reflejaba más certeramente las condiciones en las que se encontraron los objetos y la relación con las condiciones físicas del sitio.

En la construcción de las escultura en cerámica de los objetos encontrados se emplearon distintas técnicas, una de ella es la técnica de pellizco. Para iniciar se toma un trozo de arcilla o barro que pueda hacerse rodar fácilmente entre las palmas de una mano ahuecada, mientras que el pulgar de la otra la presiona hasta unos cinco milímetros del fondo. A partir del fondo, y procurando que la presión se aplique por igual, la arcilla se pellizca entre el pulgar y los demás dedos mientras se gira con suavidad, trabajando gradualmente hacia arriba.

Otra de las técnicas utilizadas fue la construcción de placas<sup>77</sup> esta consiste en tomar una pella de arcilla o barro y tirarla con fuerza sobre una superficie maciza, esto se repite una y otra vez hasta que la plancha resultante sea demasiado grande para levantarla, se utiliza un rodillo de madera para aplanar las placas, se aplanan desde el centro hacia los bordes, dando la vuelta a la arcilla de vez en cuando. En esta etapa se cortan las placas para emplearlas en las bases o paredes de la pieza.

Una práctica más que se empleó fue la técnica de churros<sup>78</sup>, en particular es la técnica más habitual en cerámica, para elaborar un churro, se oprime una pella de arcilla para darle forma y se coloca en una superficie, se hace rodar la arcilla atrás y adelante con las manos, extendiendo poco a poco los dedos, volviéndose más largo y delgado el churro hasta que alcance la longitud y el grosor adecuado. Pueden hacerse varios churros al mismo tiempo para construcción de la pieza tomando en cuenta que no se sequen.

---

77 Ídem., p. 42

78 Op. cit., Bryan Sentance, p. 40

Cada una de las piezas construidas implicó distintos grados de complejidad en su construcción en tanto que sólo se tiene cierta referencia al objeto encontrado a través de la fotografía y el recuerdo de la experiencia ante la presencia del objeto real. Así, se trató de recordar la escala y las dimensiones del objeto en su contexto, lo cuál llevó a un procedimiento particular en la producción de las esculturas con la combinación de técnicas para poder resolver cada objeto.

Al realizar las piezas se tomaron en cuenta las características de forma y textura, algunas complejas como es el caso de bolsas de plásticos y envolturas con formas orgánicas que conllevan cierto grado de dificultad al moldearlas. En ciertos casos se buscaron objetos similares a los encontrados para poder tener una referencia cercana a su escala, textura y forma al momento de modelar. Además, se le agregaron detalles a las piezas de acuerdo con las condiciones de degradación y deterioro en las que fueron encontrados los objetos, elementos como fisuras, dobleces, cuarteaduras, mutilaciones y deformaciones por la exposición al sol y a la combustión.

Para la construcción de ciertas piezas se crearon moldes de yeso y resinas teniendo distintos resultados en los acabados y en las formas de producción a las piezas de objetos que se construyeron sólo con la referencia de las fotografías.

Cada una de las piezas se hornearon sometiéndose a una bicocción o doble cocción en los hornos de leña del taller de maestro Darío Matías y del maestro Félix Nicolás. En la primera quema o sancocho las piezas se quemaron a una temperatura baja, en la segunda se aplicaron esmaltes y óxidos a las piezas, y se sometieron a una temperatura más alta.

Las primeras piezas que se terminaron fueron decoradas con el esmalte verde cromo característico de la cerámica que ellos realizan, en este caso se trabajó con la premisa del accidente;

es decir, pintar parte con los esmaltes y dejar otra parte limpia donde se chorrea o se corre el esmalte a la hora de la quema, buscando en estas primeras piezas la no uniformidad del color. En otra etapa de la construcción de las piezas se utilizaron distintos esmaltes elaborados con pigmentos: naranja, rojo, azul, amarillo y la integración de esmalte transparente y la frita el cual es un material vítreo que resulta de un proceso de fundido de una mezcla de materias primas a alta temperatura ( $T^{\circ}$  fusión =1350- 1550°C ) en un horno cerámico<sup>79</sup>. La función de la frita es tener temperaturas y/o tiempos de cocción más bajos, dar una textura superficial lisa y brillante.

En la última parte de producción de las piezas de los objetos se hicieron distintas pruebas con óxidos cerámicos para la aplicación de color con la capacidad de resaltar detalles y texturas de piezas de objetos como envolturas de frituras, fragmentos de ropa, bolsas de plástico, etc. Algunos de los óxidos utilizados fueron: el óxido de hierro rojo, negro y amarillo, óxido de cobalto, óxido de cobre, óxido de manganeso y óxido de cromo amarillo. Cada uno de estos óxidos se preparó entre 1% y 5% de colorante y 100 g de frita.

El óxido y la frita se mezclaron en seco y se agregó agua, hasta generar una mezcla homogénea que tuviera la consistencia necesaria para suspenderse en las superficies de las esculturas de cerámica. Cada uno de los óxidos se aplicó con pincel en una primera capa y el aspersor de aire por vía bucal en la segunda, se emplearon por medio de la superposición de capas sobre piezas crudas y piezas ya quemadas, el resultado de estos fue muy distinto, se observó que en la aplicación de óxidos en piezas ya quemadas la definición de los colores es mejor que en las piezas crudas ya que las superficies de las piezas crudas tienden a absorber el óxido.

---

79 ANFFECC Asociación Nacional del Fabricantes de Fritas, Esmaltes y Colores Cerámicos, (Castellón de la Plana, España, 2016), Página web: <https://goo.gl/w9tZWW>



MEMORIA IN SITU







### **III.V.- PROCESOS COLABORATIVOS EN LA PRODUCCIÓN DE LAS ESCULTURAS CON LOS ARTESANOS DE SAN LUIS BELTRÁN Y DONAJÍ.**

Los procesos colaborativos que se realizaron con los maestros artesanos de San Luis Beltrán y Donají fue en la decoración de las esculturas de barro. Se trabajó de manera conjunta estableciendo un diálogo respecto a la cerámica, un intercambio de conocimientos y de materiales. Se les propuso que ellos decoraran algunas de las piezas de objetos encontrados, trabajándolos de la misma manera en la que proponen motivos y formas en la producción de sus platos, tazas y ornamentos. De esta manera, ellos seleccionaron las secciones de las esculturas donde aplicaron los diferentes colorantes cerámicos que los artesanos utilizan frecuentemente como es: el amarillo, blanco, azul cobalto, rojo y verde.

La finalidad de que los artesanos decoraran estas piezas es que las esculturas dan muestra de la tradición de la cerámica en San Luis Beltrán y Donají. Lo interesante del trabajo colaborativo es el resultado de las piezas, ya que surgió una hibridación de la tradición y los objetos cotidianos contenidos en las esculturas. Además, cada artesano le impregnó a las piezas una forma singular de su hacer, su técnica, forma de pensamiento y de interpretación sobre los objetos decorados.

En un principio se observó cierta confusión y distancia por parte de los maestros artesanos con las esculturas de los objetos encontrados, al no estar acostumbrados a trabajar con ese tipo de formas en su trabajo cotidiano. Tenían cierta duda de la finalidad de la producción; no obstante, con el paso del tiempo se estableció la confianza e identificación con las piezas, se acordó que la finalidad del trabajo colaborativo era la difusión de las piezas y el reconocimiento del trabajo que ellos realizan en sus talleres con otras personas de distintas comunidades.

**Imagen 11.** (pág. 71), Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico.

**Imagen 12.** (pág. anterior), Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico.

En el diálogo con los artesanos se generó un acuerdo en el intercambio de materiales y de pigmentos para la elaboración de esmaltes en un trueque por las quemas de las esculturas de los objetos. Es de resaltar que ese tipo de convenios son importantes ya que ayudan a establecer un vínculo real en el intercambio de conocimientos, experiencias, técnicas y maneras del hacer de la cerámica. Fue fundamental la relación de confianza que se construyó y de ciertos acuerdos de intercambio en donde se dejó de lado el carácter monetario, dándole importancia a la parte simbólica de los materiales y al trabajo realizado en el taller.

Durante el proceso de producción colaborativo se trabajaron las piezas de los objetos encontrados con una variedad de formas, colores y calidades, resultado de la preparación de los esmaltes, la temperatura de los hornos y la duración de la quema de las piezas. Un valor esencial que se logró observar al momento de la quema de las piezas fue el azar, dentro de la quema no se puede controlar del todo lo que pase dentro del horno. Cada quema es poner a prueba los conocimientos y la experiencia siempre con la posibilidad del factor de asombro y de la obtención de resultados inesperados al término de la quema de las piezas.

Al final cada una de las esculturas de los objetos encontrados están compuestas por diferentes capas de significados que se van añadiendo desde el primer momento, en un primer momento con el registro fotográfico al tener la referencia inmediata del objeto, después con la reinterpretación que engloba la tradición de la cerámica y la referencia con el objeto de desecho en donde se pierde la función utilitaria del objeto original; sin embargo, se vuelve portador de nuevos significados y sentido con la intervención gráfica por parte de los artesanos.



**Imagen 13.** Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico.

**Imagen 14, 15.** (pág. 76 - 77) Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico.









### III.VI.- PROPUESTA DE MUSEO MÓVIL.

Antes de comenzar con la definición de la propuesta de museo móvil es importante realizar una breve introducción de cómo el museo al paso de la historia ha ido transformándose. Andreas Huyssen, en el artículo, *de la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo (1994)*, concibe dos momentos importantes del museo, el primero tiene que ver con su forma original resultado de la Revolución Francesa, ideado como un sitio con la capacidad de catalizar la tradición, nación, legado y canon en la construcción de la legitimidad cultural. Un lugar de conservación, colección y de preservación elitista edificado en la alta cultura.

El segundo momento que describe Huyssen, es el museo que responde a las múltiples expectativas del público, un medio masivo de mise en scène o en puesta en escena especular y de exuberancia operativa, cambiando radicalmente las políticas de exposición y contemplación que se tenía en el museo tradicional.

Mas allá de la transformación que ha tenido el museo al ser un medio masivo, aún no llega o no contempla los intereses de comunidades apartadas de las ciudades. Continúa teniendo ciertas limitantes en su accesibilidad; sigue manteniendo su papel legitimador y de dominación, validando sólo la obra de pequeños grupos de artistas para su mejor posicionamiento dentro de las prácticas mercantiles recurrente en los museos de arte contemporáneo. A pesar de ello el museo sigue teniendo posibilidad para la reflexión en la representación y conformación de la memoria<sup>80</sup>, coincidiendo con la definición de la ICOM<sup>81</sup>, del museo como aquel espacio donde se realiza investigaciones concernientes a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los comunica y especialmente los expone<sup>82</sup>.

---

80 Andreas Huyssen en Cecilia E. Melella, *Sobre la pervisión de lo originario y la producción del original. Voluntad museística y producción cultural en torno a las culturas originarias de América*, (Argentina: Universidad de Buenos Aires, 2009), p. 2

81 ICOM Consejo Internacional de Museos

82 André Desvallées y Francois Mairesse, *Conceptos claves de museología*, ( París, Francia:



El museo personalmente es concebido como un medio para el desarrollo de la memoria colectiva, un espacio común donde compartir conocimientos y experiencias de una o varias comunidades. Por medio del museo se busca compartir las experiencias de la exploración del sitio arqueológico de San Luis Beltrán, incorporando las vivencias de los integrantes de las comunidades. Algunos conceptos que se rescatan sobre la idea del museo son: La temporalidad, la identidad, y la subjetividad. Sobre la estructura y funcionamiento se ha ido retomando además tácticas del museo como es el coleccionar y la apropiación utilizadas como prácticas estéticas.

La idea del museo móvil se origina como una propuesta artística en la búsqueda de otros públicos, que posiblemente no tengan acceso a un centro cultural o a un museo, y mucho menos que estén conscientes de los temas y problemas de su propio contexto. La idea es reconocer los bienes culturales de las comunidades que recorre el museo móvil, por medio de talleres y acciones artísticas propuestas en el propio museo con el fin de recopilar aquellas memorias de sus habitantes.

La creación de dispositivos para-museísticos, de carácter móvil, ha de interpretarse desde esta precisa necesidad y, en consecuencia, como una posible herramienta para esa Crítica Institucional de tercera generación<sup>83</sup> esto lo explica el crítico y curador Martí Peran como aquella capaz de examinar al museo desde la exterioridad y con la función de rehabilitar la capacidad de la experiencia estética como fundamento de una subjetividad en libertad y de una esfera pública plural<sup>84</sup>.

---

Armand Colin, 2010), p. 29

83 Martín Peran, Roulette:09, Esto no es un museo. Artefactos Móviles al Acecho, (Unión Europea, diciembre 2011), p. 10

84 Ídem., p. 10.

Continuando con la reflexión de Martí Peran sobre los museos móviles él afirma que:

“La actividad promovida por cada aparato móvil, en lugar de volcarse sobre el espacio público un cuerpo de relatos que lo cierren y lo representen acorde el modelo derivado del contrato social, cada artefacto estimula anomalías estéticas, pedagógicas y políticas que rompen con la lógica y el consenso de la representación. Los museos portátiles ya no exportan las formas de la imaginación frente a los que deberíamos reconocernos, por lo contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones”<sup>85</sup>.

Martí expone algunas características de los artefactos móviles los cuales cambian la lógica de la representación del museo tradicional, estableciendo una posibilidad de accesibilidad, acción y autogestión, adaptándose a las características específicas de cada contexto. Se retoma este planteamiento en la propuesta del museo móvil, de forma que los mismos visitantes contribuyan a la construcción del museo a partir de un trabajo colaborativo, un espacio de participación, de intercambio de saberes y memorias.

El museo móvil tiene una gran ventaja, ya que es fácil de transportar y con su forma de remolque se puede llevar a distintos espacios, tales como espacios culturales, lugares de encuentro, de diálogo directo, de acercamiento y de libre acceso. El museo móvil representa una alternativa a la institución cultural convencional, ya que no busca mantener las dinámicas de un museo tradicional, encadenado a procesos temporales de inauguración, conclusión o expiración de un proyecto, en términos mercantiles y curatoriales, de colonización y de imposición de discursos.

---

85 Martí Peran, Esto no es un museo. Artefactos Móviles al Acecho, [Catálogo de exposición], (México D.F. : Ed. Centro Cultural de España en México, 2013), pp. 8 - 9.

El museo móvil busca la participación y la opinión de los distintos públicos, asimismo pretende generar experiencias distintas dependiendo del espacio en que se presente. Se trata de una relación directa con el contexto social en el espacio público. El objetivo es la interacción y diálogo con los habitantes sobre las piezas expuestas y el material de archivo del propio museo. Algo significativo de este dispositivo móvil es el carácter lúdico, de aprendizaje e intercambio de conocimientos sobre el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y la tradición de la cerámica en la misma zona. La movilidad del museo, no sólo es el hecho de que sea un dispositivo con ruedas, es el poder compartir e intercambiar las experiencias personales y las distintas maneras de concebir entre los integrantes de las distintas comunidades a partir de transitar por San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam.

El museo móvil reúne un conjunto de prácticas artísticas y estrategias, las acciones participativas son un ejemplo de ellas, asimismo la recopilación de las distintas memorias partiendo del material fotográfico y los objetos encontrados. Todas en su conjunto funcionan como detonadores de los testimonios, recuerdos y vivencias de los habitantes. El arte puede establecer lazos entre la comunidad, los habitantes y las autoridades.

La cualidad de dispositivo móvil implica el movimiento constante, también en lo que respecta al cambio del material de exhibición entre un recorrido y otro, por lo que se añaden nuevas colecciones a la producción de objetos encontrados y actividades en los talleres dentro del museo. De la misma manera, la movilidad representa la aproximación y acercamiento a las comunidades, un espacio abierto y accesible donde puede llegar todo tipo de públicos fomentando la heterogeneidad de ideas. Sin verse comprometido a quedarse en un espacio, siendo un museo nómada, puede desplazarse e instalarse en varios espacios, generando la retroalimentación de los contenidos del museo por parte de los habitantes de las comunidades.

Respecto a la idea de la movilidad y la intromisión de artefactos móviles en un espacio específico, Martí Peran comenta que “La irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social”<sup>86</sup>. Produce cambios imprevistos entre los habitantes en su cotidiano, provocando su participación en dinámicas que van más allá del arte.

El museo es un contenedor de todos los procesos de producción y punto de exhibición de los resultados de las piezas realizadas por los propios artesanos, junto con fotografías de los objetos encontrados y del sitio arqueológico. También, es un lugar de encuentro donde se desarrollan talleres para contribuir al fomento de las artes plásticas, y al mismo tiempo dando a conocer los materiales que se utilizan en la cerámica, explicando el origen de donde se extraen, junto con los procesos y las técnicas tradicionales que aún conservan los artesanos de la zona.

Desde el dispositivo móvil se explora la apropiación del espacio a partir de los objetos olvidados en el sitio arqueológico, esto mediante la exhibición de las esculturas realizadas en colaboración con los artesanos de San Luis Beltrán y Donají. El objetivo, es reconocer la extracción del barro y la elaboración de cerámica, una de las actividades productivas y expresiones culturales de la zona que se han ido perdiendo. Es esencial dar a conocer esta tradición ya que representa un bagaje de conocimientos y procesos específicos en la producción de la cerámica que únicamente se realizan en esa zona de Oaxaca.

La producción artística del museo móvil se puede ver como un archivo/contenedor de imágenes, objetos, material documental e histórico, como un respaldo de la memoria viva y testimonio. El papel fundamental que tiene el museo es entablar una conexión y diálogo con los habitantes de las comunidades mostrando el trabajo que se realizó en conjunto con los artesanos en la elaboración de

---

<sup>86</sup> Ídem., p. 8

una serie de piezas de cerámica con distintas formas y acabados, tomando como referencia los objetos encontrados en el sitio arqueológico.

Durante varios recorridos en el sitio en distintos lapsos de tiempo, se realizaron fotografías que muestran el estado del sitio, en ellas se revelan los cambios en la naturaleza y la construcción social de paisaje con los restos que van dejando los habitantes en su transitar por el espacio. De todo el material fotográfico que se obtuvo se realizó una selección, se editaron e imprimieron para mostrarlas como parte de los elementos del museo.

Un objetivo del museo móvil es visibilizar aquellos bienes comunes culturales con la finalidad de establecer el interés por los propios habitantes de San Luis Beltrán y Donají, propiciando la generación, conservación y expresión de sus propias prácticas. Para ello se pretende que durante los recorridos del museo se propongan algunas acciones participativas relacionadas con la idea de la memoria colectiva, estas pueden ir transformándose a partir de la propia experiencia de los primeros recorridos del museo, en donde los habitantes de las agencias municipales de San Luis Beltrán y Donají puedan manifestar la forma en la que establecen su sentido de pertenencia dentro de la comunidad, su manera de percibir el sitio arqueológico y la relación que han tenido ellos a nivel vivencial o de experiencia con el lugar, conocer como ello se apropian del espacio y le dan un significado particular, reconfigurando y tejiendo nuevas historias del sitio y de otros espacios significativos para la comunidad.

Lo más importante es fomentar la reflexión de los habitantes acerca de su entorno, a partir del registro de las memorias de los habitantes de forma oral o escrita. También resulta substancial entender la manera que conciben o asimilan el dispositivo del museo móvil, obteniendo material documental que amplíe el acervo del propio museo.

Hablando sobre las características del dispositivo móvil, se puede considerar dentro las prácticas artísticas que Anna Maria Guasch denomina “de archivo” aquellas que tienen un interés común por el arte de la memoria, ella menciona que “En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos.”<sup>87</sup>

El museo móvil tiene un *modus operandi* heterogéneo y discontinuo ya que integra distintos materiales no sólo históricos, si no de registro del proceso de construcción del mismo museo móvil y las memorias de los habitantes de las comunidades, en comparación de otros proyectos que se caracterizan por lo continuidad y homogeneidad en la organización del archivo.

Las prácticas “de archivo” vinculan el pasado con nuestro presente, además muestran el papel activo de la memoria y la del testimonio de la misma, las únicas condiciones que tienen son que no pueden ser narraciones lineales o irreversibles, sino de forma abierta que posibiliten una lectura inagotable, para crear una narración diferente y nuevos significados, en este caso se puede hablar de un archivo vivo el cual se pueda estar retroalimentando con la participación de los habitantes.

La estructura del museo se divide en dos componentes. El primero es el eje de la carrocería diseñada con sus cuatro llantas de montacargas y su dirección, construido con vigas de metal. El segundo componente está conformado por una estructura de tiras de madera y placas abatibles del material de aglomerado de madera MDF unidas por medio de bisagras, cabe mencionar que todo el diseño del museo y el trabajo de carpintería fue realizado por el autor de esta investigación durante el transcurso de un año.

---

<sup>87</sup> Ana Maria Guasch, *Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar*, (Barcelona, España: Passatges del segle XX, 2005), p.158



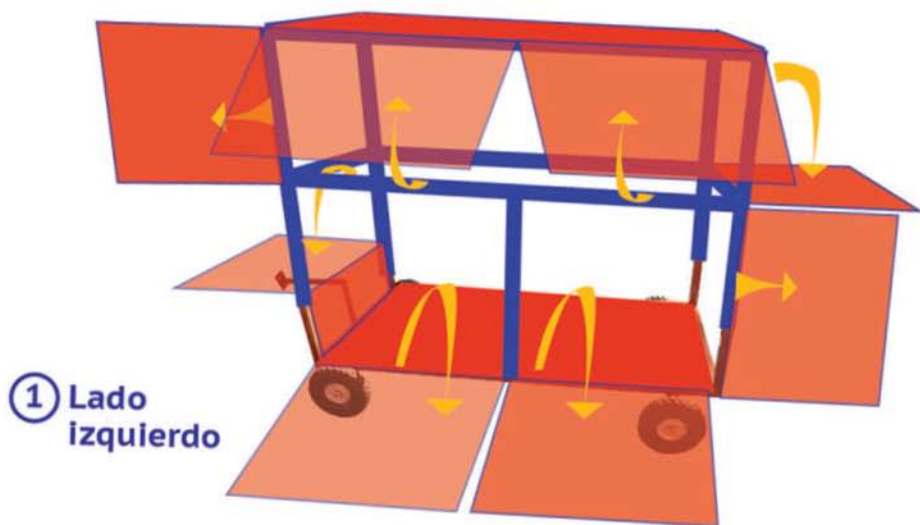


Imagen 16. Diagrama del museo móvil



① **Estructura metálica:**  
con dirección en la parte  
delantera de las llantas  
y tubo para remolque.

② **Estructura de madera:**  
compuesta por tiras que  
se ajusta a la estructura  
metálica.

③ **Base placa de mdf**

④ **Cubierta placa de mdf**

⑤ **Cajón de mdf  
y madera:** contenedor  
de piezas de cerámica.

⑥ **Caja de documentación**  
Contiene archivos de  
mapas, fotografías y  
documentos históricos.

Imagen 17. Componentes del museo móvil

Para la producción del museo se destinaron recursos económicos por parte de la beca UNAM CEP y el Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Oaxaca (PECDA).

La característica de este museo es que se puede expandir y que las mismas compuertas se convierten en anaqueles o espacios de exhibición de las piezas de cerámica y como soportes laterales para las fotografías, las compuertas funcionan también, como cubiertas en la protección de las piezas por la lluvia o el sol y la última función es como soporte para poner recuadros de texto que hablen acerca del fin del museo y las piezas expuestas. Otros elementos con los que cuenta son cuatro cajones de madera y aglomerado desmontables que tienen la función de transportar y resguardar las piezas de los objetos encontrados que una vez que se montan las piezas funcionan como base para los mismos objetos estos se distribuyen en el espacio con la idea exteriorizar y ampliar el área de exposición sin desvincularse del museo.

Una de las características particulares con las que cuenta este museo es una caja de archivos y documentos de los registros de los procesos de producción y recopilación de las memorias de los visitantes al museo, además de un compendio de planos históricos e información referente al sitio arqueológico de San Luis Beltrán y de las agencias municipales a su alrededor. La intención fundamental al archivar y clasificar estos materiales, es tener un marco histórico y de ubicación espacial del sitio arqueológico teniendo varias formas de cómo presentar los procesos de la investigación, construyendo un sistema de organización eficiente que pueda ser fácil de consultar por los habitantes de las comunidades facilitando un punto en común de diálogo y de encuentro.

Con la idea del archivo fue una oportunidad para poder trabajar por un tiempo extenso en la construcción del mismo, con las propias ideas y testimonios de los habitantes. Al almacenar esta información establece posibilidades de comprensión del sitio arqueológico y de las comunidades a partir de la memoria tomando en cuenta que es



**Imagen 18.** Estructura de museo móvil

**Imagen 19.** (pág. siguiente) Caja de documentación de museo móvil

**Imagen 20.** (pág. siguiente) Tendedero de fotografías de museo móvil





un proceso en transformación donde existen otras memorias que se van construyendo continuamente por los habitantes.

Otro elemento con el que cuenta el museo móvil, es un tendedero de fotografías que se extiende de un extremo del museo y se despliega sobre alguna columna o muro dependiendo de donde se instale el museo, teniendo la posibilidad de observar las fotos de ambos lados del tendedero y funcione como hilo conductor al texto introductorio del museo colocado en la compuerta delantera del museo.

El dispositivo móvil tiene varios puntos de visualización de los objetos exhibidos y del material documental. El primer punto es el inferior, el cual está pensado para que los niños puedan apreciar la exposición; el segundo punto de visualización es el superior, diseñado para que un adulto pueda apreciar de cerca los objetos sin tener que agacharse; sin embargo, tanto adultos como niños pueden participar en ambos puntos de visualización.

El museo móvil no plantea una narración lineal con el material de registro y de piezas que se exponen, son solo muestra de distintos momentos en los que se recorrió el sitio arqueológico, los distintos materiales que componen el museo hace que pueda tener varias lecturas, sobre todo en las acciones que se generen alrededor del mismo dispositivo.

Este museo tiene ciertas políticas en su organización, accesibilidad y adquisición que lo distinguen de otro tipo de museos, las cuales se mencionan a continuación:

- En cada espacio en el que se presenta cambia la colección del museo, con la idea que se expongan la producción de piezas recientes realizadas por los habitantes de otras comunidades y en colaboración con los maestros artesanos.
- El museo es un espacio de acceso libre para todo público,



incluyendo el acceso a las actividades del museo como son los talleres y acciones participativas en la recuperación de memorias y testimonios.

- El tipo de obra y de archivo que se muestra dentro del museo es un conjunto de ideas entorno a la memoria individual y colectiva de las comunidades y su relación principalmente con el reconocimiento del sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

- Las colecciones<sup>88</sup> se estructuran principalmente en la idea de la difusión de la cerámica, no obstante, se pueden integrar piezas con otros materiales tradicionales de las comunidades y del imaginario de su propios habitantes.

- **ADQUISICIÓN DE COLECCIONES Y MATERIAL DE EXHIBICIÓN:**

- La donación de la obra.

- La obra a cambio de material y la participación en un taller.

- El intercambio de piezas por memorias y testimonios individuales o colectivos.

- El intercambio de material documental que contribuya al material de archivo del propio museo, (investigaciones sobre los bienes comunes, planos, documentos históricos, fotografías, etc.)

## **LAS COLECCIONES DEL MUSEO**

Las colecciones del museo se dividen en cinco de acuerdo con las características formales de los objetos encontrados, el método que se utilizó para la creación de las colecciones fue en primer

---

<sup>88</sup> Las colecciones pueden ser definidas como los objetos de museo colectados, adquiridos y preservados en razón de su valor ejemplar, su valor de referencia o como objetos de importancia estética o educativa. La colección apunta a la adquisición y a la investigación a partir de testimonios materiales e inmateriales del individuo y de su medio ambiente. André Desvallées y François Mairesse, Conceptos claves de museología, (Consejo internacional de museos ICOM, 2010), p. 27

lugar la selección por forma y tamaño de cada una de las piezas, la segunda categorización fue sobre el uso y función de los objetos, por último, fue la clasificación por los creadores de los objetos. A continuación se nombra cada una de las colecciones:

- 1.- Envases, recipientes y utensilios.
- 2.- Tela, cartón y plástico.
- 3.- Juguetes y objetos extraños.
- 4.- Representaciones de jóvenes, adultos y niños sobre piezas realizadas por artesanos de Donají y San Luis Beltrán.
- 5.- Calzado.

Con estas clasificaciones se ven las características de los tipos de objetos de consumo de los habitantes que visitan el sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

La exhibición de las colecciones dentro del museo se disponen por un lado los objetos desarrollados por los maestros alfareros y por el artista, en el centro del museo se exponen los objetos que fueron desarrollados en colaboración de los artesanos, los habitantes y el artista.

## **COMUNICACIÓN**

- Presentación y conferencias del proyecto en espacios universitarios y culturales para su divulgación.
- Recorridos del museo en colonias y sitios importantes de la comunidad, además de la participación en festividades y eventos.
- Integración de material documental en la caja de documentación del museo móvil.

. Entrevistas y notas en la prensa local.

## **DIFUSIÓN**

. Realización de carteles de los talleres y los recorridos del museo móvil.

. Invitación para visitar el museo y a los talleres por medio del megafono y la radio local de las comunidades.

## **GESTIÓN**

. Acercamiento con autoridades y comités de las comunidades en la presentación del proyecto del museo y la negociación en la posibilidad de realizar recorridos e instalación del museo en sitios específicos de las comunidades.

Una de las primeras acciones que se realizaron fue una serie de talleres de cerámica, en ellos participaron los habitantes de San Luis Beltrán, con el objetivo de fomentar las artes plásticas en las comunidades a través del modelado y decoración de piezas realizadas con barro para impulsar el desarrollo creativo y desarrollar habilidades plásticas en jóvenes y adultos. Los primeros talleres se enfocaron en la enseñanza del pintado y decoración con esmalte de la cerámica de los objetos encontrados y de las piezas realizadas por los artesanos, todo ello dentro de las actividades de los recorridos del museo móvil por la comunidad.

Se pretende que más adelante los talleres puedan estar a cargo de los maestros artesanos Félix Nicolás de San Luis Beltrán y Darío Matías de Donají. Compartiendo sus conocimientos para que los participantes tengan bases para darle continuidad a la tradición de la cerámica en sus comunidades.

La propuesta como artista en el desarrollo del taller plantea que los participantes puedan representar a partir de la cerámica distintas

**COLECCIÓN 1: ENVASES, RECIPIENTES Y UTENCILIOS**



Imagen 21. Colección no. 1 del museo móvil, primera parte.

COLECCIÓN 1: ENVASES, RECIPIENTES Y UTENCILIOS



Imagen 22. Colección no. 1 del museo móvil, segunda parte.





Imagen 23. Colección no. 2 del museo móvil, primera parte.

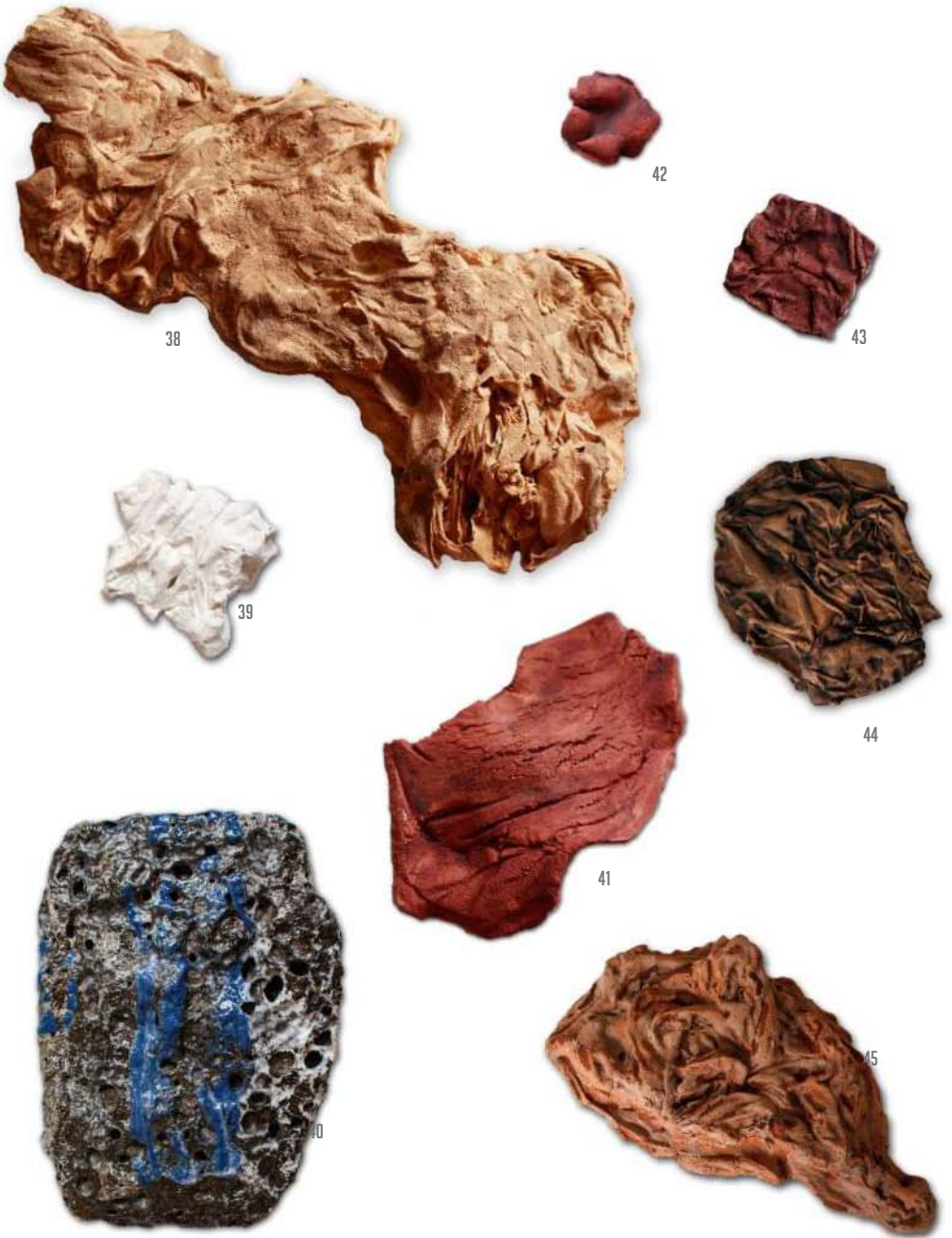


Imagen 24. Colección no. 2 del museo móvil, segunda parte.

COLECCIÓN 3: JUGUETES Y OBJETOS EXTRAÑOS



Imagen 25. Colección no. 3 del museo móvil.

Imagen 26 (pág. siguiente). Colección no. 4 y 5 del museo móvil.



**COLECCIÓN 4: REPRESENTACIONES DE JOVENES, ADULTOS Y NIÑOS SOBRE PIEZAS REALIZADAS POR ARTESANOS DE DONAJÍ Y SAN LUIS BELTRÁN.**



**COLECCIÓN 5: CALZADO**



historias, ya sean personales, de algún personaje importante para su comunidad, de alguna experiencia en el sitio arqueológico o de un lugar significativo dentro de la comunidad. En este caso existe un relación con la idea de Mario Rufer, acerca de la necesidad de retomar los testimonios y las memorias invisibilizadas o intangibles, que reconstruyen la manera de entender un contexto y potencializar los bienes comunes culturales, en la búsqueda de aquellos hilos conductores que le dan sentido e identidad cultural a una comunidad.

Los lugares en donde se planeó realizar los recorridos del museo móvil y los talleres son los centros de las comunidades, reuniendo a niños, jóvenes y adultos a que participen y realicen una pieza modelada en barro, que ese momento sea el punto de encuentro para el diálogo entre todos los participantes con el objetivo de compartir experiencias, vivencias y memorias sobre su contexto y del sitio arqueológico, al finalizar su pieza puedan explicar los motivos que los llevaron a realizarla.

Para conocer la opinión de los participantes de los talleres y de los visitantes al museo se pretende que por medio de la indagación se tracen una serie de preguntas que se pueden ir haciendo durante los recorridos del museo. Algunas de las preguntas que se ha considerado son las siguientes: ¿Conoce el sitio arqueológico de San Luis Beltrán? ¿Qué representa para usted este sitio arqueológico? ¿Qué parte de la historia de su comunidad tiene presente en estos momentos? ¿Usted conoce los talleres de cerámica de su comunidad? ¿Le gustaría conocer más a cerca de la tradición de la extracción del barro y la cerámica de la zona? ¿Qué actividad cultural, tradición o fiesta se lleva acabo en San Luis Beltrán? ¿Existe algún personaje importante de su comunidad que usted reconozca? ¿Usted que papel desarrolla en su comunidad?

Lo importante es registrar las respuestas a estas preguntas, con el objetivo de tener un conjunto de memorias de las personas, conociendo sus puntos de vista y la manera en la que reconocen el

sitio arqueológico. Este material se anexa como parte del materia de consulta y de archivo del museo móvil.

Al término del taller se llevarán las piezas a hornear a los talleres de los artesanos, con ello realizar una invitación a los participantes y a la comunidad general a que puedan visitar los talleres con la intención que conozcan los procesos de trabajo de los artesanos y se lleven sus piezas ya horneadas.

En este último caso se retoma la idea los bienes comunes culturales como aquellos que fomentan y aportan la cohesión social, con la acción de invitar a los participantes del taller a conocer la actividad que realizan los artesanos se pretende re enlazar el vínculo perdido entre los artesanos y la comunidad, con el objetivo de fomentar este tipo de prácticas dando a conocer los saberes locales.



### **III.VII.- ESTRATEGIAS Y EXPERIENCIAS DE MUSEOS MÓVILES EN EL ARTE.**

Un antecedente clave dentro de la historia del museo móvil es Boîte-en-Valise Caja- Maleta de él artista Marcel Duchamp. Es una maleta que contenía más de 69 reproducciones en miniatura de sus principales obras, tuvo la idea de reunir un archivo en forma de dispositivo móvil con sus obras realizando un cuidadoso método de trabajo al inventariar todas sus obras con las referencias precisas de sus propietarios<sup>89</sup>, en forma de documentos (fotografías, anotaciones y dibujos), con la finalidad de poder transportarla con facilidad de un lugar a otro y generar un testimonio autobiográfico. La obra tenía el objetivo de cuestionar la problemática de lo original y la copia de la obra de arte <sup>90</sup>.

«(...) mi propósito era reproducir las pinturas y los objetos. Me gustaban y las coleccionaba en un espacio lo más pequeño posible. No sabía qué hacer con ellas. Primero pensé en un libro, pero no me atraía la idea. Luego, se me ocurrió que podía ser una caja en la cual guardar mis obras montarlas como un pequeño museo, un museo portátil...». (Marcel Duchamp)

Con esta reflexión Duchamp da pie al planteamiento sobre otras formas de exponer las obras de arte y sobre la manera de dar difusión contemplando distintos espacios de exposición que involucre nuevos públicos.

Una idea importante en la crítica a la institución museística es la que desarrolla André Malraux con el museo imaginario, de la misma forma que Duchamp retoma la idea de la reproducción de varias obras maestras del arte por medio de la fotografía, pensando

---

89 Op. cit., Anna Maria Guash, p. 42

90 George Roqué, El museo portátil de Duchamp. (México: Luna Córnea. 23,2002), pp.191-193.

en que cada individuo tenga la posibilidad de hacer una colección y pueden realizar su propio museo imaginario, permitiendo ir más allá de los límites del espacio físico. Otro ejemplo en la crítica a las instituciones y a la industria cultural abordado desde la ironía es el museo ficticio (Musée d'Art Moderne. Département des Aigles)<sup>91</sup> Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas de 1974, del artista Marcel Broodthaers, donde las exposiciones y obras de este museo se construían con base en la idea del engaño, es decir, cada uno de los elementos exhibidos eran presentados bajo una publicidad falsa con el fin de atraer al público; asimismo, el artista se presentaba como director del museo, curador, coleccionista, periodista, transportista, publicista, inversor, archivista y abogado. Lo que le interesaba era cuestionar la mercantilización de las producciones culturales y de conocimiento<sup>92</sup>, hablar de manera irónica de las obras de arte de artistas consagrados como (Duchamp y Magritte) abriendo la discusión entre lo que se considera arte y lo que no es arte.

El artista y arquitecto Alfredo Jarr, es otro de los exponentes que aborda la idea del museo en su trabajo, el cual se relaciona con la instalación y la arquitectura en la ciudad. Jarr, crea museos temporales con la intención de resaltar la necesidad de los espacios culturales y las problemáticas de cada contexto en el que trabaja. Un ejemplo de ello es la obra *The Skoghall*<sup>93</sup> del año 2000, en la que trabaja con una pequeña comunidad de Suecia donde su principal actividad productiva es la fabricación de papel. Jarr realizó una estructura contemporánea con material de papel en colaboración de arquitectos y constructores, con el objetivo de difundir la obra de los jóvenes artistas suecos emergentes de Estocolmo. Terminada la estructura se inauguró la exposición con la presencia del alcalde de la ciudad y de toda la comunidad. Después de un día de exposición

---

91 Revista de arte contemporáneo artishock, Marcel Broodthaers, una retrospectiva, (diciembre 8, 2016), <https://goo.gl/W8AzdN>

92 Sonia Arribas, Seminario Internacional de la Memoria e industria cultural, Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers, (Digitalización 28-29 de noviembre de 2007) <https://goo.gl/6eMNR7>

93 Alfredo Jarr, página web del artista, (2016), <http://www.alfredojaar.net>

se clausuró, se retiraron las obras de los artistas y se prendió fuego a la estructura, borrando todo rastro de espacio de exhibición.

La obra de Alfredo Jarr recalca el papel del artista en la sociedad al generar preguntas sobre un espacio específico, pone la atención en las inquietudes de una comunidad y genera iniciativas a partir de la colaboración. Aunque sus proyectos artísticos no se centran en artefactos móviles cumplen una función concreta en un contexto determinado.

Una de las referencias artísticas que marcaron una pauta en la investigación de los dispositivos y museos móviles fue la exposición “Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho” dirigido por crítico y curador Martí Peran. Este proyecto fue concebido con el apoyo del Centro Cultural de España<sup>94</sup> y exhibía más de 70 propuestas de dispositivos de distintas ciudades, de las cuales algunas de ellas retomaban estrategias del museo. Para Peran “es impredecible habilitar procesos participativos que promuevan el valor de uso, esto es la generación de experiencias y acontecimientos mediados por el dispositivo estético en cuestión”.<sup>95</sup> Uno de los elementos importantes de un museo móvil es que involucra procesos participativos con la comunidad.

Algo en lo que entra en contradicción en el proyecto *esto no es un museo, Artefactos móviles al acecho*, es la iniciativa de meter los museos dentro del museo, en este sentido se pierde el sentido de los mismos, se ponen en duda los motivos por el que se realizaron este tipo de museos, ya que en su discurso no está la idea de instaurarse como pieza de exhibición, ya que entonces se puede pensar que el discurso del museo en el arte público sólo fue un pretexto para entrar y exponer en el museo, se entendería que en lugar de ayudar a difundir el trabajo de varios artistas por medio de la exhibición al contrario contribuye a la muerte de la obra de arte dentro del museo.

---

94 Op. cit., Martí Peran, p. 1

95 Martí Peran, Notas para una recapitulación en LUGAR\_CERO Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad, (México D.F.: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A. C. , 2012)

Como parte de esta investigación se seleccionaron únicamente algunos proyectos de artefactos móviles que en su operación mantuvieran la idea del museo móvil, con el fin de conocer y contrastar la manera en que se conforman y los circuitos en los que se mueven.

El museo nómada del artista Rubén Miranda desarrollado en el año 2010, surge a partir de la reflexión sobre el grave estado de descomposición social, buscando en el arte la necesidad de encontrar el equilibrio hoy perdido, ha desarrollado investigaciones sobre el aspecto metafísico – espiritual del ser humano buscando generar con este artefacto conciencia sobre “la importancia de la ubicación para una vida espiritual más equilibrada” para ello ha trabajado en el territorio del Centro Histórico de la Ciudad de México difundiendo en este mismo contexto a través de exhibiciones, dentro del museo, compuestas por talleres, exposiciones y campañas de información. Miranda ha tomado los principios de la internacional situacionista en la práctica del reconocimiento del espacio por medio del museo nómada. Lo sugestivo del proyecto es que logra establecer un vínculo con los distintos públicos del centro de la ciudad.

Otro de los ejemplos en México de museo móvil es el Changarrito<sup>96</sup> surge en el año 2004 como una pieza del artista Máximo González, funciona como galería, museo y biblioteca ambulante, realiza intervenciones en distintos espacios públicos, culturales, galerías y museos. Lo interesante es la plataforma que ha conformado este proyecto al establecer una colección de obras de varios artistas, por medio del intercambio y la compra – venta, por otro lado, el Changarrito ha colaborado proyectos artísticos en distintos espacios específicos de la Ciudad de México. Durante el año 2012 comenzó con una editorial, contando con 11 libros editados y en el 2015 desarrolló residencias artísticas en la Ciudad de México. Ha sido

---

96 Museo de la Ciudad de México, Changarrito en Acción 12 años, Tríptico de la exposición colectiva multidisciplinaria sobre la historia y colección del proyecto changarrito. (Museo de la Ciudad de México, 2016)

presentado en la Bienal de Venecia (2011, 2013) y en la Bienal Metrópoli de Copenhague (2009). En este caso vemos como el Changarrito funciona atinadamente como una institución cultural que se posicionó dentro de los circuitos de legitimación del arte enunciado en la idea de un otro museo cobijado por los museos y ferias de arte.

El museo de la calle del colectivo cambalache<sup>97</sup> surge en el año 1990 en Bogotá Colombia, este dispositivo es un carrito de madera que tiene la característica de formar su colección por medio de todo tipo de objetos obtenidos de la calle por medio del cambalache con los transeúntes. Lo más sobresaliente de este museo es el hecho que tiene una dinámica de intercambio de mercancía, reutilizando objetos que se consideraban basura en algo útil para otra persona, lo interesante es que después de un año de recorridos por Bogotá su creadores decidieron rifarlo entre los recicladores para seguir siendo un medio de transporte e intercambio de mercancía, pareciera en el museo de la calle tiene un sentido y contexto específico que es justo la calle y queda en claro el destino a donde pertenece y a quien pertenece.

El GuggenSITO es la propuesta de museo móvil que ha desarrollado el artista Eder Castillo, la pieza hace alusión a la obra arquitectónica del museo Guggenheim Bilbao de Frank O. Ghery, solo que Castillo retoma las formas originales del museo para realizar un inflable, esta obra nos enfrenta a la condición pornográfica del museo de arte contemporáneo. El diseño es deliberadamente torpe, un “fake” barato<sup>98</sup>, como las imitaciones de marcas internacionales que se venden en “los tianguis”<sup>99</sup>. El Guggensito busca resaltar el contraste y una crítica sobre los espacios museísticos públicos y privados, generando con su obra la interactividad, la socialización y reflexión con el público de diferentes colonias populares de la Ciudad de México. El trabajo de Eder Castillo responde a una clara

---

97 Tomás Ruiz-Rivas, Edición digital del Antimuseo, (Ciudad de México, junio 2014).  
<https://goo.gl/FVQk8E>

98 Tomás Ruiz-Rivas, Página web del proyecto guggensito (11/12/2016) <https://goo.gl/unY9BV>  
99 Ídem.,

preocupación por la labor en el espacio público visto a través de sus diferentes proyectos, le interesa generar un diálogo y reflexión a partir de su obra.

Otros de los proyectos que se pueden considerar dentro de los museos móviles son:

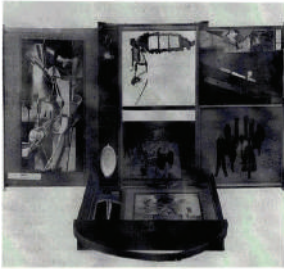
The Floating museum, Washington, D.C. 2009 - 2011, UMPA Unitad Móvilde Préstecs d'art, Barcelona 2004, Fala dos confins, Sao Paulo, Brasil 2010, Muse ambulante, Sao Paulo, Brasil 2010, Centro Cultural Nómade, Argentina 2011, Escuela Panamericana del Desasosiego, Barcelona 2011, Trailertalk, Folk Float, Espass, Tránsits dispositivo móbil, Móvil de arte, Argentina 2002, HoMu – Homeless Museum. New York 2002, Museo Travesti del Perú 2003, Museo de la Defensa de Madrid. 2007, Davis museum, Barcelona 200, Museo Neo-Inka, de Susana Torres, el Museo de los Desplazados del colectivo Left Hand Rotation, 2010.

De los ejemplos de museos móviles se retomó la especificidad en sus temáticas relacionadas con el contexto específico en que se desarrollan los museos, las estrategias para lograr cierta "función" y relación que puede cumplir o incidir en el espacio público.

Un aspecto más que se observó en las propuestas de los museos es la dependencia con alguna institución cultural y el aspecto autónomo de ciertos dispositivos, estas diferencias marcan los intereses de los artistas y objetivo final al que se quiere llegar.



## MUSEOS MÓVILES



Marcel Duchamp: Caja-en-maleta, edición de lujo, 1941, con materiales (con el consentimiento de la esposa del artista) de: La novia (1912), Obra de París (1919), El gran vidrio (1913-1923), B+W (1948), Pines (1950), Nueve volúmenes musicales (1916-1953), ¿Pero qué contiene un maletín de agua? (1915-1916), Tres grandes serenos (1913-1914), Fuente (1917), Pende pliegable de agua (1916).

**Marcel Duchamp**  
Caja- en- maleta  
Edición de lujo  
1941



**Museo Imaginario**  
**André Malraux**  
1947



**El Changarrito, 2004**  
**Máximo González**



**Museo nómada**  
**Rubén Miranda**  
Ciudad de México  
2010



**Móvil de Arte**  
**Ana Villarreal y Gabriel Guñazú,**  
2002  
**Argentina**  
Camión cargado de cuadros, libros,  
música y poesía ofrecen conciertos  
y talleres de arte.

Representación de México  
en Arco Madrid 2005.



**Guggensito (2011-2012)**  
**Eder Castillo**  
Ciudad de México



**Museo de la Calle 1999**  
**Colectivo cambalache**  
Bogota, Colombia

<http://guggensito.blogspot.mx/2008/01/mexico-2011-2012.html>

Imagen 27. Antecedentes y ejemplos de museos móviles en el arte.

### **III.VIII.- EL ARTE PARTICIPATIVO EN LA PROPUESTA DEL MUSEO MÓVIL.**

En este apartado se aborda la idea del arte participativo considerada dentro de la propuesta artística del museo móvil, se trata de explicar las relaciones con la investigación y la manera en la que como artista se definen esta práctica.

Existen diversos conceptos que abordan desde distintos puntos de vista las prácticas artísticas relacionadas con el trabajo en el espacio específico y la participación con la comunidad como es: el arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte diálogo, arte contextual y práctica social<sup>100</sup>, dentro de estos conceptos se encuentra el arte relacional de Nicolás Bourriaud el cuál propone una teoría de la forma, del actuar del artista y su relación con el espacio, con el contexto y la ciudad desencadenando “estados de encuentro” de intersticios, de relación, de intercambio, de interactuar y de participar, por medio de la reorganización del espacio compartido, de el lugar común. Claramente: “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con la relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible”<sup>101</sup>. Para Bourriaud, la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad. Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente.

Para esta investigación el concepto que engloba la práctica artística realizada con el museo móvil es el concepto del arte participativo

---

100 Claire Bishop, *Infiernos Artificiales, Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Ciudad de México: Taller de ediciones Económicas, 2016), p.12

101 Nicolás Bourriaud, *La Estética relacional*, (Buenos Aires Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2008), p. 68

basado en la idea del arte relacional de Bourriaud pero enunciado desde el punto de vista de la historiadora del arte, crítica y curadora Claire Bishop, para ella se tienen que encontrar otras formas donde el artista se involucre en dinámicas de grupo o en un entorno social, “en su lugar, debe haber un arte de acción, una interfaz con la realidad la adopción de medidas - por pequeñas que sean - para reparar el vínculo social”<sup>102</sup>. Planteando la participación como un espacio restaurativo de los lazos sociales.

El arte participativo se centra en el significado de lo que produce e implica la colaboración y la participación, tiene como objetivo descentralizar las prácticas artísticas reflejando las necesidades y particularidades de diferentes comunidades, surge desde el cuestionamiento de las prácticas artísticas en la construcción de objetos y su consumo pasivo, “el arte debe ser dirigido en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna”<sup>103</sup> Esto es un arte de acción que involucra a grupos e individuos en diferentes operaciones, para la curadora e historia del arte Miwon Kwon existe una serie de verbos que involucran esta práctica los cuales son: la investigación, organización, negociación, coordinación, entrevistar, comprometer y promover.

Desde el punto de vista de la artista Mónica Castillo “la participación puede entenderse como una acción en conjunto en donde se pretende una horizontalidad en la división de tareas, tanto de la parte que aporta el artista como de las acciones que desempeña la comunidad con la que éste trabaja”<sup>104</sup>. Dado que la participación procura no hacer una distinción entre profesionales y no-profesionales, puede traducirse en modelos sociales no jerárquicos de acción conjunta entre el investigador y los habitantes; la producción entonces recae en quien decide qué se va a producir, la experiencia se entiende dentro de la dimensión social de la colectividad.

---

102 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Londres: Editorial Verso, 2012), p. 11

103 Boris Groys en Claire Bishop, *Infiernos Artificiales, Arte Participativo y políticas de la espectralidad*, (Ciudad de México: Taller de ediciones Económicas), p. 433

104 Mónica Castillo, *Apuntes alrededor de la Participación como práctica artística*, p.201

Una iniciativa del arte colaborativo y participativo que es importante mencionar es Park Fiction proyecto llevado a cabo en Hamburgo, Alemania. Es un proyecto en donde un grupo de artistas y vecinos se organizaron para realizar acciones de protesta en contra de la demanda de la concesión de suelos por parte del gobierno a contratistas privados para la construcción de un gran edificio corporativo, al mismo tiempo, este grupo organizado recabó firmas y gestionó la construcción de un parque en el mismo espacio, considerando la idea de la apropiación del espacio público a través de distintas disciplinas artísticas especialmente del intercambio de la subcultura musical retomando la idea de arte colaborativo. Park Fiction representa un modelo del arte internacional, de organización y gestión activo que puede replicarse en otras partes, considerando las características y problemáticas de cada contexto específico.

A pesar de el desgaste de este tipo de prácticas artísticas concuerdo con la idea de Bishop que el arte participativo no es un medio político privilegiado, tampoco está legitimado de antemano si no que es necesario ser ejecutado y probado continuamente en cada contexto específico, considerando el aporte que pueda tener al campo del arte, no obstante, va más allá la importancia de la participación de los habitantes en su comunidad.

Existe una relación en el arte participativo entre el objeto arte, artista y la audiencia, estos proyectos son un continuo de largo plazo con un inicio y un fin incierto<sup>105</sup>. En el caso de esta investigación se da una interrelación entre el museo móvil, el contexto y el visitante – participante. Las dinámicas y acciones del museo pueden modificarse según el contexto y la relación que exista con los habitantes de las comunidades.

La práctica del museo móvil abre la discusión sobre la necesidad desde el arte en voltear a ver a otros lugares fuera del museo o

---

<sup>105</sup> Op. cit., Claire Bishop, *Infiernos Artificiales*, Arte Participativo y políticas de la espectaduria, p. 30

la galería convencional, de proyectos emancipatorios desde donde conocer distintas formas de pensar de los habitantes de las comunidades.

La función esencial del museo móvil es la búsqueda de documentación, toma de fotografías e información hablada o escrita de los habitantes locales acerca del sitio arqueológico de San Luis Beltrán, la intención es construir un tejido de información que de cuenta y testimonio de ese territorio.

Es pertinente tener en cuenta en la investigación del arte participativo el proceso cíclico a seguir de Reflexión-acción-reflexión entre el conocer y hacer, recurrir a estas instancias para darle una validez y sentido al trabajo como artista en el contexto específico del sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

En esta investigación no se habla del concepto de arte comunitario ya que el proyecto surgió en la toma de decisiones del artista sobre la creación del museo móvil y en una primera instancia no intervinieron los habitantes de la comunidad.

En las prácticas artística de los recorridos y las acciones del museo móvil, se destacan dos momentos en los que se involucraron los habitantes y artesanos de las comunidades como parte del proyecto; el primero como ya se había mencionado es el trabajo colaborativo realizado por los artesanos de Donaji y San Luis Beltrán en la producción de las esculturas de barro de los objetos encontrados. El segundo momento tiene que ver con la participación de los habitantes en los talleres realizados dentro de las actividades del museo móvil, en los cuestionarios y entrevistas sobre el reconocimiento de los bienes culturales de la comunidad, esencialmente del sitio arqueológico de San Luis Beltrán.

Hablando de la participación viene al caso añadir un comentario que compartió el artista y curador Pedro Ortiz Antoranz al conversar acerca obra artística del proyecto *memoria in situ*, donde menciona

que la participación y colaboración “es el encuentro en un tercer espacio no es tu mundo, ni mi mundo es ese espacio en donde podamos compartir y generar un diálogo”. Es la generación de ese espacio de encuentro que lo nombramos en este caso como el museo móvil.

El artista tiene la posibilidad de involucrarse en un contexto específico, estableciendo estrategias como es el mapeo, la reinterpretación, la recontextualización, etc. teniendo la capacidad para hacer un vínculo en una comunidad reflejando sus intereses y particularidades en los procesos de la obra, instaurando un diálogo y una labor en común con los diferentes integrantes de la comunidad. “Las obras para un sitio específico pueden utilizarse para hacer que estos no-espacios parezcan específicos de nuevo, para reajustarlos como lugares concretos, no espacios abstractos, en términos históricos y/o culturales”<sup>106</sup>.

A partir del arte se busca ver que tanto puede llegar a ser un medio para el diálogo y la recuperación de experiencias en los distintos lugares donde se presente el museo móvil. Para ello veamos que en el siguiente apartado se describe la acción del museo móvil en los recorridos por las comunidades cercanas al sitio arqueológico, se habla de la incidencia y la participación de los habitantes en las acciones propuestas y los ajustes que hicieron de un contexto a otro.

---

106 Op. cit., Hal Foster, p. 201.



### **III.IX.- INCIDENCIA DEL MUSEO MÓVIL EN LAS COMUNIDADES DE SAN LUIS BELTRÁN, DONAJÍ Y SAN ANDRÉS HUAYAPAM.**

Durante los primeros recorridos del museo móvil se puso a prueba la estructura del propio dispositivo del museo, en cuestiones técnicas y del propio trayecto, otro de los aspectos a considerar fue el espacio en donde se realizó el montaje e instalación del propio museo, en el primer recorrido se instaló en los pasillos de la agencia municipal de San Luis Beltrán tomando en cuenta el centro de reunión de los habitantes de la comunidad.

La instalación del museo móvil en San Luis Beltrán se realizó en el transcurso de un día, en ese lapso se logró observar varias reacciones de los habitantes durante su visita por el museo. Una de ellas fue que para la mayoría de los visitantes no conocían el sitio arqueológico de San Luis Beltrán, preguntaban acerca de la ubicación de la misma y sobre los objetos que se habían encontrado en ese territorio. Otra de las reacciones que se percibieron de parte de los habitantes fue la comparación y la búsqueda de los objetos realizados en cerámica en las fotografías de los registros de los objetos encontrados en el sitio arqueológico, se percibió un proceso de identificación e interpretación personal con los objetos y el espacio por medio de la experiencia, en otras palabras estos objetos han funcionado como elementos detonadores de memorias entre los habitantes.

Una respuesta más de los visitantes fue la distinción inmediata que hicieron entre los objetos producidos por los artesanos con las esculturas de los objetos encontrados realizados en barro, varios de ellos recurrieron a la pregunta de ¿cómo poder llamar a esos objetos que están realizados con el material de la cerámica pero que no son utilitarios? ¿qué representan y qué funciones tienen?

Varios de los visitantes expresaron su interés por difundir y reconocer la historia de su comunidad, dándose la oportunidad

de hablar acerca de sus experiencias personales y familiares con la experiencia con el barro, algunos de ellos conocían los lugares de donde se extrae el barro pero no tenían el conocimiento de los talleres de cerámica de la zona. En general en el primer recorrido del museo móvil se observó una buena respuesta e interés por conocer y recorrer el museo por parte de los habitantes de San Luis Beltrán.

Dentro de las actividades paralelas al recorrido del museo se llevó a cabo el taller de decoración de cerámica con esmaltes, con la intención de generar una motivación en conocer y aprender las formas de hacer de la cerámica, los participantes escogieron una pieza elaborada por los artesanos, cada uno de los asistentes al taller realizaron bocetos de los motivos que buscaban representar en las piezas de cerámica y seleccionaron los distintos tipos de colores y motivos para decorar cada pieza dependiendo de la forma de cada pieza. Al final del taller se les sugirió a los participantes que cada una de las piezas que decorarán formará parte de una colección del museo móvil y si no fuera el caso podían conservar ellos sus piezas.

Al recopilar las piezas de cada uno de los talleres contribuye a ampliar las colecciones del museo teniendo la posibilidad de poder ir cambiando en cada recorrido el material expuesto, presentando en cada comunidad los procesos de los habitantes de otras poblaciones.

Cabe resaltar que durante el segundo recorrido se percibió la manera en como algunos habitantes de San Luis Beltrán al ver las fotografías expuestas del sitio arqueológico en el museo móvil expresaron que les remitía a distintos recuerdos de la infancia, es decir que están relacionados con las experiencias de juego y de esparcimiento en ese lugar, incluso compartieron historias que les contaron sus padres y abuelos de “San Luis Beltrán”, vemos en este caso que la memoria se forma sobre la base de la interacción social; es decir de las relaciones al interior de los grupos y las que

se establecen respecto de otros en la estructuración de la realidad que se vive<sup>107</sup>.

El museo móvil ha funcionado durante los recorridos como un centro de interacción social, de intercambio de conocimientos, información, anécdotas, preguntas, de relato de memorias y cuestionamientos acerca de la memoria y los bienes culturales de San Luis Beltrán. En este caso coinciden los procesos del museo con la idea de Claire Bishop acerca del arte participativo, tomando en cuenta que las personas construyen el material artístico central en las ideas, las experiencias y las posibilidades que resultan de las interacciones y el significado de lo que produce<sup>108</sup>.

El material documental del museo móvil que se ha recopilado sobre el sitio arqueológico y de las comunidades ha funcionado como un trueque o intercambio con autoridades, investigadores y habitantes de las mismas comunidades interesado en saber más acerca de su historia, la geografía y distribución del territorio, contribuyendo con la información a investigaciones de otras áreas del conocimiento, a su vez han compartido parte de su experiencia de investigación y producción para enriquecer el acervo del museo.

Uno de los intercambios de información se acordó con el agrónomo Albar Rios Sánchez, él compartió la Investigación realizada sobre la extracción del barro en el taller del maestro Darío Matías, a cambio se le entregó copias de mapas y planos históricos recopilados dentro del material documental del museo. Otro de los intercambios fue realizado con la Señora Christina Martínez, el cual surgió en el diálogo acerca de las piezas del museo y la coincidencia que ella encontraba con su trabajo en la decoración de botellas de refresco con pinturas al óleo, de esta manera ella pidió una opinión sobre su

---

107 Manuel González Navarro en Juana Romero Juárez, Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2012), p. 126

108 Op. cit., Claire Bishop, *Infiernos Artificiales*, Arte Participativo y políticas de la espectacularia, p. 24

trabajo, al terminó de la conversación ella amablemente obsequio una de las botellas de plástico decorada para formar parte de las colecciones del museo.

Durante el mes de noviembre del año 2016 se realizaron dos recorridos con el museo móvil, el primero se llevó a cabo en la agencia municipal de Donají y se instaló el museo durante un día en la entrada principal de la agencia municipal, el segundo recorrido fue la agencia municipal de San Luis Beltrán particularmente se instaló dentro de la feria ecológica de organización Campo. A.C., En donde reúnen productores de diferentes partes del Estado exhibiendo sus productos gastronómicos, ecológicos y culturales.

En los dos lugares se llevó a cabo una acción artística que consistió en realizar varios formatos de hojas con distintas indicaciones que se presentan a continuación:

- Escriba una historia o leyenda que representa su comunidad.
- Dibuje algún símbolo, objeto o gesto que represente a su comunidad.
- Dibuje algún monumento, construcción o lugar que para usted represente a su comunidad.
  
- Dibuje o escriba alguna tradición o actividad que represente a su comunidad.

La finalidad de esta acción fue establecer un vínculo e intercambio con los habitantes de las comunidades teniendo como objetivo recabar las memorias colectivas de las personas, considerando que el lenguaje escrito puede ser una limitante, se propuso el medio del dibujo para expresar sus memorias o en ciertos casos la palabra.

A cambio de participar en esta acción se les obsequio a los participantes una pieza de barro con la figura de la princesa Donají, desde un punto de vista personal es un símbolo representativo de la comunidad de Donají y de la ciudad de Oaxaca. La acción sólo se

contemplo para los habitantes originarios de dichas comunidades por ello fue primordial entablar un diálogo con los visitantes y preguntarle de donde venían o a que comunidad pertenecían.

Con estas acciones se buscó la continuidad del pasado con el presente y la transmisión de la memoria y el recuerdo de los habitantes de las comunidades sobre aquellos eventos significativos que se manifestaron individual y colectivamente en el sitio arqueológico, no como una memoria unificada u homogenizada, sino aquellas memorias que se van modificando por la forma en la que se transmitió de forma oral o escrita y el aporte personal según las vivencias y experiencias en el lugar.

La importancia de la memoria tiene un papel fundamental en la construcción de la identidad “la identidad es consecuencia de la memoria”<sup>109</sup>, como lo menciona Umberto Eco “cuando se pierde la memoria se pierde la identidad”<sup>110</sup>, los lugares, los objetos y las vivencias configuran la manera particular en la que los habitantes conciben y perciben su entorno, en conjunto construyen su propias imágenes sobre el sitio arqueológico.

En cada uno de los espacios en donde se presentó el museo móvil fue distinto el recibimiento y la percepción de los habitantes, en el caso del recorrido por la agencia de Donaji se realizó la gestión con las autoridades para solicitar el espacio para el montaje del museo. Más allá que sí se autorizo el uso del espacio no existió un mayor interés en la difusión y seguimiento del recorrido del museo móvil por parte de las autoridades de esta comunidad, por consiguiente se vio reflejado en la poca asistencia de los habitantes durante la exhibición del museo.

Otro aspecto que se observó fue la influencia de la religión evangélica en gran parte de los habitantes de Donají, el día que se

---

109 Op. cit., Juana Romero Juárez, p. 34

110 Umberto Eco en Romero Juárez Juana, Memoria Colectiva procesos psicosociales, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, (Ciudad de México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2012), p. 34



Imagen 28. Montaje de museo móvil en la Agencia Municipal de San Luis Betrán.



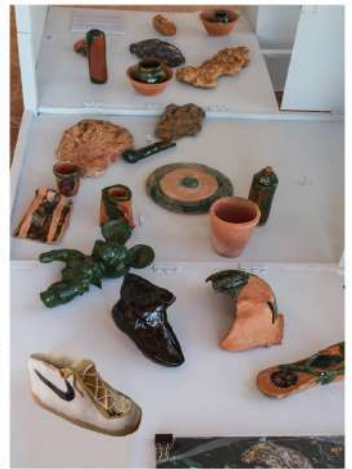


Imagen 29. Instalación del museo móvil en la Agencia de San Luis Beltrán.



Imagen 30. Fotografía de la señora Christina Martínez, mostrando su trabajo de botellas de plástico pintadas con óleo y la reinterpretación de botellas realizadas en cerámica.



**TALLER DE BARRO Y CERÁMICA.**

Los participantes conocerán las distintas formas para la construcción de piezas con barro.

**EL TALLER ES COMPLETAMENTE GRATUITO**  
 informes al teléfono 51-9-61-01  
 ó al correo: rezafral@hotmail.com  
 cupo limitado a 25 personas  
 nota: llevar alguna playera o mandil para trabajar con los materiales.

**SABADO 6 de AGOSTO 11 hrs**  
 EN LA AGENCIA MUNICIPAL DE SAN LUIS BELTRÁN




**museo móvil itinerante museo móvil itinerante**

**2º Recorrido**

En la Agencia Municipal de San Luis Beltrán

Lunes 1 de Agosto 2016 a partir de la 9.30 hrs.

**TALLER DE DECORACIÓN DE CERÁMICA CON ESMALTES**



Los participantes conocerán y comprenderán el manejo de los materiales, los colores y herramientas para la correcta aplicación de esmaltes en la cerámica.

**EL TALLER ES COMPLETAMENTE GRATUITO**  
 informes al teléfono 51-9-61-01  
 ó al correo: rezafral@hotmail.com  
 cupo limitado a 20 personas  
 nota: llevar alguna playera o mandil para trabajar con los materiales.



**SABADO 16 de JULIO 11 hrs**  
 A UN COSTADO DEL PALACIO MUNICIPAL DE SAN LUIS BELTRÁN



Imagen 31. Carteles de los recorridos del museo móvil y de los talleres de decoración de cerámica con esmaltes y modelado en barro.



**3er RECORRIDO**  
**MUSEO MÓVIL ITINERANTE**  
 AGENCIA MUNICIPAL DE DONAJÍ, OAXACA.  
 SABADO 15 DE OCTUBRE A PARTIR DE LAS 10:30 HORAS



**TALLER DE MODELADO EN BARRO**  
 PARA NIÑOS A PARTIR DE LOS 10 AÑOS, JOVENES Y ADULTOS.

Los participantes conocerán las distintas formas para la construcción de piezas con barro.

informes al teléfono 51-8-61-01  
 ó al correo: rezoafra@hotmmail.com  
 cupo limitado a 25 personas  
 nota: llevar alguna playera o mandil para trabajar con los materiales.

COOPERACIÓN VOLUNTARIA

**SABADO 13 de MAYO 10 hrs**  
 EN LA PRESIDENCIA MUNICIPAL DE SAN ANDRÉS HUAYAPAM

Imagen 32. Carteles de los recorridos del museo móvil y de los talleres de decoración de cerámica con esmaltes y modelado en barro.



realizó el recorrido por la comunidad coincidió con el periodo que tiene mayor actividad en su templo, por lo que fue otro motivo de la poca afluencia de visitantes al museo.

Durante el recorrido por la feria ecológica de San Luis Beltrán existió una apertura e interés por el proyecto por los representantes de la asociación Campo. A. C. ya que ellos previamente tenían conocimiento del proyecto del museo móvil por lo que facilitó la gestión y la instalación del museo móvil dentro de la feria, durante este evento se logró percibir distintas reacciones por los visitantes al observar museo, algunos de ellos entablaron el diálogo y el resultado de la comunicación fue la participación en responder una serie de preguntas acerca del sitio arqueológico por medio de formato que se realizó.

Sobre los materiales con el que se realizaron las piezas y del mismo proceso de producción, algunos visitantes manifestaron su interés por participar en alguno de los talleres de cerámica que se imparten como actividades del mismo museo. Además, se estableció el contacto con directores de escuelas y representantes de algunas colonias para poder vincular el museo con la impartición de talleres en esas comunidades.

El último recorrido se realizó en la comunidad de San Andrés Huayapam en ella se presentó ante todas las autoridades el proyecto del museo móvil, en donde se llevo a cabo un convenio para la realización de talleres de cerámica en la comunidad.

Por su parte las autoridades hicieron hincapié en la falta de este tipo de proyectos en la zona, en la misma reunión comenzaron a surgir varias ideas de cómo enlazar estas actividades con la tradiciones de la comunidad y las actividades del museo móvil. Entre las ideas del Presidente Municipal fue la de poder vincular las actividades del museo con la festividad más importante que es la Feria del Téjate.

Dentro de las actividades del museo en San Andrés Huayapam, se llevo a cabo el taller de modelado en barro con los habitantes de la comunidad, existiendo una buena respuesta a pesar del poco tiempo que se dio para su difusión, los asistentes estaban ansiosos de seguir con los talleres, de darle continuidad a los procesos de aprendizaje y poder llevar a cabo una diversidad de actividades culturales en la comunidad.

En el taller se construyeron algunas formas básicas para la construcción de cualquier pieza que se quiera realizar con el barro, lo primero fue la explicación para la elaboración de una esfera, en segundo lugar, fue la construcción del cilindro y por último el cubo. Un ejercicio más que se añadió fue uno libre con el objetivo de estimular la imaginación y la creación de personajes, objetos e historias, ya que un problema que se observó es que a los niños cada vez más les cuesta el poder crear y plasmar sus ideas en el material.

El mismo taller se impartió en el fraccionamiento de Casas del Sol perteneciente a la misma comunidad, es importante mencionar que existió una invitación por parte de algunos habitantes del fraccionamiento a realizar el taller dentro de la celebración anual de la actividad del trueque que lo llevan a cabo entre los mismos residentes. Lo fascinante fue la convivencia con los habitantes al poder ser parte de las dinámicas de intercambio de objetos, comida, servicios y conocimientos.

Por ahora se cierra un ciclo con esta investigación con las primeras acciones del museo móvil, no obstante, el museo seguirá realizando recorridos y acciones en las comunidades. Una de las propuestas que se tiene a corto plazo es que posteriormente de haber realizado los recorridos por las comunidades con el museo, se lleve a cabo una edición del trabajo realizado con las memorias recopiladas en las distintas actividades y acciones del museo con la finalidad de entregar una copia a cada una de las agencias municipales y municipios teniendo un material de registro y testimonio de la manera en la que sus habitantes construyen su identidad.





Imagen 33. Registro fotográfico del taller de decoración con esmaltes y modelado en la agencia de San Luis Beltrán, registro de la acción del museo móvil en la recuperación de memorias colectivas de los habitantes de Donaji.

Imagen 34. (pág. 123, 124) Participante de los talleres en san Luis Beltrán.



Imagen 35. Habitantes de San Luis Beltrán recorriendo el museo móvil.











Imagen 36. (pág. 128-129) Habitante de San Luis Beltrán decorando una pieza de barro cocido.

Imagen 37. Registro fotográfico del taller de modelado en barro y de decoración de cerámica con esmaltes en la agencia de San Luis Beltrán actividad del museo móvil



Imagen 38. Habitantes de San Luis Beltrán recorriendo el museo móvil.

Imagen 39. (pág. siguiente) Iglesia y Palacio municipal de San Andrés Huayapam.

Imagen 40. (pág. 133) Taller de modelado en barro en San Andrés Huayapam.

Imagen 41. (pág. 134,135) Museo móvil en la Feria Ecológica de San Luis Beltrán.









# museo móvil itinerante

El museo móvil itinerante busca fomentar las artes plásticas y mostrar al gran público los trabajos de los artistas "móviles". El museo móvil itinerante de la Fundación de las Artes Plásticas de la Universidad de la Habana, que tiene como objetivo de la difusión de la cultura del arte, del conocimiento y el aprendizaje de técnicas artesanales, pretende ser un espacio de encuentro y de intercambio de ideas y experiencias de los artistas plásticos de la ciudad capitalina de la Universidad de la Habana en los diferentes momentos de su desarrollo y evolución.

El museo móvil itinerante busca la participación de los artistas plásticos de la ciudad capitalina de la Universidad de la Habana, que tiene como objetivo de la difusión de la cultura del arte, del conocimiento y el aprendizaje de técnicas artesanales, pretende ser un espacio de encuentro y de intercambio de ideas y experiencias de los artistas plásticos de la ciudad capitalina de la Universidad de la Habana en los diferentes momentos de su desarrollo y evolución.







## **CONCLUSIONES**

Antes de cerrar esta tesis es importante realizar una reflexión acerca de los logros, las posibilidades e incidencia de las prácticas artísticas en las comunidades cercanas al sitio arqueológico, a partir de la revisión entre lo enunciado en la introducción y el cierre de cada capítulo.

A través de caminar por el sitio se fueron encontrando distintas posibilidades de acceso al lugar, los diferentes trazos de caminos, de construcciones y vestigios del lugar. De la misma manera se hicieron visibles varios aspectos sobre la distribución del territorio, la relación entre el espacio prohibido y el espacio común.

Otro aspecto que se percibió fue la transformación de los límites del sitio por el avance de las construcciones de viviendas de las colonias del norte de la ciudad de Oaxaca y de las agencias municipales sobre el sitio arqueológico.

A partir de la elaboración de mapas se trazó la ubicación del sitio arqueológico basando la información de lo observado en los recorridos por el sitio, además, de datos sobre los puntos de referencia que relatan las memorias de los habitantes, por último, indica el lugar donde se localizaron los objetos cotidianos.

Con la ayuda de los mapas se puede vislumbrar el sitio en la actualidad, en los usos y maneras de darle sentido a ese lugar, de establecer las áreas y los límites del territorio. Con la experiencia del trabajo con mapas se llegó a concebirlos como aquellas representaciones sintetizadas de los territorios, como el conjunto de denominaciones, usos y prácticas resultado de aquellas relaciones espaciales, experiencias individuales y colectivas que visibilizan aspectos específicos del sitio.





Con la ayuda del mapa dinámico se realizaron diferentes cruces conceptuales de donde surgieron las siguientes preguntas y respuestas.

### ***Arte – memoria colectivas***

#### **¿Cuáles son las relaciones entre el arte y la memoria?**

La práctica artística que se llevo a cabo con el museo móvil surgió desde la problemática de la memoria en generar acciones para la recopilación, reconocimiento y visibilización de las memorias colectivas de los habitantes de las comunidades, en este caso fue gratificante el poder contrastar las diferentes miradas y vivencias individuales que le dan un carácter heterogénea a la memoria, a partir de narraciones de los habitantes en las que coincidían en relatos y experiencias fantásticas de seres sobrenaturales y de espacios multidimensionales del sitio arqueológico.

El museo también desempeñó la función de recopilar otras memorias acerca de las comunidades, sobre espacios representativos como las haciendas y los bienes comunes culturales como el teatro, el juego de pelota y las calendas. Este dispositivo móvil se estableció como un espacio común donde surgió el diálogo entre los habitantes, en el cuál se dieron coincidencias y diferencias en la manera de concebir su entorno.

El museo móvil ha funcionado como un artefacto artístico que incide en la acción de recordar para no olvidar, hechos relevantes en la vida de los habitantes. Es un aparato provocador y que evoca las memorias de los habitantes de las comunidades de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam. Los elementos expuestos en el museo reconstruyen el recuerdo del sitio arqueológico; a partir de las fotografías de este territorio se visibiliza las condiciones actuales en las que se encuentra el lugar; las esculturas de los objetos encontrados junto con las piezas de los maestros artesanos son un reconocimiento a la tradición de la extracción del barro y la producción de cerámica en la zona.

El museo se convirtió en una interface, como el lugar de acción, interacción e intercambio de memorias colectivas, aquella zona de comunicación neutra en donde los habitantes de las comunidades externaron sus testimonios y punto de vista del museo. En este caso el museo como interface tanto abrió un espacio de intercambio como marco el límite de la comunicación entre los habitantes.

La interfaz separa los métodos de comunicación externa de los de operación interna y le permite ser internamente modificada sin afectar la manera en que los elementos externos interactúan con él. Esta última definición de la interfaz me parece importante, ya que la comparo con la afectación (interacción) que tuvieron los habitantes con el museo, ya que aparentemente no tuvieron ningún cambio notable a la vista al compartir sus experiencias. No obstante, dentro de ellos algo se modificó, quizá en la percepción de su contexto o al recuperar los recuerdos y experiencias en el sitio.

### ***Comunidad – memoria***

#### **¿Qué sucedió con la memoria colectiva de las comunidades?**

Las memorias de los habitantes dejan ver la parte mística y de encanto que encierra el sitio, a partir de leyendas que hablan sobre una serie de objetos valiosos y tesoros ocultos los cuales durante años varias personas los han estado buscando. Al hablar de lo místico envuelve la imaginación de los habitantes en la construcción de los relatos y su propia creencia de fenómenos sobrenaturales tomando en cuenta la propia experiencia en el sitio arqueológico San Luis Beltrán.

Lo significativo es que cada una de las versiones de estas memorias colectivas tienen algunas variantes según la percepción personal del espacio, además, en cada uno de los relatos involucran alguna persona cercana o familiar con la cual compartió la vivencia.

Una característica que me doy cuenta en el cierre del proyecto es el valor que tiene lo intangible del testimonio y la memoria de

los habitantes de las comunidades en el vínculo con lo tangible con aquellos objetos encontrados y las fotografías del sitio arqueológico. Concluyendo que lo tangible y lo intangible están totalmente conectados donde no puede entender uno sin el otro.

### ***Arte - Comunidad***

#### **¿Qué relaciones existieron entre el arte y las comunidades?**

En el cierre de esta investigación se puede señalar que el artista deja de ser el centro de atención y da el lugar al otro, a la comunidad a sus habitantes aquellos que con su acción contribuyen a determinar el punto de concreción y de cierre al proyecto artístico. Además, abre la posibilidad de sembrar la inquietud para continuar acciones y dinámicas relacionadas con las prácticas culturales y la vida cotidiana de los mismos habitantes, me parece que en este sentido es la más contundente aportación que puede tener la acción participativa del arte.

Con lo anterior podemos decir que las prácticas relacionadas con el arte participativo y colaborativo siguen siendo importantes al establecer vínculos en distintos contextos. Esta investigación de las artes visuales representa un ejemplo en el estudio de la otredad, del reconocimiento de las diferencias de pensamiento, representación e imaginario de una persona a otra de las distintas comunidades.

La investigación que ahora concluye es una posibilidad en la construcción y validación del objeto artístico a partir de distintas voces de la comunidad, encontrando a partir de esto el sentido del llamado arte social. Destacando en este caso el trabajo colaborativo y el compromiso de los maestros artesanos de la zona y la identificación con las prácticas de la comunidad por parte de los habitantes en la participación de talleres de cerámica y acciones para la recopilación de las memorias colectivas.

Lo significativo fue el lograr conocer y poner en práctica otras

posibilidades desde el arte con la eventualidad de involucrar a diferentes grupos de personas de las comunidades reunidas en un fin común. Considero que el abordaje de un contexto desde el arte y la investigación artística es relevante desde el momento en el artista proyecta una experiencia directa con la realidad, provoca una dinámica de intercambio de conocimientos y memorias, alterando cierto orden en la cotidianidad de los habitantes.

Por otro lado, hay que decir que no todos los habitantes de las comunidades se involucraron directamente en las actividades del museo móvil, algunos de ellos sólo fueron espectadores pasivos que observaron desde cierta distancia los talleres e incluso el mismo museo. Sin embargo, al ser espectadores pasivos contribuyeron en la difusión de las mismas actividades al comentar lo que estaba sucediendo entre sus familiares e involucrarlos en las acciones del museo.

Lo primordial fue constatar que existe la inquietud por el arte y la cultura en los adultos, jóvenes y niños para continuar con otras acciones del museo móvil dentro de las comunidades, teniendo los vínculos para establecer otros proyectos en un futuro. En este caso cierro agradeciendo a todas aquellas personas que contribuyeron al mismo, del cual compartieron el interés en la difusión de la cultura en la zona.

Veo la relevancia que tiene la aportación de cada uno de los participantes en las actividades del museo en la posibilidad de intercambiar sus saberes e imaginación con otras personas, pienso que aún se puede dejar de pensar por un momento sobre el valor económico y material de los objetos que marca tajantemente la sociedad capitalista de consumo, de control de la información y de los medios digitales, retomando otras alternativas de intercambio como es el trueque de bienes materiales y de servicios, la colaboración, el intercambio simbólico y de conocimientos junto con el otro en un acto recíproco.



Algo que me di cuenta es que después de realizar los recorridos del museo en las comunidades ya no era necesaria la presencia del museo todo el tiempo, en cuanto ya existía una continuidad en las acciones que desencadenó, ya los habitantes asumían la idea del museo y sus funciones junto con la intención de los talleres.

Esta investigación es un aprendizaje como humano y artista al poder asimilar los conocimientos de los demás, de cada una de las experiencias que compartieron los habitantes, su motivación y su tiempo dedicado al proyecto del museo móvil.

Una de las conclusiones más importantes de la investigación es que pueden existir aún otras iniciativas del arte que logren establecer un vínculo social, como es la propuesta de esta investigación, que no estén relacionadas a los centros estratégicos de distribución y legitimación del arte. Si bien no existe como tal una autonomía en estas prácticas ya que se necesitan apoyos para la producción y fomento del proyecto artístico, su forma operativa y los objetivos dentro de las comunidades son totalmente distintos a los de las instituciones culturales, en este caso los habitantes y artesanos de las comunidades van dándole forma al museo con su participación.

Quien le da validez al museo son los habitantes de las comunidades, sin ellos no tendría relevancia y sentido estas prácticas artísticas, depende totalmente del interés de todos lo involucrados en el fomento de las actividades del museo, la participación y colaboración de los habitantes tiene que ver con la propia vigencia del museo en las comunidades.

### ***Memoria colectiva –Sitio***

#### **¿Cuáles fueron las memoria colectiva del sitio arqueológico?**

Una de las implicaciones de las acciones del museo fue poder observar que el único medio por el que se ha transmitido las memorias entre las familias y la población adulta de las

comunidades es por medio de la lengua, algunas personas han tratado de recabar el material por escrito con la intención que no se olviden las memorias, sin embargo, no sea concretado hasta el momento.

Por lo anterior fue importante la recopilación de los testimonios gráficos y escritos de los habitantes, con la reunión de estos materiales se compartieron distintas miradas sobre el sitio arqueológico, teniendo en cuenta que son miradas parciales y en constante transformación.

Una de las memorias colectivas de la cual los habitantes de las comunidades compartieron en mayor número fue el gallo de oro.

*En la zona arqueológica que se encuentra en los límites del municipio de San Andrés Huayapam y la Agencia de Donají, cuenta la leyenda que existe o existió un gallo que cantaba a las 12 de la noche y decían que aquel que lo atrapara tendría acceso a un lugar encantado en la misma zona en la cual todo lo que ahí se encontraba era de oro y la persona que entrara podía tomar lo que pudiera pero tenía un tiempo determinado para salir de lo contrario se quedaba atrapado en ese lugar y solo podía salir hasta que otra persona lo pudiera abrir. (cabe mencionar que el tiempo se detenía en aquel lugar) hasta la fecha no se sabe si ya se ha abierto dicho lugar.*

*Testimonio del Sr. Antonio Rojas, habitante de San Luis Beltrán.*

### **Sitio – Arte**

#### **¿Qué relación existió entre el arte y el sitio arqueológico?**

El conjunto de las distintas prácticas artísticas que se emplearon en la investigación derivó en un proceso que fue sumando en la construcción del museo móvil con el objetivo de reconocer el sitio arqueológico de San Luis Beltrán. Desde la creación del museo móvil se establecieron reglas y acciones para su operación, buscando la posibilidad del acercamiento a las comunidades

colindantes al sitio por medio de un trabajo con sus habitantes. Sin embargo, con la experiencia de los recorridos el museo fue adaptándose a las situaciones y dinámicas de cada contexto en el que se presentó, modificando las estrategias de acercamiento en la difusión de las acciones y los talleres.

Esta investigación representó una oportunidad para concebir y darle sentido de manera individual como colectiva al sitio arqueológico tomando en cuenta el valor simbólico de los recuerdos y los testimonios de los habitantes de Donají, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam, pensado que el tiempo sólo va teniendo sentido para las personas por sus propios hechos y vivencias en el lugar, al mismo tiempo que se nombra cierta experiencia, se genera una nueva en otra zona.

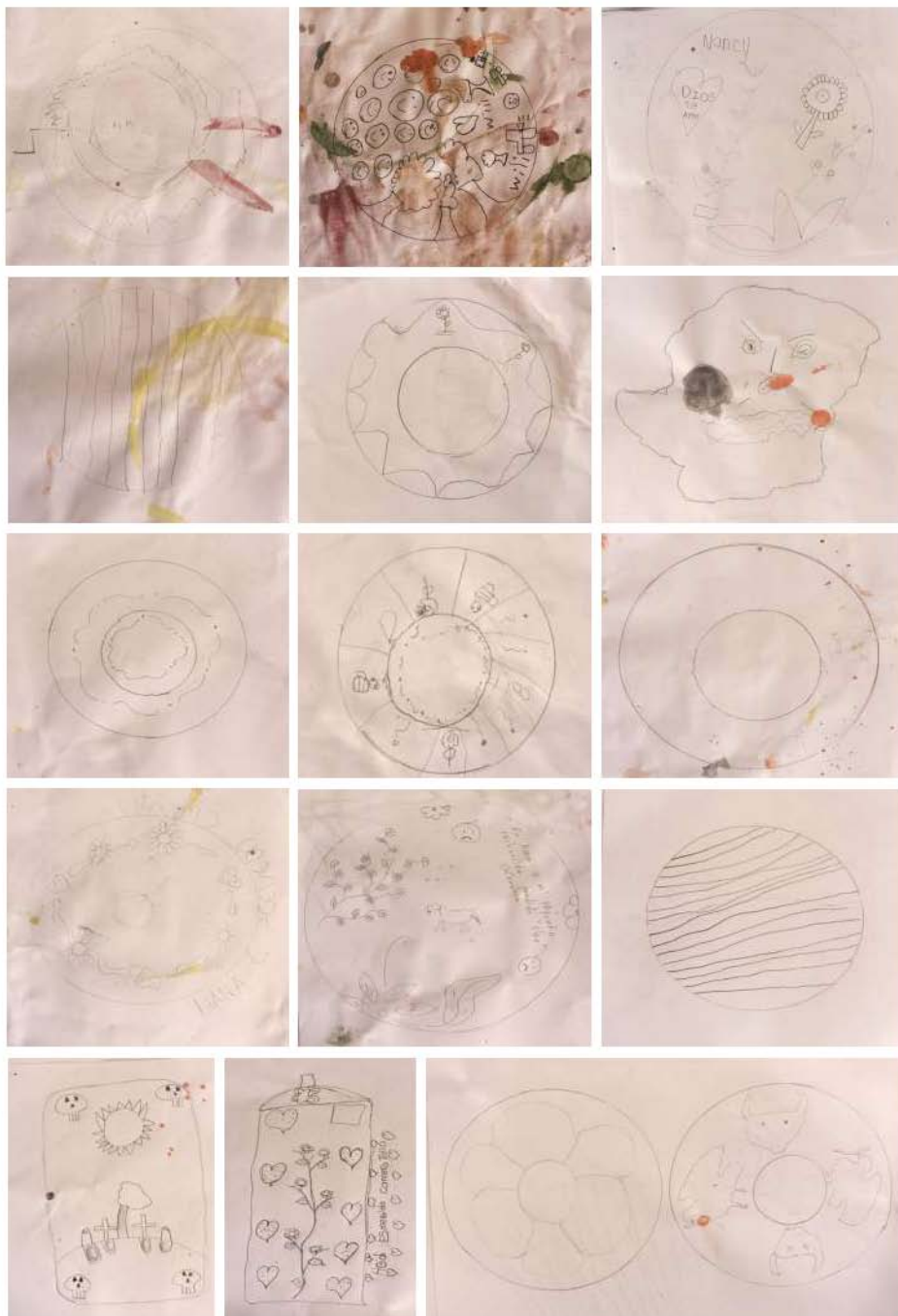
### ***Comunidad – Sitio***

#### **¿Qué relación existe entre la comunidad y el sitio arqueológico?**

En cuanto a los usos que la dan los habitantes al sitio arqueológico y la descripción que hacen los mismos en las memorias colectivas, se llegó a la conclusión que la mayoría de las personas identifican el sitio arqueológico como un lugar de recreación y de tránsito. Varias de las memorias que se recopilaron de los habitantes concuerdan en la importancia del sitio arqueológico por el reconocimiento que le han dado sus familiares llevándose acabo un proceso afectivo, en donde se involucra los sentimientos, la creencia en los relatos y el vínculo con las vivencias personales.

Por lo anterior se puede percibir al sitio arqueológico como un lugar abierto a las interpretaciones con ciertos cruces y coincidencias al igual que por sus diferencias, estas parecieran distorsiones de un relato original pero a su vez todas estas memorias son relatos originales válidos para quien tuvo la experiencia en el sitio y para quien le contaron el suceso, de esta forma se da la colectividad en la transmisión de vivencias entre una familia o una comunidad.

**MEMORIAS DE LOS HABITATES DE SAN LUIS BELTRÁN**



**Imagen 42.** Fotografía del museo móvici durante la feria ecológica de la organización CAMPO A. C. Octubre de 2016.

**Imagen 43.** Líneas, personajes e historias de niños, jóvenes y adultos dentro del taller de decoración de cerámica de esmaltes.



En la zona arqueológica que se encuentra en los límites del municipio de San Andrés Huayapam y la Agencia de Donaji, cuenta la leyenda que existe o existía un gallo que cantaba a las 12 de la noche y decían que aque lo atrapara tendría acceso a un lugar encantado en la misma zona en la cual estaba todo lo que ahí se encontraba era de oro y la persona que entrara podía tomar lo que pudiera pero tenía un tiempo de permanencia para salir de la contraria se quedaba atrapado en ese lugar y solo podía salir hasta que otra persona lo pudiera abrir. (cabe mencionar que el tiempo se detenía en aquel lugar) hasta la fecha no se sabe si ya se ha abierto dicho lugar.

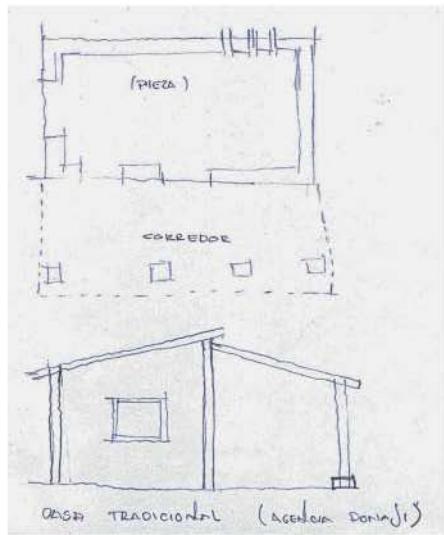
Cuando observo el campo en San Luis Beltrán en estos nuevos tiempos, siento un poco la pérdida de nuestra vida y es que, al contemplar las tierras que aún existen; a la cosecha del maíz, el frijol y la calabaza que se usaban a morir, me remite a las historias contadas por mis abuelos, aquellas que reminiscen la riqueza de nuestra agencia San Luis Beltrán. Solo por esta vez, quiero hacer mención de la producción del tomate, porque las historias que aquellos viejos me cuentan, hablan de la importancia de la cosecha de este fruto y cómo la Ciudad se inundaba en los mercados más importantes; la gente esperaba a nuestros productores porque era lo mejor para consumir.

Hay mentes a recuperar la pérdida de aquello que vivieron nuestros viejos que vaciaron, porque los que hoy estamos aquí

seamos parte de aquellos, los que logramos vida a través del trabajo de la tierra.

Alfonso Perdomo  
San Luis Beltrán, Oax.  
16 de octubre - 2016

Lorenzo Lopez Mendez  
Una campaña en colaboración en el cerro de San Luis Beltrán celebrando con la selección de la Virgen de Guadalupe de la Epúpa Cedece que aparece en San Luis con su charro a la noche

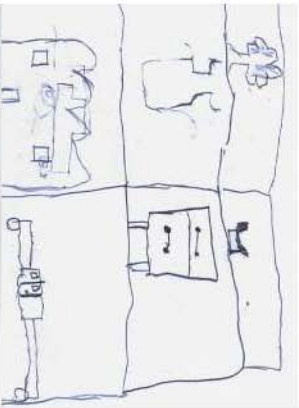


Tiene que estar la casa llena de maraca a medida el 24, a las doce es la máxima, sale el gallo a cantar, canta dos veces en la punta del cogote. Se abre el corral y se hace una dimensión en donde se detiene el tiempo, entran y comen a otras persona que están ahí para no acordarse como regresar.

El juego

Imagen 44. Selección de memorias de los habitantes de San Luis Beltrán, Donaji y San Andrés Huayapam.





Penitente no significa eso si es un penitente,  
pasabas lo mismo de niño, las escobillas  
de un lado y del otro lado, las escobillas  
era un pasadizo porque por esa era esa  
fu es un estorpe, estaba todo en ligar  
Siempre fue mi idea ¿que había ahí?  
No mejor podría haber artemisa, dorm  
pero siempre fue mi idea de niño de  
explorar por ese lugar, pero las historias  
que nos contaban era que ahí existían las  
alamedas, en ese cerro que nunca quisimos  
subir y es ese cerro chiquito de solo  
metros pero que no sabemos, le damos  
la vuelta y a los otros es si subimos,  
a los otros dos si podíamos subir todavía y  
ahí para a ese cerro al que digamos que  
está de estar lo de a que no queramos subir,  
porque siempre nos metieron a ver que  
nunca íbamos a poder llegar ahí, por de  
ese cerro, y ese era el tema de

muchos, hoy sin historia, la del gallo de  
dijo que me cuenta mi madre por que  
mi madre me lo conto que si mañana  
era la señora Trinidad Buxarros, en  
una ocasión en un diciembre, ella trabajaba  
mucho tiempo en Penitente Jardín y  
ella salía muy tarde, era era su camino  
para salir a la carretera que caminaba  
el Penitente Jardín con San Luis, dice  
que cuando ella vestía sale un gallo en la  
punta del cerro que le digo que estaba  
no quisimos subir y está en la punta  
un gallo que empieza a cantar y ella  
ve en el momento cuando el gallo da su  
torcer canto se abre la mitad del cerro  
y adentro ella vio mucha tierra, mucho  
cava, nose que de Jaxta pero era una  
y entonces ella se queda así y ya no  
pudo hacer nada y le conto a alguien  
me imagino que le conto a mi mamá,

porque era ella madrina de mi mamá,  
entonces mi abuela me cuenta que la  
Señora, le conto mi mamá lo que le  
había contado su mamá y mi abuela  
dijo que que tanta historia, la señora  
por que ella hubiera entrado a jugar  
lo que ella pudiera, pero la señora  
no lo hizo por miedo, se su pare que  
si se puede entrar a ganar y salir pero  
que entres rápido agaves y sales por que  
si te quedas ahí viene que hay a no  
se cierra y vuelves a la mejor no sales  
en ese año a sales en mis, no habían  
de una fecha, la verdad no recuerdo,  
una día, nos habian de un día que se abre  
ese cerro y no recuerdo para esa historia  
nos la contaban a estas diócesis y aquí  
en San Luis Beltrán cualquiera, la sabe  
que el gallo, la verdad no nos a pasado,  
toda quisieramos esa oportunidad,  
pero la ve volar no sabemos ni la hora,  
ni el día, porque también había de  
una hora, son exactos, no vamos a decir  
que sea que es tal día, los señores que  
supieron esto eran señores grandes  
de aquí, ya el único que queda es el  
Señor Isaias de 103 años, y nosotros  
a esa zona le llamamos los cerros  
porque eran uno a dos cerros, es lo  
que cuenta la historia.

pero ahora ya no la cuentan a los niños  
de 8 a 15 años yo se les cuenta por  
que ellos dicen que no es cierto.  
Yo le puedo decir que nosotros andábamos  
ahí, por que ahora sí vas ya el pueblo ya  
es monte ya nose puede entrar pero  
ahora ya todo tiene cerca de malla, y no

Se puede salir.  
Yo tengo un hijo de 18 años, yo sí le  
cuento esa historia y él la única  
le molestia que y nos dice ay papá  
y me tira a lo de él ya tiene otra  
forma de pensar, de vivir ya no me  
cree, los gobernadores que vienen ya  
no cambian esta zona, a mí me queda  
la inquietud de saber qué es?

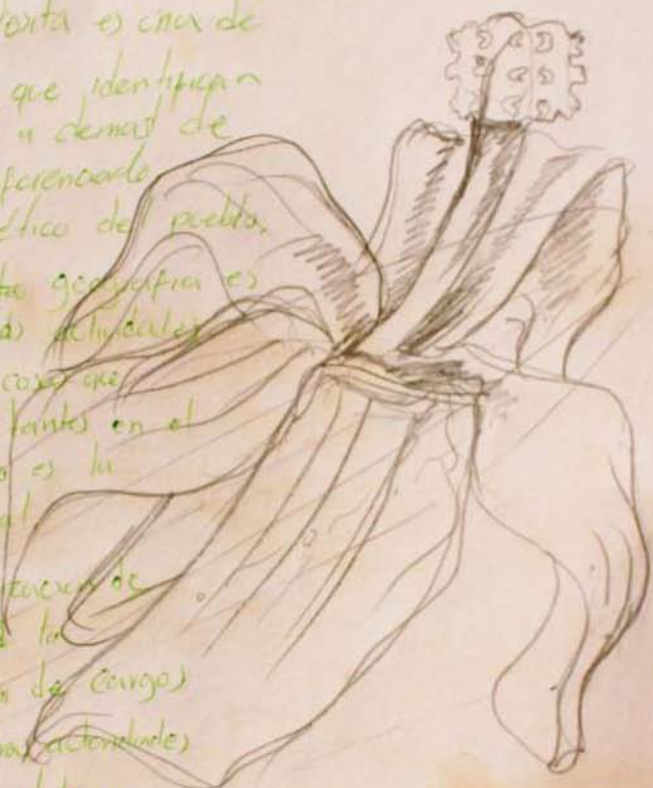
La flor de tortá es una de  
las muchas cosas que identifican  
a la Comunidad y además de  
genéticamente diferenciado  
es un recurso genético del pueblo.

también ~~esta~~ geografía es  
determinante en las actividades  
del pueblo, otras cosas que  
me parecen importantes en el  
ambiente del campo es la  
agricultura tradicional  
además en la organización de

las comunidades, la  
Asamblea, el Sistema de cargo,  
la elección de nuestras autoridades

como prácticas consuetudinarias  
son importantes y hacen visible  
un cierto ejercicio a la libre  
determinación de él.

en el campo se siembra milpa aunque con elementos  
modernos sigue siendo familiar, con nuestra mezcla  
algunos campesinos utilizan la tradición de transporte  
de tortas con burros, algo que ha ~~se~~ existido siempre  
en el pueblo.





En mi Comunidad existe el Barco amarillo y se usa para elaborar diferentes tipos de Lasa tradicionales como plato taza Chiranjera Salsica tambien existen diferentes o terreras como la Laman para la elaboracion de estos productos.

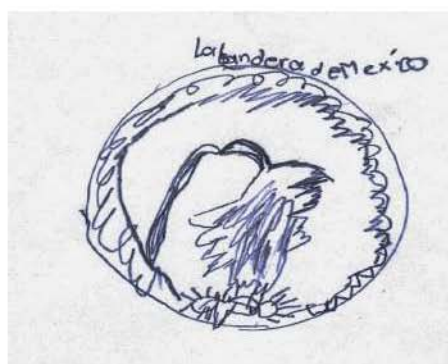
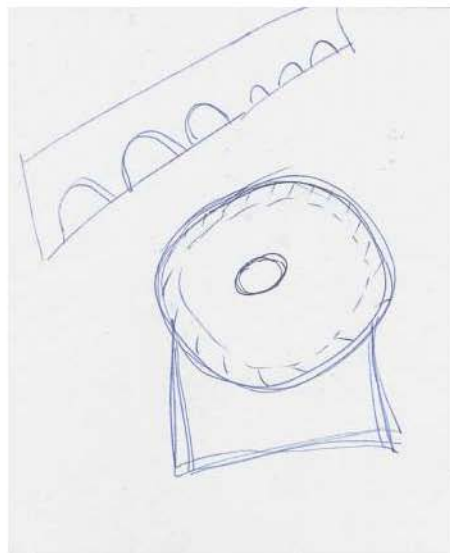
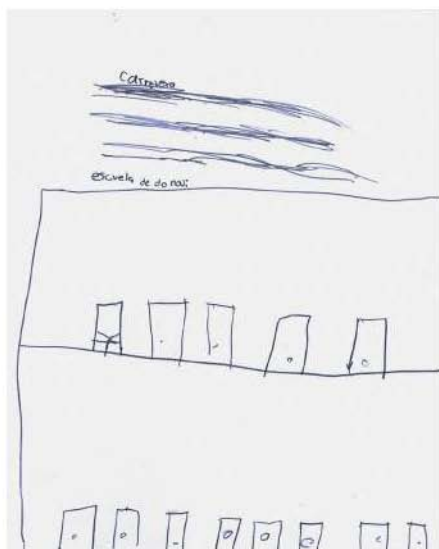
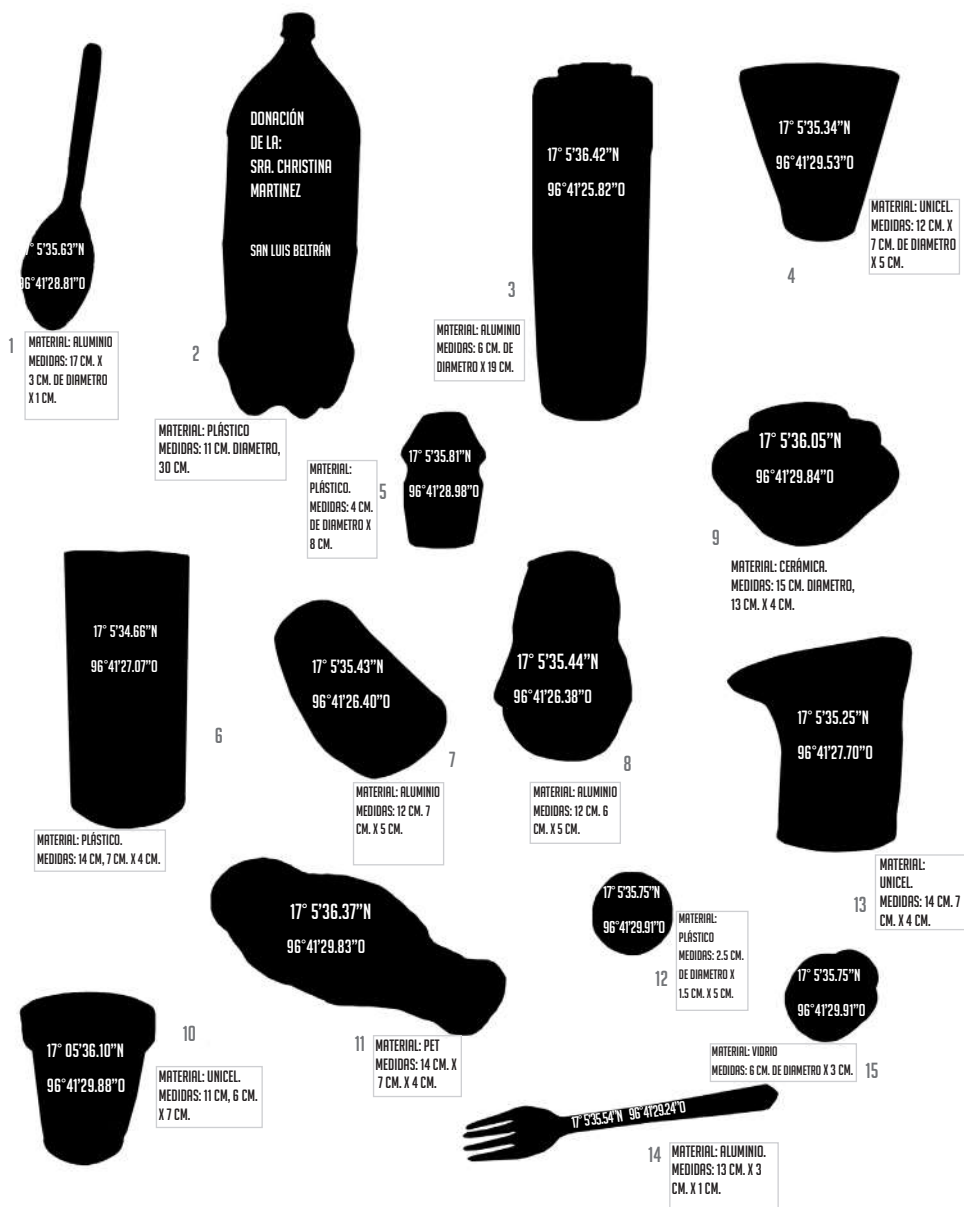


Imagen 46, 47. Selección de memoria de habitante de San Luis Beltrán, Donaji y San Andrés Huayapam.

REFERENCIAS DE PIEZAS DE OBJETOS DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO MÓVIL.





16

17° 5'35.16"N  
96° 41'27.18"O

MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 20 CM. X 7 CM. X 7 CM.

17

17° 5'36.16"N  
96° 41'29.86"O

MATERIAL: ALUMINO, PLÁSTICO  
MEDIDAS: 12 CM DE DIÁMETRO, 6 CM.

19

17° 5'35.78"N  
96° 41'28.55"O

MATERIAL: VIDRIO  
MEDIDAS: 10 CM X 6 CM DE DIÁMETRO.

18

17° 5'35.13"N  
96° 41'27.44"O

MATERIAL: UNICEL.  
MEDIDAS: 17 CM. 10 CM. X 11 CM.

20

17° 5'36.41"N  
96° 41'25.53"O

MATERIAL: ALUMINO, PLÁSTICO  
MEDIDAS: 7 CM DE DIÁMETRO, 7 CM.

21

17° 5'35.80"N  
96° 41'28.54"O

MATERIAL: VIDRIO  
MEDIDAS: 6 CM X 6 CM DE DIÁMETRO.

22

17° 05'35.68"N  
96° 41'26.00"O

MATERIAL: POLIPROPILENO.  
MEDIDAS: 17 CM. 12 CM. X 2 CM.

23

MATERIAL: VIDRIO  
MEDIDAS: 3CM DE DIÁMETRO, 4 CM.

17° 5'35.58"N  
96° 41'29.76"O

24

MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 2 CM DE DIÁMETRO X 5 CM.

17° 5'35.78"N  
96° 41'29.67"O

25

17° 5'36.48"N  
96° 41'25.34"O

MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 2 CM, 1 CM.

26

17° 5'35.53"N  
96° 41'28.81"O

MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 2 CM. DE DIÁMETRO X 8 CM.

27

17° 5'35.75"N  
96° 41'29.64"O

MATERIAL: VIDRIO Y PLÁSTICO  
MEDIDAS: 3 CM. DE DIÁMETRO X 6 CM.

28

17° 5'36.05"N 96° 41'29.85"O

MATERIAL: VIDRIO Y PLÁSTICO  
MEDIDAS: 11 CM. X 2 CM. X 1 CM.

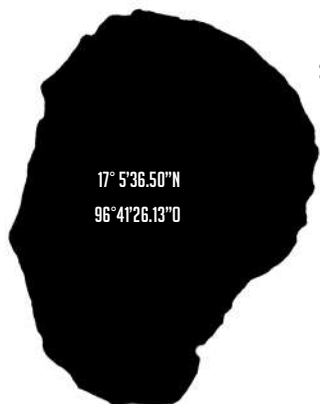
29

17° 5'36.42"N  
96° 41'25.82"O

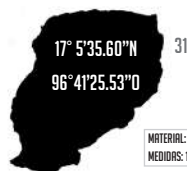
MATERIAL: CERÁMICA.  
MEDIDAS: 15 DIÁMETRO, 13 CM. X 7 CM.



REFERENCIAS DE PIEZAS DE OBJETOS DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO MÓVIL.



MATERIAL: TELA  
MEDIDAS: 24 CM.  
19 CM. X 2.5 CM.



MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 10 CM. X 8CM. X 3CM.



MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 6 CM. X 6 CM. X 2 CM.



MATERIAL: CARTÓN  
MEDIDAS: 11 CM.  
X 8 CM. X 2 CM.



MATERIAL: TELA  
MEDIDAS: 7 CM. X 4.5 CM.  
X 3CM.

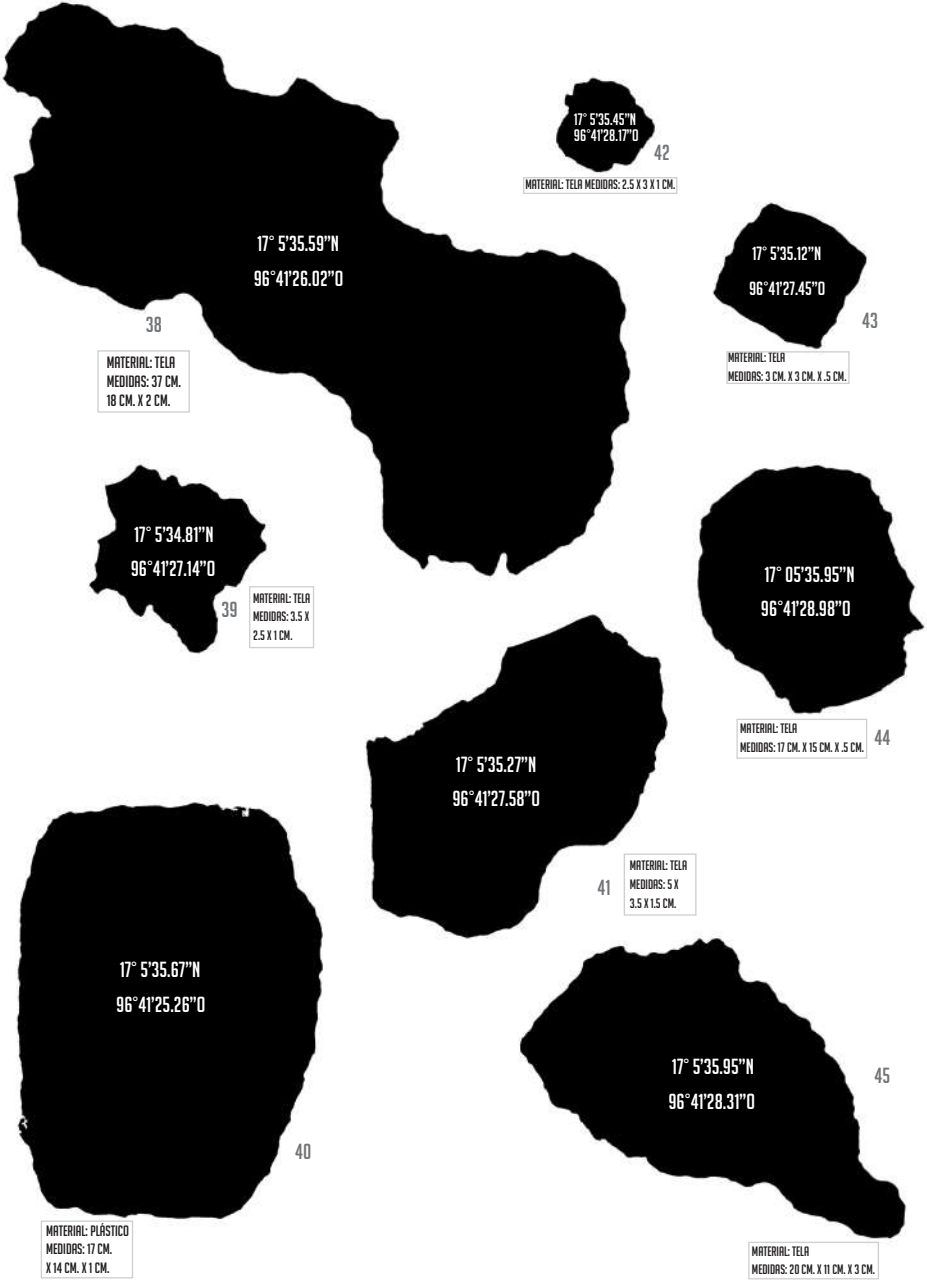


MATERIAL: PAJA  
MEDIDAS: 17 CM.  
12 CM. X 14 CM.



MATERIAL: TELA  
MEDIDAS: 11 CM. X 7 CM.  
X 1 CM.

REFERENCIAS DE PIEZAS DE OBJETOS DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO MÓVIL.



NOTA: SE PUEDE CONSULTAR LA UBICACIÓN DE CADA UNO DE LOS OBJETOS ENCONTRADOS CON LAS COORDENADAS POR MEDIO DE LA PLATAFORMA DE GOOGLE EARTH.

MATERIAL: POLIESTER, FIELTRO.  
MEDIDAS: 30 X 20 CM.



17° 5'35.51"N  
96° 41'26.91"O

43



17° 5'35.75"N  
96° 41'29.67"O

44

MATERIAL: ALUMINIO, VIDRIO, TRANSISTORES,  
PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 16 X 10 X 16 CM.



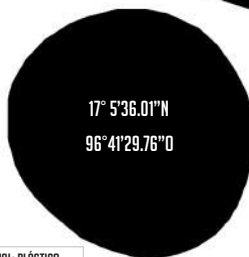
17° 5'35.98"N  
96° 41'29.53"O

49

MATERIAL: PLÁSTICO  
MEDIDAS: 7 CM. X 6 CM. X 3 MM.

50

17° 5'36.01"N  
96° 41'29.65"O



17° 5'36.01"N  
96° 41'29.76"O

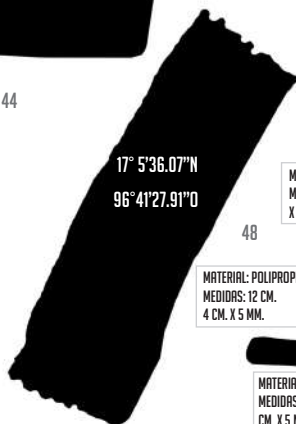
MATERIAL: HUESO.  
MEDIDAS: 17 CM. X 6 CM. X 6 CM.



17° 5'35.97"N  
96° 41'29.73"O

45

MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 18 CM.  
DE DIÁMETRO X 5 CM.



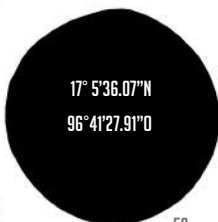
17° 5'36.07"N  
96° 41'27.91"O

48

MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 12 CM. X 4 CM.  
X 5 MM.

MATERIAL: POLIPROPILENO.  
MEDIDAS: 12 CM.  
4 CM. X 5 MM.

51  
MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 5 CM. DE  
DIÁMETRO X 3 MM.



17° 5'36.07"N  
96° 41'27.91"O

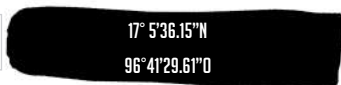
53



17° 5'35.62"N  
96° 41'28.01"O

MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 6 CM X 5  
CM. X 5 MM.

52  
MATERIAL: PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 14 CM. X 3.5  
CM. DE DIÁMETRO



17° 5'36.15"N  
96° 41'29.61"O

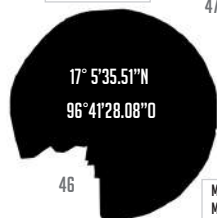
54



17° 5'35.18"N  
96° 41'28.70"O

47

MATERIAL: MADERA  
MEDIDAS: 4 CM. DE  
DIÁMETRO X 1 CM.



17° 5'35.51"N  
96° 41'28.08"O

46

MATERIAL: METAL  
MEDIDAS: 8 CM. DE  
DIÁMETRO X 3 MM.



17° 5'35.18"N  
96° 41'26.35"O

55

MATERIAL: HUESO  
MEDIDAS: 18 X 8 X 9 CM.

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: NEGRO,  
NARANJA Y  
ROJO.

56

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: NEGRO  
AMARILLO, VERDE Y  
ROJO.

57

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: NEGRO  
Y AZUL.

58

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
15 X 6 CM.  
ESMALTES: ROJO  
Y AZUL.

59

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
15 X 6 CM.  
ESMALTES: VERDE  
Y AZUL.

60

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
15 X 6 CM.  
ESMALTES: ROJO  
Y AMARILLO.

61

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
15 X 6 CM.  
ESMALTES: VERDE, AZUL,  
AMARILLO Y ROJO.

62

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: NEGRO  
Y AMARILLO

63

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: NEGRO  
AZUL, AMARILLO Y  
NARANJA.

64

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: AZUL

65

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
17 X 6 CM.  
ESMALTES: VERDE, NEGRO Y  
AMARILLO

66

FORMA: PLATO  
CERÁMICA  
15 X 6 CM.  
ESMALTES: VERDE,  
AZUL, ROJO.

67

68

17° 5'35.47"N  
96° 41'25.79"O

MATERIAL: POLIURETANO,  
LONA, TELA.  
MEDIDAS: 18 CM. X 7 X CM  
X 6.5 CM.

69

17° 5'36.31"N  
96° 41'30.66"O

MATERIAL: PIEL,  
CAMUZA, CAUCHO  
MEDIDAS: 15 CM. X 10  
CM. X 7 CM.

70

17° 5'36.00"N  
96° 41'29.39"O

MATERIAL: GOMA Y  
PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 11 CM. X 1  
CM. X 10 CM.

71

17° 5'39.01"N  
96° 41'28.20"O

MATERIAL: LONA,  
TELA, HULE, GOMA,  
PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 17 CM. X 10  
CM. X 5 CM.

72

17° 5'35.86"N  
96° 41'29.41"O

MATERIAL: TELA,  
GOMA Y PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 16 CM. X 7  
CM. X 9 CM.

73

17° 5'35.86"N  
96° 41'29.44"O

MATERIAL: LONA,  
TELA, GOMA Y  
PLÁSTICO.  
MEDIDAS: 7 CM. X 5  
CM. X 4 CM.

## IMÁGENES

Imagen 1. Fotografías del sitio arqueológico de San Luis Beltrán, arriba: vista de montículos, abajo: vista de juego de pelota. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2015)

Imagen 2. Fotografías de los alrededores del sitio arqueológico de San Luis Beltrán. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, 2016)

Imagen 3. memoria de habitante de Donaji. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, 2016)

Imagen 4. Plano de la Ciudad de Oaxaca 1864-1866, Representación de San Luis Beltrán, (Archivo Histórico de la ciudad de Oaxaca, 2016)

Imagen 5. Mapa actual de la Ciudad de Oaxaca, (mapas macOS, 2017)

Imagen 6. Fotografías del taller del maestro Felix Nicolás, (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 7. Fotografías del taller del maestro Darío Matías, (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 8. Plano de reconocimiento del sitio arqueológico (Rosa Maria Gatica Suárez y Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2017)

Imagen 9. Mapa de objetos encontrados (Rosa Maria Gatica Suárez y Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2017)

Imagen 10. Fotografía de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016).

Imagen 11. Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objeto realizado en cerámica a partir del registro fotográfico. Pablo Dainzú Zafra Gatica, Donaji, Oaxaca, 2016).

Imagen 12. Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objeto realizado en cerámica a partir del registro fotográfico, trabajo colaborativo con el maestro artesano Darío Matías. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Donaji, Oaxaca, 2016).

Imagen 13. Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)



- Imagen 14. Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico, (Pablo Dainzú Zafra Gatica, 2016, San Luis Beltrán y San Andrés Huayapam, Oaxaca)
- Imagen 15. Registro fotográfico de objetos encontrados en el sitio arqueológico de San Luis Beltrán y objetos realizados en cerámica a partir del registro fotográfico, (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Donaji y San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)
- Imagen 16. Diagrama del museo móvil. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Donaji y San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)
- Imagen 17. Componentes del museo móvil (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)
- Imagen 18. Estructura de museo móvil. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)
- Imagen 19. Caja de documentación con planos históricos y actuales del sitio arqueológico de San Luis Beltrán y de procesos del museo móvil (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)
- Imagen 20. Tendedero de fotografías del museo móvil (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)
- Imagen 21. Colección no. 1 del museo móvil, primera parte (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 22. Colección no. 1 del museo móvil, segunda parte (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 23. Colección no. 2 del museo móvil, primera parte (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 24. Colección no. 2 del museo móvil, segunda parte (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 25. Colección no. 3 del museo móvil (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 26. Colección no. 4 y 5 del museo móvil (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2016)
- Imagen 27. Antecedentes y ejemplos de museos móviles en el arte. Recopilación de fotografías de internet. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)
- Imagen 28. Montaje de museo móvil en la agencia municipal de San Luis Beltrán. (Pavel Escarubi Urbieta. 2016. San Luis Beltrán, Oaxaca)

Imagen 29. Instalación del Museo móvil en la agencia de San Luis Beltrán. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016).

Imagen 30. Fotografía de la Señora Christina Martínez, mostrando su trabajo de botellas de plástico pintadas con óleo y la reinterpretación de botellas realizadas en cerámica, (Pablo Dainzú Zafra, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 31. Carteles de los recorridos del museo móvil y de los talleres de decoración de cerámica con esmalte y modelado de barro, (Pablo Dainzú Zafra, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)

Imagen 32. Carteles de los recorridos del museo móvil y de los talleres de decoración de cerámica con esmalte y modelado de barro, (Pablo Dainzú Zafra, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2016)

Imagen 33. Registro fotográfico del taller de decoración con esmaltes y modelado en la agencia de San Luis Beltrán, registro de la acción del museo móvil en la recuperación de memorias colectivas de los habitantes de Donají. (Pavel Escarubi Urbietta, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 35. Participante de los talleres en san Luis Beltrán (Pavel Escarubi Urbietta, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 36. Habitantes de San Luis Beltrán recorriendo el museo móvil. (Pablo Dainzú Zafra Gatica, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 37. Registro fotográfico del taller de modelado en barro y de decoración de cerámica con esmaltes en la agencia de San Luis Beltrán actividad del museo móvil (Pavel Escarubi Urbietta, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 38. Habitantes de San Luis Beltrán recorriendo el museo móvil, (Pavel Escarubi Urbietta, San Luis Beltrán, Oaxaca, 2016)

Imagen 39. Iglesia y Palacio Municipal de San Andrés Huayapam, (David Zafra Pinacho, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2017)

Imagen 40. Taller de modelado en Barro en San Andrés Huayapam, (David Zafra Pinacho, San Andrés Huayapam, Oaxaca, 2017)

Imagen 41. Fotografía del museo móvil durante la feria ecológica de la organización Campo a. C. Octubre de 2016, (Pablo Dainzú Zafra)

Imagen 42. Líneas, personajes e historias de niños, jóvenes y adultos dentro del taller de decoración de cerámica con esmaltes, (Donají y San Luis Beltrán ((Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2017)

Imagen 43. Selección de memorias de los habitantes de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam, (Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2017)

Imagen 44. Selección de memorias de los habitantes de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam, ((Pablo Dainzú Zafra Gatica, Oaxaca, 2017)

Imagen 45. Selección de memoria de habitante de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam.

Imagen 46. Selección de memoria de habitante de San Luis Beltrán, Donají y San Andrés Huayapam.

## **FUENTES DE CONSULTA**

BISHOP, Claire, *Participation* (Cambridge, MA : Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, 2006)

BISHOP, Claire, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Editorial Verso, 2012)

BISHOP, Claire, *Infiernos Artificiales, Arte Participativo y políticas de la espectralidad*, Taller de ediciones Económicas, (Ciudad de México, 2016)

BOURRIAUD, Nicolás, *La Estética relacional*. (Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2006)

CARERI, Francisco, *Walkescapes, El andar como práctica estética*, (Barcelona, España: 2003, Editorial Gustavo Gili)

CASTILLO, Mónica, *Apuntes alrededor de la Participación como práctica artística*, (2014)

CANALES, Víctor, *Algunas supervivencias actuales de los juegos de pelota prehispánicos en Juego de pelota sextaparte*, (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, agosto, 1997)

DESVALLÉES André, *Mairesse, Conceptos claves de museología*, ( París, Francia: Armand Colin, 2010)

WINTER, Fernández Dávila, Et al., *Arqueología Mexicana* núm 26, Oaxaca, (Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Volumen V, julio – agosto, 1997)

- ECHEVERRÍA, Bolívar, Modelos elementales de la oposición campo-ciudad, (Ciudad de México: editorial Ítaca, 2013)
- FOSTER, Hal, El retorno de lo Real, la vanguardia a finales de siglo, (Madrid, España: Ediciones Akal, 2001)
- CARERI Francesco, Walkscapes, El andar como práctica estética, (Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2009)
- GÓMEZ, P, Gustavo, Topología y deconstrucción en el arte: Reconfiguraciones del espacio del museo. (Bogotá, Colombia: Artículo de Reflexión Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 2, núm. 2, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 12, 2008)
- GUASH, Anna M., Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar, (Barcelona, España: Passatges del segle XX, 2005)
- GUASH, Anna M., El arte en la era de lo global 1989/2015, (Madrid España, Alianza Forma, 2016)
- HALBWACHS, Maurice, Espacio y memoria colectiva, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, (México: vol. III, núm. 9, Universidad de Colima, 1990)
- HALBWACHS, Maurice, La mémoire collective, (París, PUF, 1968)
- HARVEY, David, Ciudades rebeldes, Del derecho de la ciudad a la revolución urbana, (Madrid España: Editorial Akal, 2012)
- HUYSEN, Andreas, En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, (México: FCE- Instituto Goethe, 2002)
- PINI, Ivonne, Fragmentos de la memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado, (Bogotá Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de las artes, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y humanidades, 2001)
- JELIN, Elizabeth, Los trabajos de la memoria (Madrid España: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2002)
- KOWALEWSKI, A. Stephen, Pre – Hispanic Ballcourts from the valley of Oaxaca, (México, 1991) en (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, julio 1997)
- KRIEGER, Peter, La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004), (México, D.F.: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004)

- KWON, Miwon, One Place After another, site - specific art and locational identity, (EE. UU.: Massachusetts Institute of Technology, 2002)
- LINCH, Kevin, La imagen de la ciudad, (Ciudad de México: Editorial Gustavo Gilli, 1964)
- LIPPARD, Lucy, Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar? En Blanco, Carrillo, Et al., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, (España: ediciones Universidad de Salamanca, 2001)
- MONLEÓN, Mau, Arte Público/ Espacio público, (Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia, 2000)
- MOSER, Chistopher, Human Decapitation in Acient Mesoamerica Studies in Pre- Columbian Art Archaeology n.11, (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1973)
- MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, Changarrito en Acción 12 años, Tríptico de la exposición colectiva multidisciplinaria sobre la historia y colección del proyecto changarrito. (Ciudad de México, 2016)
- PERAN, Martí, Roulette:09, Esto no es un museo. Artefactos Móviles al Acecho, (Unión Europea, diciembre 2011)
- PERAN, Martí, Esto no es un museo. Artefactos Móviles al Acecho, [Catálogo de exposición], (México D.F.: Centro Cultural de España en México, 2013)
- PERAN, Martí, Notas para una recapitulación en LUGAR\_CERO Reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad, (México D.F.: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A. C., 2012)
- PÉREZ, Cornelio, Presentación de Juego de pelota sextaparte, (Ciudad de México: Boletín de la Biblioteca Juan Comas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, agosto, 1997)
- PORGORNY, Irina, La prueba asesinada. El trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX en Gorbach, Frida y López-Beltrán, Carlos (Eds.): Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina, ed. El colegio de Michoacán, México, 2008)
- QUIROZ, Apolonio, Zetoba otro sepulcro, San Juan Teitipac, (Tlacolula, Oaxaca, 2006)
- ROMERO, Bernal, Et al., Memoria Colectiva procesos psicosociales, (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2012)



ROQUE, George, El museo portátil de Duchamp. Luna Córnea. 23, 2002)

BARTHES, Roland, El mensaje fotográfico en De lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces, (Barcelona, España: Paidós, 1995)

VÁZQUEZ, Violeta, Figurillas Antropomorfas y Zoomorfas Cerámicas del Preclásico Tardío en El Carrizal, Ixtepec, Oaxaca: Estudio de Significado Simbólico, Tesis para obtener el grado Maestra en Antropología (México, D.F.: Posgrado en Antropología Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2008)

## **ARTÍCULOS, CATÁLOGOS Y REVISTAS DE INTERNET**

ANFFECC Asociación Nacional del Fabricantes de Fritas, Esmaltes y Colores Cerámicos, Castellón de la Plana, España, 2016. <http://www.anffecc.com/es/fritas>

Animal gourmet.com, receta de tejate. <http://www.animalgourmet.com/2014/12/05/receta-refrescante-tejate-oaxaqueno/>

Animalpolitico.com, artículo sobre la conservación de zonas arqueológicas <http://www.animalpolitico.com/2016/03/el-inah-olvida->

[conservar-las-zonas-arqueologica-del-pais-auditoria/](http://www.cubaarqueologica.org/document/foro09-1-5.pdf)

Arduengo, D.A. García. El patrimonio arqueológico. El pasado, de cara al futuro. Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM). Cuba. <http://www.cubaarqueologica.org/document/foro09-1-5.pdf>

Arribas Sonia, Seminario Internacional de la Memoria e industria cultural, Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers, (Digitalización 28-29 de noviembre de 2007) <http://proyectos.cchs.csic.es/sscv/sites/default/files/3SArribasImagenyautodestrucciondelacultura.pdf>

Boletín N°. 1663, Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión LXII Legislatura 2013 (22/09/2016) [http://www3.diputados.gob.mx/camara/005\\_comunicacion/a\\_boletines/2007\\_2007/009\\_septiembre/18\\_18/1663\\_advierten\\_diputados\\_que\\_problemas\\_por\\_posesion\\_de\\_tierras\\_en\\_oaxaca\\_ocasionaria\\_violencia\\_\\_1](http://www3.diputados.gob.mx/camara/005_comunicacion/a_boletines/2007_2007/009_septiembre/18_18/1663_advierten_diputados_que_problemas_por_posesion_de_tierras_en_oaxaca_ocasionaria_violencia__1)

Catálogo en línea de la red de zonas arqueológicas del INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia, ( 18 de julio de 2016, 19/11/2016), <http://www.inah.gob.mx/es/2015-06-12-00-10-09/catalogo>

Historia de la Consola Atari en la página retromaquinitas.com <http://www.retromaquinitas.com/index.php/consolas/segunda-generacion/atari2600>

Definición de gamer (página de internet:concepto-definición, Publicado: octubre 18, 2014), <http://conceptodefinition.de/gamer/>

E.T., el extraterrestre, (película, 1982, 115 min). <http://www.imdb.com/title/tt0083866/>

González Alonso Pablo. (12,2009). Arqueología contemporánea y de la postmodernidad: Gestión e interpretación en val de san Lorenzo (León). ARQUEOWEB. Revista sobre arqueología en Internet <https://goo.gl/NhHztP>

Hernández Girón, José de la Paz Domínguez Hernández, María Luisa y Caballero Caballero, Magdaleno. Innovación de producto y aprendizaje dirigido en alfarería en Oaxaca, México. Revista de Ciencias Sociales (RCS) Vol. XI, No. 2, Mayo - Agosto 2005, pp. 213 – 228. ISSN 1315-9518 <http://www.redalyc.org/pdf/280/28000202.pdf>

Jarr, Alfredo, página web del artista, (2016), <http://www.alfredojaar.net>

Manual de Procedimientos del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles. Dirección de Monumentos Históricos INAH <http://www.normateca.inah.gob.mx/documents/wMPCMH1.pdf>

Rakowitz, Michael (1973) The Invisible Enemy Should Not Exist (El Enemigo Invisible No Debería Existir, 2010-2014) – Arqueología y basura”, en blog Tocho T8, abril, 2014, <http://tochocho.blogspot.mx/2014/04/michael-rakowitz-1973-invisible-enemy.html>

Planeación para el manejo del Patrimonio Arqueológico (2011-2021) Coordinación Nacional de Arqueología, Dirección de Operación de Sitios. p. 10 <https://documentacionmuseologica.files.wordpress.com/2014/07/dos-30-jun-2.pdf> .

Revista de arte contemporáneo artishock, Marcel Broodthaers, una retrospectiva, (diciembre 8, 2016), <http://artishockrevista.com/2016/12/08/marcel-broodthaers-una-retrospectiva/>

Rivas Silvia Chavela, Historia de la princesa Donají en el Diario de la mixteca, 15/02/2011, <http://www.diariodelamixteca.com/especiales/el-escudo-de-oaxaca-una-historia-de-amor.html>

Tecnología de los materiales cerámicos  
- Escuela de Arte Francisco Alcántara,  
Madrid, España. 13/01/2017

**[http://ceramica.name/tecnologia\\_ceramica/ceramica/Ceramica.html](http://ceramica.name/tecnologia_ceramica/ceramica/Ceramica.html)**

Ruiz-Rivas Tomás, Edición digital de Antimuseo, (Ciudad de México, junio 2014). **[www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)**

Ruiz-Rivas Tomás, Página web del proyecto guggensito (11/12/2016)  
**[http://guggensito.blogspot.mx/2008/01/guggensito\\_01.html](http://guggensito.blogspot.mx/2008/01/guggensito_01.html)**

Torrente, Virginia (2013) "Arqueológica" Catálogo de Exposición, Matadero, Madrid.

**<http://www.mataderomadrid.org/recursos-en-red/download/101>**

Velásquez, Ignacio Luis (06/21/2013) Desaparecen artesanos. Oaxaca de Juárez en Noticiasnet.mx

**<http://www.noticiasnet.mx/portal/general/tradiciones/157361-desaparecen-artesanos>**

Villamisiel, Alejandra. (Junio, 2014). Al WEIWEI, OMNIPRESENTE" en Artishock Revista de Arte contemporáneo

**<http://www.artishock.cl/2014/06/ai-weiwei-omnipresente/>**

## VIDEOS

Colectivo TRES, entrevista con Rodrigo Viñas (26/03/ 2012)

**<https://www.youtube.com/watch?v=P32dTt2A9ZM>**

Mañón Mariana y Rodrigo Viñas - "Huella Latente" Entrevista, canal de youtube de Meganoticias TVC (11/01/2012)

**<https://www.youtube.com/watch?v=z9lf-oeHEMc>**

García Marcos, (2011). Desarrollo Sostenible y la tragedia del procomún (video de youtube entrevista a Elinor Ostrom) **[https://www.youtube.com/watch?v=Y4rOsn\\_4a\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=Y4rOsn_4a_o)**

Pini Ivonne (21/10/2015), Video de la Conferencia sobre el arte como construcción de la memoria, (Bogota, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República) **<https://www.youtube.com/watch?v=O5O3C9xFRvM>**