



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

UN VOLCÁN EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Escena de arte por cooperación después del 2012, el caso de la Cooperativa Cráter Invertido

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

MARYSOL ALEJANDRA CORTÉS ROJAS

TUTOR PRINCIPAL

DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

TUTORES

DR. FERNANDO ESCOBAR NEIRA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

DRA. NATALIA DE LA ROSA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DRA. PAULINA VARAS

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2024



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.



Imagen 1. *Caja de cenizas volcánicas*. Cooperativa Cráter Invertido, 2012.

Índice

| | | |
|-------------------------------------|---|-----|
| Tabla de imágenes | v | |
| Introducción | 1 | |
| Reseña Cooperativa Cráter Invertido | 9 | |
| Capítulo 1 | Escenas de emergencia de la práctica artística por agrupamiento en México: 1968, 1985, 2012 | 10 |
| 1.1 | 1968 | 10 |
| 1.2 | 1985 | 26 |
| 1.3 | 1994 y otras fugas genealógicas | 34 |
| 1.3.1 | Grupos de la segunda ola | 35 |
| 1.3.2 | Redes y trabajo grupal de mujeres | 48 |
| 1.3.3 | Operaciones pedagógicas | 59 |
| 1.3.4 | La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura | 67 |
| 1.4 | 2012 | 76 |
| Capítulo 2 | Precariado del arte y cooperación crítica como máquina social deseante | 84 |
| 2.1 | Trabajar la Historia del arte | 92 |
| 2.1.1 | Historia del arte y el trabajo por agrupamiento en México | 92 |
| 2.1.2 | Posicionamiento y posibilidades metodológicas | 106 |
| Capítulo 3 | Un volcán en la Ciudad de México | 115 |
| 3.1 | Los tránsitos del trabajo cooperativo y sus rasgos operativos ¿qué es la cooperación? | 121 |
| Capítulo 4 | Organización rizomática y prácticas de la Cooperativa Cráter Invertido | 143 |
| 4.1 | Autopublicación | 158 |
| 4.2 | Prácticas activistas y comunitarias | 174 |
| 4.3 | Obras de arte | 194 |

| | | |
|-----------------|--|-----|
| Capítulo 5 | Escena del arte por cooperación en la Ciudad de México post 2012 | 205 |
| | 5.1 Políticas macroeconómicas y el circuito internacional de arte: BWEPS en el Palais de Tokyo | 211 |
| | 5.2 INVASORIX: cooperar es un canto que se hace con otrix | 234 |
| 6. Conclusiones | | 253 |
| Adjuntos | 1. Conceptos principales | 267 |
| | 2. Reseñas de integrantes y exintegrantes de la Cooperativa Cráter Invertido | 273 |
| Referencias | | 281 |

Tabla de imágenes

- 1 *Caja de cenizas volcánicas*. Cooperativa Cráter Invertido, 2012.
- 1.1 *Agruparse o morir. México en la Bienal de París*, Alberto Híjar, *El Gallo ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 17 de julio de 1977. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
- 1.2 *Arte, Luchas Populares en México* (Cartel de Exposición). Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, 1979. Archivo personal de Arnulfo Aquino.
- 1.3 *América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional* (Cartel de Exposición). Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, 1978. Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.
- 1.4 Boletín, *Salón independiente 70*. Fondo Brian Nissen/Salón independiente, 3 de diciembre de 1970. Centro de documentación Arkheia. MUAC. UNAM.
- 1.5 *Poema urbano*. Grupo Março, 1981.
- 1.6 *Esquema elementos de agrupaciones de segunda ola*. 2023.
- 1.7 *¡MUJERes del mundo: Unios!* en *Agenda 83*. Maris Bustamante, No-Grupo, 1982. Fondo No-Grupo, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.
- 1.8 *El pene como instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho en Caliente-Caliente*. Maris Bustamante, No-Grupo, 1982. Fondo No-Grupo, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.
- 1.9 *La fiesta de 15 años*. Tlacuilas y Retrateras, 1984. Foto: Yolanda Andrade. En el catálogo de la exposición “Si tiene dudas... pregunte” p.65, 2016. MUAC.
- 1.10 *Talleres infantiles en Esquinapa, Sinaloa*. Grupo Germinal, 1977-1978. Tomado de Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, Catálogo de la Exposición “Arte y Luchas Populares en México”, 1979. Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM.
- 1.11 *La clase*. Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, José Antonio Hernández, Carlos Muñoz) y Alberto Híjar, 1977. Tomado de García, Pilar y Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono —políticas de la intervención politics of the intervention 1969-1976-2015*, (Ciudad de México: MUAC-UNAM, Fundación Alumnos47, 2015).
- 1.12. *Mitos Oficiales*, vista de instalación. Grupo D, 2012.

- 1.13. *Convención sí* (serigrafía, 50.5 x 66 cm). Carlos-Blas Galindo, 1996. Tomado de *Revista Zurda. Por la Organización de los trabajadores del Arte* N.7-8 de 1990.
- 1.14. *XLIII. Un presidente para colorear* Cooperativa Cráter Invertido, sin año. Fondo Cooperativa Cráter Invertido, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.
- 1.15 *XLIII, Encuentra los 43 normalistas.* Cooperativa Cráter Invertido, sin año. Fondo Cooperativa Cráter Invertido, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.
- 3.1 *Caja de cenizas volcánicas.* Cooperativa Cráter Invertido, 2012.
- 4.1 *Rizoma.*
- 4.2 *El libro, cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* (Portada). Felipe Ehrenberg, Marcos Limenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo, 1981. Tomado de Nicolás Prádilla, *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política. El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México* (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2019), 129.
- 4.3 *El día de trabajo una farsa.* Grupo Mira, 1978. Periódico mural del 1 de mayo. Fondo Grupo MIRA/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.
- 4.4 *Archivo Temporal Reproducible.* Grupo D, 2010. Presentación en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.
- 4.5 *Revista Cartucho #9 ¿México? ¿Me lo repite por favor?* Cooperativa Cráter Invertido, junio, 2014.
- 4.6 *Engañar a la muerte y renacer.* Colectivo Subversiones y Cooperativa Cráter Invertido, 2014.
- 4.7 *Autopublicando juntas.* Taller de Producción Editorial (TPE), grupo Kunci, Jogjakarta, Indonesia, 2017.
- 4.8 *Caja de Trabajos,* Grupo D, 2010-2011.
- 4.9 *Día de muertos.* Grupo D, 15 de septiembre 2010.
- 4.10 *Un ojo de Dios por Wirikuta.* Otrxs por la tierra, 2011.

- 4.11 *Si yo no ardo, si tú no ardes, si nosotros no ardemos ¿quién iluminará esta oscuridad?*, Cooperativa Cráter Invertido, 2012. (Primera vez que aparece la frase que se convertiría en insignia del movimiento #YoSoy132 en México).
- 4.12 *Bandera de luto*. Colectivo Visceras de nación, 2010.
- 4.13 *Herramientas comunes* (Fragmento de la publicación). Cooperativa Cráter Invertido, 2016.
- 4.14 *Proyecto Samir*. Imagen perteneciente a la Campaña Gráfica, 2019.
- 4.15 *Removiendo*, convocatoria de acción colectiva. Comeflores, 2018.
- 4.16 *Lavorare con Lentezza* (Pabellón de México en la Bienal de Arte de Venecia). Cooperativa Cráter Invertido, 2015.
- 4.17. *Lavorare con Lentezza* (Pabellón de México en la Bienal de Arte de Venecia). Vista de sala. Cooperativa Cráter Invertido, 2015.
- 4.18 *Today is a calendar* (Bienal de arte de Jakarta, Indonesia). Cooperativa Cráter Invertido, 2015.
- 4.19 [Videograma tomado de] *Vacaciones Permanentes ¿Por qué algunos se van y otros se quedan?* (Bienal de Gwangju). Cooperativa Cráter Invertido, 2016.
- 4.20 *Kamsamida - Caminando en la oscuridad* (Wiener Festwochen). Cooperativa Cráter Invertido, 2017-2018.
- 4.21 *Códice*. Cooperativa Cráter Invertido, 2018.
- 4.22 *Sangre Coagulada*. Cooperativa Cráter Invertido, 2020.
- 5.1 *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer*. Biquini Wax EPS, 2019.
- 5.2 [Videograma tomado de] “Victorias aladas, colección de stickers conmemorativos por los 30 años PUEG-CIEG”. Video (min 52:11). Un proyecto de Lorena Wolffer, participación de INVASORIX, 2022.
- 5.3 *Esquema INVASORIX*, 2023.
- 5.4 [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 3:00). INVASORIX, 2015.
- 5.5 *Der Erste Wiener Männergesangverein*. DIE DAMEN, 1988. [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 0:12). INVASORIX, 2015.
- 5.6 [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 0:13). INVASORIX, 2015.

Introducción

El proyecto aborda la cooperación como forma de trabajo de los y las artistas en la Ciudad de México después de la coyuntura política del 2012. El tema se trabaja a través del análisis de la Cooperativa Cráter Invertido (CCI) creada en medio de las movilizaciones de ese momento. Se presenta el posicionamiento histórico de estas prácticas cooperativas en relación a anteriores escenas de trabajo artístico por agrupamiento: post 1968 y 1985, igualmente marcadas por crisis y climas convulsionados, que excedieron por completo el campo del arte y que fueron detonantes del trabajo colectivo. También se señalan algunas fugas en la genealogía y se cuestiona con ello la narrativa canónica que acompaña la historia de las agrupaciones en México. La manera en la que se van apuntalando estos cuestionamientos tiene que ver con identificar que las formas de agrupamiento autogestivo, que se dan en la Ciudad de México en la segunda década del siglo XX, están relacionadas con circunstancias de renovación del capitalismo; por lo tanto, para entender la cooperación después del 2012 es necesario pensar la genealogía del trabajo por agrupamiento en consideración simultánea de las realidades sociopolíticas de cada momento.

Se acotó la cooperación como una forma particular de organización, producción y trabajo de los y las artistas, basada en la participación democrática de los trabajadores y pensada como diferencial a las formas de trabajo que se plantean en el capitalismo (individualizado, jerarquizado, fragmentario, enajenado); que encarna un agenciamiento colectivo y que también es forma de supervivencia laboral. Sin embargo, se tiene en cuenta que rasgos de trabajo que se presentan en la cooperación como la generación de redes, la autogestión o la creatividad no garantizan por sí mismos objetivos distintos a los del sistema capitalista y que, al contrario, pueden terminar favoreciéndolo. Se plantea que frente a las formas actuales del capitalismo ciertos paradigmas de

la autogestión y la autoorganización se han actualizado, han mutado o han sido absorbidos en función del mismo comportamiento del capital. Por lo tanto, este concepto va a ser trabajado, cuestionado, explorado a lo largo del texto desde sus acepciones y posibilidades.

El uso del concepto cooperativa por encima de colectivo, comunidad o incluso grupo para definir las dinámicas de funcionamiento y gestión es clave para entender el punto de partida. Se parte de la siguiente digresión: un colectivo artístico tiene una identidad grupal cohesionada, la cooperativa no, es más bien una plataforma de trabajo, que es flexible y expansiva siempre; en vez de cerrarse a delimitación de integrantes es abierta a la articulación, a la cooperación. De igual manera en el grupo, aunque es un concepto más flexible, hay también un énfasis en los integrantes. El grupo son los integrantes, en la cooperativa no tienen protagonismo los integrantes, sino lo que hace o se hace desde la cooperación, siendo incluso difícil rastrear quién o quiénes hacen parte de tal o cual ejercicio cooperativo. Sobre esto también se ahondará más adelante.¹

“Cooperación” es el concepto principal de la investigación, a partir de allí se abordan diferentes debates en torno a la precarización del trabajo cultural en el capitalismo actual y cómo se asientan estas condiciones en el contexto mexicano; también se piensa la producción de la cooperativa como acontecimiento estético y político. Se presenta la historia del caso, sus antecedentes, primeras experimentaciones y tipificación de sus prácticas. A través de la exposición de trabajos puntuales de la Cooperativa se trata de entender qué es y cómo funciona la *cooperación crítica*, sus aciertos y falencias, y también cómo este modo de producirse y producir, genera transformaciones en la misma forma de entender y proponer la práctica artística y sus potencialidades.

¹ Esta propuesta de definición tiene asidero en los planteamientos de Marcelo Expósito y Walter Benjamin sobre la práctica artística como forma de organización; particularmente desde sus textos: Walter Benjamin, *El autor como productor*. Ciudad de México: Casimiro, 2016. y Marcelo Expósito, *Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*. Ciudad de México: UNAM-MUAC, 2021.

Un concepto en el que se apoya inicialmente la investigación es *máquina social* de Gerald Raunig (2008)²; se intenta entender en primera instancia la cooperación crítica en el sentido en que el autor expone lo que es una máquina social creadora en distinción a la estructura de los Estados, donde no hay diálogo sino exclusión, a diferencia de la máquina social que articula y engrana. Esta vertiente teórica de la que hacen parte otras referencias como el *rizoma* de Deleuze y Guattari (2010)³, que también se retoma acá, sirven como base para apuntalar y narrar en los propios términos de la CCI cómo podrían entenderse sus formas de trabajo y prácticas en el contexto particular de la Ciudad de México después del 2012.⁴

Aunque se revisa el periodo que abarca del 2010, momento en que se gesta sin ser aun una cooperativa, hasta el 2020, la última pieza comisionada para el circuito del arte internacional, el proyecto se adentra en la genealogía de las prácticas cooperativas en la ciudad desde 1968. A través de la CCI se propone analizar una escena de trabajo artístico por cooperación en la Ciudad de México, que se plantea tiene un momento crucial en el 2012 con el movimiento #Yosoy132, que a su vez resuena con una eclosión de manifestaciones populares en distintas partes del mundo⁵ y que resulta momento en el que la Cooperativa Cráter Invertido se consolida como tal.

Este trabajo parte de la hipótesis de que la crisis financiera mundial del 2008, evidencia del colapso del sistema capitalista, generó unas condiciones de vida que llevaron en distintos lugares

²Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008).

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2010).

⁴ Una problemática conceptual es precisamente entender de manera unificada qué es la cooperación para toda una generación de emergencias en México; hoy dar cuenta de este concepto podría ser tan extenso como cada participante de cada agrupación. Por supuesto, este trabajo no pretende -ni puede- ser un relato general sobre las características que comparten todos los trabajos por cooperación en la Ciudad de México, más bien propone esbozar la escena del arte por cooperación en la ciudad post 2012 a partir de la polifonía de voces, agentes y prácticas, y teniendo en cuenta la genealogía de sus prácticas.

⁵ La primavera árabe, Ocupa en Estados Unidos, el 15M en España, el movimiento estudiantil chileno, la MANE y el movimiento estudiantil colombiano.

a la masiva manifestación por los sectores populares en años siguientes. En el caso de México el estallido del 2012 puso sobre la mesa la necesidad de trabajar en comunidad, de replantearse articulaciones sociales, lazos afectivos, formas de organización y manifestación, etc.

Se plantea que esta escena de movilización ciudadana fue fundamental para impulsar una paulatina consolidación de colectividades en el sector del arte que por entonces eran conformadas, en su mayoría, por estudiantes. En el campo del arte tiene lugar la emergencia de una escena de arte por cooperación y la CCI es signo de todo ello, de unas condiciones históricas y de una crisis en lo económico y en lo político que es respondida en ese momento desde la organización cooperativa. Por lo que se sitúa el discurso de cooperación construido por este grupo de artistas en un ambiente de emergencias y movilizaciones sociales más amplias.

Lo que van a encontrar podría dividirse, a grandes rasgos, en tres secciones: la primera, los antecedentes de trabajo por agrupamiento en México y las distintas formas de agruparse, como colectivo, grupo, cooperativa, espacio. Una segunda que se adentra en el análisis de la Cooperativa Cráter Invertido, sus motivaciones, contexto de emergencia y prácticas. Por último, el reconocimiento de la escena de arte por cooperación en la Ciudad de México después del 2012, a partir de las resonancias que puede haber entre el trabajo de la Cooperativa y otras agrupaciones autogestivas en la ciudad.

Se pretende dar cuenta de ello a través del estudio de escenas de agrupamiento previas al 2012, investigaciones que ya han sido abordadas desde la historia del arte por Sol Henaro y Cristina Híjar respecto a los 70 o Daniel Montero sobre los 90. También por medio de la revisión del archivo de la Cooperativa Cráter Invertido, sus existencias en el Fondo documental del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, de la UNAM) y en Internet, así como entrevistas a algunos de sus integrantes. De igual manera, desde la búsqueda de las participaciones de la

cooperativa y su interlocución con organizaciones de distinta naturaleza. Por último, se profundiza en la escena post 2012 mediante las correlaciones que pueden tener las prácticas de la CCI con otras de agrupaciones como Biquini Wax EPS e INVASORIX.

Metodológicamente se trabaja el tema desde el estudio del caso particular de la CCI. Se analizan varios aspectos a partir de proyectos y hechos puntuales de la Cooperativa: piezas, prácticas comunitarias, activismos, publicaciones, participaciones en eventos, etc. La escritura del texto se compone del entramado entre la exposición de condiciones de contexto (de política cultural y de condiciones sociales e históricas), trabajo de campo (testimonios, entrevistas, revisiones de archivo, fuentes digitales) referentes teóricos y análisis.

La metodología responde también a las circunstancias propias de la pandemia: el nulo acceso a archivos, bibliotecas, movilidad, contacto, revela y se conecta con una de las problemáticas que aborda este proyecto que es la precarización del trabajo cultural. No es que antes del COVID-19 no hubiera precarización, sin embargo, la pandemia expuso y agudizó ciertas circunstancias de vida. Circunstancias que señalan la precarización como parte del funcionamiento del sistema y la cooperación como respuesta que tendrá que ser examinada en cada contexto, pero también, la pregunta sobre qué estamos investigando y qué discursos estamos posicionando históricamente en el campo del arte.

El primer capítulo ubica la emergencia de agrupaciones, colectividades, respuestas cooperativas de artistas en torno a la coyuntura del 2012, en una historiografía del arte con respecto a las agrupaciones post 1968 y 1985 en México. Se hace una lectura histórica de los antecedentes, por un lado, desde dos grandes momentos identificados por la historia del arte: Los Grupos de los setentas y Los Espacios de los noventa; pero también, se señalan ciertas fugas en esta genealogía, proponiendo otras aristas que hacen parte de este legado de trabajo grupal en la Ciudad de México

y que sin embargo no tienen mucha visibilidad o protagonismo en el relato historiográfico: grupos de la segunda ola, redes y trabajo grupal de mujeres, operaciones pedagógicas y la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, creada a partir del llamado del EZLN en 1994.⁶

El segundo presenta el problema de la investigación desde el ámbito teórico apoyándose en Gerald Raunig, Suely Rolnik, Gilles Deleuze y Felix Guattari. Se expone el precariado como la clase social a la que le precede el proletariado y sus características; se plantea el trabajo en el campo del arte como tema central y a los trabajadores culturales y artistas como parte de esta clase social. Se problematiza lo que implica la cooperación teniendo en cuenta las formas que el capitalismo ha desarrollado para reabsorber estas mismas formas de trabajo. Pero también, se señala la posibilidad de la cooperación crítica de deslindarse de las trampas del capital.

El problema planteado en este capítulo da paso a preguntarse de qué manera el campo de la Historia del Arte en México se ha posicionado y se ha aproximado metodológicamente a las agrupaciones de artistas ¿Qué discursos está visibilizando el historiador de arte con su trabajo? En ese sentido, se expone cual es desarrollo metodológico del proyecto y cómo se pudo lograr en medio de la pandemia.

El tercer capítulo aborda el contexto de creación de la CCI; esto es, la emergencia de la cooperativa como signo de un momento histórico y de una crisis en lo político y en lo económico en México. Se explora el origen de la Cooperativa en el 2012 y su forma de nombrarse, lo que

⁶ Si bien el 68, como hito de la autoorganización y la manifestación a través de la gráfica en México, marca un momento clave para entender la genealogía de cierto ánimo cooperativo, contracultural, estudiantil, de movilización apartidista de la sociedad civil, en otros momentos en la historia también tienen lugar formas de trabajo colectivo, como se analizará más adelante, con respuestas y resultados distintos: 1985 y 2012 en la Ciudad de México y otras fugas en la genealogía, como ya se mencionó.

revela su existencia y el énfasis en su forma de organización como parte central y tema de su trabajo; en últimas, la producción de la cooperativa como acontecimiento estético y político.

En este apartado se aborda la cooperación como eje conceptual de la investigación. A partir de su primer movimiento como CCI (imagen 1. *Caja de cenizas volcánicas*, 2012) se plantea explorar cómo se entendió y se puso en marcha la cooperativa de artistas en el contexto mexicano. Se exponen las condiciones laborales y características de las prácticas de los artistas jóvenes en ese momento, de la mano con la forma como el capitalismo actual ha asumido el trabajo y sus formas de explotación. Se analiza la reconsideración del sentido de trabajo para la CCI y algunas prácticas que involucra; también, se señalan los retos y peligros de reincorporación de estas formas de trabajo a las lógicas del capital. Asimismo, se exploran dos conceptos constitutivos del trabajo cooperativo: la autonomía y la autogestión.

En el cuarto capítulo se hace una caracterización de la CCI en relación a algunas de sus prácticas más sostenidas: activismo y prácticas comunitarias, autopublicación y trabajo editorial y creación de piezas de arte. Se abordan las prácticas que producen y que a la vez los produce como organización cooperativa en su imaginario y narrativas propias. Se analizan algunos puntos de tensión entre discurso y realidad, las crisis de ciertas prácticas, así como sus vinculaciones a luchas populares.

El quinto capítulo se adentra en la escena del arte por cooperación en la Ciudad de México post 2012. La CCI no es un caso aislado, sino que su presencia y líneas de sentido dialogan con otras que emergen o se consolidan después del 2012, algunos casos son: INVASORIX y Biquini Wax EPS (BWEPS). A través de trabajos puntuales de estas otras organizaciones se exploran temas que puedan resonar con una escena más amplia: las políticas macroeconómicas y el circuito internacional de arte con BWEPS en el Palais de Tokyo, o la agrupación entre mujeres y la puesta

en marcha de lógicas organizativas desde el feminismo a través de *Macho intelectual* del 2015 con
INVASORIX.

Reseña Cooperativa Cráter Invertido

La Cooperativa Cráter Invertido se conforma en el 2012 en la Ciudad de México como una plataforma de trabajo autogestiva que desarrolla prácticas y redes de trabajo en torno a la autopublicación, activismo, prácticas comunitarias, producción de piezas de arte y más recientemente, programas de radio. La Cooperativa ha ido mutando de integrantes, en más de 10 años de trabajo algunos se han ido y otros han llegado. En su etapa inicial estuvo integrada por: Diego Teo, Andrés Villalobos, Dasha Chernysheva, Wayzatta Fernández, Juan Caloca, Maik Dally, Nicolas Wills, Víctor del Moral, Rodrigo Frenk, Jazael Olguín Zapata, Natalia Magdaleno, Rodrigo Treviño, Yolotl Alvarado y Erik Tlaseca.

Colectivos que conformaban algunos de estos artistas y tenían un trabajo previo al 2012 llegaron a converger en la CCI en ese momento. Estos son: Siempre otra vez (Diego Teo y Andrés Villalobos, Dasha Chernysheva), Grupo D (Jazael Olguín Zapata, Andrés Villalobos, Rodrigo Frenk, Dasha Chernysheva, Juan Caloca, Diego Teo y Yolotl Alvarado), Biciperras (Dasha Chernysheva y Wayssata Fernandez) y Vísceras de nación (Fermín Díaz, Jazael Olguín Zapata y Juan Caloca). Estos colectivos no se diluyeron al integrarse, sino que mantuvieron su autonomía al interior de la organización.

Actualmente, la Cooperativa está integrada por: Diego Teo, Dasha Chernysheva, Wayssata Fernandez, Jazael Olguín Zapata, Sari Dennise.

Capítulo 1

Escenas de emergencia de la práctica artística por agrupamiento en México:

1968, 1985, 2012

1.1 1968

El movimiento mismo de 1968 no fue sino la forma concreta, peculiar y propia con que se expresaron en México la universidad crítica y la autogestión como la actividad viviente, inexcusable, de las masas estudiantiles en el cuestionamiento social y político del país.

José Revueltas, “Autogestión académica y universidad crítica”.⁷

Revueltas plantea que el movimiento estudiantil de 1968 fue en principio una acción teórica. Un movimiento de la masa intelectual que si bien fue apropiado por el contexto local lo excedió por completo. Se recogieron en acción algunos referentes teóricos de una democracia socialista y se criticó fuertemente al establecimiento sin importar su inscripción, de izquierda o de derecha.⁸ Este movimiento teórico, como plantea el autor, necesariamente involucró un flujo -como cualquier movimiento social- de acciones colectivas que no fluyen de manera lineal o totalmente organizadas o predeterminadas y, sin embargo, generan una escena.

⁷ José Revueltas, “Autogestión académica y universidad crítica”, *Aportes del pensamiento crítico latinoamericano [1968: a 40 años del movimiento estudiantil en México]* (octubre, 2008): 154.

⁸ “La libertad de la conciencia tiene un sentido unívoco, no admite coordenadas, no acepta que la enjaulen, no puede vivir encerrada en el “apando”. Nada de establecer la escisión maniquea de que hay una conciencia burguesa y una conciencia proletaria, una conciencia contrarrevolucionaria y una conciencia pura, una conciencia buena y otra mala. Estas no son sino puras majaderías puramente ideológicas que tratan de escamotear el problema de la conciencia racional y, por ende, de la crítica, mediante la manipulación subjetiva de oscuros sentimientos religiosos de la beatería seudomarxista.” Revueltas, “Autogestión”, 159.

También se llamó *democracia cognitiva* en el sentido de coexistencia de diferentes posiciones políticas que se encaminaban a la transformación empezando por “las formas del hacer y pensar cotidiano de las brigadas, la lógica de la asamblea. Se suspende la verticalidad soberana del conmigo o contra mí” Susana Draper, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2018), Conclusiones, Kindle.

Siguiendo a Revueltas, no es de extrañar que el lugar de acogida del movimiento del 68 fuera la universidad, *la universidad crítica*, que habría de asumirse así en tanto lugar de conocimiento, pero también de transformación de la realidad. No obstante, para entender este fluir histórico que da origen a la acogida de este movimiento en la universidad y a la autogestión como un rasgo derivativo, el autor hace una revisión del decenio previo. La derrota de la huelga ferrocarrilera en el 58 hace que el movimiento del 68 se exprese en términos de la clase obrera, del proletariado y recogen, de alguna manera, esa misión. Esta conclusión de Revueltas es importante para entender la articulación de una serie de sucesos y momentos que dan origen a un oleaje, a una escena que respondería a los acontecimientos históricos que la impulsan, pero también a lo que sería una acción teórica y la respuesta autogestiva y colectiva por parte la sociedad en un contexto determinado.

El 68 mexicano resuena con una serie de movimientos sociales que se estaban dando, sobre todo en Estados Unidos y Europa, y que lograron articularse en torno a la exigencia de parar la guerra de Vietnam y de reivindicar los derechos humanos en distintos ámbitos. El movimiento por los derechos civiles, contra la segregación racial y las armas nucleares, el hipismo y la defensa del medio ambiente, por los derechos de los homosexuales y las mujeres, entre otros, constituyeron un momento de consciencia histórica en la que se reconsideraron los valores y paradigmas de una cultura establecida y las lógicas de reproducción social. Esta respuesta fue considerada contracultural y tuvo consecuencias en los ámbitos de las artes, así como en prácticas micropolíticas incorporadas en la cotidianidad. De modo que hay una integración de formas distintas de existir que se expresaron en gestos, activismos, cambio en las expectativas de vida, hábitos, formas de vestir y en general formas de rebeldía y resistencia que con el paso de los años

pocas veces se transformaron en políticas sociales o se institucionalizaron, aunque sí generaron un avance cultural importante para la humanidad.

Susana Dreaper (2018) hace una lectura de 1968 en México que reúne una polifonía de experiencias y relatos que rebasan el discurso masculino de estudiantes y la masacre de Tlatelolco. Los señala como lugares a los que usualmente se ciñe la revisión de ese momento y en cambio propone verlo como una constelación y en un sentido no moralizante: de triunfo o fracaso. Ella llama a democratizar el recuerdo al incorporar otras voces y aristas, argumenta que si se reduce la percepción a que fue un movimiento de rebeldía juvenil estudiantil se dejan por fuera muchos otros sectores y factores involucrados, la clase trabajadora, sobre todo. Igualmente, reducir el relato de la represión a la matanza de Tlatelolco, a un día, invisibiliza que la violencia de Estado estuvo antes y después. No es que se menosprecien estos hechos, lo que Dreaper señala es que al reducirse la revisión a un sector y a un hecho se deja de lado todo un espectro de participaciones diversas y el carácter festivo, expresivo del movimiento que es opacado por la tristeza de la necropolítica y por la memoria que se genera en torno a los mártires.

Mediante la figura de la constelación la autora pone atención en el centelleo de esos puntos que iluminan y conforman una figura, un conjunto, una constelación y que ella entiende como “instantes de libertad colectiva”,⁹ en vez de en encuentros duraderos. Explica que no es el encuentro duradero sino ciertos instantes de libertad colectiva los que logran alumbrar el presente. La constelación hace alusión al señalamiento de Benjamin sobre que “las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, antes que nada, que las ideas no son ni las

⁹ Susana Draper, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, Conclusiones.

leyes ni los conceptos de las cosas”.¹⁰ Se enfatiza en la importancia histórica del movimiento del 68 que, como las estrellas y constelaciones, deja una estela de luz que permite ver algo que ha muerto o que ya no está físicamente.

Esta metáfora de las constelaciones y los destellos puede ayudar para entender lo que acá se propone como *escena*. A diferencia de lo que propone Dreaper, fijarse en los destellos que deja el 68, en la escena el enfoque está en la serie de factores y fuerzas que interactúan para que las constelaciones sean constelaciones, puedan alumbrar, leerse en su conjunto y dejar su estela de luz. En ese sentido (y teniendo presente el origen teatral de este término), se entiende una escena como la confluencia entre flujos de fuerzas, actores, imágenes, diálogos, lenguajes, luchas y espacios diversos que en su encuentro producen condiciones de emergencia de fuerzas colectivas expresadas estética, política, subjetivamente. Una escena tiene un lugar y tiempo determinado, irrumpe una realidad previa. Las escenas que se abordan (1968, 1985, 2012) se plantean como escenas de emergencia de lo político, que fundan para el campo del arte en México, nuevos paradigmas para la existencia colectiva.

Como un factor distintivo de movimientos posteriores, dice la autora, el 68 logró generar conectividad de distintos sectores, uniendo a gente con posiciones políticas diversas. Hay, como se reitera en el texto, un afán por la conectividad social que va de la mano con la autogestión. Algo clave para entender cómo la autogestión es abanderada por ese momento histórico es el reclamo por la democratización del conocimiento y la interdisciplina en oposición a la tecnocratización y la superespecialización a la que se encaminaban las universidades, situación que a la vez desconecta el saber, la universidad y al intelectual de los problemas sociales. Los procesos y el trabajo colectivo que germinan en estas escenas (1968, 1985, 2012) están dados desde la

¹⁰ Walter Benjamin, *El origen del barroco alemán*, (Madrid: Taurus, 1990), 16. Citado por Dreaper, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, Prologo: Las constelaciones.

autogestión y la interdisciplina, o al menos sí, por la apertura a la conectividad y a la mezcla. “Será en los años setenta, la forma en la que el 68 es continuado en el terreno visual, cinematográfico, desarmando las unidades clásicas que definen la “obra” y “el productor” para postular formas de colaboración y producción cooperativa”¹¹ como la relación entre la Cooperativa de Cine Marginal y las huelgas obreras, que va a desarrollar Dreaper en este mismo texto.

El 68 planteó conexiones entre movimientos locales e internacionales y unas demandas que fueron transversales: democratizar las estructuras de lo político, vinculación en política de sectores sociales que nunca habían participado o que tenían tendencias políticas diferentes, la resignificación del sentido de libertad fuera del marxismo ortodoxo o del liberalismo económico. Algo interesante que permite analizar el 68, que es clave para entender el carácter de escenas de movilización ciudadana posteriores, es la descentralización; se generan formas de acción desde las bases. Eso es lo que vemos entre 2011-2012 a nivel planetario: capacidad expresiva, manifestaciones y movilizaciones que no esperan a ser indicadas por nadie, por eso son diversas, espontáneas y al momento de presentarse en las calles se entrecruzan y encuentran, generando una escena de forma orgánica.

Lo que se presenta en 1968, 1985 y 2012 son organizaciones ciudadanas apartidistas, caracterizadas por un asunto transversal, operativo, teórico, político: la autogestión. Hay un señalamiento de Dreaper del 68 como inspirador y cita de movimientos sociales posteriores, esto es, como referente explicativo. Una faceta que señala la autora y podría igualmente observarse como característica de escenas de organización posteriores, son los intercambios y formas de colaboración entre grupos internos, locales e internacionales; dinámicas en el campo de las redes, de la comunicación y la cooperación. No hay una filiación de la organización ciudadana con el

¹¹ Draper, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, 124.

Estado, al contrario, se presenta una crítica sostenida a sus instituciones. Un asunto diferencial en relación a las otras dos escenas, es que el 68 además de cuestionar las formas institucionales de hacer política, se remitió al campo de lo político y a prácticas micropolíticas incorporadas en la cotidianidad, al cuerpo, al lenguaje, a la sexualidad (la contracultura).

Este panorama del 68 mexicano señala además formas de derivación particulares, en la escritura, subjetivación y visualización: el cine, la literatura y la voz de las mujeres se hacen presentes en esta constelación crítica de Dreaper que va tejiendo vínculos entre pasado y presente. El 68 se retoma una y otra vez, como un hilo que sigue jalonando ideas, que sobrevive a su tiempo original. La autora lo subraya en los ochenta, por ejemplo, cuando emerge otro tipo de memoria y subjetivación sobre el 68, ya no desde los hombres y su heroísmo masculino, sino desde las mujeres que se preguntan por el feminismo dentro de un movimiento que abogaba por el encuentro entre las diferencias, esto lo desarrolla a través de escritoras. En el campo de las artes visuales, podría recordarse las intervenciones de Maris Bustamante y Mónica Mayer, integrantes de la agrupación Polvo de gallina negra, por nombrar alguna.

Las redes de contrainformación estuvieron abanderadas por el movimiento estudiantil que logró generar vínculos con otros sectores de la sociedad a través de volantes, mantas, periódicos, pintas en bardas y autobuses que luego eran borradas por la policía. Con esto se difundían demandas y se contrarrestaba la difamación. Otros sectores, incluso los sindicatos de trabajadores, rechazaban en un principio las demandas del movimiento, que inicialmente tenían que ver con un reclamo a la libertad de expresión y la eliminación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal donde se declaraba cárcel y multas a quien difundiera ideas que fueran contra la soberanía del Estado y el orden público.

Estudiantes de la ENPEG (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado) y San Carlos generaron material gráfico en apoyo al movimiento, de modo que se fueron estableciendo relaciones entre los artistas, el movimiento social y las luchas populares, esto no sin sufrir represiones por parte del Estado. De estos talleres surgió la agrupación Generación 65, que se convirtió en los setenta en grupo MIRA.¹² Para el final de la década la policía empezó a arrestar personas por portar mimeógrafos, se decomisaron publicaciones e incluso un grupo paramilitar incursionó en las instalaciones de la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) para destruir la imprenta.¹³ La violencia de Estado tuvo un momento culmine que fue la masacre de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 a manos de la fuerza pública. Este acontecimiento fue un parteaguas que fraccionó la relación entre el Estado y la sociedad civil. Durante finales de los sesenta y la década de los setenta, producto de este contexto social y político, en México emergieron varias agrupaciones de artistas, algunos con tintes claramente políticos o activistas como Proceso Pentágono,¹⁴ el Taller de Arte e Ideología (TAI)¹⁵ o Germinal.¹⁶

¹² Sus integrantes fueron Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez, Salvador Paleo y Jorge Pérez Vega.

¹³ Nicolás Prádilla, “El contexto de las editoriales risográficas en México” (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

¹⁴ Inicialmente formaron parte del Grupo: Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz. Posteriormente se unieron Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales.

¹⁵ La gran mayoría de integrantes de los grupos se identificaban como artistas plásticos, algunos pocos como fotógrafos y teóricos. El TAI nace en 1974, particularmente estuvo conformado por miembros de procedencia heterogénea: Alberto Híjar Serrano (teórico), Jorge Bustillos (dirigente sindical), Armando Castellanos (historiador de arte), Adriana Contreras (cineasta), Enrique Echeverría (artista plástico), Cesar Gálvez (profesor de filosofía), Cecilia Lascano (historiadora), Felipe Leal (artista plástico), Andrés de Luna (crítico de cine), Ana María Martínez (profesora de teatro), Dolores de las Peñas (internacionalista), María Isabel Pérez (científica social), Rini Templeton (artista gráfica), Atilio Tuis (diseñador), Alberto Vargas (profesor de filosofía).

¹⁶ Conformado en 1978 por Joaquín Conde, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Silvia Ponce, Orlando Guzmán y Mauricio Gómez Morín

Cristina Híjar, Alberto Híjar o Miguel Ángel Esquivel son algunos autores que analizan el carácter militante y teórico de prácticas artísticas de la década. El TAI fundado por Alberto Híjar en 1974, al que estuvo vinculado Esquivel, fue inicialmente un seminario donde se estudiaba a Marx y a Louis Althusser el cual resultó fuertemente vinculado a la Sala de Arte Público Siqueiros y al revisionismo de este artista en relación a las luchas populares. “Autocalificados como “socialistas sin partido”, sus miembros se vincularon con organizaciones y luchas populares nacionales e internacionales, para lo cual adoptaron, en la década de los ochenta, la consigna: vincular, articular y fusionar en la lucha popular”.¹⁷

La aproximación a la militancia en prácticas artísticas de los setenta y comienzos de los ochenta se dio en distintos grados y maneras en torno a reclamos populares; en algunos casos, en relación a organizaciones políticas y guerrilleras fuera de México: Germinal y su apoyo al Sandinismo en Nicaragua en 1980 con mantas y talleres, o el No Grupo y la Agenda 83, colaboración (en la que participaron varios artistas y el teórico Juan Acha) para el M-19 (Movimiento 19 de abril), guerrilla colombiana. También, el Grupo Proceso Pentágono y sus obras contestatarias a la guerra sucia en el país en la que se hacía una fuerte denuncia a torturas, desapariciones y asesinatos de grupos políticos e individuos disidentes al gobierno mexicano. El Taller de Investigación Plástica¹⁸ que trabajó el muralismo comunitario en Michoacán con organizaciones indígenas. Incluso, lo que Esquivel llama “escritura militante” en la obra de Alberto Híjar, “militante porque la estela de su quehacer teórico es la suma de más de un contexto. Su

¹⁷ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta* (Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2008), 79.

¹⁸ Conformado por Isabel Estela Campos, Ariadne Gallardo, José Luis Gutiérrez Peña, Cresencio Méndez Gaspar, Juan Manuel Olivos Campos, René Olivos, José Luis Soto, Ignacio Eleazar Soto Campos.

tiempo teórico de articulación es un tiempo en tensión constante y se llama marxismo”;¹⁹ también porque, como señala el autor, implica actualización de la crítica al capitalismo en un cruce de contextos, revela un comportamiento, un itinerario y una procedencia.

La década de los setenta recogió la estela de luz del 68, sus destellos más próximos. Cristina Híjar (2008) menciona algunos eventos que reunieron a gran parte de agrupaciones artísticas en esa década a pesar de la diversidad de formas, concepciones e intenciones sobre trabajo colectivo, así como de la percepción de hechos sucedidos en estos años: el descontento con la educación artística al considerar sus programas académicos caducos y desconectados de su contexto social, la participación en la X Bienal de Jóvenes en París en 1977 y la constitución del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura (FMGTC) en 1978. Aunque, como se debatirá más adelante, cada evento (exposición, catálogo) que reúne o congrega ciertos grupos de artistas deja por fuera otros. Incluso, algunos grupos de la época se mantuvieron al margen de lo que fue El Frente: el No-Grupo, Marçò, Fotógrafos Independientes y Peyote y la compañía.

¹⁹ Miguel Ángel Esquivel, *Alberto Híjar: lucha de clases en la imaginación. Estética y marxismo en América Latina*, (Ciudad de México: Cisnegro, 2015), 19.

Agruparse o Morir

Alberto HÍJAR



VISION Global de América Latina.

A la par que la atomización originada del capital, proceso crucial en el mundo de hoy, se produce la liberación humana. Se trata, no tanto, de hacer posible la existencia mediante el refinamiento de la fuerza y la libertad. De este modo, obreros y burgueses empiezan a jugar en la producción cooperativa de que surge un nuevo sujeto social, un sujeto de las disgregaciones concretas. El arte y la filosofía fueran concebidos, a partir de entonces, en puntos mínimos del humanismo burgués como venia de la libertad plena. En realidad, los actos de la generalidad, de la acción individual, de la obra repetible para la contemplación, y las correspondientes representaciones estéticas, han estado para entender a la burguesía y al proletariado en contextos distintos -conocidos como totalidad histórica. Como resultado, se centra el desarrollo del capitalismo, se abren otros determinantes de la producción artística. Para cada signo de movimiento, de concentración del arte en torno a un mismo aspecto, de crítica mercantilizada para glorificar intereses privados y estéticos, de exaltación de generalidades y creatividad individual, de valoración económica del arte a través de mercados y condicionamiento a intereses privados y a mercaderes, han surgido por supuesto una praxis artística que busca su liberación.

Por eso, la praxis artística debería constituirse en la praxis de los sujetos que están existiendo y existiendo, mediante Vietnam, Angola y Cuba, previendo las posibilidades de que el mundo conocido como posible por el pasado conocido, para dar lugar a un tipo de arte que deje atrás los límites de la generalidad y la creación autónoma para integrarse plenamente en la construcción de una formación social

realizada libre. Así, no en virtud de la totalidad política de la OEA y la República Mexicana, ni la participación histórica del OEA y Cuba para fundar una nueva praxis cultural, resulta que aparecen fuera cuando decido que si no coincidiera con Perestroika, humanismo, espíritu, praxis tanto se muestra al lado. Claro que esto no implica a los sujetos más conscientes la búsqueda del reconocimiento surgen y reorganizarse, lo evidente en los respectivos momentos de crisis de la cultura y el pensamiento que se sigue en el desarrollo y el servicio a la cultura de la dominación.

Frente a esta situación histórica, las necesidades y otras acciones: coexisten con una importante tradición de lucha. Claramente que algunos artistas e intelectuales han asumido la cultura y el arte -en especial, como lucha de clases en la significación. En esta situación, han estado trabajando al lado con su voluntad individual y en la que han construido la organización consciente de los intereses populares. Frente al establecimiento político del arte a nivel mundial, como que aún quedan los límites que le imponen los explotadores, los artistas e intelectuales de izquierda parecen conocer la naturaleza histórica y la definición del enemigo principal se sigue que abren una nueva racionalidad social al proceso histórico. El Sindicato de Pintores y Escultores de los años sesenta, el Bloque del Street Painting fundado por Sigüenza y Góngora durante los meses antes del Experimental Workshop de Nueva York, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) surgida como fuerza popular con características intervencionistas al Taller de Cultura Popular distinguido por su otro colectivo como el Instituto, el Frente Nacional de Artes Plásticas designado por la falta de

perspectiva política, el Bloque Independiente establecido en 1968, por las organizaciones que forman una experiencia esencialmente ignorada por la ideología dominante. El espectáculo, lo aparente designado como condición subjetiva del artista a los intereses burgueses y, desde luego, los intereses burgueses de este sistema con sus sucesos ideológicos como fracturas, heras, contratos, viajes, programas, publicidad, son las características de las pléreas contra los intereses sociales cambiados en dos formas, al de la cultura mercantilizada. "El arte es la cultura que se crea para la vida", afirma la cultura del sujeto "que lucha contra la ideología y con vigor", las posibilidades de renovar la "discrepancia", el proceso de hacer posible y el de la llamada alta cultura con sus fundamentos ideológicos y sus valores por los años veinte que en realidad son los del grupo social dominante. Es cuando se termina praxis para la creación en la subalternación burguesa cultura popular, desde el punto que no tiene más ni más ni menos de la posibilidad como cultura de clases y funciones de clases explotadas. Al pueblo en la época una cultura y se le abren un punto histórico y estática para los momentos de la construcción socialista.

Para no perder de vista los años ochenta que los artistas. Al mismo, en la praxis artística ha surgido una posibilidad histórica. Iniciado por la Bienal de México de París, contra grupos de artistas mexicanos de 23 años, hay otro acontecimiento una experiencia verdaderamente progresiva y se considera su formación en acciones de arte y comunicación universitarias. Propuesto por Huber Escudero mediante una serie de condiciones de Angel Kollberg director del Museo de Arte Moderno de Montevideo y delegado de la Bienal para América Latina. Frente a esto, se genera el potencial del funcionamiento y se abre una posibilidad de integrar una muestra unitaria, mediante una muestra histórica. Entonces surgió la respuesta: los sujetos praxis se movieron y organizaron una plataforma como desde la de México en la Bienal y la de México en la posibilidad de mostrar con ellos jóvenes artistas visuales, teóricos, diseñadores, cineastas y periodistas. Los grupos TETRAEDRO, OTRA PRAXIS PERIFÉRICA y TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA, como la producción de videos, la definición ideológica y el control de su circulación, al realizar las resoluciones de la "redes", como condiciones necesarias de su praxis significativas. Por eso han surgido en la Bienal los nombres de los artistas que representarán a Brasil, Uruguay, Chile, Argentina, Italia, y el área cordellista con una obra excepcional. En fin y al cabo, la realización directa con la Bienal y la consiguiente desnaturalización del gobierno de Uruguay y de sus intereses mercantiles que aproximadamente formaron el grupo "Cultura" al momento del Museo Nacional de Arte Moderno. En este proceso de negociaciones y afirmaciones, surgen la presencia de Borges, Soriano y Piz como representantes de la cultura latinoamericana, los nombres de Gloria Wolkstein, Cortázar y Camero Chaco, contra el gobierno de por Pinochet, el movimiento obrero y el movimiento socialista. Los artistas están a la par de la liberación. Sobre estos temas, han surgido y conocido con el OEA para comprender una serie de posibilidades se tienen principios claros y posibilidades de subalternación, o mejor dicho, el OEA, ha diseñado metodologías y estrategias en el momento de que presentamos en México sus proyectos, vivimos en París. La aflicción internacional de este proceso, sin duda produce que en las humanidades se abren nuevas posibilidades y más importantes, se abren desde perspectivas revolucionarias por encima de individualismos, populismos y mercaderías mercantiles.

Imagen 1.1. Agruparse o morir. México en la Bial de París, Alberto Híjar, *El Gallo ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 17 de julio de 1977. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

La agrupación fue forma y estrategia de acción, existencia y enunciación política de los artistas en los años siguientes al 68. Lo que hay de fondo en estos eventos, que señala Cristina Híjar como aglutinantes de los grupos de la época pese a sus diferencias, es precisamente su condición de trabajo artístico por agrupamiento. Este artículo de Alberto Híjar (imagen 1.1), a propósito de la participación de artistas mexicanos en la Bial de París del 77, deja en claro esta condición "Agruparse o morir"; la declaración de Híjar como teórico de la estética en México es contundente: la posibilidad de existencia de esa particular praxis artística articulada a lo político y a las luchas populares está condicionada por la forma de existencia en agrupación, por la correlación de fuerzas, por la generación de redes -no solo de trabajo sino de seguridad-, por el pensar y decidir colectivo.

Agruparse fue también una forma de cohesionarse incluso a nivel de institución artística, estableciendo condiciones de entendimiento de su propia naturaleza, lo cual fue fundamental para impulsar la creación del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, conformado por: El Centro Regional de Ejercicios Culturales de Veracruz; Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El TACO (Taller de Arte y Comunicación) de la Perra Brava, Germinal, Mira, Grupo Proceso Pentágono, Suma, Sabe Usted Leer, Taller de Arte e Ideología y Taller de Cine Octubre, Caligrama y el Taller de Investigación Plástica. Se mantuvo hasta 1982.

La revisión que hace Cristina Híjar (2008) a través del estudio de 7 grupos de los setenta integrados al FMGTC (El colectivo²⁰, Germinal, MIRA, Proceso Pentágono, Suma²¹, TAI y Taller de Investigación Plástica), menciona que algo que caracterizó el trabajo artístico de éstos fue el involucramiento con su entorno y problemáticas sociales que les rodeaban. Su misión era movilizar, afectar a los públicos sobre una situación concreta; sus preocupaciones iban más allá del campo del arte, preocupaciones formales o técnicas, eran proyectos a largo plazo; la idea de artista que promovían rebasaba el hacer formal, debían ser críticos con su contexto.²²

Hay un explícito posicionamiento político e ideológico del Frente, buscaba ser un órgano de difusión colectiva y contracultural.

Para estos grupos, la creación artística es un instrumento de transformación social y, por tanto, tiene que ser integrado a la fuerza de producción obrera a fin de compartir su lucha contra la alienación que produce el sistema capitalista. Al rechazar, por la misma razón, el calificativo de “artistas”, prefieren considerarse como “trabajadores de la cultura”.

²⁰ Integrado por: Antonio Álvarez Portugal, Roberto Cebada, César Espinosa, Pablo Espinosa, Aarón Flores, Francisco Marmata, Blanca Noval, Araceli Zuñiga.

²¹ Pertenecieron al Grupo Suma, por periodos variables entre 1976 y 1982, los artistas: Óscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Hirman Ramírez, Armando Ramos, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Alma Valtierra, Luis Vidal, Guadalupe Sobarzo.

²² Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*.

El nombre escogido para este organismo, Frente, remite a estructuras de combate y resume, por sí solo, las intenciones de sus miembros. El trabajo del Frente podría ser considerado en sus tres aspectos: el análisis crítico de ciertos actos culturales, la planificación de la producción destinada a manifestaciones populares o políticas y la organización de exposiciones.²³

El Frente tuvo 3 exposiciones entre 1978 y 1979: “Muros frente a muros” en la casa de la cultura de Morelia, Michoacán, “América en la Mira” en la UNAM y “Arte, luchas populares en México” en el Museo Universitario de Ciencias y Artes. Teóricamente estuvo acompañado por dos seminarios que tuvieron lugar dentro de la UNAM: el TAI en la Facultad de Filosofía y Letras, que inició en 1974, y TACO de la Perra Brava en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, creado el mismo año (éste desemboca en 1976 en la creación de El Colectivo).

Los carteles, títulos e imágenes de las exposiciones dan cuenta de los términos en los que se estaba pensando el Frente, justamente confrontativos, de masas, con elementos como botas militares (imagen 1.3) en “América en la Mira” o una movilización festiva de estudiantes a los que, sin embargo, parece les enfoca la mira de un arma (imagen 1.2) en la exposición “Arte, luchas populares en México”. La muestra “Muros frente a muros” fue inaugurada el 22 de mayo de 1978 y fue cerrada al día siguiente por presiones de las autoridades estatales michoacanas, que censuraron una obra alusiva a la contaminación petrolífera en ríos del sur. En respuesta los grupos hicieron un boicot.

²³ Dominique Liquois, *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México, (junio-agosto 1985), p. 32.

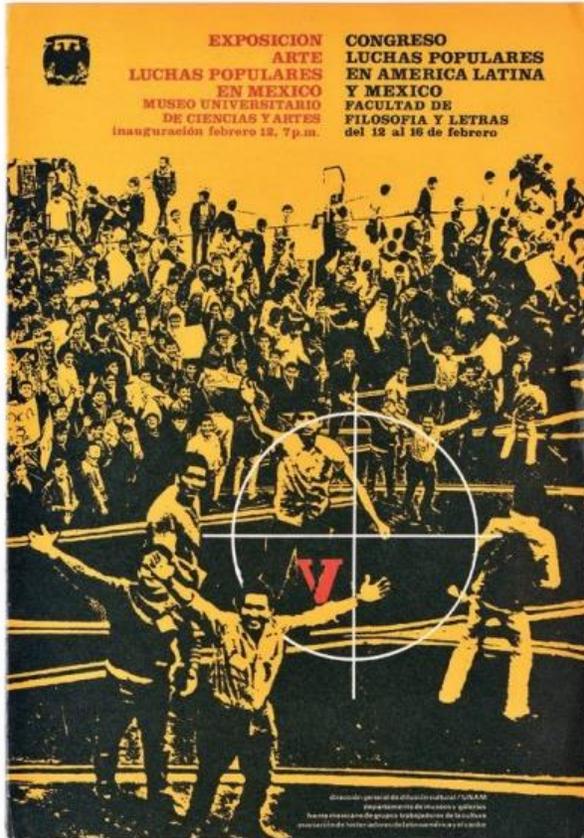


Imagen 1.2. *Arte. Luchas Populares en México* (Cartel de Exposición). Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, 1979. Archivo personal de Arnulfo Aquino.



Imagen 1.3. *América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional* (Cartel de Exposición). Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, 1978. Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Si bien había una fuerte presencia de la gráfica política en las propuestas de estos grupos de los setenta, en murales, mantas, periódicos, periódicos murales, pintas, pinturas y stencil; también se incorporaron otras prácticas como arte objeto, arte correo, instalación, conceptualismo y arte no-objetual. El contexto de esta década estuvo marcado en la región por la Guerra fría y el alzamiento de grupos insurgentes como respuesta a dictaduras y gobiernos autoritarios en varios países de la región, lo que llevó a un clima que facilitó el encuentro entre las agrupaciones artísticas

y este tipo de movimientos incluso por fuera de México.²⁴ El trabajo de taller y creación colectiva con comunidades, así como figuras adaptadas del ámbito escolar como foros o seminarios, también fueron prácticas recurrentes en los grupos.

Finalmente, quisiera acotar una capa de lectura que poco se señala en la generación de los grupos y es la temprana exposición de las condiciones de precarización en las que trabajaban. Hay que recordar que en los 70 en México aún no existía el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), fondo que más adelante tendría un programa de becas y estímulos para artistas, y tampoco un amplio mercado del arte. Si bien los movimientos post 68 fueron un parte aguas en materia contracultural, estas demandas pocas veces se institucionalizaron, y como puede verse desde otra perspectiva, su análisis sirvió al capitalismo para acondicionarse a nuevos actores, demandas y prácticas políticas.²⁵

La siguiente imagen (imagen 1.4) deja ver la situación de precariedad que acompañó la autogestión en el campo cultural y permite analizar diferentes perspectivas sobre cómo se entendió esta condición en ese momento.

²⁴ Como ya se señalaba anteriormente, un caso es el primer Coloquio latinoamericano de arte no objetual y arte urbano en Medellín, Colombia, en 1981, donde el No Grupo fue contactado por integrantes del M-19. Este caso ha sido y sigue siendo abordado en varias investigaciones en México y Colombia. Mi acercamiento a este hecho fue a través de la entrevista que realicé a Maris Bustamante en octubre del 2010 para la tesis: Alejandra Cortés, *“Ideas de Resistencia. Empoderamiento de la imagen y acción simbólico-mediática en el M-19”* (Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional, 2012).

²⁵ Si se piensa esto en sintonía con Rolnik (2019) puede entenderse que, ya que el propósito de esas prácticas autoorganizadas rebasa el narcisismo y la individualidad, y en principio no están al servicio del capital, podrían ser una respuesta creadora, activa ante el sistema capitalista y por tanto incómoda para algunos sectores. Sin embargo, a pesar de este asomo de potencia creadora colectiva en ciertos momentos de la historia y en relación con el arte, también es importante señalar que en algunos casos terminan siendo absorbidos por el capital o aprovechados como momentos de reinvencción del sistema.

“Pero a partir de mediados de la década de 1970 llega a su poder pleno, al afirmarse contundentemente –y no por casualidad– luego de los movimientos micropolíticos que sacudieron el planeta durante las décadas de 1960 y 1970. Durante ese período –mediados de la década de 1970– se concretan los primeros pasos de un trabajo de desciframiento del actual rumbo de este régimen en su compleja naturaleza, es decir, de los principios que la rigen y de los factores que engendran las condiciones para su consolidación.” Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019), 25.



Imagen 1.4. Boletín, *Salón independiente 70*. Fondo Brian Nissen/Salón independiente, 3 de diciembre de 1970. Centro de documentación Arkheia. MUAC. UNAM.

La imagen de prensa corresponde al Salón independiente, que funcionó de 1969 a 1971 y fue una congregación de más de 43 artistas que gestionaban un espacio de exposición. A diferencia de lo que fue el Frente, no había ninguna filiación ideológica ni proyecto político y sus prácticas se enfocaron en la exposición de obra. (Sobre la categoría “independiente” y lo que significó el Salón se volverá más adelante). Sin embargo, la imagen deja ver cómo estos artistas de la época enfrentan sus condiciones de trabajo:

Por un lado, el encabezado declara “Pobres pero independientes” casi como una victoria, acá empieza la trampa de incorporación a las nuevas mutaciones del capitalismo, creer ser independientes de un sistema económico cuando no es así y en cambio se trabaja con poca o nula retribución salarial, eso queda en evidencia en la misma imagen, el subtítulo dice “La necesidad obliga. Obras a 50 %”. Para entonces sin fondos públicos dedicados a las artes la autogestión va a ser un reto aún mayor. Esto puede analizarse desde dos perspectivas: la ausencia de estos programas anula la competencia entre grupos o lleva al límite la posibilidad de supervivencia de los artistas con donaciones, empleos paralelos, venta y remate de obras. Donaciones como la que se señala en este mismo boletín de “todo el cartón necesario para realizar esta exposición”.

1.2 1985

Después del terremoto de 1985 en México fue otro momento de respuesta cooperativa, de emergencia de organizaciones de sociedad civil, de autoorganización y autogestión frente a la crisis humanitaria que se desató y la ausencia del Estado.²⁶ A pesar de que esta respuesta solidaria se romantiza con los años, este suceso fortuito dio vía libre a la entrada de políticas macroeconómicas de corte neoliberal en términos de construcciones, plan de ordenamiento territorial, distribución y privatización del espacio público. Luego de décadas, se señaló cómo estos damnificados del 85 terminaron siendo un recurso clientelar del priismo.²⁷

En el campo del arte Daniel Montero (2012) señala que desde 1988 y hasta al menos 1995 se configuró una red de agentes del arte y unos espacios “otros” que generaron una escena que dio lugar a que se presionaran instituciones y se cambiara lo que se mostraba dentro y fuera del país. Para el 2005, dice el autor, estos espacios alternativos y sus redes ya se habían apropiado de los espacios oficiales públicos y privados.²⁸ Espacios como: La Quiñonera²⁹ (1986), Salón Dés

²⁶ Algunas: Unión de vecinos de la colonia centro (tiempo después llamada Unión popular nueva Tenochtitlán), Coordinadora de residentes de Tlatelolco, Unión de vecinos de la colonia Doctores, Amanecer del Barrio de la colonia Morelos, Asamblea de Barrios de la Ciudad de México, brigadas estudiantiles y el grupo de las costureras.

²⁷ Xavier Alejandro Manrique Chávez, “Análisis de los efectos económicos y sociales de los desastres naturales: Terremoto en la Ciudad de México, 19 de septiembre de 1985” (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

²⁸ Daniel Montero, “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años noventa” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

²⁹ Fundado por los hermanos Néstor y Héctor Quiñones (en su casa en Coyoacán), quienes comparten hasta la fecha el espacio con muchos artistas para proyectos y exposiciones. Cabe señalar que al respecto de su fecha de fundación, en la investigación *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, compilado por Sol Henaro (Ciudad de México: MUAC, 2016) aparece la fecha de 1986, mientras en Daniel Montero, “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años noventa” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), la de 1988. Esto puede ser debido a que, si bien desde el 86 se llevaban a cabo talleres, encuentros, exposiciones, es hasta 1988 con Rubén Bautista que se le da un carácter curatorial a las exposiciones y al perfil del espacio.

Aztecas³⁰ (1988), Pinto mi Raya³¹ (1989), CURARE. Espacio crítico para las artes³² (1991-2010), Temístocles 44³³ (1993-1995), Zona³⁴ (1993-1995) y La panadería³⁵ (1994-2002).

Si bien la emergencia de estos Espacios posterior al 85, pudo venir de la inconformidad con el circuito del arte en México, con el mercado, museos o escuelas, con una percibida ausencia del Estado e instituciones incompetentes con la vanguardia internacional del arte, lo que alentó a la emergencia de los Espacios no fue lo mismo que a las organizaciones sociales conformadas por damnificados por el terremoto, que atendían una emergencia vital. La autogestión de Los Espacios estuvo, quizás alentada por un clima de autoorganización de la sociedad civil, pero sobre todo respondía a inquietudes artísticas y a la posibilidad material de hacerlo al tener algunos inmuebles que habitar como espacios de experimentación artística.³⁶

³⁰ Proyecto de Aldo Flores que tuvo como primera sede la Calle Cuba 24 en el Centro Histórico. Surge con la inspiración de crear en México una zona de galerías al estilo SoHo de Nueva York. En este lugar tuvieron lugar las primeras exposiciones de artistas como Francis Alÿs, Melanie Smith, Estrella Carmona, Luciano Spanó, Peter Smith.

También es conocido por ser el principal organizador de “La toma de Balmori”, una ocupación por alrededor de 500 artistas durante aproximadamente cinco meses, del edificio Balmori en la colonia Roma, el cual quería ser demolido después de los daños causados por el terremoto del 85. Durante ese tiempo el espacio se convirtió en lugar de exposiciones, conversatorios y fiestas.

³¹ Está dirigido por Víctor Lerma y Mónica Mayer; empezó como galería de autor en Sombrero #505 en la Colonia Condesa y con el tiempo se ha convertido en un archivo y plataforma de “proyectos de arte conceptual aplicado”, como acuñan ellos mismos. Pinto mi Raya, “¿Qué es pinto mi Raya?”, consultado el 03 de marzo del 2022. <https://www.pintomiraya.com/>

³² Fue conformado por Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Elperstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma, Y Armando Sáenz; luego se unieron al grupo Pilar García, Georges Roque y Cuauhtémoc Medina. Se ubicó inicialmente en la Colonia Roma

³³ Se funda en 1993 en una casa prestada por la familia de Haydeé Rovirosa, una de sus integrantes, en Polanco, de ahí se adopta la dirección de la casa como nombre del espacio. Fue integrado por: Eduardo Abaroa, Franco Aceves, Abraham Cruzvillegas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Daniela Rossell, Sofía Táboas, Pablo Vargas-Lugo y Haydeé Rovirosa, quienes expusieron con artistas invitados.

³⁴ Fue conformado por Boris Viskin, Mauricio Sandoval, Yolanda Mora, José Antonio Hernández, Manuela Generali, Ana Casas, Roberto Turnbull, Alfonso Mena y Germán Venegas. Estuvo ubicado en la colonia Escandón.

³⁵ Fundado por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón en lo que fue una panadería en la colonia Condesa.

³⁶ La falta de confianza en el Estado y sus instituciones es una de las estrategias del capitalismo ¿para qué insistir si no pasa nada?, esto es desarrollado por Suely Rolnik. *Esferas de la insurrección. Apuntes para*

Al respecto dice José Luis Barrios -en una cita presente en este mismo trabajo de Montero-:

Como apunté apenas, esta catástrofe significó un cambio en la configuración de la estructura simbólico-cultural mexicana, principalmente en el reconocimiento de parte de la sociedad de su capacidad de organización y autogestión más allá del poder de administración central del Estado; también en lo político reveló estructuras muy primarias de la corrupción del sistema jurídico; en lo demográfico propició el desplazamiento de muchos habitantes de la ciudad hacia el interior del país; en lo artístico, puso claro la necesidad de organización social en la que sobre todo la sociedad civil adquirirá una relevancia significativa en el desarrollo de una nueva discursividad artística y donde el ascenso de las grandes empresas tendrá un lugar relevante en la nueva configuración de la geopolítica del arte en México.³⁷

Entre 1988 y 1989, ya instalado en el poder Carlos Salinas de Gortari, se creó el CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes)³⁸ y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con la misión de “preservar de forma integral el patrimonio cultural de la Nación en sus diversas manifestaciones artísticas y culturales así como estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas”.³⁹ Un papel importante en la escena del arte en el país también lo ha ocupado la Facultad de Artes (antes ENAP -Escuela Nacional de Artes Plásticas-) y museos de la UNAM, que aunque pública es alternativa y autónoma a las otras instituciones del Estado.

Vania Macías (2007) señala que a pesar de que este sistema de becas y recursos se propuso para financiar proyectos artísticos, el mayor interés del gobierno era impulsar un discurso nacionalista en el exterior que fuera acorde con la entrada del mercado de libre comercio en el

descolonizar el inconsciente. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019). Sobre este texto se volverá en varios apartados más adelante.

³⁷ Montero, “El cubo de Rubik”, 108.

³⁸ Eran dependencias de este órgano otras instituciones culturales: el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes al que está inscrito la escuela de artes ENPEG).

³⁹ Secretaría de Cultura, “Acerca de Conaculta”, consultado el 01 de julio, 2022, https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/.

país.⁴⁰ Entre finales de los ochenta y mediados de los 90 emergieron varias agrupaciones de artistas en la Ciudad de México que se reconocieron en una desconexión con las instituciones del arte en materia expositiva, discursiva y de academia. No porque no fueran institucionales, sino porque estaban cansados del discurso nacionalista y veían en la institucionalidad internacional del arte la aspiración a seguir. Varias de estas agrupaciones estuvieron financiadas por becas del FONCA, otras recibieron apoyos de privados en el extranjero, como la Fundación Rockefeller de Estados Unidos.⁴¹

“Espacios alternativos” y “espacios independientes” fueron las denominaciones más frecuentes con las que se identificaron estas agrupaciones. Se caracterizaron por el deseo de generar sus propios espacios de producción y exhibición (sin que los artistas dejarán de participar en los ámbitos más establecidos del arte: museos, galerías, programas del Estado). La noción de “espacios artísticos” diferenciada de “grupos” anteriores a los noventa en México, tiene que ver - señala Francisco Reyes Palma (2016)- con un cambio en la identidad de los proyectos que va a estar marcada por la espacialidad; grupos de trabajo que no se definen como grupos sino como espacialidades.⁴²

Al respecto de las denominaciones con las que se alude a estos espacios, así como al carácter que encarnaron frente a la práctica, valdría la pena detenerse particularmente sobre la

⁴⁰ Vania Macías, “Espacios alternativos de los noventa,” en Debroise, Oliver, Medina Cuauhtémoc (editores), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014). 368-373.

⁴¹ Un caso que ejemplifica bien esta mediación entre el Estado y la iniciativa privada fue CURARE. Espacio Crítico para las Artes que inició en 1991 como un autodenominado espacio independiente. En éste se resaltó una vocación de compromiso cultural que integró por un lado a la academia, la revisión crítica de la historia del arte y el posicionamiento de la figura de curador; desde un principio operó jurídicamente como asociación civil sin fines de lucro y funcionó como un híbrido de galería, centro cultural y de información.

⁴² Francisco Reyes Palma, Kurt Hollander, José Luis Paredes Pacho y Rogelio Villarreal, “Mesa 2. Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas,” en *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, compilado por Sol Henaro (Ciudad de México: MUAC, 2016), 63-96.

noción “espacio independiente” la cual tiene un antecedente importante en el Salón Independiente inaugurado el 16 de octubre de 1969 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), de la UNAM. El Salón independiente se mantuvo de 1968 a 1971, fue una congregación de 43 artistas que generaron un espacio expositivo que se proponía como alternativo a las Bienales que señalaban de tener un carácter comercial y a los salones organizados por el Estado.⁴³

El Salón independiente surgió en 1968 como respuesta de inconformidad ante los lineamientos que proponía la organización del INBA de la “Exposición Solar”, la cual sería el evento cultural más importante de las Olimpiadas llevadas a cabo ese año. El INBA aceptó la reforma de la convocatoria y entonces se propuso este otro espacio: el Salón independiente, que tuvo 3 versiones y se propuso arropar la experimentación, además de decirse con carácter no-oficial, no-academicista y apolítico, aunque su inauguración fuera en un museo de la UNAM y precedido por el mismo Rector Javier Barros Sierra.

El grupo colocó en la entrada su declaración de principios: 1. Nuestro propósito es, mediante la libre expresión [...], la constante búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y una sociedad en evolución, enfrentándonos a los criterios caducos que anulan el desarrollo de la creación estética. 2. El salón es independiente de toda institución oficial y particular, lo cual no excluye la colaboración con organismos o personas, siempre y cuando dicha colaboración no afecte al propio carácter del salón. Este salón no persigue fines políticos o lucrativos. 3. El salón tiene carácter internacional tanto por las diferentes nacionalidades de los miembros fundadores, como por sus propósitos de intercambio y colaboración con artistas de otros países.⁴⁴

Tal como da cuenta Pilar García (2014), aunque años más tarde se intentara vincular el Salón Independiente con el movimiento estudiantil del 68, esta organización se deslindó desde un

⁴³ Al respecto relata Pilar García que este ánimo de deslindarse de espacios oficiales venía de un reclamo internacional a las Bienales de Venecia, Sao Paulo y a la Documenta de Kassel. El movimiento estudiantil del 68 acusaba a estas instituciones de funcionar, seleccionar y premiar con intereses políticos y comerciales por encima de los criterios artísticos. Esto fue respaldado en México por Ida Rodríguez Prampolini y Carla Stellweg. Pilar García, “Salón Independiente: una relectura,” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 42-59.

⁴⁴ Pilar García, “Salón Independiente: una relectura”, *La era de la discrepancia*, p. 43.

principio de objetivos políticos y adherencias al movimiento en sus declaraciones oficiales. Éste tenía como prioridad dar espacio a la exposición de artistas experimentales (pintura experimental, sobre todo) y la inclusión de artistas extranjeros. En ese sentido, resuena con lo que fueron Los Espacios de los noventa, caracterizados por su énfasis en la exposición, experimentación e inclusión de artistas y discurso internacional.

No obstante, algunos hechos rebelan contradicciones en lo que fue el Salón independiente: en su manifiesto señalan que las muestras gestionadas por ellos “constituyen una oportunidad para que el artista no afiliado a las galerías y que produce pintura experimental, de búsqueda y de vanguardia, pueda exponer con absoluta libertad”⁴⁵; sin embargo, por un lado, varios integrantes trabajaban en la Galería Pecanins, donde se reunieron para trabajar sobre el primer Salón; y, por otro lado, fueron coercitivos al oponerse a que algunos compañeros expusieran sobre nacionalismo o a su participación en Bienales ¿Cuál libertad? En cambio, se planteó un estricto reglamento interno donde se asignaban funciones y se declaraban sanciones.

A pesar de eso, fue referente temprano de una organización de artistas pensada para exponer y abrirse a la experimentación en el espacio, más que para producir obras o proyectos colectivos o apoyar algún espectro político. Es decir, acá el trabajo colectivo estuvo en la gestión del espacio. También, el Salón es germen para pensar la calificación y a veces autodenominación con la que se usa la noción de “lo independiente”, pretensión con la que nace el Salón y que termina por asfixiarlo. Décadas después las iniciativas de trabajo grupal preferirán otros calificativos para autonombrarse, como “autogestionados” o “alternativos”, aunque externamente prevalece, y es usado seductoramente, el adjetivo “independientes” para calificar desde el exterior organizaciones que no pertenezcan a algún ente Estatal o comercial directamente.

⁴⁵ El Nacional, 14 de octubre de 1969, archivo Brian Nissen, publicado por Pilar García, “Salón Independiente: una relectura”, p.44.

Con un tono más mesurado los Espacios de los noventa se autocalificaron como “alternativos”. Un rasgo que marca a esta generación, y lo trae a colación Macías (2007), es la experimentación con nuevos lenguajes impulsada por el consumo de medios de comunicación, que a su vez generó un conocimiento cultural más amplio, un acercamiento a lo global, a lo que pasaba en otras latitudes. Pero también, el hecho de que muchos de estos artistas que conformaban las agrupaciones estaban regresando de estancias en el extranjero, de manera que había cierta pretensión por incorporar en México lenguajes y formas que ya se estaban dando en otros lugares. Por lo que finalmente, y después de varios años, como lo señala Montero, van a terminar siendo facilitadores de la entrada del mercado del arte contemporáneo al país; más porque algunos de estos proyectos se fueron enfocando al ámbito comercial como Temístocles o la Panadería.

Estos espacios alimentaron la práctica artística, ratificaron lo que se conocería como arte contemporáneo en México, fortalecieron la institucionalidad del Estado y el sector privado, incluso, la forma de comprar y vender arte. La galería Kurimanzutto es un claro ejemplo de ello al incorporar en sus ventas obras de “Jóvenes creadores” (programa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) que habían logrado hacer sus piezas con recursos públicos, como el *Obelisco roto* de Eduardo Abaroa, miembro del espacio Temístocles 44. “Si bien es cierto que los “espacios alternativos” de la década de los 90 tienen el protagonismo histórico se debe, en parte, a la legitimidad que les brindó el mercado y los canales de distribución a pesar de que muchos de los artistas de la década de los 80 y 90, casi todos pintores, nunca dejaron de trabajar”.⁴⁶

⁴⁶ Montero, “El cubo de Rubik”, 86.

El relato de Montero apunta que la OMR no prosperó y Kurimanzutto sí porque sus dueños importaron formas de mercado más globales y el engranaje funcionaba con el exterior (Europa occidental y Estados Unidos puntualmente) por la gran red de contactos con la que ya contaban sus fundadores, de modo que los artistas con los que empezaban ya eran internacionales, en un intento también por desmarcar el arte en México del nacionalismo. Mientras que la galería OMR operaba en lo local, sus compradores eran Televisa y las obras nunca aumentaban su precio. Kurimanzutto además tenía conciencia de la curaduría como práctica, en tanto partícipe de la distribución y

Es importante resaltar, en términos de escena, que dado que había una aceptación de los recursos del Estado bajo políticas priistas, estos espacios “no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país”.⁴⁷ Una característica de la Panadería o Temístocles era la obra in situ y la intervención del lugar, su alteración, cosa que no podía hacerse en lugares tradicionales de exposición, como quemar las paredes o levantar el piso, etc. Las experiencias que proponían estos espacios tenían que ver con habitar un lugar, una casa, incluso con la convivencialidad que podía darse allí sin la vigilancia y regulación de un “padre” Estado. De manera que la forma de agrupación en ese momento va a estar definida por el espacio mismo.

Algo interesante es que, si bien las escenas que se analizan acá generan respuestas de agrupación y autogestión, las dinámicas que envuelve cada momento son distintas. A diferencia de la etapa post 85, donde el agrupamiento se da en torno a una especialidad física y a la renovación y experimentación de la práctica artística en un espectro de globalización, en los setenta lo que jalona el agrupamiento está definido por una actitud y práctica política, militante incluso. Posterior al 2012, como se planteará más adelante, estas agrupaciones se gestarán más como plataformas de trabajo y en términos de cooperación.

exhibición era importante en el mercado, por lo que la curaduría llega al país y tiene que ver, también, con un cambio de paradigma económico.

⁴⁷ Macías, “Espacios alternativos de los noventa,” 366.

1.3. 1994 y otras fugas genealógicas

Antes de dar paso al momento cumbre del que parte la escena más reciente de emergencia de trabajo artístico por agrupamiento en México: 2012, en el que se asienta la hipótesis de este trabajo, es importante plantear una crítica a las ausencias de la genealogía, hasta ahora canónica, de la historia del arte en México que establece el 68 y posteriormente finales de los 80s y principios de los 90s como los dos momentos clave de antecedentes de este tipo de trabajo.

No cabe duda de que tanto los años posteriores a 1968, así como a 1985, fungieron para la historia del arte como escenas de emergencia de un cierto tipo de trabajo artístico que acá interesa: el grupal autogestivo y todas las reivindicaciones y reinversiones para la práctica artística que esto trajo en cada momento, como se ha desarrollado anteriormente. Lo que quisiera plantear es que esa periodización, que ha sido arropada por las instituciones, conlleva en sí misma unas agencias específicas. Por ejemplo, la incorporación de la movilización social, discursos y emergencias desde la sociedad civil al aparato de Estado -sus instituciones y museos- o la consolidación de figuras del campo del arte en las instituciones artísticas.⁴⁸

Asimismo, estas narraciones más establecidas en la historiografía del arte han desarrollado sus propias categorías y formas de nombrarse: Grupos (post 68) y Espacios (post 85), que como se hace notar en apartados siguientes, no obedece a la pluralidad de agentes y formas de agrupamiento de estas décadas; existen agrupaciones menos conocidas y más marginales, incluso dentro de estos mismos espectros de emergencia, como se verá más adelante.

⁴⁸ La postura de este trabajo frente a las formas como se ha abordado la historia del trabajo autogestivo y grupal en México, se desarrolla en los apartados: 2.1 Trabajar la Historia del arte, 2.1.1 Historia del arte y el trabajo por agrupamiento en México, 2.1.2 Posicionamiento y posibilidades metodológicas.

De otra parte, como lo menciona Daniel Montero en su tesis doctoral, citada en otros apartados de este trabajo, los agentes que conformaban los autocalificados espacios alternativos de finales de los ochenta para los noventa y dos mil, ya habían copado muchas instituciones públicas y privadas del arte en el país.

Por lo tanto, para llegar al 2012 hay que dar paso a señalar, al menos 4 fugas genealógicas del trabajo cooperativo en México que no han tenido mucha presencia en las revisiones históricas:

1. Las otras formas de relacionarse con el campo de lo político y no con la política de algunos grupos. Esto es, la demarcación de un cierto tipo de militancia de izquierda reconocida en el marxismo,
2. las redes y trabajo grupal de mujeres y problemas particulares anclados al feminismo y la crítica al sistema patriarcal,
3. Las operaciones pedagógicas en la práctica artística de los grupos como columna vertebral de la articulación arte-esfera pública; es decir, la pedagogía como la posibilidad de lo político.

3. La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura como resonancia a la aparición del EZLN en 1994 desde el campo del arte, que anuncia el problema de lo indígena y de las regiones, y descentra el discurso de la Ciudad de México.

1.3.1 Grupos de la segunda ola

La importancia del 68 como acontecimiento político y cultural en varias partes del mundo y al interior del país, marcó para el arte un momento genealógico de cierta praxis estética articulada a lo político a través de la gráfica particularmente y vinculada al movimiento estudiantil. Estas prácticas influenciaron la emergencia en años siguientes de agrupaciones autogestivas de artistas que mantuvieron un espíritu de trabajo vinculado a las luchas obreras, sindicales y estudiantiles.⁴⁹

⁴⁹ Esta genealogía que se inicia con el 68, por la magnitud y la importancia que tuvo, ha opacado en las revisiones historiográficas sus antecedentes inmediatos. Sin embargo, vale la pena señalar qué inquietudes en términos artísticos se estaban gestando en el país, que quizás fueron también influencia de la experimentación artística de grupos post 68. Un trabajo que expone este periodo es la exposición “Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967”. La exposición reúne distintos soportes: música, artes escénicas, radio, archivo, fotoperiodismo, performance, cine, correspondiente a ese periodo. El carácter de las obras es más autoral y experimental en contraposición a una pintura nacionalista y al oficialismo de esos años, que tenía como interés el fortalecimiento del Estado; hay de fondo un proyecto de modernidad y la necesidad del Estado de consolidar una imagen de fuerza. De hecho, buena parte de la producción artística era patrocinada por el Estado. En contraparte, las obras reunidas

El organismo que recogió este espíritu de práctica artística vinculado con una ideología, fue el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura creado posterior a la Bienal de Jóvenes de París el 18 de enero de 1978, una propuesta abanderada por el Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono y Suma, a la que se adhirieron posteriormente otras 11 agrupaciones. Como se mencionó anteriormente.

El Frente se termina por problemas gremiales, económicos, de discrepancias teóricas y de dificultades de organización, en 1982 declara su disolución. Un importante motivo en esta decisión fue la tensión entre el trabajo grupal y el trabajo como artistas individuales. Este último les permitía ganar dinero, pero el trabajo gremial les ocupaba tiempo, además, el trabajo individual no era bien visto por el Frente, considerado una especie de traición de principios al vincularse en esta modalidad con galerías o museos.

Esta disolución tiene un momento germinal: el Salón de Experimentación organizado por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) en 1979, un parte aguas entre la primera y segunda ola de grupos de los setenta. La intención del INBA era incluir en las instituciones públicas medios que en su momento eran difícilmente clasificables, las Formas PIAS, llamadas así por Maris Bustamante (Performances, Instalaciones y Ambientaciones). La administración quería reconocer y apoyar (incorporar también) la vanguardia y prácticas artísticas grupales que ya en el 77 con la Bienal de París habían sido aceptadas por la institucionalidad internacional. A pesar de la crítica

para la muestra no se apegaban a lo que debía ser o se entendía como “arte mexicano”, la idea de la cultura mexicana como reflejo de la nación. Incluso, algunas de las obras señalan las contradicciones de esa modernidad. Es interesante la aparición de los grupos en esta tónica antes del 68: “La mafia”, “La generación de la casa del lago”, “El grupo nuevo cine”.

Esta exposición es producto de un seminario en el que participan varios autores: Gabriela Álvarez, Angélica Beltrán Trenado, Rita Eder, Daniel H. Escoto, George F. Flaherty, Marcela Itzel García, Pilar García, Angélica García Gómez, María García Holley, Daniel Garza Usabiaga, Cristóbal Andrés Jácome, Jennifer Josten, Esteban King Álvarez, Jesse Lerner, Marisol Luna Chávez, Elva Peniche Montfort, Javier Ramírez, Israel Rodríguez y Álvaro Vázquez Mantecón.

de grupos del Frente a políticas culturales, algunos hicieron presencia en el Salón. La participación de éstos fue conflictiva y de tensión, cada uno la justificó de formas distintas, algunos autoexcluyéndose, otros como El Colectivo diciendo que era una conquista del Frente ocupar espacios institucionales, que era un derecho ganado.⁵⁰

Las contradicciones empezaron a aparecer en el momento en el que los grupos pusieron su trabajo en contextos diferentes, exponiendo mantas o murales en los museos, apoyando luchas de liberación en salones oficiales. Las contradicciones existían, pero no en el aspecto de la producción sino de la difusión.⁵¹

Lo que se puso en tensión en este momento fue el carácter de “independientes” del Frente y las formas más o menos radicales como se entendía esto en aproximación con el Estado. No hay que olvidar que el Frente se plantea en primera instancia como organismo de difusión alternativa de la cultura. Las tensiones de entonces llevaron a reconsiderar cómo se entendía el trabajo colectivo y a que se marcara diferencia de unos grupos con otros (los de primera y segunda ola).⁵² Hacia finales de los 70 las propuestas intergrupales, que impulsaba el Frente, disminuyen. Esto en parte por la disolución de grupos como Suma o Germinal y el cambio de integrantes en otros como el Colectivo o Proceso Pentágono.

Llama la atención la denominación y el cambio de nombre, el primero es Salón de Experimentación, los siguientes cambian a Salones de Espacios Alternativos. La categoría

⁵⁰ “Proceso Pentágono decidió “participar fuera de concurso”, renuente a que existiera una instancia que evaluara y distinguiera la calidad de distintas obras (...) Suma se inconformó ante el jurado que lo declaró ganador y hacia el final de la exposición intervino su instalación con pintas que mostraban su desacuerdo: “Muera el INBA”, “Jurado chafa”. Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, Oliver Debroise, Cuauhtémoc Medina (editores). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. Ciudad de México: TURNER, MUAC, 2014, p. 198.*

⁵¹ *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, p. 47.*

⁵² La cohesión intergrupala del Frente se pone a tambalear con el salón de experimentación del INBA, pues la institucionalidad del Estado que se criticaba ahora se ponía en oferta de acoger esos discursos. Como acontecimiento pone en evidencia que la afirmación de la alternatividad implica la negación frente al sistema establecido, de lo que supuestamente sí es arte moderno, sí es mercado, sí es la academia clásica.

“independiente” también regresará después pero no de parte de los artistas sino del mercado para nombrar a “lo otro”. Este cambio, de experimental a alternativo, podría deducirse que fue por inconformidad de algunos artistas en el primer Salón al ser descalificados por el jurado al no considerar su obra suficientemente “experimental”. Además, la primera versión aceptó propuestas individuales y grupales.⁵³

Aunque el Frente trató de cohesionar el fenómeno grupal, algunos se mantuvieron siempre al margen: el No-Grupo, Fotógrafos independientes, Peyote y la Compañía y Março. Una razón fue la flexibilidad en combinar trabajo individual con trabajo grupal, otra muy importante, es con la aproximación distinta al ámbito de lo político y de lo popular. Esto es señalado en el catálogo de la exposición de 1985 *De los Grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* que se realizó en el museo Carillo Gil de la Ciudad de México.⁵⁴ Me interesa subrayar que, aunque el relato más visible de la práctica artística vinculada a procesos políticos es el del Frente, hubo otras posturas respecto a la aproximación a la política y a lo político que recogen estas agrupaciones de “segunda ola”, como son llamadas en el catálogo y denominación que se retoma acá. Para el caso de estudio de este trabajo es importante hacer mención de esta aparente fuga en la genealogía de Los Grupos, pues tal como menciona la CCI, tuvieron también mucha influencia de esos otros grupos.

⁵³ En el 2011, el colectivo Siempre otra vez, conformado por Diego Teo y Andrés Villalobos realizaron un encuentro de espacios alternativos de la ciudad, igualmente, en el Museo de Arte Moderno. Este encuentro fue clave para el encuentro intergeneracional y la cohesión de pequeños colectivos en lo que luego sería la Cooperativa Cráter Invertido.

⁵⁴ Los grupos que se retoman en el Catálogo son: El colectivo, Germinal, Fotógrafos independientes, Suma, Marco, Mira, No-grupo, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Taller de Investigación Plástica, Tepito Arte Acá. En el catálogo hay perspectivas distintas sobre los grupos. Por ejemplo, Sylvia Pandolfi, declara estos Grupos anclados a la tradición del muralismo, por otro lado, Dominique Liquois hace la distinción entre grupos de primera y segunda ola, los últimos demarcados del Frente. *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*.

- El No-Grupo

Conformado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. Se fundó en 1977 en vísperas de la X Bienal de jóvenes de París. Olivier Debroyse en el catálogo de *La era de la discrepancia* los describe como “una guerrilla paródica”. Se caracterizaron por el uso de la ironía, la parodia, el humor como estrategias que permitían llegar a las masas y cautivar los públicos. Sus obras las denominaron “montajes de momentos plásticos” y participaron con ellas en distintos eventos, empezando por la Bienal, a la que no asistieron físicamente, en su lugar enviaron mascarás de sus rostros para que fueran usadas por los espectadores. “Esa acción de sabotaje fue seguida del secuestro simbólico del pintor Gunther Gerzso, el registro de una patente para el taco por parte de Maris Bustamante, y poco antes de su disolución, la incorporación del boxeador Rubén “El Púas” Olivares como miembro”.⁵⁵

Desde su propia denominación como No-Grupo, una evidente negación del también llamado “fenómeno” grupal, ésta podría ser considerada la agrupación más frontalmente demarcada del Frente. Había un deseo de polemizar el orden establecido por este organismo ya reconocido por el medio cultural e institucional. Una clara distinción era que contrario al carácter restrictivo de otras agrupaciones de permanecer en la obra colectiva, el No-Grupo daba la libertad a sus integrantes de hacer obras individuales. Otras contraposiciones fueron:

El No-Grupo no tiene líderes ni jefes; los que lo componemos nos tratamos como iguales (...) no somos un grupo en el que cada quien haga lo que se le antoje y lo muestre en una colectiva; los trabajos son de quien los muestra y tienen el voto de confianza de los otros (...) Tampoco somos un forzado y fraudulento colectivismo que libre la responsabilidad

⁵⁵ Olivier Debroyse, “No Grupo. Una guerrilla paródica”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. p, 228.

La denominación “guerrilla paródica” llama la atención en relación al vínculo que tuvo el No-Grupo con la guerrilla del M-19 en Colombia, la cual en un principio también se caracterizó por actos burlescos frente al poder y la institucionalidad, como robar la espada de Bolívar, anunciarse en periódicos como remedio contra gusanos y parásitos, intervenir una emisión presidencial, hacer una campaña a la presidencia del comandante Bateman sin ser legalmente inscrito, etc.

tras el cómodo anonimato (...) El propósito no es eslabonarse oportunísimamente a los sucesos anecdóticos de nuestra época, sino a sus constantes fundamentales que nos ofrecen la garantía de una continuidad en nuestro trabajo.⁵⁶

El deslinde de los principios del Frente, no significó en ningún caso la censura o el rechazo del circuito del arte; por el contrario, el No-Grupo participó en eventos importantes, además de los antes mencionados, el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1978 en Colombia, o en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México con su performance Caliente-Caliente en 1982. Uno de los rasgos compartidos con Peyote y la Compañía y Marçó, es la aproximación a lo popular desde otro flanco, no desde lo gremial, lo proletario y la lucha obrera. En el caso del No-Grupo hubo un acogimiento de lo popular masivo y lo popular chistoso como herramienta para atraer a las masas e interactuar con ellas.

- Fotógrafos independientes

Creado en 1976, integrado por Adolfo Patiño, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Armando Cristeto, Agustín Martínez Castro, Xavier Quirarte y Rogelio Villarreal. Este grupo realizaba exposiciones de fotografía en la calle y aunque tenía una visión sobre arte público cercana a la del Frente nunca se integró. “En la medida en que la técnica fotográfica difícilmente se concilia con una producción colectiva, la asociación funcionará como difusora y distribuidora. Para sus miembros, la fotografía, al igual que la gráfica o la pintura, tiene que conquistar los espacios públicos, “pasearse por las calles” y no limitarse al ambiente de las galerías”.⁵⁷

⁵⁶ “El No-Grupo y la Experimentación”, folleto distribuido durante la sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, febrero de 1979, En *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p.37.

⁵⁷ *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p. 39.

El grupo fotografiaba la vida cotidiana y la ciudad, en su trabajo ganaban lugar las transformaciones de la ciudad y la gente del común, una manera de acercarse a los públicos. Expusieron en mercados, calles, colgando las fotos con pinzas y cuerdas, alejándose de lo que refirieron en su momento como la “prisión-galería”. Las exposiciones ambulantes se caracterizaron por resignificar el espacio público, ya no como espacio de pugna, de tensión, de lucha ideológica, como podía ser para el Frente, sino como espacio de encuentro conciliatorio y de reconocimiento.⁵⁸

- Peyote y la compañía

Creado en 1978, se originó a partir de Fotógrafos Independientes, cuando algunos de sus integrantes decidieron hacer un proyecto de artes plásticas para presentarlo en el Salón de Experimentación del 1979, la obra presentada fue “Tragodia”, en palabras de Olivier Debroise (2007) fue una “reivindicación posnacionalista de una iconografía popular, de una cultura visual (en el sentido amplio de la palabra que introdujo W. J. T. Mitchell), de un kitsch urbano que, hasta entonces, no había sido considerado como materia prima del arte”.⁵⁹ La obra fue un montaje de objetos comerciales y masivos de todo tipo, junto con fotografías, esculturas, pinturas, dibujos, textos y acciones efímeras, “pretendía ser un altar popular denunciando en tono paródico el imperialismo cultural”.⁶⁰

⁵⁸ Las exposiciones ambulantes en un carrito, recuerdan al grupo Biciperras de Dasha Chernysheva y Wayssata Fernández, un grupo que luego se incorporó a la CCI. Las Biciperras hacían expos ambulantes en las manifestaciones e invitaban artistas a hacer sus expos individuales en su carrito.

⁵⁹ Olivier Debroise, “El dandy kitsch”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 204.

⁶⁰ Oliver Debroise, “Peyote y la Compañía Tragodia segunda”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 236.

Esto recuerda la obra *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer*. Biquini Wax EPS del 2019, que se analiza en el apartado 5.1.

Lo conformaron: Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Rogelio Villarreal, Alejandro Arango, Ramón Sánchez Lira “Mongo”, Carla Rippey, Enrique Guzmán y Esteban Azamar. El grupo Peyote y la Compañía expuso en Salones y Bienales, no en la calle, como sí solía hacer su grupo de proveniencia Fotógrafos independientes; en consecuencia, otra diferencia fue que no tenían como interés convocar nuevos públicos.

Como con el No-Grupo, Peyote recurrió al humor y la ironía para trabajar temas políticos y sociales. En el catálogo *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (1985), se señala que al igual que el No-Grupo Peyote tiene una tendencia neodadaísta “en la que el juego permite asociar en una misma creación, todas las contradicciones de la vida y el arte”.⁶¹ Las divisiones y la lucha de clase no era una preocupación para Peyote, que señalaron creer utópicamente en la unificación a través del arte. “A diferencia de los demás grupos, incluyendo el No-Grupo, Peyote y la Compañía no tenía ningún proyecto político, sólo se proponía ser una asociación lúdica, un “grupo sin grupo”, una simple reunión de afinidades”.⁶²

Los señalamientos acerca de la obra “Tragodia”, en *La era de la discrepancia* o en *De los Grupos, los individuos*, dan a entender que ésta, a partir una estética kitsch (en el RAE, desordenado, de mal gusto), haría parte de lo que se consideró “neomexicanismo”, un intento de fusionar lo que hasta el momento se reconocía como arte mexicano, sus formas y referencias locales, con lo que estaba pasando en el contexto del arte internacional. Por lo tanto, lo que haría que esta obra resaltara es que buscaba un “nacionalismo urbano”, exponer un imaginario popular en medio del auge de la globalización; era de alguna manera, volver a lo nacional pero no folklorizando, regresando o restringiendo lo nacional mexicano a lo indígena o al proletariado.

⁶¹ *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p. 40.

⁶² Oliver Debroise, “El dandy kitsch”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 204.

- Março

Creado en 1979, conformado por Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastián. Março, desarrollaba particularmente ejercicios semánticos en los espacios públicos de la Ciudad de México, “poemas topográficos” y “poemas urbanos” son sus propuestas más recordadas. En el primero usaban la topografía urbana como la hoja sobre la cual escribir poniendo palabras y frases en las banquetas, sillas, anuncios. En el segundo, invitaban a los transeúntes a jugar con palabras y frases puestos en papel para ir componiendo colectivamente un poema. El juego semántico está desde su misma denominación y su “manifiesto marçista”.⁶³



Imagen 1.5. *Poema urbano*. Grupo Março, 1981.

⁶³ El Manifiesto marçista “retoma la famosa formula dadaísta: “Dada es...” “Março es un objeto físico, material, semántico, que se completa en la relación con otros objetos. Março es un objeto urbano. De esta manera, Março ocupa un lugar en el espacio (ciudad), y en el tiempo (historia).” *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p. 41.

Posteriormente, en el 79, Março se concentra en la publicación autogestionada de la revista del mismo nombre. Cada página era concebida como obra de algún artista o grupo de artistas y por lo tanto expuesta en galerías, pero también en ferias de libros. La revista se pensó como un gran cartel doblado y seguía la línea de interés del grupo: la relación entre palabra e imagen y la producción colectiva de arte.

Como todos los grupos de esta “segunda ola”, Março retoma ciertos conceptos comunes a los grupos del *Frente*, tales como la “contextualización” urbana de un arte público, pero se preocupan también por desarrollar lenguajes plásticos actuales tomados de corrientes como el arte conceptual, el minimal, el arte no objetual, el arte pobre.⁶⁴

¿Cuál es la fuga que dejan ver estos grupos de segunda ola y que ayuda a entender la proveniencia de un cierto tipo de práctica cooperativa hoy?

Esta llamada “segunda ola” de los grupos tienen en común que no supeditan la práctica artística a una práctica política. Su interés principal está en la experimentación de lenguajes artísticos, aunque en las obras se haga referencia explícita a situaciones y realidades de su contexto; no se limitan a la gráfica popular herencia del 68, tampoco se van hacia el lado panfletario, qué fue lo que en su momento se le criticó a Germinal, por ejemplo.⁶⁵ En el catálogo de *Grupos, los individuos* Ida Rodríguez Prampolini hace una crítica a los grupos de la segunda ola por no ser suficientemente comprometidos con la realidad nacional:

Reduciendo el trabajo colectivo sólo a las exigencias plásticas, se limitan a buscar nuevas formas de expresión inspiradas por el arte internacional. Pero lo “nuevo”, en este caso, no es motivo de transformación. Estos grupos “dan la espalda” a la realidad nacional, reivindicando, sin embargo, la experimentación de lenguajes profundamente mexicanos (a través del estudio del teatro popular para el No-Grupo, el uso particular de la semántica para Março, o el uso simbólico del objeto para Peyote). Para ellos sólo el contenido es

⁶⁴ *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p. 43.

⁶⁵ Esta es una crítica de Mauricio Gómez Morín en la que señala que no es que Germinal fuera inconsciente de ello, más bien lo panfletario es útil dependiendo del espacio en el que esté y la agencia que quiera llevar a cabo ese objeto: “El panfleto tiene sentido en un movimiento de lucha. No en un museo. ¿Hasta qué punto es efectiva una obra no-panfletaria en una huelga? Puede serlo en el sentido estético, pero no en el sentido político”, Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 198.

popular, la forma de expresión niega la realidad nacional porque no se adapta a las necesidades del gran público.⁶⁶

“Asociaciones de artistas menos rigurosas políticamente”, es otra de las expresiones del catálogo para referir a estos otros grupos. Estas declaraciones enfatizan en el problema de la difusión como central en cualquier arte que pueda tener preocupaciones sociales más allá del desarrollo de la plástica o la experimentación. Para el Frente, por ejemplo, la cultura y el arte pertenecían a un sistema complejo de intereses políticos, ideológicos, económicos, que había que contrarrestar desde la conrainformación, para lo cual había una distribución semanal de trabajo de difusión entre los grupos. Por otro lado, en las reuniones semanales, cada propuesta o proyecto era discutido colectivamente y cada artículo redactado en común.

De las 4 agrupaciones de la segunda ola, Março y Fotógrafos independientes atienden esta preocupación por extender el arte a otros públicos. La reconsideración de lo público y del lugar de los públicos en estas apuestas es evidente. No quiere decir por ello que No-Grupo o Peyote y la Compañía no tuvieran un interés por la realidad nacional, pero ciertamente su forma de aproximarse a lo público sigue siendo en los ámbitos institucionales del arte. En ellos hay un acercamiento desde la experimentación del lenguaje plástico y usando el recurso poderoso de lo popular masivo, un punto diferencial entre los grupos del Frente que veían en los medios masivos una amenaza; en los de la segunda ola -sino por lo menos en Peyote y No-Grupo-, la cultura de masas es apropiada en tono irónico y burlesco. Así podrían esquematizarse estos elementos característicos y a la vez comunes entre las agrupaciones de segunda ola:

⁶⁶ *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, p. 48.

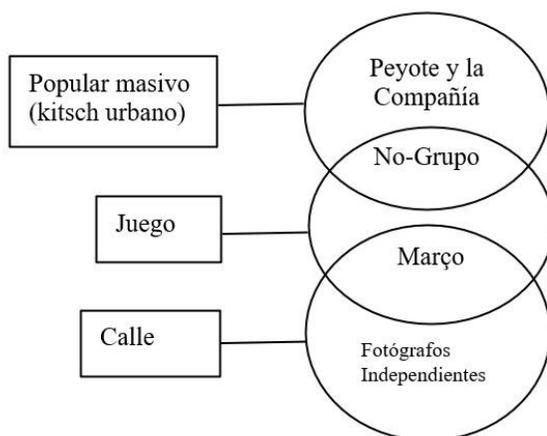


Imagen 1.6. *Esquema elementos de agrupaciones de segunda ola.* 2023.

Algunos elementos comunes que los caracterizaron fueron: los objetos populares y producidos en masa que usaban Peyote y No-Grupo en sus montajes plásticos; la interacción con los públicos en tono de juego que proponen No-Grupo y Março como piezas en sí mismas, con las máscaras para ser usadas por asistentes en la X Bienal de Jóvenes de París, en el caso de No-Grupo, o los poemas urbanos que son armados por la gente en la calle a partir de palabras y frases preelaboradas por Março. También, la calle como espacio de exposición, intervención y creación conjunta con las exposiciones ambulantes de Fotógrafos Independientes y los poemas topográficos de Março.

Valdría la pena señalar que en revisiones anteriores a estos grupos se les confiere el título de “neodadaístas”. Esto podría desarrollarse un poco teniendo en cuenta que el dadaísmo, en medio de la primera guerra mundial, se proponía derrocar el control de las leyes de la lógica y la moral que los habían llevado a ese abismo, para lo cual usaban la contradicción, la espontaneidad, la libertad absoluta, lo grotesco, la incoherencia, la burla, la sátira, la provocación. Por supuesto, no se identificaban con la academia, tampoco con el arte tradicional ni con los cánones establecidos. Plásticamente incursionaban objetos cotidianos y basura en las obras, el desorden y el caos

recurrían al collage. Todo ello un antecedente del “kitsch urbano” que se ha referido acá y que caracterizó el estilo de algunas obras de la época.

Las obras de estos grupos tienen que ver con la exploración de la identidad mexicana, pero una no anclada necesariamente al pasado indígena o al muralismo. Una identidad que estaba siendo transformada por la modernización reciente, aquella que alteraba la estructura de las ciudades, las vías, las calles, los medios de transporte; pero también, por los medios de comunicación y una cultura de objetos masivos, que eran y siguen siendo, apropiados por lo popular mexicano (un tianguis es un buen lugar de exposición de esos objetos). Los grupos de la segunda ola abordan una identidad urbana, de la Ciudad de México, propiamente, y acá aparece una coincidencia con el trabajo de la Cooperativa Cráter Invertido, demarcado por la espacialidad de la ciudad, sus dinámicas, imaginarios e imágenes.

No podría decirse que la genealogía de la CCI obedece más a los grupos de segunda que de primera ola. Sin embargo, sí hay formas de trabajo o posicionamientos que comparten con éstos, como la posibilidad de trabajar en colectivo, individualmente y hacer tantos vínculos como se quiera, habitando el espacio de la calle o de la Bienal. Hay una fusión interesante, pues si bien lo popular masivo y la iconografía popular aparece permanentemente en la CCI, lo hace en la gráfica y en la publicación, en gran parte, medios por excelencia del despliegue estético del 68 y años siguientes.

De esta fuga genealógica, quisiera señalar por último una razón de transición entre unos grupos reconocidos en el trabajo colectivo, político, gremial (primera ola), y otros, que retomaban la experimentación artística en primera instancia, aun en la figura de trabajo colectivo (segunda ola⁶⁷): la consideración de que es debido a un sistema preestablecido de producción, distribución

⁶⁷ Cabe aclarar que en la etapa post 68 también hubo experimentación y búsqueda de lenguajes artísticos, sin embargo, en ésta las demandas sociales tuvieron un lugar preponderante “También, para la mayoría de los artistas que

y consumo del arte que Los Grupos de primera ola no logran mantenerse por más tiempo y al final tienen que vincularse individualmente al sistema para poder tener ganancias económicas; pero también, debido a su inflexibilidad en términos de relacionamiento con la institución, que es cuando se genera la fractura germinal del Frente, en lo sucedido en el Salón de Experimentación organizado en 1979, mencionado en un principio.

1.3.2 Redes y trabajo grupal de mujeres

La más reciente ola del feminismo sin duda sacudió también el campo del arte.⁶⁸ Además de traer al debate y visibilizar asuntos transversales a cualquier campo de trabajo donde haya mujeres y violencia de género, las estrategias que se han ido creando en la movilización para responder a esa violencia, resuenan con saberes del arte, pues tienen que ver con la implicación del cuerpo, la estética, el lenguaje.

Para la historia del arte en México, la pregunta por cómo se ha leído, narrado, historiado la participación de las mujeres es reciente; aunque efectivamente, se pueden identificar contribuciones importantes de las mujeres tanto artistas, como gestoras, curadoras y teóricas, la genealogía del trabajo de redes y agrupamiento de mujeres se sigue construyendo en el presente.⁶⁹

los integraron, los Grupos eran una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador.” Vázquez Mantecón. “Los Grupos: una reconsideración”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 196.

⁶⁸ Se pueden identificar 4 olas del feminismo, siendo la cuarta una etapa vigente que se moviliza contra el acoso sexual, la despenalización del aborto y los feminicidios. Esta cuarta ola se caracteriza por la movilización física y a través de Internet. “Olas del feminismo”, *Museo de la mujer de la Ciudad de México*, consultado el 01 de octubre del 2022, <https://museodelamujer.org.mx/virtual/las-olas-del-feminismo/>.

⁶⁹ Al respecto, una investigación valiosa es “Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura en México (1975-1986)” realizado por Gemma Argüello, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez. Esta investigación ha tenido distintas salidas: seminario, exposición, presentaciones y próximamente se espera la publicación del libro.

Lo que quisiera señalar en competencia con el trabajo cooperativo es que, si bien tanto en Los Grupos de los setenta (de primera y segunda ola) como en Los Espacios de los ochenta hay mujeres miembros, éstos pocas veces anunciaron una curiosidad por los asuntos de género, y en cambio, sí sobresalían liderazgos masculinos a pesar de la principal consigna de horizontalidad. Al respecto nota Álvaro Vásquez Mantecón: “Muy pronto aparecieron nuevos grupos, como Mira, el Colectivo, Germinal, Peyote y la Compañía, Março y el No-Grupo, que parecían estar convencidos de haber hallado una clave en el trabajo colectivo para producir obras que rebasaran el tamaño y las posibilidades del trabajo individual, a pesar de que algunos colectivos gravitaron en torno a la presencia de un guía carismático que ejercía una influencia decisiva sobre el trabajo de los demás (Sebastián con Tetraedro, Adolfo Patiño con Peyote y la Compañía, Alberto Híjar en el TAI)”.⁷⁰

Una excepción son algunas obras que realizó Maris Bustamante dentro del No-Grupo. Obras que en el tono burlesco que caracterizaba al colectivo, desafiaban la idea del “macho de izquierda” con la que se podían identificar liderazgos -siempre masculinos- de esa época en distintas organizaciones. Obras tales como: *¡MUJERes del mundo: Uníos!* presente en la Agenda Colombia 83 (colaboración para la guerrilla colombiana M-19) de 1982, que invita a preguntarse por el lugar de las mujeres en el marxismo clásico. El título de la obra refiere al lema político “¡Proletarios del mundo, uníos!” que apareció en 1843 en el libro *La Unión Obrera*, de la autoría de la feminista francesa de ascendencia peruana Flora Tristán. Años más tarde la frase se volvió eslogan de la Asociación Internacional de Trabajadores en la que colaboraron Marx y Engels.

⁷⁰ Vásquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, p. 197.



Imagen 1.7. ¡MUJERes del mundo: Unios! en *Agenda 83*. Maris Bustamante, No-Grupo, 1982. Fondo No-Grupo, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.

En la pieza se ven varios elementos usados de forma satírica para señalar el trabajo doméstico y explotado de las mujeres, invisible incluso para el propio marxismo: un Marx que tiene delantal, una plancha de ropa en la mano izquierda, que cuelga de un tendedero, ambos dibujados con puntadas, que tiene las manos cruzadas emulando o yuxtaponiéndose a la pose de La Gioconda o Monna Lisa y un plural chiquito al final de la palabra “MUJERes”. La referencia a la famosa pintura de Leonardo da Vinci, icono de la historia del arte eurocéntrico,⁷¹ no es gratuita

⁷¹ Primero propiedad de la monarquía francesa y luego del Estado francés. Está expuesta en el Museo del Louvre de París, lugar emblemático de las Bellas Artes y donde se exponen además varios de objetos y tesoros saqueados de las colonias francesas.

¿Qué señala la artista con estos elementos? Una posible interpretación es que el problema de invisibilidad del trabajo de las mujeres está también en el mundo del arte canónico.

De ese mismo año la obra *El pene como instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho* fue presentada en el performance *Caliente-Caliente* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. 300 máscaras de cartón distribuidas en el público donde la artista posa emulando la imagen de la Monna Lisa y en vez de nariz un pene, gesto con el que se interpela a la historia del arte canónica y su sesgo masculino.



Imagen 1.8. *El pene como instrumento de trabajo/Para quitarle a Freud lo macho* en *Caliente-Caliente*. Maris Bustamante, No-Grupo, 1982. Fondo No-Grupo, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.

Aunque en revisiones históricas aparece la presencia de las mujeres, el trabajo de mujeres agrupadas revela otro itinerario y otras procedencias, que indudablemente tienen que ver con la violencia de género, la explotación de las mujeres en el trabajo doméstico y la crítica al sistema patriarcal, y que por tanto, cuestiona el sistema del arte mismo y también el funcionamiento

interno, doméstico y de cuidados al interior de las propias agrupaciones de arte ¿Qué de esto sigue resonando en la actualidad?

Dos roles fundamentales, aunque casi nunca vistos como centrales o protagónicos: el de gestionar y el de tejer, ¿podrían interpelar particularmente el trabajo de las mujeres al interior de las agrupaciones de arte? Me explico: las mujeres no han perseguido ocupar los lugares de poder masculinos, identificados con el papel de un líder; sin embargo, han tenido un papel importante en el desarrollo de las agrupaciones, espacios y resonancias actuales sobre generación de redes y cooperaciones.⁷²

El asunto sobre el que quisiera hacer hincapié es que la forma de convocar y de vincularse de las mujeres es completamente distinta a la del liderazgo masculino. Las piezas que propusieron las mujeres feministas en los setentas y ochentas, desde grupos tan conocidos en la actualidad como Polvo de gallina negra o Tlacuilas y retrateras, tiene que ver con la presencia afectiva, del cuerpo y de la vulnerabilidad. Al igual que la gestión con la creación de un tejido entre pares, que es distinto a la convocatoria en torno a una figura. Estas y otras estrategias del arte feminista se siguen replicando. Me gustaría traer a colación algunos casos que permitan esbozar el tipo de trabajo colectivo de las mujeres, del que quizás pueda nutrirse la cooperación hoy, más allá y con los feminismos.

⁷² Al respecto de Los Grupos ¿Podría pensarse que una contribución particular de las mujeres ha estado en la gestión de exposiciones, redes, colaboraciones, publicaciones, afectos?: en el papel fundamental que tuvieron en la consolidación de los Grupos Helen Escobedo como curadora del MUCA donde se realizaron exposiciones del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura y comisionada para la Bienal de jóvenes de París del 77, también el apoyo a organizaciones con un carácter deslindado de la política como el Salón Independiente inaugurado en el 69, igualmente en el MUCA, o en Sylvia Pandolfi, parte del equipo curatorial de otra de las exposiciones emblemáticas de la revisión de este periodo: “De Los Grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos” del 85 en el Museo de Arte Carrillo Gil, o el respaldo teórico de Ida Rodríguez Prampolini, por nombrar algunas. Más recientemente el papel de Sol Henaro en la recuperación, archivo y activación de estos trabajos en el MUAC o el de Cristina Híjar en el INBA.

Una figura central en este relato es Mónica Mayer, una de las artistas que conformó el colectivo Polvo de gallina negra junto con Maris Bustamante entre 1983 y 1993. Además de los trabajos colectivos, ambas artistas realizaron trabajos individuales que se resolvían igualmente en la colectividad y extrapolándose a otros públicos y espacios. Quisiera señalar de entrada el lenguaje con que entran a ser historiografiados estos trabajos. En el 2016 se realizó en el MUAC “Si tiene dudas... pregunte”, que fue denominada como una exposición *retrocolectiva* de Mónica Mayer, término acuñado por la historiadora del arte argentina María Laura Rosa a partir de observar que, aun cuando las iniciativas de las piezas eran de Mayer, la mayoría se realizaban con la participación de otras mujeres. Eran en realidad eventos colectivos.

Haciendo caso a la naturaleza de las piezas se dispuso una curaduría (igualmente feminista) a cargo de Karen Cordero, con la activación de algunas de las obras como *El Tendedero* de 1978 que reunió más de 8000 participaciones de mujeres. También se dio paso a eventos participativos dentro del museo como la Editatón Wikipedia, que fue la activación de *LA ARCHIVA en acción: estrategias de visibilización de mujeres artistas y transformación del canon* del 2013, una iniciativa para aportar a la construcción de la genealogía y archivo de la historia del arte feminista en México, que reunió en el MUAC a participantes voluntarios para intervenir en la plataforma Wikipedia e incorporar mujeres artistas mexicanas que a menudo no se contemplan en la historia del arte.

LA ARCHIVA es particularmente interesante pues su catalogación oscila entre obra de arte y archivo, y señala de nuevo un no-lugar, una fuga, un espacio que hay que inventar en la institución para nombrar y visibilizar cierto tipo de historias y prácticas marginales o que no han sido fácilmente reconocidas por el canon. Otros referentes de archivo de obras de arte feministas

son el MUMA. Museo de mujeres artistas mexicanas de Lucero González, museo virtual apoyado por el Patronato de Arte Contemporáneo de México,⁷³ y el archivo de Ana Victoria Jiménez.

La obra que congrega a los tres grupos feministas de la época fue *La fiesta de 15 años* (1984) propuesta por Tlacuilas y Retrateras (Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez),⁷⁴ en la que participaron Polvo de gallina negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) y Bioarte (Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez). Los tres grupos fueron fundados en 1983, pero el que tuvo larga duración fue Polvo de gallina negra (hasta 1993).⁷⁵ Me gustaría traer a colación algunos aspectos de esta obra para lanzar la pregunta ¿existen formas de cooperación entre las mujeres y grupos feministas que puedan variar con respecto de otras cooperaciones? ¿Qué de eso nutre el vocabulario y los imaginarios sobre la cooperación hoy?

⁷³ <https://museodemujeres.com/es/nuestro-museo>

⁷⁴ La Tlacuila también fue retomada en 1994 como imagen representativa del colectivo feminista La Ira del Silencio, conformado por 25 mujeres vinculadas al arte desde distintas técnicas: fotografía, escultura, pintura, gráfica, video, arte-objeto, entre otras: Andrea Peláez, Ana María Iturbe, Angela Tobón, Carmen V. Gómez, Claudia Real, Elvia Martínez, Frederique Drillhon, Guadalupe Castoreña, Karina Rodríguez, Laura Ledezma, Lilia Valencia, Lucero Robles, Martha Campa, María Eugenia López, Martha Trillo, Norma Laura Torres, Odilia Mezquía, Rocío Hidalgo, Rosa María Vargas, Rosalinda Maya, Sandra Sandoval, Silvia Tinaco, Susana Flores, Talía Santuis, Teresa Solana, Zenaida Abascal, Angélica Leticia Marín, Elizabeth Puente, Sandra García, Marie France Porta, Rocío Martínez, Cristina Michaús.

La Ira del Silencio nace en 1994 a partir del levantamiento zapatista y la participación de las mujeres “los antiguos mexicanos, llamaban Yhiyotl al lugar del cuerpo donde se contenía la ira, era la misma ira contenida por tantas mujeres a través del tiempo, nuestra colectiva hoy tenía nombre era "La Ira del Silencio". La Ira del Silencio es una colectiva de mujeres artistas visuales, independiente y autogestiva (...).

[La Tlacuila], “Simboliza a la pintora en el México antiguo. Procede del *Códice Telleriano-Remensis*. La pintora, concubina del tlatoani Huiitziilihuitl aparece sentada atrás y unida a él, por una línea. En este códice ella no tiene nombre, hay referencias de ella en otras fuentes con los nombres de: Atl, Xóchitl, Tecuixpo o Ixtaxóchitl. Para representarla como imagen de la Ira del Silencio suprimimos la línea, remarcando su individualidad y su género. Como palabra sólo existe *tlacuilo* (escribano, pintor). Se propuso para reconocer la participación de las mujeres en la, actividad artística la palabra *tlacuila*, acentuado su género y actividad.” Ana María Iturbe, “La Ira del Silencio”, Alberto Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX*, (Ciudad de México: FONCA, CENIDIAP, INBA, 2007), p 541.

⁷⁵ Otros trabajos colaborativos entre mujeres artistas de la época son relatados en Mónica Mayer, “Propuesta para un arte feminista en México”, *FEM* Vol. IX No. 33 mayo 1984, p. 12-15.



Imagen 1.9. *La fiesta de 15 años*. Tlacuilas y Retrateras, 1984. Foto: Yolanda Andrade. En el catálogo de la exposición “Si tiene dudas... pregunte” p.65, 2016. MUAC.

Antes de *La fiesta de 15 años*, Tlacuilas y retrateras⁷⁶ realizó una investigación en la que entrevistaron a más de 400 mujeres del campo: artistas, profesoras, estudiantes, críticos, funcionarios de instituciones culturales y galeristas. Las indagaciones giraron en torno a las condiciones y posibilidades laborales de las mujeres artistas en un sistema capitalista-patriarcal. Para las artistas era contundente la necesidad de transformar esa realidad para lo que empezaron formulando un listado de propuestas difundidas en la *Revista Fem* de mayo de 1984:

En los años recientes ha surgido en México una corriente de arte feminista que inicia el cuestionamiento de las bases políticas e ideológicas de la creación cultural y la propuesta de una creación alternativa que tome cómo punto de partida la experiencia de la mujer para la elaboración de una crítica al sistema dominante. Apoyando este movimiento, nuestras propuestas para promover un cambio tangible en la condición de las mujeres artistas son las siguientes:

A) Promover una reunión de mujeres artistas mexicanas para discutir su problemática.

⁷⁶ Este nombre hace caso a la raíz náhuatl *tlacuilo*, usada para referir a quienes se dedicaban a pintar y/o escribir. [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, Ciudad de México]:2012 [ref. del 26-04-2023]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx>

- B) Promover que las artistas tengan los mismos derechos básicos (guarderías infantiles, seguro social, etc.) que otros trabajadores.
- C) Promover un estudio profundo sobre las artistas visuales mexicanas y rescatar la tradición de las mujeres en el arte mediante la promoción entre investigadores, centro de estudios estéticos, publicaciones y otros.
- D) Promover la formación de talleres de arte feminista, de grupos de concientización entre las artistas y en escuelas de arte.
- E) Promover una mayor difusión de los alcances del arte como instrumento político de concientización.⁷⁷

La fiesta de 15 años se realizó el 21 de agosto de 1984 en la Academia de San Carlos.

Se esperaban 300 personas, llegaron 2000. En el relato presente en el blog de la exposición “Si tiene dudas... pregunte” (otro dispositivo de activación: obra/archivo/lugar de interacción con el público)⁷⁸ se cuenta que se presentaron varios performances, obras estáticas, lectura de poesía, intervenciones dentro del evento mismo que ya era una especie de puesta en escena, ensayada, planificada y gestionada en todos sus aspectos -como lo es una fiesta de 15 años-, pero a la vez sujeta a la participación espontánea de los invitados. Dice la invitación:

- ¿Por qué sigue existiendo la fiesta de quince años?
 - ¿Es un ritual de iniciación femenina heredado de la cultura prehispánica o una tradición importada de países desarrollados?
 - ¿Cuáles son las razones por las que dicha celebración tiene tanto arraigo en nuestra sociedad?
 - ¿Es una tradición patriarcal que dispone de la hija para ofrecerla como esposa o una promoción comercial para el derroche y la preservación del estatus social?
 - ¿Cuál es, de dónde viene y qué significado tiene la iconografía que rodea esta fiesta?
 - ¿Qué importancia personal tiene esta celebración para las quinceañeras actuales?
 - ¿Cómo deseamos las mujeres iniciarnos y a qué?
 - ¿Hay algo rescatable de la fiesta quinceañera tradicional?
 - ¿Qué alternativas proponemos para una celebración distinta?
- Todas estas preguntas y más serán contestadas en forma visual, verbal, musical y comestible en el evento “FIESTA DE QUINCE AÑOS” que presentará el grupo Tlacuilas y Retrateras en la Academia de San Carlos en agosto de 1984.⁷⁹

⁷⁷ Tlacuilas y Retrateras, “Tlacuilas y Retrateras” en *FEM* Vol. IX No. 33 mayo 1984, p. 44.

⁷⁸ Mónica Mayer, *Si tiene dudas...pregunte. El blog*, consultado el 01 de octubre del 2022, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php>.

⁷⁹ Tlacuilas y Retrateras, 1894. Presente en Gladys Villegas Morales, “Los grupos de arte feminista en México”, *La palabra y el hombre*, enero-marzo 2006, N. 137, p.45-57. Universidad Veracruzana.

Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bioarte lograron desplegar toda clase de críticas alrededor de uno de los rituales para la mujer más machistas e icónicos de la cultura mexicana. Lo principal, la mujer y su entrada al mercado masculino, al mercado del matrimonio, otro ritual. También hubo otras participaciones individuales igualmente articuladas al evento y colaboraciones de artistas hombres.

“En nuestra fiesta las damas de honor fueron artistas que diseñaron sus vestidos: la que no traía un cinturón de castidad, vestía la crinolina por fuera o traía huellas de manos sobre su ropa”.⁸⁰ Las intervenciones fueron a todo nivel, desde el vestuario hasta la composición del vals *Sopa inglesa* de Eric Zeolla para la ocasión. Mónica Mayer señala al respecto de la estética del evento que este caos de elementos e intervenciones conscientemente planeadas revela el espíritu de *un “kitsch urbano”* (no anunciado así en ese entonces), que se pondría de moda en los neomexicanísimos.⁸¹

A *La fiesta de 15 años* fueron invitados medios de comunicación, artistas, maestros, estudiantes y los vecinos de la Escuela. La pieza es valiosa en distintos niveles, estético, conceptual, político; también, en su forma de producción que involucra participaciones, colaboraciones y cooperación: cooperación institucional, de los directivos de la Escuela de San Carlos al prestar el espacio, de los grupos por gestionar y presentar su trabajo, de las demás artistas

⁸⁰ Mónica Mayer, “La fiesta de XV años del grupo de arte feminista Tlacuilas y Retrateras” publicado el 11 de enero 2016. En *Si tiene dudas...pregunte. El blog*, consultado el 01 de febrero del 2023, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/28-la-fiesta-de-xv-anos-del-grupo-de-arte-feminista-tlacuilas-y-retrateras>.

⁸¹ “Aparte de acercarnos a la temática de los quince años de manera fresca, quizá lo más importante de la exposición fue que abrió la puerta a las propuestas artísticas kitsch, tan de moda hoy”. Mónica Mayer, “La fiesta de XV años del grupo de arte feminista Tlacuilas y retrateras”

No obstante, el término “kitsch” fue usado por primera vez por Olivier Debroise (2007) para hablar de la obra *Tragodia* de Peyote y la compañía, realizada en 1979, como se mencionó anteriormente.

mujeres y hombres que expusieron obras, hasta de Sanborns al donar el pastel de la fiesta en forma de Zapatilla.

Otra anotación sobre la actualización del lenguaje con que se viene historiografiando este tipo de trabajos es la variación de la expresión “militancia” a nombrar acciones desde el feminismo como acciones performáticas o activistas. El término militancia en los setenta estaba anclado a organizaciones políticas de izquierda. La identificación de los feminismos con otras nociones podría relacionarse con que en éstos el vínculo no parte de la organización gremial o de clase sino desde lo personal (“lo personal es político”), lo vulnerable e incluso el anonimato, formas de protección y de participación, como en la famosa obra de *El Tendedero*, que se mencionó anteriormente. Esto también puede verse en acciones colectivas de mujeres que tuvieron lugar en los setenta y ochenta, que no se propusieron como performances, pero que a menudo en revisiones de la genealogía del arte feminista son traídas a colación.⁸²

Esta es una posible razón de deslinde de los grupos feministas con Frente, que notaba la lucha de clases como el principal cohesionador de todas las luchas. Si bien el feminismo interseccional observa cómo los feminismos están atravesados por asuntos de clase y etnia, el debate podría estar en que la lucha feminista no tiene que estar excluida o subordinada a la lucha de clases. Pues como señala Silvia Federici (2013), la base del capitalismo es el trabajo no asalariado y la explotación que realizan las mujeres en la reproducción social, por lo tanto, la lucha feminista está íntimamente vinculada a un régimen económico.⁸³

⁸² Eventos como la manifestación contra la penalización del aborto de 1979 con la Corona funeraria hecha con herramientas de aborto clandestino, Manifestación contra el mito de la madre de 1971, o La Boda con la democracia de 1989, de la Asamblea de Barrios documentada por Ana Victoria Jiménez.

⁸³ Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

Agentes feministas del campo del arte como Karen Cordero, apuntan que, si bien la presencia cuantitativa de las mujeres sigue siendo menor a la de los hombres en los circuitos del arte, incorporar más mujeres no cambia el canon si no se cuestiona eso en qué cambia las narrativas o qué nuevas lógicas aporta. Por lo que, el señalamiento de esta fuga en la genealogía del trabajo cooperativo no es un reclamo meramente cuantitativo, o de presencia protagónica de las mujeres en las agrupaciones o colectivos, sino, como se mencionó antes, un cuestionamiento por lo que dice la forma de organización de las mujeres que pueda aportar a las formas de producción cooperativas de arte en la actualidad.

1.3.3 Operaciones pedagógicas

El vínculo entre prácticas pedagógicas y prácticas artísticas se ha dado frecuentemente en las distintas agrupaciones y espacios que se han nombrado anteriormente; sin embargo, este vínculo del arte con la pedagogía, pocas veces, es visto y trabajado como tema central en su estudio. En ese sentido, se propone revisar las maneras en que éstos concibieron sus prácticas como formas estéticas de educación colectiva, así como identificar cuáles son las operaciones pedagógicas con las que se integraba su práctica artística.

Si la subjetividad es educada en función de la reproducción de un estado de cosas que mantiene el sistema capitalista, una pregunta obligada es ¿Dónde y cómo aprendemos las formas en las que nos reproducimos subjetivamente? Reinventar las formas (la pedagogía) y reinventar los contenidos (el sentido de la vida, lo educativo) en función de un destino ético de la vida, es un planteamiento profundamente pedagógico que tiene resonancias en el campo de la

pedagogía crítica. Por supuesto que la educación no se limita a los espacios escolares, nos educamos de muy variadas maneras y en distintos escenarios de nuestra cotidianidad, a través de los medios de comunicación, en la convivencia familiar, en los centros religiosos, etc.

La pedagogía crítica tiene asidero en la pedagogía de la liberación de Paulo Freire, y tiene sentido traer esto a colación, porque estos planteamientos van a determinar un carácter indudablemente político de la educación como espacio de lucha y transformación social iniciando la década de los setenta, algo que resuena con argumentos de José Revueltas sobre la universidad crítica, pero también con la autogestión de los grupos y actividades pedagógicas por fuera de las escuelas. La *Pedagogía del oprimido* se va a convertir en el ámbito de la educación en referencia para alentar las tareas pedagógicas como realmente aportantes en la transformación subjetiva y social.⁸⁴

“Nadie libera a nadie ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión”,⁸⁵ este es uno de los principios del planteamiento de Freire; el autor hace un análisis de la relación de dominación entre opresores y oprimidos. En principio se plantea la liberación como la búsqueda de la humanidad, que en medio de la dominación y de la sujeción del ser humano a relaciones de producción de capital, se pierde. Liberarse es liberarse de la opresión que comienza por la consciencia de ser oprimido y la identificación del opresor, implica también el reconocimiento crítico de la razón de esta situación y de la importancia de la subjetividad en el proceso de liberación; pero no únicamente en un sentido introspectivo, sino la subjetividad en relación con un mundo exterior a ésta, con un estado de cosas; una realidad social que no existe ni se transformara por casualidad.

⁸⁴ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005).

⁸⁵ Freire, *Pedagogía del oprimido*, 37.

En verdad, si admitiéramos que la deshumanización es vocación histórica de los hombres, nada nos quedaría por hacer sino adoptar una actitud cínica o de total desespero. La lucha por la liberación, por el trabajo libre, por la desalienación, por la afirmación de los hombres como personas, como “seres para sí” no tendrían significación alguna. Ésta solamente es posible porque la deshumanización, aunque sea un hecho concreto en la historia, no es, sin embargo, un *destino dado*, sino resultado de un orden injusto que genera violencia de los opresores y consecuentemente el *ser menos*.⁸⁶

La práctica pedagógica que propone Freire es a la vez la más elemental: el diálogo horizontal, el reconocimiento del otro (sin la pretensión de que unos sean los portadores de la libertad). Es una pedagogía que deberá ser hecha con el oprimido y no para él, hace de la opresión y sus causas objeto de reflexión que resulta en compromiso, es decir, en acción. La relación praxis-reflexión es fundamental “ni activismo ni verbalismo sino acción y reflexión”.⁸⁷ Aun en los roles de educador y educando, ambos están conociendo la realidad, observándola críticamente, descubriéndola y recreándola.

Por lo tanto, cuando se habla de operaciones pedagógicas en las prácticas artísticas no se hace referencia a que el/la artista esté enseñando una técnica o un oficio de manera aislada de la realidad. Tampoco que esté, necesariamente, enseñando arte para formar artistas, sino generando procesos que involucran factores y lugares de reflexión y acción que la educación tradicional y bancaria no tiene: la incursión del cuerpo, imaginación, sensibilidad, estética, subjetividad y cultura visual. Involucrando estos factores, los artistas propusieron colectivamente dispositivos para pensar críticamente situaciones y contextos concretos: dibujos colectivos, cartillas, periódicos comunitarios, murales, mantas, pintas, activismos, etc.

Como herencia del 68, muchas de las agrupaciones de los setenta se originan o desembocan en la academia por lo que se mencionaba anteriormente, la consciencia que se engendra en ese

⁸⁶ Freire, *Pedagogía del oprimido*, 40.

⁸⁷ Freire, *Pedagogía del oprimido*, 50.

momento de la universidad como espacio crítico y transformador de la sociedad, del que también se desprenden acciones populares que rebasan la escuela; de hecho, muchas de éstas (de los setenta y posteriores) trabajaron directamente con formas heredadas de la academia como talleres, foros, conferencias o seminarios:

- CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) se originó en 1973 en el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En sus actividades estuvo la realización de programas educativos en reclusorios de Sinaloa y cursos sobre materialismo histórico en conjunto con algunos Colegios de Ciencias y Humanidades en la Ciudad de México, terminó reincorporándose a la UNAM.⁸⁸
- El Colectivo surgió en 1976 derivado de Tepito Arte Acá. Entre 1977 y 1978 impartieron el Taller de comunicación plástica en un Conjunto residencial de la colonia Albert-portales de la Ciudad de México.
- El Grupo 65 fundó la Escuela Popular de Arte en Puebla, activa entre 1972 y 1974. Sus integrantes se conocieron en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y posteriormente como grupo MIRA (1977 y 1982) dieron talleres de cartel, folleto y propaganda.
- La Escuela de Cultura Popular Mártires del 68, mantiene procesos de educación popular vinculados a la gráfica desde 1988.⁸⁹

⁸⁸ CLETA estuvo conformado por: Enrique Cisneros, Luis Cisneros, Felipe Galván.

⁸⁹ A finales de la década de los 80, en 1988 se funda la Escuela Mártires del 68, a 20 años de la masacre de estudiantes en Tlatelolco a manos de la fuerza pública. Se ha dedicado a llevar procesos de educación popular y generación de gráfica; su fundación tuvo lugar en la Sala de Arte Público Siqueiros el 9 de enero de ese año a manos de los colectivos: Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), el Taller de Arte e Ideología (TAI) y la Organización de Arte y Cultura (OAC). La Escuela existe hasta el día de hoy en la colonia Obrera de la Ciudad de México.

- Entre 1978 y 1980 el Grupo Proceso Pentágono generó el Foro de Arte Contemporáneo en calle de José de Teresa #52, en Tlacopac, Ciudad de México, donde además se hicieron conferencias, lecturas, cursos, publicaciones.

- El Taco de la Perra Brava trabajó conjunto con el TAI: conferencias, ediciones de revistas, seminarios teóricos y eventos político-culturales en la Sala de Arte Público Siqueiros.

- El TAI (Taller de Arte e Ideología) surgió en 1974 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y mantuvo grupos de estudio en la Sala de Arte Público Siqueiros entre 1974-1977.

- En CURARE (1991) se realizaron conferencias, encuentros, publicaciones, exposiciones con comunidad artística en casona en la calle de Tabasco de la colonia Roma en la Ciudad de México.

- Germinal surge en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado en 1977. En 1979 realizaron el taller de pintura infantil en la Ciudad de México, cursos a maestros rurales en la ciudad de Chihuahua en el Departamento de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua (patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes), talleres con población rural en esta misma zona (Chihuahua y Sinaloa), y entre 1983 y 1991 el Taller de Gráfica Monumental en la Universidad Autónoma Metropolitana. En 1980, en apoyo al Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, realizaron talleres de propaganda gráfica y expresión gráfica infantil.

Me gustaría traer a colación dos formas de articulación distintas entre arte, pedagogía y acción política: la forma escolar (de Germinal) y la performance (de la acción intergrupal entre Grupo Proceso Pentágono y el TAI), para ejemplificar el rango de posibilidades en las que tuvo y tiene presencia este vínculo. El desenvolvimiento que tuvieron las prácticas artísticas en varios países de la región, justamente en el contexto post 68 y de Guerra fría, llevó a la necesidad de la

praxis grupal crítica y no encerrada en las instituciones. La consciencia de hacer del arte una práctica y no una obra (aunque esto pueda tener derivaciones objetuales y de registro) implicó concebir la experiencia como la base misma del hacer artístico; hay también una reconsideración del espectador como un coautor de esa práctica; una relación dialógica que supera la relación artista-espectador, al igual que en el ámbito de la educación el de educador-educando.

Por un lado, Germinal se creó en primera instancia como grupo de educación artística más que como generador de piezas o activismos artísticos (que luego desarrollaron con las mantas monumentales). Particularmente este grupo desarrollo el “Método para la formación de talleres de creatividad popular”, un programa educativo que replicó en distintos contextos y durante varios años, manteniéndose en las formas y espacios escolares.⁹⁰ Se plantearon como “alternativa de autoeducación” frente a las deficiencias del sistema educativo, del que señalaban la “falta de una educación integral que vincule la práctica y la enseñanza artística con la historia concreta y los movimientos sociales y populares del país, y a la falta de conciencia y participación de los estudiantes en la discusión y solución de estos problemas”.⁹¹

⁹⁰ El Método consta de 6 pasos y previó a trabajar con los grupos se hacía un trabajo teórico y práctico con los profesores e instructores: 1. Información (conocer temas importantes para cada participante y las imágenes asociadas), 2. Relación palabra-imagen (de la expresión oral en su realidad a la representación gráfica), 3. Reflexión crítica (del contexto, de la realidad vivida), 4. Valorización (de sus propios elementos culturales), 5. Comunicación (compartir, generar vínculos comunicativos con sus pares), 6. Trabajo colectivo y evaluación. Tania José Alavez, “¡Preparen, Apunten, ¡Pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal.” Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

⁹¹ Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, *Arte y Luchas Populares en México* (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, 1979), 14.



Imagen 1.10. *Talleres infantiles en Esquinapa, Sinaloa*. Grupo Germinal, 1977-1978. Tomado de Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, Catálogo de la Exposición “Arte y Luchas Populares en México”, 1979. Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM.

Por otro lado, la siguiente imagen (1.11) hace parte de la acción *La clase* realizada en 1977 por algunos integrantes del Grupo Proceso Pentágono y Alberto Híjar del grupo TAI.

Durante la huelga de académicos y administrativos de la UNAM y en el marco de la discusión sobre la propuesta de impartir clases por televisión, para evitar negociaciones, se escenificó una clase en el programa de Alberto Híjar en el Canal 11. En la transmisión un profesor impecablemente vestido permanecía impávido impartiendo su clase, mientras un policía golpeaba, torturaba y sacaba a rastras a su alumno.⁹²



Imagen 1.11. *La clase*. Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, José Antonio Hernández, Carlos Muñoz) y Alberto Híjar, 1977. Tomado de García, Pilar y Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono —políticas de la intervención politics of the intervention 1969-1976-2015*, (Ciudad de México: MUAC-UNAM, Fundación Alumnos47, 2015).

⁹² Pilar García y Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono —políticas de la intervención politics of the intervention 1969-1976-2015*, (Ciudad de México: MUAC-UNAM, Fundación Alumnos47, 2015), 134.

En esta acción la educación y la escuela son tema y a la vez lugar de intervención; con el performance los artistas lanzaron una crítica, una pregunta y una posición sobre el papel de universidad frente a los eventos de la guerra sucia en el país y la indiferencia a la que se intentaba inducir a la comunidad universitaria al dar y recibir las clases por televisión, sin lugar a la pregunta, al debate, al encuentro y la discusión espontánea. Aquí, la relación entre práctica pedagógica y práctica artística está mucho más entrelazada, *La clase* es simultáneamente un acto de educación crítica y una pieza de arte, que logró aprovechar un medio masivo para hacer una interpelación desde la estética.

En la actualidad, con la cada vez más frecuente incorporación de figuras como curador pedagógico, curador académico, mediador, o espacios como bibliotecas, centros de documentación y formas expandidas de educación planteadas desde museos y bienales, se puede observar un campo fértil de conexiones y posibilidades entre el campo del arte contemporáneo y la pedagogía, así como el reconocimiento de la importancia de la pedagogía por parte de las instituciones artísticas.⁹³

Finalmente, la motivación de articular estos dos campos es siempre la misma: proponer el arte como dispositivo estético de encuentro, diálogo, cuestionamientos y aprendizajes en torno a realidades transversales a todos, artistas o no. Las apuestas que resultan más productivas en esta

⁹³ Un evento que puede ser referencia de ello es la Bienal de Mercosur, que en todas sus versiones ha incorporado el componente pedagógico. De hecho, en la octava versión (2011) se implementa de manera estructural, retomando en los programas de mediación estrategias dialógicas de la pedagogía de Freire y las dinámicas de grupo de Augusto Boal. En esta edición se planteó la exposición como solo una de las actividades entre un entramado de estrategias y no como parte central.

“El paisaje vislumbrado es una acción que excede los campos del arte y de la educación, invadiendo otros sectores de nuestro inmenso universo de las necesidades humanas: va de la generación de empleo a las cuestiones del transporte público, pasando por el saneamiento básico, por la merienda escolar, por el sistema carcelario, por la mala distribución de renta, llegando al sector de la autoestima de estudiantes y profesores, hasta aterrizar en el enigmático sector del arte contemporáneo. Es de las cosas del mundo de lo que hablamos. De las cosas en sí y en contraste con otras”. Mônica Hoffl, “Curaduría pedagógica, metodologías artísticas, formación y permanencia: el viraje educativo de la Bienal del Mercosur”, *Revista ERRATA. Pedagogía y educación artística*, no. 4 (abril 2011):60.

relación arte-pedagogía son las no utilitarias, donde un ámbito no se subsume ni está limitado por el otro: ni la pedagogía al servicio del arte para explicar obras (de manera bancaria, no dialógica), ni el arte al servicio de la educación como herramienta didáctica. Aquí no hay supeditaciones, sino potenciaciones entre arte y educación. Este es un vínculo que está en constante experimentación en el campo, y particularmente en la CCI, como se ahondará más adelante, tiene algunas manifestaciones en forma de “seminarios de autoeducación”, publicaciones y encuentros diversos.

1.3.4 La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura

La escena de 1994 tiene lugar en la genealogía ideológica de la que hace parte el caso de estudio de este trabajo, aunque no de las prácticas artísticas propiamente, como sí fueron los grupos de la segunda ola. Estas genealogías múltiples, diversas, confluyentes en la CCI obedecen a su propia organización rizomática y a su naturaleza no normativa, cerrada o conclusa. No se pueden desconocer los años post 85 como escena de trabajo por agrupamiento en el país, sin embargo, como lo declara la misma historia de la CCI y sus prácticas, la genealogía particular de la cooperativa -no la del trabajo por agrupamiento en México- no se ve influida tanto por los Espacios de los noventa, como sí por los debates que despliega la crisis política, económica y cultural de 1994.

Esto es clave decirlo, pues el caso revela la importancia que tuvieron el 68 y el 94 en sus prácticas: las sesiones de autoformación en la ENPEG desde el 2010 sobre Los Grupos de los setenta, o producciones que directamente se vinculaban con la revisión de 1994 como la exposición *Mitos oficiales* del 2012, la publicación *Hoy 1994. Todos los periódicos de ayer* del 2013 o el

fanzine que realizaron en conjunto con el colectivo Subversiones “Engañar a la muerte y renacer” en el 2014, en relación a un evento con el EZLN al que fueron invitados. 1994 como un momento de revisión crítica de la historia reciente en el país y la emergencia de un referente contundente de autoorganización: el zapatismo.

La muestra “Mitos Oficiales” (imagen 1.12). en la que participó el Grupo D (colectivo germinal de la CCI)⁹⁴ en varias sedes de Oaxaca: el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), La Curtiduría, Estación Cero y Laboratorio Oaxaca, comprendió una serie de acciones e instalaciones que tenían que ver con una revisión histórica de los sucesos del periodo 1988-1994 en México (algunas acciones se efectuaron con el título *Pabellón de 1994*). La exposición indagaba por los cambios a nivel económico, político, social, cultural que se generaron en ese momento y tienen consecuencias hasta el día de hoy. Los acontecimientos que rodean a 1994, además del levantamiento zapatista y el asesinato del candidato presidencial Luis Donald Colosio, tienen que ver con la entrada en vigor el 01 de enero de ese año del NAFTA (El Tratado de Libre Comercio de América del Norte, en inglés North American Free Trade Agreement) y la profundización del modelo neoliberal.⁹⁵

⁹⁴ Integrado por Jazael Olguín Zapata, Andrés Villalobos, Rodrigo Frenk, Dasha Chernysheva, Juan Caloca, Diego Teo y Yollotl Alvarado.

⁹⁵ Esto se retoma con profundidad en el apartado 5.1 Políticas macroeconómicas y el circuito internacional de arte: BWEPS en el Palais de Tokyo, en el que se expone como este momento histórico es retomado no solo por la CCI en *Mitos Oficiales* sino por otra agrupación contemporánea: Biquini Wax EPS en uno de sus trabajos más conocidos. Se retoma el 94 desde dos perspectivas muy distintas: Biquini desde el reconocimiento de la emergencia y expansión de lo popular masivo y los medios, que evidencia así un cambio en lo económico; y la otra, la de Cráter, tiene que ver con un señalamiento sin titubeos a la política del priismo (vigente hasta ese momento de la exposición) que instala ese modelo económico. Ambas respuestas parten del mismo corte histórico, aunque sus maneras de trabajarlo y aproximarse sean distintas.



Imagen 1.12. *Mitos Oficiales*, vista de instalación. Grupo D, 2012.

Nosotros teníamos muy claro lo que queríamos ser. Queríamos ser un grupo artístico que entretejiera generaciones y se vinculara con la historia de los Grupos de los setentas-ochentas, sobre todo, no tanto con los noventa, porque nosotros veníamos en la idea de que éramos un grupo político, un grupo artístico-político. Entonces qué onda con Suma, Mira, Peyote y la compañía, el No-Grupo. Había una especie de necesidad de autoformación para saber qué pedo con nosotros, había una consciencia alrededor de la operación de hacer un grupo de artistas desde la Esmeralda frente a una tradición de eso.⁹⁶

Se hace importante mencionar 1994 como corte histórico, pues es referencia de una crisis económica y multifactorial: un nuevo orden económico mundial y en México un quiebre en lo político por la emergencia del EZLN. En lo cultural y artístico también se presentaron emergencias de corte clandestino, militar y marginal poco conocidos por su demarcación de la institucionalidad del arte. De manera particular la Convención Metropolitana de Trabajadores de la Cultura (grupos con vida en la precariedad, pero también políticamente deslindados de los catalogados Grupos y Espacios), su relación con la Unión de vecinos y damnificados del 19 de septiembre, el despliegue de prácticas estéticas en apoyo al EZLN y elaboraciones teóricas en torno a la emergencia de la

⁹⁶ Jazael Olguín, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista por Alejandra Cortés, 22 de marzo del 2021, video.

sociedad civil; también, la crítica que implicó esto frente al oportunismo político con el que se acusó coexistían algunas agrupaciones artísticas.

El 10 de junio de 1994, en la Segunda Declaración de la Selva Lacandona, el EZLN convocó a la sociedad civil a conformar una Convención Nacional Democrática que resultara en la creación de una nueva constituyente. En respuesta, el 15 de enero de 1995, se crea la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura (CMATC) en la Ciudad de México, que reunió a 150 personas que a su vez constituían 45 organizaciones. La reunión tuvo lugar en Sindicato de Costureras "19 de septiembre", un lugar que surgió después del terremoto del 85.⁹⁷ Este hecho es relatado en el libro *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX* del 2007 compilado por Alberto Híjar Serrano.⁹⁸

La convención expuso desde el principio la intención de no ser un apéndice artístico y cultural de los amplios niveles de la CND de la que derivó su política de trabajo, y en consecuencia, manifestó su interés específico por reivindicar la necesidad política de exigir una reestructuración, defensa y construcción de espacios para la producción artística y cultural. De cara a un pasado inmediato, que es el régimen neoliberal afianzado por el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, la convención alude al ejercicio pleno de la soberanía en cuestiones precisas sobre la libertad y producción artística y cultural en la totalidad de las condiciones sociales del país y cuestiona la política económica vigente caracterizada por las numerosas privatizaciones habidas en los niveles políticos, económicos y culturales.⁹⁹

La CMATC estableció un diagnóstico y crítica (en 6 puntos con subapartados) frente a las políticas culturales del país. Involucró observaciones sobre el sentido del arte en la sociedad mexicana, la consideración de descentralizar el arte y reconocer la diversidad de las regiones, una

⁹⁷ Como se narró en la escena post 85, el terremoto de ese año llevó a formas de autoorganización de la sociedad civil y a la propia reorganización de la Ciudad de México. Se hace interesante notar que la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UVyD-19), uno de los espacios que surgió como respuesta al abandono del Estado, resultó teniendo una Escuela Popular de Arte y una Comisión Cultural.

⁹⁸ Alberto Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX*, (Ciudad de México: FONCA, CENIDIAP, INBA, 2007).

⁹⁹ Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 478.

crítica al arte como instrumento de autoelogio del gobierno, la falta del conocimiento artístico en los programas educativos como impedimento a la formación de públicos y el señalamiento de los medios de comunicación masivos como formadores visuales en vez de los agentes del arte.

La siguiente es una serigrafía de Carlos Blas-Galindo, miembro de la comisión organizadora de la CMATC. Uno de los pocos trabajos plásticos que se vinculan, no presente en la compilación de Híjar del 2007 sino en la *Revista Zurda. Por la Organización de los trabajadores del Arte* N.7-8 de 1990, sin ninguna mención particular y casi en los adjuntos. La serigrafía es una compilación de documentos que hablan sobre ese momento particular de creación de la Convención.



Imagen 1.13. *Convención sí* (serigrafía, 50.5 x 66 cm). Carlos-Blas Galindo, 1996. Tomado de *Revista Zurda. Por la Organización de los trabajadores del Arte* N.7-8 de 1990.

El libro *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX* reúne declaraciones de principios de organizaciones artísticas de distinto índole, en orden cronológico y de manera extensa, desde Estridentismo de 1922, hasta el Comité de Cultura Popular y la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, ambos emergentes en 1995. Respecto a la Convención, hay pocas menciones a su producción artística y no hay nombres de integrantes. El libro se enfoca en evidenciar sus principios estructurales, objetivos, denuncias, críticas y formas organizativas. De éstas, me gustaría resaltar 4 puntos, uno concerniente a la financiación, otro sobre el denunciado oportunismo político de algunas agrupaciones artísticas y otros 2 que tienen que ver con exclusiones de la historia del arte en México. La Convención se propone:

Diseñar e implementar las estrategias de autofinanciamiento para los proyectos alternativos y populares, capacitando promotores para la obtención de recursos y la socialización de las experiencias. Consideramos válidas todas las formas de financiamiento para las actividades culturales, siempre y cuando sean legales y honestas y en beneficio del pueblo y su lucha por mejorar sus condiciones de vida.¹⁰⁰

En el apartado “Denuncias” se declara que: “La asignación de becas y apoyos a actividades culturales, se dan por amiguismo, compadrazgo y tráfico de influencias”.¹⁰¹ Que existe “Discriminación y marginación hacia las mujeres artistas a nivel nacional, siendo ésta de clase y de género, la primera por el modo de producción capitalista y la segunda, generada por la cultura imperante”.¹⁰² Así como que “La apropiación por parte del Estado y la iniciativa privada de la cultura popular, [es degradada] para convertirla en mercancía "folklórica".¹⁰³

¹⁰⁰ Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 495.

¹⁰¹ Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 496.

¹⁰² Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 497.

¹⁰³ Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 497.

Hay una respuesta bifurcada de parte de los agentes del arte frente a la coyuntura de 1994. Una, la que fue instalada en la historia del arte oficial y más conocida, y que impulsó investigaciones como *La Era de la Discrepancia* donde se resaltan los autodenominados Espacios alternativos. Y otra, la de la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, con alcances y posturas completamente distintas.

Oliver Debroise en el Catálogo de *La Era de la Discrepancia* (2007) señala que la crisis del 94 tuvo respuestas en el campo del arte años después, por lo que la revisión de esta investigación no termina en 1994 sino en 1997. La lectura de los autores en esta investigación al respecto del 94 deja ver varias cosas, de entrada, el documento hace una distinción dentro del mismo periodo. En su índice está separado “Insurgencias” (sobre 1994 y el EZLN, un minúsculo apartado donde se anuncia que algunos fotógrafos indígenas repuntaron gracias al impacto mediático del zapatismo) e “Intemperie” (sobre los Espacios de los 90, el grueso del catálogo). La crisis general del 94 que anuncia Debroise, y que será a la que responda el surgimiento de Espacios alternativos, es la de la globalización en medio de una modernización fallida. En esto coinciden los Espacios y la Convención, aunque con caracteres muy distintos, ésta última con un sentido militante y adhiriéndose a un proyecto político mayor, el del EZLN. La Convención rechazaba la globalización desde las consecuencias de un sistema económico ratificado con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte ese año,¹⁰⁴ mientras que los Espacios y otros artistas de manera individual seguían incorporándose al escenario global del arte.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cabe señalar que, aunque la firma del TLCAN o NAFTA se firma en 1988, este entra en negociación en 1991 y es hasta el 01 de enero de 1994 que entra en vigor.

¹⁰⁵ Mientras algunos agentes de la cultura y artistas se sumaban al llamado del EZLN por esos años, otros se incorporaban en el escenario global: “Rubén Ortiz Torres, por ejemplo, quien vivía en Los Ángeles desde 1990, expuso en Nueva York en “Trade Routes” (Rutas de comercio), en el New Museum, en el otoño de 1993. Simultáneamente, Gabriel Orozco –instalado en Nueva York, también desde 1990– fue invitado por Lynn Zelevansky al programa Projects, del Museum of Modern Art (moma) dedicado a artistas emergentes, presentó *La DS* en la galería Chantal Crousel en París, y la polémica *Caja de zapatos vacía* en la Bienal de Venecia. Fue también el primero de su generación

En México los medios de comunicación, su proliferación desde los ochenta y agudización al final del milenio, constituyeron una tensión entre elites y arte popular. Esto en últimas tiene que ver con el problema del desarrollismo económico. El libro *Frentes, coaliciones y talleres* (2007) así como la *Revisa Zurda 7-8* (1990), revelan esa tensión entre medios de comunicación, globalización, nuevo orden mundial y cultura popular (algunos historiadores como Ida Rodríguez Prampolini hacen también este señalamiento desde finales de los 70).

Frente a esta problemática, menciona Híjar (2007) que el capitalismo global, tiene la característica de que los Estados no son las grandes figuras de poder, por un lado, y por otro, que hay más multitudes con soberanías en crisis, sin afiliación a partidos políticos y sin patrocinio estatal, de la que hacen parte los trabajadores de la cultura y su tradición organizativa. Señala, que las organizaciones artísticas obedecen a una antesala histórica en la que la se usa estratégicamente la cultura para contribuir a la emergencia política de las comunidades.¹⁰⁶ “Su dimensión práctica construye una poética como modo de significación asociado a proyectos de vida libertaria”.¹⁰⁷

en conseguir una revisión exhaustiva de su trabajo, curada por Catherine de Zeghers en The Kanaal Art Foundation de Kortrijk, en Bélgica, en 1995. Ese mismo año, Miguel Calderón ingresó –a los veintiseis años, y con sólo dos exposiciones en su currículum– al “establo” de la galería neoyorquina Andrea Rosen. Asimismo, después de participar en numerosas bienales y colectivas internacionales, Francis Alÿs tuvo una primera muestra individual en acme, en Santa Mónica, California y, en 1997, una presentación significativa en la muestra “Antechamber” organizada por Catherine Lampert en la Whitechapel Gallery de Londres. La versión 1994 del festival binacional Insite, en la región de San Diego y Tijuana, fue igualmente determinante al mostrar a varios de los artistas jóvenes de la Ciudad de México, en particular a miembros del espacio independiente Temístocles 44, como contraparte de artistas internacionales como Allan Kaprow o Dennis Oppenheim. En otro registro, la fotógrafa tzotzil de los Altos de Chiapas, Maruch Sántiz, adquirió notoriedad a partir de su presentación en la primera Bienal de Johannesburgo, en 1995.” Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. p. 20.

¹⁰⁶ “Contribuye a esta dimensión estética en el sentido planteado por Herbert Marcuse (1978) de supervivencia social de Eros en su lucha contra Tanatos, las ideologías planteadas por dirigentes políticos como Mao Tse Tung, el Che, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Ho Chi Minh, Marcos, Mario Payeras, Roque Dalton, Antonio Gramsci, Lenin, Marx, Engels, José Carlos Mariátegui, José Revueltas, una legión histórica que destaca como recurso estratégico la producción, reproducción y valoración cultural con sus ideologías en imágenes capaces, en los mejores casos, de construir poéticas articuladas a la emergencia política de las comunidades ágrafas, que hacen su historia para significarla en danza-teatro-canto-plástica ajenas a la división de las artes preconizada por las academias.” Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 20.

¹⁰⁷ Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 20.

Si bien, en términos de exploración y experimentación artística no se destaca la Convención, la importancia de señalar este hecho tiene que ver con el impulso de autoorganización de los artistas y de lo que propone esa Convención en términos de política cultural vinculada a un proyecto político mayor. La concepción de la práctica artística propuesta allí hace énfasis en la articulación sostenida entre el arte, la política cultural y la política educativa para garantizar difusión, democratización, generación de públicos, de productores y en últimas un avance en la democratización del conocimiento artístico, así como el señalamiento desde entonces a un problema que se aborda de manera central en este trabajo y es el de la precarización de los trabajadores del arte.¹⁰⁸

¹⁰⁸ “Por fuentes de trabajo suficientes, dignas, seguras, y bien remuneradas para los artistas y trabajadores de la cultura, y por construir las condiciones propicias para la creación. Porque la ley garantice que el producto del trabajo intelectual y material de los artistas, científicos, técnicos y trabajadores de la cultura en general, beneficien a éstos y a la sociedad en su conjunto. Por el derecho a la seguridad social, es decir: techo, salud, trabajo digno, seguro bien remunerado también para los trabajadores de la cultura.” Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*, p. 499.

1.4. 2012

La ola más reciente de movilizaciones sociales y emergencia de formas de autorganización de la sociedad civil está entre 2010 y 2012. En su texto “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos” Marcelo Expósito menciona la primavera árabe, #15M en España, el movimiento estudiantil chileno, la Mesa Amplia Nacional Estudiantil (MANE) y el movimiento estudiantil colombianos, Ocupa Wall Street en Estados Unidos y #YoSoy132 en México.¹⁰⁹ El autor hace referencia a reclamos básicos y generalizados en todas estas luchas: la defensa de lo público y lo común, gratuidad de los servicios y medios básicos de vida, universalidad de los derechos y el rechazo al endeudamiento masivo como un biopoder del sistema financiero.

Pensemos en lo que fue la crisis financiera del 2008 y si pudiera ser este escenario el que impulsó de manera global una serie de demandas asentadas en contextos distintos. La crisis financiera como expresión de un sistema económico que bajo la complicidad entre bancos, Estados y el sistema judicial, desataron primero en Estados Unidos (2006) y luego en muchos lugares del mundo, una crisis de liquidez que empezó por dejar sin vivienda a muchas familias pero que tuvo consecuencias en otros aspectos, llegando a considerarse incluso una crisis alimentaria (empieza como crisis inmobiliaria porque los préstamos que hacen los bancos se hacen para vivienda, préstamos que no tenían respaldo económico). La refinanciación, que se hizo mayoritariamente a los bancos y no a la sociedad, provocó circunstancias económicas cada vez más adversas para los ciudadanos; pensiones, salarios y educación fueron rubros sacrificados, los programas de

¹⁰⁹ Marcelo Expósito, “La potencia de la cooperación. diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos,” *Revista ERRATA. Creación colectiva y prácticas colaborativas* (abril 2012): 17.

endeudamiento eterno al que se sometió a la sociedad llevó a una crisis profunda: “You are not a loan” (“No eres un préstamo”), se convirtió en consigna de manifestaciones en ese momento.

En México, las movilizaciones sociales de 2012 se dieron a partir de un acontecimiento puntual que involucró al candidato presidencial del PRI, Enrique Peña Nieto. La protesta estudiantil en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, en la que él realizó una presentación de su plataforma política, desató las interpelaciones, chiflidos y manifestaciones de estudiantes que lo cuestionaban por su mala gestión como gobernador del Estado de México. Ante los señalamientos por salvaguardar la imagen del candidato, se acusó a los manifestantes de haber sido grupos entrenados para boicotear su presentación; en respuesta 131 estudiantes subieron un video a redes donde mostraban su credencial y se declaraban estudiantes, no infiltrados entrenados. “#Yosoy132” fue la consigna a la que se sumaron en principio estudiantes y luego varios sectores de la sociedad civil. Los 6 puntos petitorios del movimiento fueron: 1. Democratización y transformación de los medios de comunicación, información y difusión, 2. Cambio en el modelo educativo, científico y tecnológico, 3. Cambio en el modelo económico neoliberal, 4. Cambio en el modelo de seguridad nacional, 5. Transformación política y vinculación con movimientos sociales, 6. Cambio en el modelo de salud pública.

La elección presidencial de Peña Nieto estuvo rodeada de insatisfacción por un amplio sector de la sociedad mexicana debido al favorecimiento mediático, la construcción impostada de la imagen presidencial, el regreso del PRI al poder, la denuncia de compra de votos y las acusaciones de graves violaciones de derechos humanos a manifestantes por parte de fuerza pública a su cargo, siendo gobernador del Estado de México.¹¹⁰ Durante su campaña y posesión

¹¹⁰ Esto en las protestas del 3 y 4 de mayo del 2006 en Texcoco y San Salvador Atenco.

como presidente tuvieron lugar protestas y manifestaciones masivas, particularmente en la Ciudad de México.

En su gobierno se intensificó la violencia en el país y continuó la guerra contra el narco. La impunidad y la corrupción por parte de las instituciones públicas caracterizaron este periodo. El número de desaparecidos aumentó a 40.180 en el 2019 y a menudo se encontraban fosas comunes. Un hecho que marcaría la historia reciente del país es la desaparición de 43 estudiantes de la normal rural de Ayotzinapa el 26 de septiembre del 2014. Los hechos aún no se esclarecen, pero las investigaciones apuntan a la coordinación entre agentes del Estado y el cartel de narcotráfico Guerreros Unidos. Esto desató masivas movilizaciones en todo el país con la denuncia “Fue el Estado” y dejó imágenes como la esfinge presidencial ardiendo en el zócalo de la Ciudad de México el 22 de octubre del 2014.¹¹¹

En relación con estos hechos, Dreaper (2018) hace un señalamiento a la no linealidad del desarrollo en términos de transformaciones y libertades sociales. Esto lo expone con la conexión que puede haber entre el movimiento YoSoy#132 en el 2012 y el de 1968: al igual que en el 68 con la matanza de Tlatelolco, en la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, el Estado se ve implicado y permanece con impunidad (los estudiantes se preparaban para dirigirse a la manifestación del 2 de octubre en la Ciudad de México como conmemoración de la matanza de Tlatelolco). Y, así como en el 68, en el 2012, se activa en el movimiento social su capacidad de expresión y comunicación.

¹¹¹ En 2015 la Comisión Interamericana de Derechos Humanos designó un grupo de expertos para investigar el caso (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, GIEI); sin embargo, el 31 de julio del 2023 el panel anunció su retiro de la investigación debido a la falta de colaboración, encubrimiento y sabotaje de las fuerzas armadas mexicanas. No obstante, en su mensaje final el GIEI considera muy relevante el reconocimiento por parte del Gobierno Mexicano de que el caso se trata de un crimen de Estado.

La escena de movilización ciudadana en el 2012 fue fundamental para impulsar una paulatina consolidación de colectividades en el sector del arte que por entonces eran conformadas por estudiantes. Cooperativa Cráter Invertido (2012), Biquini Wax EPS (2013 en la CDMX) Obrera Centro (2014), Aeromoto (2014), INVASORIX (2013) fueron algunas de éstas. De manera particular, la Cooperativa Cráter Invertido se consolida como tal en la coyuntura del 2012, aunque sus integrantes venían de trabajar desde 2010 en otras agrupaciones. Las prácticas y el discurso de estos grupos de estudiantes de arte, se propuso en torno al trabajo colectivo, autogestivo y a la autoorganización.

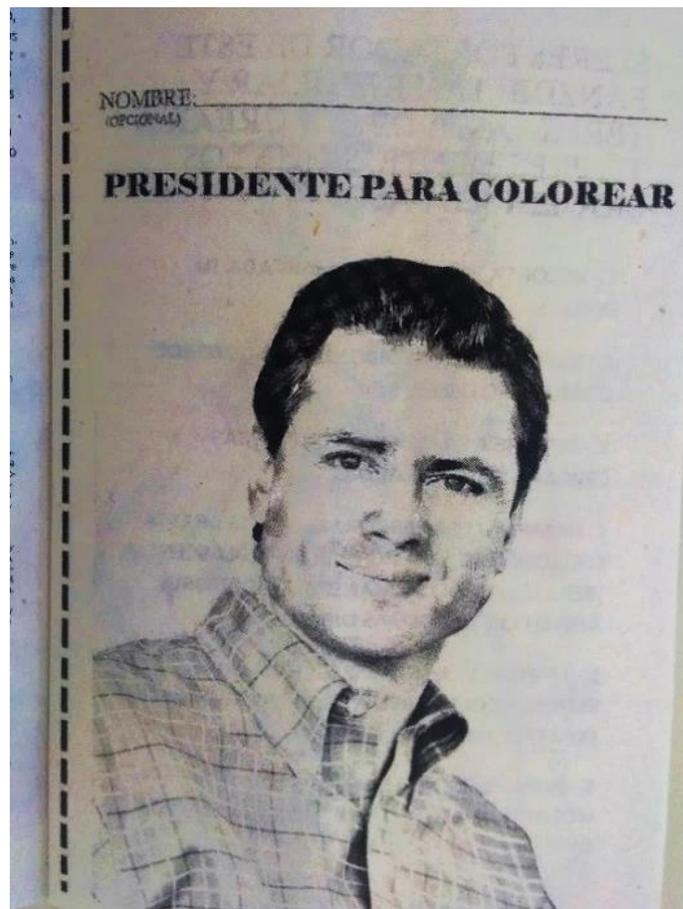


Imagen 1.14. XLIII. *Un presidente para colorear* Cooperativa Cráter Invertido, sin año. Fondo Cooperativa Cráter Invertido, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.

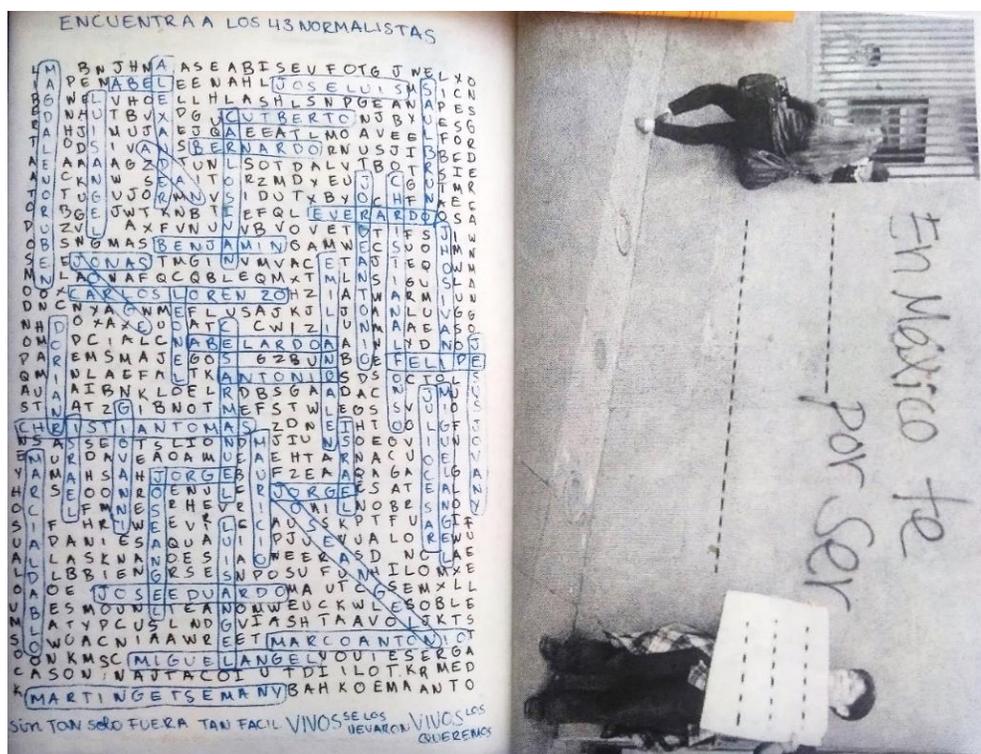


Imagen 1.15. *XLIII, Encuentra los 43 normalistas*. Cooperativa Cráter Invertido, sin año. Fondo Cooperativa Cráter Invertido, Arkheia Centro de Documentación, MUAC, UNAM.

La publicación *XLIII* (43 en números romanos) tiene formato de cartilla escolar de primaria y de forma satírica hace un directo rechazo al gobierno de Peña Nieto; denuncia explícitamente las desapariciones, particularmente la de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, que además se estaban formando para ser profesores (imágenes 1.14 y 1.15). El deseo de generar ejercicios de contrapoder y comunicación alternativa a los medios de comunicación masivos, tuvo un momento importante en la coyuntura del 2012. En la víspera de las elecciones presidenciales del 2012 se desplegó un apoyo evidente por parte de medios oficiales y privados en la construcción de imagen del candidato del PRI al mejor estilo de una telenovela de Televisa. Los vínculos entre un sector de la política tradicional y los medios masivos de comunicación quedaron expuestos.

Simultáneamente desde el Grupo D, que haría parte más adelante de la CCI, se estaba haciendo una investigación sobre los eventos de 1994 en México y las semejanzas o situaciones

equidistantes con el año 2012. Un lugar de indagación importante en este proyecto fueron los vínculos entre los medios de comunicación masiva y el programa nacional de solidaridad, que arrancó con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari en 1989 y funcionó como estrategia de cooptación de lealtades electorales en favor del PRI a través de políticas asistencialistas.¹¹²

La no linealidad en la evolución de las libertades sociales se hace evidente con el rechazo, en distintos momentos de la historia, de sectores del arte al vínculo entre poderes de la política tradicional y los medios de comunicación, así como la necesidad de responder a ello desde prácticas de contrainformación: esto pasa en 1978 cuando se estableció el Frente Metropolitano de Grupos Trabajadores de la Cultura, el 1994 con la creación de la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura y en el 2012.

Notábamos muchas similitudes en las formas en las que estaba operando la campaña de Enrique Peña Nieto con formas del salinato y con acontecimientos históricos que no solamente eran políticos sino hasta climáticos como la relación con el volcán, entonces el volcán se empezó a volver una imagen importante.¹¹³

Varios aspectos se consolidaron en ese momento para la Cooperativa como resultado de la consecución de la primera sede en el 2012. Después de las movilizaciones muchos estudiantes manifestaron la necesidad de un espacio para trabajar y reunirse, un espacio que permitiera seguir con el trabajo colectivo y no desmovilizarse; fue cuando de muchos estudiantes movilizados, 14 decidieron rentar un espacio con el compromiso económico que eso representaba.¹¹⁴

¹¹² La investigación sobre el año de 1994 en México derivó en varios proyectos, uno de ellos la publicación de Yollotl Alvarado, *Hoy 1994. Todos los periódicos de ayer*. Ciudad de México: Cráneo invertido, 2013.

¹¹³ Cooperativa Cráter Invertido, “Yólotl Alvarado y Rodrigo Frenk, de Cráter Invertido, en Ruta de escape,” 2013, Min 25.

¹¹⁴ Diego Teo, Andrés Villalobos, Dasha Chernysheva, Wayzatta Fernández, Juan Caloca, Maik Dally, Nicolas Wills, Víctor del Moral, Rodrigo Frenk, Jazael Olguín Zapata, Natalia Magdaleno, Rodrigo Treviño, Yollotl Alvarado y Erik Tlaseca.

Una situación que narran los integrantes de la CCI posterior al 2012, es la emergencia de una escena que se hizo visible al tener una sede física que permitiera el encuentro entre pares del mundo del arte, estudiantes en su mayoría, pero también personas de otros campos de trabajo. Esto se dio en parte por el hecho de convivir con otras agrupaciones “underground” con quienes compartían algunas posturas ideológicas, contraculturales o de impulso de creación colectiva, estos eran: La furia en las calles, El Rancho Electrónico y Astrovandalistas. Establecerse en una misma sede, que se da como un asunto estratégico para poder pagar la renta entre más personas y así hacer los proyectos viables, termina inesperadamente provocando la generación de redes y la circulación de agentes del arte. De modo que lo que se presenta es el establecimiento de una escena: de redes y colectividades del arte como preludeo para cuestionar la propia naturaleza de la práctica artística. Por lo que la existencia de la CCI ayudó en ese momento a impulsar, protagonizar e institucionalizar una escena: la de la producción de arte por cooperación en la Ciudad de México.

La consolidación de la Cooperativa y su establecimiento en una primera sede reveló la urgencia de un espacio de encuentro para los actores jóvenes del campo. La asistencia constante y masiva a los encuentros fue un signo que alentó una escena de espacios y agrupaciones emergentes; más adelante, esta gestión estuvo dada en la posibilidad que se brindaba a otros colectivos de usar su máquina risográfica para producir sus publicaciones o prestar su sede para encuentros. Señala Andrés Villalobos (2017) que hay una razón de existencia de la Cooperativa en torno a las redes. Frente a su preocupación de supervivencia identificaron que existía una comunidad que necesitaba el espacio y los mecanismos de producción, y es gracias a esa comunidad artística, sobre todo colectivos emergentes, que la CCI encuentra una razón de permanencia.¹¹⁵

¹¹⁵ Andrés Villalobos, “Políticas y poéticas del arte participativo en México,” entrevista realizada por Nina Fiocco, *Museo Amparo*, marzo 29, 2017, video, 1:36:32, www.youtube.com/watch?v=dXgeuSZVF_0.

En capítulos siguientes se ahonda en las prácticas y etapas de vida de la CCI, así como en los retos y posibles contradicciones al surfear su existencia en un sistema económico que se nutre actualmente de la creatividad y subjetividad, al igual que aprovecha de la autogestión y autoorganización para llevar a los trabajadores a autoexplotarse. Sobre las condiciones del trabajo cultural en el capitalismo actual se problematiza más adelante. Las escenas que acá se señalan y sus espectros contraculturales, autogestivos y de autoorganización, revelan que son las fuerzas de cooperación, guiadas por el destino ético de la vida, las que pueden generar otras formas de existencia y de fuerza creadora. Sin embargo, a este ánimo también se le añade la necesidad de repensar las críticas y las formas de resistencia al capitalismo, pues como señala Rolnik (2019), sin bien el marxismo originado en el capitalismo industrial nos mostró que la fuerza vital que necesitaba era la expropiación de la fuerza de trabajo, el capitalismo actual va más allá.

No obstante, la conexión entre 1968, 1985 y 2012 no solo permite hacer una crítica al capitalismo, sino leer históricamente el asunto de la cooperación en relación al trabajo cultural y artístico propiamente, en clave de actualizar y situar el vocabulario y las prácticas de un sector de los agentes del arte en la actualidad; por lo que para el final del texto hay una expansión hacia la escena post 2012, que permita visualizar de una manera más panorámica las distintas salidas, resultados, intereses que tuvieron otros dos colectivos que se gestan en ese momento: Biquini Wax EPS e INVASORIX.

Capítulo 2

Precariado del arte y cooperación crítica como máquina social deseante

Algunos rasgos y paradigmas del trabajo autogestivo que han adoptado organizaciones y movimientos sociales de distinta naturaleza, entre ellos los artísticos, podrían hoy ser reconsiderados y reevaluados a la luz de un nuevo capitalismo que ha sabido incorporarlos en su beneficio. La cooperación, creatividad y apropiación de medios de producción por parte de los trabajadores, como formas encaminadas a la liberación del trabajo y a la generación de lo común, se enfrentan a nuevos retos. La nueva versión del capitalismo, financierizado, global, neoliberal utiliza la apropiación de las subjetividades, del deseo y de la vida en sus aspectos más íntimos.¹¹⁶

Desde una perspectiva marxista, la apropiación de medios de producción (máquinas, herramientas, espacios, materias primas, tierra) por parte de los trabajadores llevaría a evitar una explotación capitalista ya que el excedente de producción -de bienes o servicios- retornaría a ellos íntegramente. Esto en el marco de un capitalismo industrial y sin tener en cuenta otros espacios distintos a la fábrica donde se trabaja (el trabajo reproductivo y doméstico, por ejemplo) y a aspectos no tan obvios donde se está aportando al funcionamiento del capital, como el inconsciente,

¹¹⁶ La caracterización de esta actual versión del capitalismo la expone Suely Rolnik en su libro *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* del 2019. Al respecto, otros comportamientos que nota la autora son: 1. La subjetividad y el trabajo cognitivo son materia prima para el funcionamiento de las bases electorales, 2. Fusión del neoliberalismo con el conservadurismo, 3. Vínculo entre el Estado y la rama judicial (leyes a favor del sistema económico), 4. Fake news difundidas por medios tradicionales y redes sociales que buscan descalificar los imaginarios progresistas e inyectar miedo de crisis económica, 5. Aduñarse del gasto y recursos públicos, fondos de programas sociales, de pensiones, de educación pública. 6. Rasgos de trabajo esclavo son abalados legal y socialmente, se piensa que el migrante debe someterse a tal precarización por su condición, 7. Para el capital trasnacional los gobiernos totalitarios de izquierda son un impedimento, son nacionalistas y ponen trabas a este flujo, 8. Sofisticadas formas de manejo de información, 8. El fantasma del comunismo aún funciona en América Latina, pero el argumento favorito para descalificar es la corrupción y el populismo; se busca destruir el imaginario de izquierda vinculado a la “honestidad y sincera complicidad con la agenda social”, p. 147 y se usa la idea de persecución a la corrupción para encarcelar a los progresistas, 9. La micropolítica del capital consiste en adueñarse de la capacidad creativa del sujeto para su autoexplotación y la generación de novedosos escenarios para el capital; desviar la creación de su destino ético, 10. Se desalienta cualquier lucha en relación con el Estado. Se incrusta un total descrédito en el Estado, sus instituciones y los políticos, así se despolitiza el sujeto y se le aleja de la participación en las instituciones ya que no hay credibilidad, 11. Se generan novedosas formas de golpe de Estado.

el deseo, los afectos, entre otros. No obstante, la liberación de medios de producción se ha mantenido como un constante objetivo para muchas organizaciones que persiguen la autonomía, incluso como el paso resolutivo hacia la liberación del trabajo del capitalismo. Y, aunque éste sigue siendo primordial, se mantienen muchos cabos sueltos.

El concepto de máquina social que trabaja Gerald Raunig (2008) sirve para entender las formas de sociabilidad en las que se basa el trabajo actualmente. En éste, la máquina se piensa como cuerpo social, donde personas y herramientas son piezas de la máquina; tanto el que opera un aparato como el trabajador intelectual, que genera un entorno social donde la máquina se desarrolla. Una última imagen de esta relación, señala el autor, es donde la máquina determina a los trabajadores, ahí ya no hay dominio del ser humano sobre el trabajo, se objetiviza el trabajo vivo. Pero también, y muy importante, se entiende *máquina social* en un sentido ambivalente; es decir, así como la máquina social del capitalismo actual genera nuevos sistemas de sujeción y reproducción de formas dominantes, explotadoras y enajenantes, también puede servir para entender organizaciones sociales que funcionan como máquina deseante (en este sentido de articulación de piezas: herramientas y personas) y que encaminan su fuerza a relaciones no signadas por el capitalismo.

En la máquina social se presentan dos formas de sociabilidad que funcionan como ámbitos de control: sujeción social y servidumbre maquínica. Por lo que, aunque el trabajador no esté regulado necesariamente en la fábrica, sí hay unas superestructuras, sistemas de valores y creencias que permean la vida social y generan la ilusión de autonomía. Estos dos conceptos son explicados a través de Deleuze y Guattari: “la sujeción social actúa sobre la dimensión molar del individuo (su dimensión social, sus roles, sus funciones, sus representaciones), mientras que la servidumbre maquínica actúa sobre la dimensión molecular, preindividual, infrasocial (los afectos, las

sensaciones, los deseos, las relaciones aún no individualizadas, no asignables a un sujeto).”¹¹⁷

Agrega Guattari qué servidumbre maquínica no es únicamente la relación subordinada del ser humano con el saber social objetivado...

sino que se trata de una forma más general de administración capitalista del saber colectivo y de la constante necesidad que los sujetos tienen de una participación autodeterminada. La cualidad maquínica del capitalismo postfordista suma a los tradicionales sistemas de opresión directa todo un espectro de mecanismos de control que requieren la complicidad de los propios individuos.¹¹⁸

Esta mentalidad del *do it your self* que en otros momentos se asoció a la autonomía, terminando de la mano con discursos de emprendimiento y de optimismo ilusionista, donde el amo y el esclavo es el mismo trabajador precarizado, donde permanece el sistema capitalista incorporado en la subjetividad; de manera que si fracasas no es culpa del sistema sino de ti mismo que no fuiste autosuficiente, emprendedor y con actitud positiva. Sin embargo, lo que advierte Raunig es que, así como es mediante la servidumbre maquínica que el capitalismo llega a controlar las esferas de la subjetividad y su carga de deseo, es en su desalienación, donde se genera la ruptura con el sistema y se pueden proponer otras subjetividades y otros sentidos de autoorganización.

Existe la posibilidad de sustraerse a la producción serializada y estandarizada de la subjetividad. Pero esta posibilidad ha de ser construida. Los posibles han de ser creados. Es éste el sentido del «paradigma estético» de Guattari: construir los dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que tal mutación existencial pueda ser experimentada. Una política de la experimentación y no de la representación.¹¹⁹

Las formas críticas de cooperación se plantean como posibilidades de existencia laboral dentro del capitalismo que pueden llevar a redireccionar el sentido del trabajo a otro que no sea la acumulación del capital como único fin. Sin embargo, valdría la pena advertir que rasgos de trabajo

¹¹⁷ Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008). 28.

¹¹⁸ Raunig, *Mil máquinas*, 32.

¹¹⁹ Raunig, *Mil máquinas*, 118.

que se presentan en la cooperación como la generación de redes, la autogestión o la creatividad no indican necesariamente algo liberador, sino que pueden contribuir a mantener un statu quo de sumisión y explotación dentro del mismo aparato del capital.¹²⁰

Si bien en el capitalismo industrial el encadenamiento de la fuerza de trabajo era direccionado previamente por el capital (el fordismo), ahora, la construcción autogestionada de redes de trabajo que apuntan a la acumulación de capital hace parte de su funcionamiento y lo fortalece. En este último punto radica un asunto definitorio y es ¿a qué están contribuyendo las formas actuales de redes de trabajo en el campo del arte? Rolnik (2019) propone una brújula ética como indicador de esto: si se trabaja para el capital “libremente” o se trabaja para la potencia de la vida, para algo que nos rebasa como individuos y va más allá del deseo de encajar en un sistema. Aun, cuando las cooperativas de artistas se plantean en esta última dirección, hay que hacer la salvedad de que la cooperación para los y las artistas es también una forma de sobrevivir a un sistema económico y también de generar ganancias, lo cual no invalida su naturaleza cooperativa ni sus determinaciones éticas.

En ese sentido, no puede reducirse la cooperación a un asunto de voluntad y de paradigma ético sin contemplar las posibilidades materiales de producción y de supervivencia. De igual modo, el fortalecimiento del capital no está solo en sintonizarse con la acumulación y el lucro privado, sino aportar a la legitimación de sus instituciones, sistemas o empresas. Y en todo caso, cuando el

¹²⁰ Al respecto cabe una digresión sobre un señalamiento que hace Suely Rolnik en su libro *Esferas de la insurrección* del 2019: menciona que los grupos neoconservadores en los que se apoya el neoliberalismo para su permanencia funcionan muchas veces de manera cooperativa, así como la industria bélica involucra creatividad.

Sin embargo, grupos racistas, xenófobos (neoconservadores) o la industria bélica no son organizaciones autónomas, aunque puedan ser autogestivas o involucrar creatividad. Es decir, ellas están sujetas a aportar a un sistema económico y político de dominación específico (el capitalismo) expresado en algunos casos, incluso, como cooperativas patrocinadas por el Estado (el caso de las CONVIVIR en Colombia, cooperativas de seguridad privadas, impulsadas por el Estado y cuna del paramilitarismo). Por lo que, aunque haya cierta libertad organizativa y los involucrados piensen en su autorealización como neoconservadores, están condicionados por un sistema superior, o sea, en realidad no son cooperativas en el sentido en que sí hay un mando u orden superior al cual beneficia su acción, inclusive, directamente una clase social o un Estado particular.

sujeto confiere todo su tiempo y trabajo en una especie de altruismo también se contribuye al capital pues se cae en una lógica de autoexplotación y asistencialismo cultural al Estado; un ámbito que debería estar siendo atendido (no regulado o fiscalizado) por políticas culturales desde impuestos que se pagan para rubros sociales comunes.

Las formas de explotación del capitalismo actual tienen que ver con una actualización de la noción de trabajo, que va más allá de la fuerza de trabajo e incorpora la fuerza vital, la subjetividad, la intimidad, el inconsciente, los afectos (Rolnik, 2019). Por lo que no es suficiente para la liberación del precariado apropiarse de los medios de producción, también hay que reapropiar el saber del cuerpo y los saberes subjetivos, de género, afectivos, relacionales, etc., así como zonas que podrían considerarse poco visibles del trabajo cooperativo: el trabajo de reproducción social y de cuidados.

El trabajo no asalariado y la explotación son la base de la economía capitalista, a eso contribuyen millones de personas precarizadas e invisibilizadas, es el caso de los migrantes o el trabajo de reproducción social de las mujeres. En ese sentido, el capitalismo como beneficiario del trabajo explotado o no remunerado de reproducción cultural que hacen muchos artistas y agentes del campo, se sigue beneficiando del deseo como justificación de precarización y autoexplotación de estos sujetos. Los artistas precarizados son ejemplo de ello con el pluritramajo al que se ven sometidos; muchos artistas se involucran al mercado laboral ya en desventaja en relación a otras profesiones, atienden dos o más trabajos, uno que les permite tener ingresos -y que con fortuna se relaciona con el campo del arte- y otro en el que desarrollan su trabajo como artistas, su deseo profesional. En estos términos es más complicado encaminar el trabajo hacia la creación de lo común y guiados por una existencia ética.

El trabajo reproductivo del propio artista excede la producción de sus proyectos e investigaciones: ir a galerías, exposiciones, alimentar sus redes, todo ello es parte del acceso a la institucionalidad del arte. El trabajo afectivo y el trabajo inmaterial que componen la cotidianidad de muchos artistas, genera una especie de difusión entre vida social y trabajo, entre solidaridad y trabajo no remunerado. Las relaciones sociales y personales de artistas y agentes culturales que integran agrupaciones, organizaciones, cooperativas, pasan a ser relaciones de producción. De modo que el trabajo pasa a cooptar todas las esferas de la vida, también la vida personal y en todos los horarios.

El control sobre los medios de producción y la agrupación de fuerzas de un modo no capitalista, podría llevar en la actualidad a proponer la cooperación crítica como una posible forma de trabajo en este sentido. Sin embargo, como se ha advertido anteriormente, la cooperación en sí misma no es garantía de ello (al igual que el trabajo cognitivo del que hoy se sirve el neoliberalismo). Se habla de una cooperación crítica, donde las relaciones sociales y de producción se reconsideren en favor de la vida y se exploren formas de comunicación y organización que ponen presente el cuerpo sensible como manifestación de nuestra humanidad. Es por ello que tienen lugar formas de cooperación desde el ámbito del arte y los ámbitos desde los que se trabaja: el lenguaje, la significación, sensibilidad, estética, cultura visual, la performatividad, etc.

Esta cooperación crítica podría vincularse con la noción de máquina social de Raunig, máquinas sociales que produzcan encuentros afectivos, económicos, cognitivos, entre otros. No obstante, la noción que se propone de máquina es compleja; en sus matices Raunig habla de máquinas de guerra, máquinas teatrales, la diferencia entre máquina y estructura. Algo que caracterizaría la máquina es la comunicación y el intercambio, la estructura es todo lo contrario, una repetición permanente de un patrón, de un orden. Estructura es a lo que Guattari llamaría

“aparato de Estado”, por lo que se advierte el peligro de que las organizaciones sociales entren a hacer parte del Estado y se estructuralicen. Guattari desarrolla el concepto de máquina en los 60, sobre todo en torno a las organizaciones de izquierda que emergen, se fortalecen, se expanden en 1968. También manifiesta su oposición a la incorporación de movimientos del 68 a la estructura, a partidos políticos. El problema que se aborda después del 68 es cómo constituir una máquina que no subsuma en aparato de Estado, o más bien, que pueda incorporarse a él manteniendo su autonomía y reinventando sus propias instituciones, transformando la estructura.

Como se mencionaba anteriormente, la máquina social es anárquica, puede servir a la dominación o a la emancipación; sin embargo, una característica que comparten estas dos formas es la interpelación, el involucramiento de los cuerpos. En el caso de la máquina deseante, ésta usa la corporeidad para expresarse y movilizarse creativamente, lo vemos en las formas visuales, sonoras, performáticas en las que se manifiestan los movimientos sociales recientemente. El autor toma como ejemplo las manifestaciones en Europa en el 2004, pero esta máquina social, que es a la vez máquina teatral y de guerra, se manifiesta en las calles de Chile, Colombia o México entre el 2010 y 2012. Por lo tanto, la creatividad y el capital cognitivo que puede disponerse al servicio del capitalismo, es susceptible de redirigirse en contra de él, de ponerse al servicio del movimiento.

Algo que atraviesa todas estas manifestaciones es el miedo a una vida precaria, ya no solo a un trabajo precario; la precarización se actualiza y se diferencia según su grado. Las condiciones laborales de los artistas no distan mucho de las de la clase trabajadora en general. En la actualidad se pueden diferenciar distintos niveles de precariedad; señala Zizek (2021) que ya no se podría hablar de una clase obrera homogénea como en tiempos de Marx. Están los trabajadores con un trabajo precario pero estable, precario e inestable y aquellos migrantes que no tienen derechos laborales y están en la “ilegalidad” pero que son necesarios para mantener el funcionamiento del

capitalismo con su explotación.¹²¹ Al final, están los trabajadores invisibilizados como las mujeres y el trabajo doméstico y de cuidado. No obstante, todas constituyen el sujeto de la máquina social dominante: el precariado. Por lo tanto, podría identificarse el proletariado como antecedente a este tipo de trabajador actual.¹²²

¹²¹ Slavoj Žižek, "Estoy harto de esa izquierda que ni siquiera desea ganar," *Libres del Sur*, noviembre 05, 2014, <https://libresdelsur.org.ar/noticias/zizek-estoy-harto-esa-izquierda-siquiera-desea-ganar/>.

¹²² "Ser precario, así entendido, se identifica con sufrir una carencia. Esta forma de conceptualizar la precarización del trabajo pone con frecuencia el énfasis en los efectos negativos que supuestamente han tenido las corrientes emancipatorias que surgieron de 1968, en concreto aquellas que se enfrentaban a los regímenes laborales autoritarios, en la búsqueda de condiciones de trabajo autodeterminadas. Las luchas de la década de 1970, como consecuencia de lo anterior, pusieron en práctica una fuga del orden patriarcal y del régimen fabril, de la subordinación de la vida a la disciplina laboral patriarcal-fordista." Raunig, *Mil máquinas*, 79.

2.1 Trabajar la Historia del arte

2.1.1 Historia del arte y el trabajo por agrupamiento en México

Larga es la tradición de trabajo artístico por agrupamiento en México, así como las revisiones históricas al respecto. Esta particular praxis artística, articulada a lo político y a la política en distintos momentos de la historia mexicana, ha involucrado igualmente un posicionamiento histórico-político de parte de los y las historiadoras del arte. El relato es extenso y no es el objetivo acá presentarlo exhaustivamente; el señalamiento que se quiere hacer es sobre la aproximación metodológica que ha tenido el campo de la Historia del Arte al trabajo por agrupamiento de los artistas.

Desde distintos flancos los historiadores se han aproximado a esta forma de trabajo: desde la vida de algún caso en particular o un conjunto de casos (los trabajos de Sol Henaro, Cristina Híjar, Alberto Híjar), un evento que los reúne (Helen Escobedo y la Bienal de jóvenes en París en 1977, o la exposición y catálogo *De los Grupos los individuos* de 1986 en el Museo Carrillo Gil); también, desde el ámbito de la teoría del arte y los cambios que se producen en la relación teoría-praxis (los no-objetualismos de Juan Acha); la tradición de la teoría social del arte con inicios en Europa (Rita Eder y Mirko Lauer, 1986), o desde la política cultural mexicana (Ida Rodríguez Prampolini). Esto por nombrar algunos.

Como señalan Alberto Híjar o Miguel Ángel Esquivel, el reconocimiento de los trabajadores de la cultura como gremio, y sus trabajos y acciones conjuntas en México, tiene un itinerario que se remonta a principios del SXX con el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1922. Esto tiene que ver con la reestructuración de las instituciones del Estado tras la Revolución y la conciencia sobre la participación de agentes de la cultura en la construcción de

valores nacionales, el patrocinio del muralismo y el posicionamiento de David Alfaro Siqueiros, sus desarrollos teóricos y políticos anclados al marxismo y aplicados al arte. Tempranamente y durante el SXX, en México se desarrolló una teoría social del arte que se expuso teóricamente y en la práctica por Frentes, Talleres, Coaliciones, Bloques, Ligas, Alianzas (todos ellos formas de nombrarse de los artistas en congregación).¹²³

Otra perspectiva es la que exponen Rita Eder y Mirko Lauer en *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, que denominan como “nombre genérico para todas aquellas tendencias metodológicas que dan un lugar privilegiado a los aspectos socio-históricos de la creación plástica”.¹²⁴ Acá no se hace un abordaje explícito ni enfocado en la agrupación artística y tampoco en el arte mexicano, sino desde una visión eurocéntrica del arte. Sin embargo, vale la pena señalar algunos aspectos de la forma en la que metodológicamente se desarrolló el documento para 1986: lo primero es que es una investigación directamente vinculada con el acervo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, los autores apuntan como rasgo evidente en su consulta la “prácticamente nula presencia de trabajos del tercer mundo en los sistemas mundiales de documentación sobre la plástica”¹²⁵ y denominan la selección de material como “bibliografía inclusiva”;¹²⁶ dicen, que los estudios y debates de la teoría social del arte hasta ese momento han sido desarrollados “virtualmente todos en los Estados Unidos y Europa”.¹²⁷

¹²³ Esta diversidad en las formas de enunciación la expone Alberto Híjar en *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX*, (Ciudad de México: FONCA, CENIDIAP, INBA. 2007).

¹²⁴ Rita Eder y Mirko Lauer (compiladores). Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Néstor García Canclini, Shifra Goldman, María Herrera, Roberto Miró Quezada, Nicos Hadjinicolau, Fernando Martín, Victoria Novelo. *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*, (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. 1986), 7.

¹²⁵ Eder y Lauer, (compiladores), *Teoría Social del Arte*, 8.

¹²⁶ Eder y Lauer, *Teoría Social del Arte*, 8.

¹²⁷ Eder y Lauer, *Teoría Social del Arte*, 7.

Este estudio se desarrolló a partir de una selección de textos de lo que ellos consideraron Teoría social del arte, arte referido como “plástica”. Esa selección se repartió y fue dada a varios autores para que emitirán un comentario,¹²⁸ quienes tenían la libertad de sacar o incluir textos. La teoría social de la que hablan Eder y Lauer se refiere a la desarrollada en Europa a partir de la revolución industrial y los efectos posteriores de la revolución francesa de 1789, donde se plantea el arte socialmente útil vinculado a transformaciones sociales por parte de filósofos y “socialistas utópicos”, referidos así a lo largo del texto.

Una breve mención se hace a Siqueiros y al Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1922. Este último se plantea como “populismo indigenista” y cooptación de bases. Este estudio revela las dificultades que desde el academicismo y la tradición eurocéntrica del arte se tienen para cuestionar los cánones preestablecidos y reconocer otras tradiciones históricas y prácticas del arte y la estética. La clara revaloración del sistema del arte, el objeto artístico y su vinculación con los procesos sociales desde 1922 por agrupaciones en México parece reducido y menospreciado. “[A]unque se trata de un impulso similar al europeo en relación a la periferia capitalista en su conjunto, en ese momento sus orígenes teóricos y sus efectos sociales fueron muy diferentes, y pueden ser considerados como otra aproximación social -no formalizada- a lo artístico”.¹²⁹

No obstante, este texto hace un desarrollo importante que sirve como pauta para entender el carácter ideológico de muchas agrupaciones artísticas desde el siglo pasado en el país: el surgimiento de la estética marxista y el acogimiento de ésta en América Latina por parte de

¹²⁸ Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Néstor García Canclini, Shifra Goldman, María Herrera, Roberto Miró Quezada, Nicos Hadjinicolaou, Fernando Martín, Victoria Novelo.

¹²⁹ Eder y Lauer, *Teoría Social del Arte*, 35.

intelectuales y artistas.¹³⁰ La teoría de la plusvalía, de Carlos Marx, y la teoría del inconsciente, de Sigmund Freud, inician en el SXIX y se ratifican en el SXX estas “niegan la verdad de lo aparente y establecen la insuficiencia de lo visible”,¹³¹ lo cual tiene consecuencias en el ámbito de lo artístico pues se cuestiona el orden de la representación. La perspectiva de Marx revoluciona la teoría social del arte pues plantea el arte en tanto trabajo y lo enmarca en el estudio de las relaciones sociales de producción en general; el trabajo artístico pasa a ser entendido como un proceso que se articula en diversos niveles con lo social.

Señalan los autores que la concepción del arte como trabajo, no trajo consigo su liberación y acceso para las clases proletarias, sino su integración a lógicas de mercado y la permanencia del arte limitado a las clases dominantes y a la burguesía. No obstante, esto es previo a la teoría marxista, el arte ya era de acceso limitado y vinculado a esta clase social.¹³² En digresión con los autores, el arte como trabajo revela la urgencia de reconocimiento de derechos para los trabajadores del arte, su afirmación gremial y el desarrollo teórico en América Latina de las fases de producción, circulación y consumo del arte. Esto fue desarrollado principalmente por Juan Acha, a quien se retomará más adelante.

¹³⁰ Esto involucro una crítica a lo establecido en varios aspectos: la incorporación de elementos extra artísticos para el juicio sobre la validez de lo estético, la relativización de la belleza como algo que se construye, la idea del ciudadano como militante, etc. La dificultad que advierten los autores sobre esta otra manera de concebir el arte es que se enfrenta a toda una construcción previa sobre lo artístico vinculada a la burguesía y sus valores. Eder y Lauer, *Teoría Social del Arte*.

¹³¹ Eder, Lauer, *Teoría Social del Arte*, 20.

¹³² En términos de reconocimiento de los artistas como sector de trabajadores, vale la pena acotar la siguiente observación de los autores: “Hacia mediados del siglo XIX se encuentran constituidos dos puntos de vista diferenciados respecto de lo artístico: el de los pensadores sociales, exteriores al sistema de producción del arte, y en algunos casos asociados a sectores radicales o explotados de la sociedad; y el de los pensadores vinculados al sistema de producción del arte: historiadores, críticos y coleccionistas. Entre los dos están el arte y los artistas como objetos de conocimiento y de interpretación. En esa coyuntura intermedia los artistas empezarán a desarrollar una consciencia de sus intereses como grupo en la sociedad” Eder, Lauer, *Teoría Social del Arte*, 20.

Otras son las revisiones históricas localizadas en el contexto mexicano sobre el trabajo grupal de artistas y sus preocupaciones sociales. Un trabajo teórico desde la estética marxista es el de Alberto Híjar, compilador de la publicación *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX* del 2007. Este trabajo reúne la revisión de 47 procesos de juntanza, producción o enunciación colectiva de artistas en el siglo pasado.¹³³ Esta publicación no presenta como totalizantes las nociones de “espacio” o “grupo”, formas por excelencia en las que la institución artística ha nombrado e historiado algunos de estos casos. Lo que se puede observar es la multiplicidad de formas de enunciación de estos procesos. La publicación tampoco hace un análisis desde el campo del arte, es más bien la reunión de declaraciones y principios de las organizaciones sin mostrar producción artística. Son estructuras, principios, objetivos, denuncias, críticas, y establecimiento de formas organizativas y antecedentes a las conformaciones.

Un señalamiento importante en esta revisión es que las formas de trabajo colectivo en el arte no son por sí mismas garantía de un acto liberador del canon de lo moderno. “La forma taller ha resultado en la historia una estructura productiva instaurada por ideologías diversas”.¹³⁴ La idea de aura y genio creador se puede seguir replicando allí. Menciona Híjar que esta idea del aura es tan poderosa que sirvió igual a la forma capitalista como soviética de reproducción.

¹³³ Estridentismo (1922), Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922), ¡30-30! (1928), Lucha intelectual Proletaria (1931), Alianza de Trabajadores de Arte (1934), Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934), Taller de Gráfica Popular (1938), Sociedad Mexicana de Grabadores (1947), Frente Nacional de Artes Plásticas (1952), Bloque Nacional de Artistas (1952), Los Hartos (1961), Nueva Presencia (1961), Arte Colectivo en Acción (1961), Salón Independiente (1968, 1969 y 1970), Arquitectura Autogobierno (1972), CLETA (1972), Tepito Arte Acá (1973), Taller de Investigación Plástica (1974), Tetraedro (1974), El TACO de la Perra Brava (1975), Taller de Cine Octubre (1974), Taller de Arte e Ideología (1975), La Coalición (1976), El Colectivo (1976), Proceso Pentágono (1976), Grupo Suma (1976 -1982), Códice (1977), Germinal (1977), Mira (1977), No-grupo (1977), Taller Siqueiros (1977), Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978), Peyote y la compañía (1978), Libro Objeto (1979), Marco (1979), Narrativa Visual (1979), Taller de Gráfica Monumental (1980), Taller de Documentación Visual (1984), Núcleo Post-Arte (1985), Ojos de Lucha (1985), Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68” (1988), Comité de Cultura Popular (1995), Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura (1995), Arte Correo (1980-1990), Performance (1980-1990), Neza Arte Nel (1990), Colectiva La Ira del Silencio (1994). Híjar Serrano (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres*.

¹³⁴ Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y talleres*, 15.

También, que en México las agrupaciones han enfrentado históricamente su soberanía al poder incluyente del Estado, lo cual resulta en las maniobras que deben hacer para la obtención de recursos:

La ideología dominante, con su especificidad artística exaltadora del individualismo, la creación inefable, el culto al genio y el patrocinio de la contemplación estética a cargo de sedicentes especialistas más o menos poetizantes, deja un lugar a los grupos en atención a las formas PIAS (Maris Bustamente, años ochenta): performance, instalación, ambientación, que rompen con la división renacentista académica de las bellas artes y sus prácticas individualizadas. A la par que los cursos y las becas, las instituciones secuestradoras del arte público y los formatos por llenar por los solicitantes, otros resquicios destacan el poder incluyente del Estado, capaz de calificar y descalificar el arte popular, las artesanías, las curiosidades indígenas e incluso el llamado patrimonio no tangible. Nada de esto impide la supervivencia de las formas “taller” y “frente”. La subsunción, este proceso incluyente y deformante del capitalismo descrito por Marx en el capítulo VI inédito de *El capital*, concretas orientaciones ideológicas capaces de expropiación de lo que apenas ayer parecía revolucionario o rebelde.¹³⁵

Los criterios de selección de los grupos a estudiar, se repiten como en otras revisiones históricas de este tipo: la duración y enunciación explícita de cada conformación frente a otras efímeras. La antesala al repertorio de cada agrupación es la crítica y peligro de subsunción de estas prácticas, tanto al Estado como al mercado, que se señala, tiene que ver con una “desigual relación entre la soberanía del Estado y las precarias soberanías de las agrupaciones artísticas”.¹³⁶ Sin embargo, aunque ésta es una situación a la que se exponen todos los creadores de forma individual o colectiva, no podría lanzarse un juicio generalizado sobre la relación de los grupos y sus fuentes de financiación, de ahí que haya que revisarse la particularidad de cada caso.

Otra observación relevante en esta publicación es la transformación que ha tenido el capitalismo a lo largo del siglo pasado y por lo tanto el cambio del relacionamiento de las agrupaciones artísticas con éste. Es decir, si bien para principios del SXX los Estados eran las

¹³⁵ Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y talleres*, 19.

¹³⁶ Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y talleres*, 24.

grandes figuras de poder, para finales del siglo lo eran los bancos, las multinacionales, las empresas privadas. El capitalismo se renueva y la sociedad civil también, de la que hacen parte los trabajadores de la cultura y su tradición organizativa.

Esto lo anuncia la historiadora Ida Rodríguez Prampolini en 1976, en un análisis de lo que se estaba entonces formulando como Centro Nacional de las Artes. En el texto la autora hace un posicionamiento frente a cómo las instituciones y artistas están percibiendo y relacionándose con el ámbito de la esfera pública. Una que para entonces estaba cambiando por el auge de los medios de comunicación y que demandaba la renovación de las instituciones y políticas culturales en el país.¹³⁷

En el centro del debate que propone Rodríguez está el entendimiento de la autonomía del arte por parte de los artistas. Se refiere a la autonomía del arte respecto de la realidad y demandas sociales, no la autonomía del arte desvinculado de la autoridad de las instituciones artísticas.¹³⁸ Según ella, bajo la lógica del arte autónomo del Estado, los artistas se han concentrado en el arte por el arte, dejando de lado su rol en la sociedad, confiriendo la educación cultural del país a los medios masivos de comunicación (expresión en ese momento del capitalismo global) y, al contrario, colaborando al enriquecimiento del mercado: galerías, colecciones, críticos de arte, revistas especializadas.

¹³⁷ Ida Rodríguez Prampolini, “Propuesta Para un arte al servicio del pueblo”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 13 (45):167-175. 1976.

¹³⁸ “La desvinculación del artista de los intereses sociales, políticos y morales, fundamento de la teoría del arte por el arte del siglo pasado, contra lo que se piensa, tuvo su nacimiento en un acto de rebeldía de los intelectuales que se negaron a servir a los intereses de las clases ascendentes al dominio. Pero lo que a mediados del siglo XIX fue una postura revolucionaria hoy día se ha convertido en un soporte de la ideología que en otro tiempo combatieron los artistas. Éstos sucumbieron a los postulados de la libre empresa de los cuales surgieron las estructuras comerciales que sostienen el mundo del arte en el mercado: museos, galerías, colecciones, críticos de arte, revistas especializadas, etcétera, y entregaron los productos artísticos a la sociedad consumidora sirviendo como sostenes y reproductores del aparato ideológico de la sociedad burguesa”. Rodríguez Prampolini, “Propuesta para un arte al servicio del pueblo”, 168.

En este anteproyecto [del CNA] sin embargo, está patente el temor, real por otra parte, de que los esfuerzos que se hagan para encauzar las expresiones estéticas hacia lo social, lo popular. etcétera, "recibirán la recusación de los grupos independientes". (Algo que ha sucedido.) Partiendo pues de la idea de la libertad creadora y de la independencia del arte, se han elaborado las atribuciones del Consejo, contemporizando con los grupos que conciben las artes como un proceso de creación individual, desvinculado más o menos de la realidad y de los intereses de las mayorías populares.¹³⁹

La aproximación de Rodríguez a la relación entre la producción artística y contexto social es desde el ámbito de las políticas culturales, las instituciones y funciones del Estado. Al respecto la autora no señala nombres ni casos de artistas, colectivos de arte, ni gestores. Sin embargo, hace una crítica a un sector de arte burgués en el país que frente al proyecto del CNA busca insertarse en la burocracia para seguir financiando el mismo arte individualista con recursos públicos. "Las críticas que se han hecho al proyecto para la creación del Consejo Nacional para el Fomento de las Artes son superficiales modificaciones tendientes a consolidar los derechos y prebendas de que gozan ya, en nuestro medio, los grupos que dirigen la "cultura". Plantean como único objeto del "Fondo de las Artes" subsidiar las actividades artísticas que a su juicio, lo merezcan".¹⁴⁰ De modo que el sentido del Estado de hacer del arte y la cultura un bien público no lo es. Se mantiene desde el Estado el apoyo, con becas y subsidios, a ese mismo arte que fomenta valores individualistas, elitistas, desvinculados de lo social.

De otra parte, la autora señala las necesidades de reconsiderar el arte desde los procesos de producción: creación, distribución y consumo, y plantea una propuesta de otra política cultural para el país: descentralizada, con la participación de la comunidad en diversos talleres de educación artística (redacción, cine, escultura, artes plásticas, música), donde se involucre la cultura regional y se impulse el trabajo grupal e individual. Todo siempre orientado a observar, comunicar y hacer

¹³⁹ Rodríguez Prampolini, "Propuesta para un arte al servicio del pueblo", 168.

¹⁴⁰ Rodríguez Prampolini, "Propuesta para un arte al servicio del pueblo", 169.

crítica sobre la propia realidad. Educar la sensibilidad y la creatividad, “que vayan creando una sensibilidad que contrarreste la imposición del gusto prefabricado y comercializado que le ofrece el comercio en su aspecto más trivial”.¹⁴¹

Historiadores y teóricos que estudian esta problemática, como Híjar, Acha, Rodríguez Prampolini, García Canclini, coinciden en que lo clave está en hacer de los procesos de producción, distribución y consumo del arte y la cultura, lugares que se tienen que liberar del interés mercantil y elitista para ser apoderados por los pueblos.

Por eso un arte de liberación no se consigue a través de la experimentación formal aislada, ni inyectándole contenidos ideológicos revolucionarios, ni divulgándolo entre un número mayor de espectadores, ni sustituyendo los temas extranjeros por los nacionales. Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte; por supuesto lo haremos en función de nuestros intereses. Y estimulando aquellas manifestaciones que no sólo gusten a la mayoría, sino que contribuyan a afirmar nuestra identidad e imaginar creadoramente nuestro futuro. El arte de liberación no se caracteriza sólo por representar la realidad del pueblo -también lo hacen las versiones populistas del arte dominante, y eso revela que no es suficiente garantía revolucionaria- sino por representarla críticamente produciendo en/a través/más allá de la representación el lenguaje capaz de participar en las transformaciones impulsadas por el pueblo en la producción de una sociedad respecto de la cual lo fundamental no puede ser representarla porque aún desconocemos cómo será. El arte verdaderamente revolucionario es el que, por estar al servicio de las luchas populares, trasciende el realismo, el que, más que reproducir la realidad le interesa imaginar los actos que la superen.¹⁴²

La producción, circulación y consumo artísticos, fueron estudiados con profundidad por Juan Acha en sus cinco libros titulados *Arte y sociedad: Latinoamérica: el producto artístico y su estructura* (1981). Aunque parte de su producción se hace en Lima, el autor publica el primer

¹⁴¹ Rodríguez Prampolini, “Propuesta para un arte al servicio del pueblo”, 173.

¹⁴² Néstor García Canclini, *Teoría y práctica de la socialización del arte latinoamericano* (inédito). El primer capítulo está publicado en la revista Casa de las Américas, núm. 89, año XV, abril-mayo 1975, p. 111. En Rodríguez Prampolini, “Propuesta Para Un Arte Al Servicio Del Pueblo”, 175.

abordaje de estos conceptos en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) en 1977 “Nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades”.¹⁴³

En Acha no hay tanto un abordaje directo a las agrupaciones artísticas de los setentas como sí a las categorías, desprendimientos o transformaciones teóricas sobre el arte que éstos encarnan: el arte no objetual, el trabajo lúdico, la circulación, la ruptura con la solemnidad del arte, etc.

Si aceptamos que el período de los grupos comenzó en 1973 con protestas ambientales y acciones colectivas como Conozca México, visite TEPITO, podemos afirmar entonces que la carrera profesional de Juan Acha en México corrió de la mano de los procesos de colectivización gremial del arte experimental mexicano. Apadrinador de algunos de ellos, colaborador de otros, y fiel seguidor de casi todos los grupos.¹⁴⁴

La teoría de Acha acompañó a los procesos de agrupación de esta década y fue el ángulo desde el que aportó y se relacionó con este tipo de trabajo artístico. Los no-objetualismos¹⁴⁵ fue la categoría teórica, anclada al contexto latinoamericano, para distinguir lo artístico de lo estético, y a través de la cual se resaltó la forma en la que la producción artística se vincula con procesos económicos, políticos y sociales que van más allá de la obra de arte.

En su texto “Revolución cultural” Acha señala que ésta es indispensable para una revolución social, de allí que la sustitución de valores sea imprescindible, los no-objetualismos son un aporte a una teorización del arte desde Latinoamérica;¹⁴⁶ éste se diferencia del arte conceptual

¹⁴³ Joaquín Barriendos (compilador), Juan Acha, Aracy Amaral, Joaquín Barriendos, Gustavo Buntix, Maris Bustamante, Marie-France Cathelat, Rita Eder, Felipe Ehremberg, Jorge Eduardo Eielson, Rafael Hastings, Sol Henaro, Frederico Morais, Carla Stellweg, Zalathiel Vargas. *Juan Acha. Despertar revolucionario*, (Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

¹⁴⁴ Barriendos (compilador), *Juan Acha. Despertar revolucionario*, 63.

¹⁴⁵ “[S]e abocan a exaltar los conceptos (arte conceptual, de procesos, informático y readymade), los espacios y materiales (ambientaciones, arte pobre, térreo y de sistemas), las acciones corporales (happenings, performances y body art) y las imágenes lumínicas y electrónicas (proyecciones múltiples, cine artístico-visual y video). Juan Acha, “Introducción”, en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 20. Citado por Maris Bustamante en *Juan Acha. Despertar revolucionario*, 116.

¹⁴⁶ Juan Acha, “La revolución cultural”. Publicado originalmente en *Oiga* no. 386, año VIII, 14 agosto 1970, p. 29, 31.

(de tradición anglosajona) porque se piensa en un carácter lúdico, de producción, distribución, consumo. De ahí su cercanía con el arte correo, donde él veía en práctica varios de sus desarrollos teóricos. A esto el No-Grupo, le añadió el humor como estrategia de empatizar con el público.

Acha ofrece a las agrupaciones una perspectiva latinoamericanista del arte, desde principios teóricos de sentido de la producción artística. Para él lo verdaderamente importante es: “transmutar el producto artístico, para lo cual es menester radicales cambios en las ideas occidentales de arte y en las técnicas de producción artística. Este nuevo producto (objetos o actos, da lo mismo), implicará de rebote nuevos modos de distribución y consumo artístico”.¹⁴⁷

La estética marxista y desarrollos teóricos como los de Acha tuvieron un acercamiento en la práctica por lo que luego se conocería como el movimiento de Los Grupos de los setenta. Esta categorización no es originaria ni homogénea, como se mencionó anteriormente, en la revisión de Híjar aparecen múltiples maneras de enunciación de las formas de juntanza de los artistas durante el SXX en México, así como muchas agrupaciones, más de las que luego se posicionarían en la historia del arte oficial. Este paso al reconocimiento de ciertos grupos (y la categoría “Grupos”) por parte del circuito del arte, tiene dos momentos de consolidación y visibilización importantes: la participación en la X Bienal de jóvenes de Paris en 1977 y la exposición *De los Grupos los individuos* en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México en 1986. El paso al formato expositivo identificó los Grupos de artistas como generadores de prácticas y obras de arte, diferenciándolos de otras congregaciones de artistas o agentes culturales de tipo sindical, pero también acotando la participación a unos cuantos.

¹⁴⁷ Juan Acha, “Arte y política”. Publicado originalmente en *Revista Idea* no. 3, abril-mayo, UNAM, 1975, s/p. En, Barriandos (compilador), *Juan Acha. Despertar revolucionario*, 50.

De la X Bienal de jóvenes de Paris, una forma muy particular de acercarse al entendimiento y aporte a las agrupaciones artísticas, fue la de Helen Escobedo desde su papel como gestora-artista. Para entonces el comisionado por Latinoamérica era el uruguayo Ángel Kalenberg, quién comisionó a Escobedo como jurado por México al ser directora del MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Arte) de la UNAM. Para entonces Uruguay estaba en dictadura y los Grupos exigieron una participación con distancia, así, México participó como independiente de la comisión latinoamericana. Con Escobedo se entiende la importancia de la gestión y el maridaje permanente con la creación artística. Su audaz decisión de enviar 5 grupos y no 5 artistas, como lo solicitaba el evento, mostró la capacidad para leer un momento histórico y su real representación artística pese a las demandas del sistema.

El impulso de la autora por dar lugar en la institución del arte a los grupos, tiene una motivación principal y es la claridad de acercar el arte con los públicos, con la esfera pública, con las preocupaciones y necesidades del contexto. Su papel como gestora era hacer que el público universitario entrara al museo ¿cómo seducirles? Eso dio cabida a que entraran otros discursos, porque el foco lo puso en los públicos y su contexto, no en el artista, en la institución o en el mercado.¹⁴⁸ De allí que su gestión ayudara a sacudir el canon preexistente del arte. Bajo su dirección en el MUCA tienen cabida Los Grupos y en 1979 el Congreso “Arte, Luchas Populares en México” (imagen, 1.2) del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura. Para los setentas, señala Escobedo, había en el museo un equipo de agentes pensando lo artístico, nombra

¹⁴⁸ Incluso, eventos sobre reciclaje, medio ambiente, desechos (llamando la atención de estudiantes de arquitectura) “Curso vivo de arte: No desperdicié, eduqué” de 1970. La interdisciplina es más común verlas hoy en instituciones de vanguardia, sin embargo, en los setentas resultaba vanguardista.

a García Canclini, Acha, Híjar, quienes sugieren involucrar la artesanía, los no-objetualismos y rastros de lo que había dejado el 68 en el Museo.¹⁴⁹

Otro es el abordaje de Los Grupos en 1986 en *De los Grupos, los individuos*. La exposición presenta una lectura bifurcada, por un lado, en el catálogo la historia de los grupos, el proyecto común que reunió a los artistas en el pasado, y por otro, sus obras individuales producidas después de su desintegración expuestas en la sala. 47 artistas de 11 grupos que funcionaron en la Ciudad de México por más de tres años.¹⁵⁰ Se aclara que hubo muchos grupos emergentes más, pero con existencia efímera, mismo criterio de selección que en otras revisiones posteriores a este fenómeno de agrupamiento, como se mencionó anteriormente.

Esta distribución hace evidente la imposibilidad de los curadores de la época de mostrar expositivamente a Los Grupos y lo que estaban señalando. La narrativa institucional, aunque hace un gran esfuerzo en el catálogo, en materia de exposición mantiene la obra individual. El difícil acercamiento a las generaciones, que tiene que ver con que estas escenas debelan cambios y debates profundos y diversidades sobre lo estético, lo artístico, la política, lo político, el patrocinio, tienen algo en común y es un tiempo histórico y unos acontecimientos y circunstancias que les rodean. Esta lectura articulada e histórica es lo que se muestra en el catálogo.¹⁵¹

¹⁴⁹ Clara Bolívar, Sol Henaro, Elva Peniche, Cuauhtémoc Medina, Julio García Murillo, *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, (junio-octubre de 2017).

¹⁵⁰ Grupos: El colectivo, Germinal, Fotógrafos independientes, Suma, Marco, Mira, No-grupo, Peyote y la compañía, Proceso Pentágono, Taller de Arte e ideología, Taller de Investigación Plástica, Tepito Arte Acá.

¹⁵¹ Los apartados son: De la tradición del arte en México, Surgimiento de los grupos, El proceso evolutivo del fenómeno de los Grupos, Los Grupos, ¿y después?, Cronología de los Grupos, Integrantes de los Grupos, Bibliografía, De los individuos y catálogo de obra. Liquois, Dominique, Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México, (junio-agosto 1985).

La presentación de Sylvia Pandolfi, hace importantes señalamientos, habla sobre la utilidad del arte y designa a Los Grupos como “post-arte público”:

Una de las múltiples funciones de los museos de arte contemporáneo es dar al público una visión coherente de la creación artística que le permite incorporarla a su percepción de la vida; lograr, asimismo, que la sensibilidad artística le sirva de referencia cuando reflexiona sobre el impacto en el espíritu de la sociedad en la que vive.

(...)

El movimiento Los Grupos, ha sido relacionado con el concepto de arte público que plantearon los muralistas en los años 20, porque, consciente o inconscientemente, retoma aquellas posiciones que hizo suyas el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores: el artista plástico puede llegar a tener una injerencia directa en la vida social y política cuando su obra ha sido concebida para espacios públicos, con la intención de comunicarse con el pueblo.¹⁵²

Metodológicamente hay una aproximación desde la historia de la lucha obrera y el marxismo asentado en Latinoamérica a principios del SXX y cómo responden los artistas a ello. Se hace una lectura desde el posicionamiento ideológico político, en articulación con movimientos sociales mayores y se destaca la gráfica y la publicación como soporte preponderante. Se subrayan 3 eventos y sus consecuencias: 1. Después de la segunda guerra mundial, con el auge del capitalismo en Latinoamérica, el arte elitista, burgués, se fortaleció, debilitando el impulso popular de agrupaciones post Revolución. 2. Luego, en 1959 con la Revolución cubana, en México y en toda la región, se afianza la oposición política y los artistas mexicanos “se solidarizan con la nueva izquierda internacional cuestionando el nacionalismo”.¹⁵³ 3. En 1968 el movimiento internacional de rebeliones sobre todo de estudiantes, académicos, intelectuales y la adhesión de artistas en ese momento al Consejo Nacional de Huelgas para hacer material gráfico.

¹⁵² Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos*, V.

¹⁵³ Liquois, Dominique, Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos*, 5.

El análisis de lo que rebelan Los Grupos en México en este catálogo de 1986 deja ver una lectura más reposada sobre sus articulaciones con procesos históricos de índole político, de largo aliento en el país y desde categorías marxistas. Varias declaraciones son contundentes y se hace el esfuerzo en el relato de aproximarse de manera general a un “fenómeno” que como, así llamado en el texto, constituyeron Los Grupos, porque precisamente

no se distinguían otros rasgos comunes más que cierta concepción disruptiva respecto a la concepción de lo artístico visual y el trabajo colectivo que implicaba ese cambio de perspectiva. Distinto a lo que pasa con las escuelas, movimientos o corrientes, los grupos reunían prácticas artísticas y criterios teóricos diversos. Compartían los mismos interrogantes, pero sin la imposición de una solución única.¹⁵⁴

En este esfuerzo de generalización, los autores del catálogo logran distinguir tres problemáticas sobre las cuales se enuncian Los Grupos o a las cuales responden sus prácticas: 1. el crecimiento de la ciudad y el cambio de sus dinámicas, 2. la grave situación política de dictaduras en Suramérica, la guerra sucia, violencia estatal, etc. Y 3. fallas del sistema educativo no solo del arte, que señalan como “academicismo y falta de apertura a la realidad”.¹⁵⁵

2.1.2 Posicionamiento y posibilidades metodológicas

Este apartado intenta problematizar el sentido del trabajo del historiador o historiadora de arte en un contexto situado, teniendo en cuenta la tradición de conocimiento a la que pertenece, a la vez, que permita desembocar en una narración más personal de las decisiones metodológicas con las que se ha avanzado en este proyecto.

¹⁵⁴ Liquois, Dominique, Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos*, 17.

¹⁵⁵ Liquois, Dominique, Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos*, 17.

I

En la IX tesis sobre la historia, Benjamin expone su punto de vista sobre el rechazo a una versión lineal y necesariamente evolutiva y progresista de la historia, así como la angustia que es avanzar al futuro sin reconstruir las ruinas del pasado. Esto lo explica a través del cuadro de Klee *Angelus Novus*, el ángel de la historia que, sin dejar de ver lo que deja atrás (el pasado) con ojos de angustia, se ve arrastrado hacia el futuro por la fuerza incontenible de un huracán. “Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”,¹⁵⁶ que en la versión moderna del mundo constituyó una catástrofe ambiental y humana, como se explica a continuación.

Lo que señalaba Benjamin como progreso tenía que ver con el reconocimiento que se le dio -incluso por los antifascistas- al desarrollo técnico de la revolución industrial, del capitalismo fordista, donde desde entonces se entendió como parte del progreso la explotación infinita del ser humano y de la naturaleza, y la posesión del primero sobre el segundo.¹⁵⁷ Esto hizo parte de los paradigmas de la modernidad; esta realidad moderna se reprodujo no solo con condiciones materiales sino culturales. La crítica de Benjamin en este texto a un materialismo histórico que no logra reconocer la presencia de factores de índole cotidiano, afectivo, espiritual en la lucha de clases, es en sí una crítica a la dimensión cultural del trabajo (que retoma tiempo después Bolívar Echeverría, traductor y autor del prólogo de este texto en español):

¹⁵⁶ Este texto está escrito entre 1939 y 1940 en la huida de Benjamin al exilio. Sobre el concepto de historia, el autor parte de hacer una crítica a lo que se conoció como “el marxismo realmente existente”, dado que los intentos de revolución socialista o comunista habían fracasado; Bolívar Echeverría en el prólogo menciona que en este documento Benjamín intenta proponer un discurso actualizado de lo que podría ser un socialismo o comunismo del futuro. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría (Ciudad de México: ITACA, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 45.

¹⁵⁷ La incorporación de los obreros a las fábricas, hecho que resultaba del progreso técnico, se entendió por algunos sectores como una acción política en sí misma. Ante esta ilusión Marx respondió que “el hombre que no posee otra propiedad aparte de su fuerza de trabajo está forzado a ser esclavo de otros hombres, de aquellos que se han convertido... en propietarios.” Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 47.

La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales. Estas últimas, sin embargo, están presentes en la lucha de clases de una manera diferente de la que tienen en la representación que hay de ellas como un botín que cae en manos del vencedor. Están vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad, y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo. Van a poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores. (...) Con ésta, la más inaparente de todas las transformaciones, debe saber entenderse el materialista histórico.¹⁵⁸

En ese sentido, “progreso” para la modernidad significó una visión del mundo y de sus prácticas, también de sus prácticas de reproducción cultural y canónicas de lo que debía reconocerse como arte, por ejemplo. La tradición occidental moderna estableció para el campo del arte ciertos cánones como el objetocentrismo, la autoría individual, la idea de genio creador, el ser una producción de consumo para las elites y expuesto en un cubo blanco. Así las cosas, lo que se entendió como arte se exportó a América Latina como forma de colonización -de la mirada en este caso-, como el resto de principios civilizatorios, de modernización, el disciplinamiento y jerarquía del conocimiento.¹⁵⁹

“No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo

¹⁵⁸ Benjamin, “Tesis IV”, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 39.

¹⁵⁹ En América Latina, el sesgo disciplinar de algunas prácticas culturales es criticado desde la misma enunciación de los Estudios Culturales. Daniel Mato señala que desde la importación de los Cultural Studies es posible argumentar las limitaciones de las prácticas y conocimientos encuadrados disciplinariamente. Desde la relación de poder que implica que la mayoría de producciones del campo se haga en lengua inglesa (incluso los “latinoamerican cultural studies” referidos en inglés y producidos desde Estados Unidos) se reproduce una actitud colonizada. La reconsideración en la forma de producir el campo cultural en América Latina implicaría incluir “todas aquellas prácticas intelectuales de carácter no-disciplinario, o transdisciplinario, que estudian y/o intervienen reflexivamente en asuntos de cultura y política/poder, y que lo hacen en relación a condiciones contextuales y coyunturales específicas, cualquiera sea su genealogía intelectual, y/o su historia institucional” Daniel Mato, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002), 14.

posible”.¹⁶⁰ Esta cita, que hace parte de la Tesis VII de este texto, sirve para pensar que toda visión de algo es a la vez una omisión, una exclusión de lo otro. Si trasladamos esto a cualquier expresión cultural como lo puede ser el arte, entonces valdría la pena preguntarse ¿qué han dejado por fuera de los relatos canónicos del arte, los historiadores? Se conoce con qué y con quienes ha empatizado la historiografía dominante ¿Cuáles son las otras?

El cuestionamiento por la legitimación del arte y la crítica institucional tiene una larga tradición dentro del mismo campo; sin embargo, lo que se trata de apuntar, con ayuda de Benjamin, es al ejercicio del historiador/a de arte dentro de ese aparato cultural moderno ¿qué está con su práctica manteniendo, cuestionando, incorporando, creando o destruyendo respecto a los cánones del arte y desde su lugar de enunciación? ¿Qué producciones y prácticas estéticas, visuales, de producción de imaginarios y de imágenes están revisitando? En últimas, ¿sobre qué está investigando y qué discursos está posicionando históricamente en el campo del arte?

II

El historiador de arte se enfrenta doblemente al pensamiento occidental moderno: por un lado, el que constituye la institucionalidad del arte y por otro la academia, de la que usualmente hace parte y la que expone una visión igualmente disciplinar y segmentaria del conocimiento y sus metodologías.¹⁶¹ Aunque cabe aclarar que en América Latina, en las últimas décadas, con el trabajo de intelectuales del pensamiento decolonial y latinoamericanistas se ha intentado

¹⁶⁰ Benjamin, 110.

¹⁶¹ Esta división disciplinar se ve reflejada en la misma distribución laboral; el posfordismo aplicado a la intelectualidad, la especialización, la repartición por áreas, la fragmentación de saberes, resulta siendo un ejercicio despolitizador, pues no deja ver todo el panorama en que unas disciplinas y saberes tienen que ver con otros y con lo otro.

incorporar otras maneras y perspectivas de abordar la construcción del conocimiento.¹⁶² Al respecto del campo de la historia del arte en Latinoamérica, también hay esfuerzos por reconocer producciones que se presentaron, sobre todo, en las décadas de los setenta y ochenta de manera casi marginal (con respecto al canon moderno), las cuales presentaron justamente la articulación de prácticas y herramientas del arte con demandas de la sociedad civil, en los climas dictatoriales en varios países de la región. Parte de esas iniciativas las ha llevado a cabo la Red Conceptualismos del Sur, por ejemplo.

Un caso cercano al contexto de producción de este proyecto es el MUAC (Museo Universitario del Arte Contemporáneo) en la Ciudad de México, que desde su configuración institucional y de archivo ha generado líneas de investigación de producciones donde han participado no solo artistas, como el fondo documental sobre movimientos sociales que reúne la revisión de eventos como la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2014.¹⁶³

Podría regresarse a la discusión ya clásica sobre que las instituciones están cooptando el discurso de los movimientos sociales y así los neutralizan, pero ¿es realmente así? valdría la pena complejizar la discusión y explorar de qué manera están teniendo cabida en nuevas institucionalidades otros discursos que no provienen propiamente del canon moderno del arte. Si se cambia la perspectiva, estos gérmenes de cambio desde la institucionalidad, desde la incorporación discursiva (que no es cooptar para desmovilizar), podrían entenderse al contrario: la movilización social ganando reconocimientos y espacios en la institución del arte. En el 2019 el MUAC le dio un lugar en su fondo documental a la Cooperativa Cráter Invertido, caso de estudio

¹⁶² Como Walter Mignolo, Arturo Escobar, Aníbal Quijano o Daniel Mato, entre muchos otros.

¹⁶³ En el caso del MUAC hay una propuesta de producción que involucra dos aspectos relevantes: uno, un proyecto educativo del que hace parte Arkheia y programas como Campus expandido; y dos, una lógica archivística y de acervo que tiene como nodos de estudio: colectividades, espacios y movimientos sociales, entre otros, “agentes de la práctica artística”. “Colección Documental,” Museo Universitario de Arte Contemporáneo, consultado en Julio 01, 2022, <https://muac.unam.mx/coleccion-documental>.

de este trabajo, que si bien se conformó por artistas visuales, surge en resonancia con un espectro de movilizaciones de la sociedad civil en el 2012.

Es interesante cómo estas prácticas ganan lugar en la institucionalidad del arte mexicano, aunque por supuesto en programas de archivo y pedagógicos que son vanguardistas en este sentido y que a su vez expanden y generan mutaciones productivas al interior de la misma institucionalidad. Valdría la pena retomar los planteamientos de Raunig sobre la institucionalidad para señalar que tal contraposición, entre máquinas deseantes (máquinas sociales), que son expresiones de movimientos sociales, y las estructuras del Estado del cual hacen parte las instituciones y por supuesto los museos, no es absoluta, como en el caso del MUAC. El problema es más complejo, pues están las máquinas deseantes que se plantean al margen de las instituciones y otras posturas dentro de los movimientos que proponen apropiarse de las estructuras institucionales que existen para de alguna manera transformarlas y democratizarlas. En este tipo de políticas institucionales tienen reconocimiento las prácticas de CCI.

Aunque para el 2019 había un incipiente acervo de la CCI en el MUAC, pues su fondo había sido recientemente creado, con la pandemia se vio obligado a cerrar. Esta crisis, más allá de imposibilitar el acceso a los archivos, a los museos, a las bibliotecas, manifestó nuevos retos para los agentes culturales, para los investigadores y académicos. A la vez que puso en evidencia condiciones de precarización laboral ya existentes.¹⁶⁴

En el caso de este proyecto se acudió directamente a algunos miembros, exmiembros y participantes de la CCI para ir elaborando el trabajo de campo con conversaciones y un archivo

¹⁶⁴ Cabe hacer una salvedad: es una excepción y no la regla, las posibilidades de bienestar que posibilitan los programas de posgrado de la UNAM al contar con becas y matrícula cero para sus estudiantes de posgrado. Al contrario de los procesos de privatización de la educación en varios países de la región, que limitan y dificultan el trabajo académico y de investigación.

compuesto de las existencias en el fondo del MUAC y de todo aquello que pudiera rastrearse en Internet (instituciones con las que habían participado, prensa, Facebook, etc.), para entonces la cooperativa no tenía un sitio web.¹⁶⁵

La pandemia del COVID 19 expuso las grandes desigualdades de acceso a la salud y de posibilidades de vida material. La romanización del encierro de la cuarentena de unos pocos se contrastó con el hacer del trabajo en las calles una conducta delictiva, que fue la respuesta punitiva de algunos Estados frente a la necesidad de sobrevivir de muchos ciudadanos. La crisis sanitaria mundial fue también signo de una crisis provocada por el sistema económico que se reconoció en esos paradigmas de “progreso” de la modernidad que Benjamin criticaba y que llegó al punto de asfixia.

Esta condición de la pandemia atraviesa las posibilidades metodológicas de este proyecto; no obstante, como se mencionaba anteriormente, la precarización con la que se hace el trabajo cultural, investigativo y académico es previa al COVID 19. La agudización de las condiciones laborales en estas circunstancias llegó a un momento de colapso cuando, aun a pesar de la exposición sanitaria, la sociedad civil salió a las calles a protestar. Marcelo Expósito en el proyecto *La pandemia en germinal. Conversaciones sobre un mundo en cuarentena* señala las protestas de la población migrante en Europa, las manifestaciones anticoloniales que derrumbaban

¹⁶⁵ La organización del archivo corresponde a las informaciones que iban arrojando los materiales revisados y que emergieron como posibles lugares de distinción, no eran categorías preestablecidas; así, hay algunas clasificaciones más usuales como año de creación o materialidad, y otras como referencias a eventos de la historia reciente mexicana o las instancias con las que se habían articulado para algún proyecto: instituciones, artistas, colectivos. A la par de explorar el archivo se fueron haciendo elaboraciones teóricas e históricas.

De otra parte, para el 2023, se puede consultar el sitio de la CCI en <https://www.craterinvertido.org/>

monumentos y el movimiento Black Lives Matter a raíz del asesinato de George Floyd en Estados Unidos. En América Latina, Colombia tuvo un paro nacional sin precedentes.¹⁶⁶

Las respuestas a esta crisis en distintas partes del mundo tuvieron algo en común: un principio de autoorganización de la sociedad civil, de cooperación y redes solidarias para sobrevivir, de campesinos, psicólogos, vecinos, de las “mamás de la primera línea” (madres autoorganizadas para cuidar a sus hijos en las protestas en Colombia). Estas circunstancias apuntan, nuevamente, a uno de los temas de este trabajo, la precarización como parte del funcionamiento del sistema y la cooperación como respuesta que tendrá que ser examinada en cada contexto.

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. (...). Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.¹⁶⁷

No se trata por lo tanto de ver las circunstancias de la pandemia como un caso aislado de la emergencia de lo cooperativo y de precarización de la vida, sino de leer históricamente estos problemas y estas respuestas, particularmente en el campo del arte, en este caso. Aquí se señalan otros momentos de la historia en México donde han tenido lugar escenas de emergencia del trabajo artístico autogestivo, por agrupamiento y vinculado a luchas populares ¿Cómo nos están aludiendo esas escenas e imágenes previas? lo contrario, el peligro -siguiendo a Benjamin-, es seguir

¹⁶⁶ En medio de la crisis el Estado colombiano anunció aumento de impuestos a alimentos de la canasta básica. Sumado a muchos abusos y violencias Estatales durante años previos, este último anuncio desembocó en un paro nacional y en miles de colombianos en las calles y en embajadas alrededor del mundo.

¹⁶⁷ Benjamin, “Tesis VI”, 40.

replicando el canon, es desconocer esfuerzos que ya se han hecho y que resuenan con una escena post 2012 en la que se ubica la CCI.

Capítulo 3

Un volcán en la Ciudad de México

I

Desde 1935 el volcán Popocatepetl ubicado a 72 km al sureste de la Ciudad de México ha registrado 18 erupciones, una de ellas en 1994. En abril del 2012 el CENAPRED (Centro Nacional Para la Prevención de Desastres) emitió alerta volcánica debido a que el volcán arrojó fragmentos incandescentes a 800 metros del cráter. Antes de 1345 el volcán era llamado por los aztecas el Xalliquehuac “arenales que se levantan”, con la erupción en ese año la denominación cambió a Popocatepetl que significa “monte que humea”. En el México antiguo el volcán se asoció con la muerte y los ancestros; el cráter fue considerado como la entrada al mundo subterráneo en donde residían los ancestros.¹⁶⁸

El Popocatepetl también es usado como metáfora por John Holloway para explicar lo que él llama “la naturaleza volcánica de la sociedad”. La dominación como lo estable, lo externo del volcán que contiene a las fuerzas internas de la rebeldía y el hervor social que puede ebulir. Una especie de fuerza reprimida. Holloway plantea un cambio de perspectiva, enfocarnos en la insubordinación y no en la dominación como punto de partida de la resistencia, empezar al revés, invertir la polaridad; poner en primer lugar del análisis a los trabajadores y a sus luchas, y en segundo a los capitalistas.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ismael Arturo Montero García, “Arqueología e historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl, México,” *Revista de Arqueología Americana*, no. 34 (marzo 2017): 187-222.

¹⁶⁹ John Holloway, “Teoría Volcánica,” *Revista Bajo el volcán*, (enero 2000): 119-134.

La lucha que refiere Holloway es la de los trabajadores explotados vs un sistema capitalista que domina su fuerza de trabajo. Esta es la crisis, y paradójicamente, una crisis estable. Lo que invita a hacer el autor es aprovechar los momentos de ebullición, verlos no como falencias del sistema sino como victorias de la lucha social. Quizás, como en la antigüedad, ver en el cráter del volcán la entrada a un mundo subterráneo y en la ebullición la manifestación de la existencia de ese otro mundo.

En 1994 y en el 2012 se presentó alerta volcánica; había actividad en el Popocatepetl a la vez que la misma sociedad mexicana presentaba climas convulsionados, resistencias e injusticias. El levantamiento zapatista en 1994 y las movilizaciones ciudadanas del 2012 fueron reacción social a políticas y avanzadas de un sistema económico representado por el PRI en ambos casos.

A propósito del texto de Holloway, que sirvió de inspiración para lo que sería la denominación de la Cooperativa Cráter Invertido (CCI), señalaron algunos de sus integrantes: “Cráter invertido” alude a la actividad volcánica que se puede ver relacionada con la idea de ciertas luchas: el volcán, como las luchas, parece que estuviera dormido, sin embargo, subterráneamente hay actividad permanente hasta el punto de la erupción.¹⁷⁰ “Había que invertir las cosas. “Invertido” puede ser de inversión de tiempo, de invertir en algo, pero también de invertir, de cambiar las cosas”.¹⁷¹

No es obvia la denominación de la CCI, pareciera que nada tiene que ver una agrupación de artistas y estudiantes de arte con un volcán. Pero la Cooperativa no se llama “volcán invertido”, sino “cráter invertido”; es el cráter el que posibilita la ebullición, es la entrada al mundo

¹⁷⁰ Cooperativa Cráter Invertido, “Conversatorio a cargo de Cráter invertido,” entrevista con Diego Teo y Rodrigo Treviño, *TEOR/ética*, 9 de abril, 2016, video, 1:07, <https://www.youtube.com/watch?v=HqpSpONI-zQ&t=620s>.

¹⁷¹ Villalobos, “Políticas y poéticas del arte participativo en México,” entrevista.

subterráneo y al mundo de los ancestros para los antiguos pobladores. Además, es una cooperativa, lo que ubica a la agrupación en términos de una forma específica de trabajo. Una que pone de principio el trabajo y a los trabajadores (al igual que el capitalismo), pero para asumirlo como, lo que el autor en este mismo texto llama, anti-poder.

La adopción referencial de Holloway deja ver algunos principios iniciales de lo que podría ser la CCI. En el mismo texto se hace hincapié en reconsiderar las luchas sociales en términos de un anti-poder y no de una toma del poder. El anti-poder puede no ser tan visible como otras luchas y presente en formas de la cotidianidad. Es esencialmente inconformismo manifestado en gestos, quizás sutiles, pero que puede “explotar en momentos de tensión social” y por eso es “la base de la esperanza”.¹⁷²

El anti-poder está en las relaciones que formamos todo el tiempo, relaciones de amor, de amistad, de compañerismo, comunidad, cooperación. Obviamente, dada la naturaleza de la sociedad en la cual vivimos, estas relaciones están impregnadas por el poder, pero el elemento de amor, amistad, compañerismo etc. consiste en nuestra lucha constante para establecer estas relaciones no como relaciones de poder sino como relaciones de reconocimiento mutuo de la dignidad de cada quién.¹⁷³

La Cooperativa Cráter Invertido es básicamente un principio de organización. Un impulso humano por la organización no capitalista, que se definió para el 2012 frente al rechazo a lo que sus integrantes consideraban una academia de arte caduca, al trabajo enajenado, contra la crisis social y política de México que estalló ese año y que tenía antecedentes importantes en la guerra sucia, el salinato y las políticas de la guerra contra el narco. La CCI es signo de una crisis política y económica en la Ciudad de México, que resonó en ese momento con un clima planetario de luchas populares contra una crisis sistémica: la primavera árabe, el 15M en España, el movimiento estudiantil chileno, la MANE y el movimiento estudiantil colombianos, Ocupa en Estados Unidos.

¹⁷² Holloway, “Teoría Volcánica,” 119-134.

¹⁷³ Holloway, “Teoría Volcánica,” 124.

Crisis que no está resuelta y en cambio en la última década se agudiza: la crisis del trabajo precarizado, de la sobreexplotación de los seres humanos y de la naturaleza hasta el punto de extinción, y de cooptación de la vida humana en su potencia vital (de creación y de capacidad de generar lazos, vínculos). La CCI hace parte del más reciente momento de ebullición social a nivel planetario, como muchas otras expresiones y respuestas, sin embargo, pone sobre la mesa desde su misma enunciación como cooperativa un asunto central que es el de repensar la relación con el trabajo, el trabajo cultural en este caso. Se definen desde la organización como red y no desde alguna temática, estilo o materialidad.

Para el 2012 la CCI se definía así:

Funciona como taller colectivo, aloja varios proyectos y varios colectivos dentro del colectivo, está: la editorial Cráneo Invertido, la revista en línea “Cartucho” y también “Las biciperras” que a partir de esta casa y una bici hacen eventos y convocan a gente; está también “Otrxs por la tierra” es otro colectivo que se forma a partir de la lucha de Wiricuta, sus preocupaciones son alrededor de lo ecológico, el “FLLL” que es el Frente Libertario de Liberación Libertad que es la parte más política y activista del Cráter y el “Grupo D” que se dedica a instalaciones, esculturas con una línea bastante política, “Siempre otra vez” que se dedica a la publicación, varias dinámicas en torno al arte y dinámicas sociales. Todos esos colectivos conformamos el Cráter.¹⁷⁴

En la CCI hay un impulso creador de ellos mismos en un sentido autopoietico, una actividad permanente de autoorganización que se empieza a desarrollar a partir del 2010 y en el 2012 termina por concretarse en la Cooperativa. Esta actividad autogestiva implicó la creación de redes, lazos, formas de vincularse etc. En las prácticas de la CCI hay un devenir en ellos mismos produciéndose representacional, imaginativa y sensorialmente; una autopoiesis en relación con la

¹⁷⁴ Cooperativa Cráter Invertido, “Cooperativa Cráter Invertido,” entrevista realizada por *La coperacha*, Noviembre 07, 2012, video, 2:52. <https://www.youtube.com/watch?v=EjSkUIHKoHg>.

presencia viva del otro, como desarrolla Mario Morales en su artículo “La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido”.¹⁷⁵

El autor hace énfasis en la producción pública del artista. La autopoiesis para Morales no está desconectada del otro, puesto que a la par con la producción de obra se hace una exposición pública de su subjetividad a través de participación en foros, cursos, publicaciones; se retoma la indisoluble relación entre sujeto y multitud, pero también se pone de manifiesto el deseo del artista de hacerse público y de la autoproducción en relación con los otros.¹⁷⁶ Esto en la Cooperativa adquiere una dimensión mayor, lo que se plantea acá es que la autopoiesis de la CCI es en sí misma creación estética y política.

La relación sujeto-multitud en el caso de la CCI en el 2012 es evidente por su participación en las movilizaciones, asambleas y en la organización cooperativa. Lo que no es obvio es que a la vez que hay un intento por producir y afectar subjetividades en el exterior, ellos se están autoproduciendo, autocreando al interior. Hay una producción de un “nosotros” de forma autopoietica que tiene que ver con un sentido público de la práctica.

Dos motores funcionan en la CCI como fuerza creadora: por un lado, la cooperación, en términos logísticos: la generación de redes, las conexiones y colaboraciones, la gestión de medios de producción; y por otro, la imaginación colectiva, la cooperación cómo practica y cómo máquina social que es imaginada, deseada.¹⁷⁷ La dimensión y el impacto público, político de la CCI, ha

¹⁷⁵ Mario Morales, “La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido,” *REVISTA TRAMAS*, no. 47 (2017): 105-133.

¹⁷⁶ Morales, “La poética de lo múltiple,” 105-133.

¹⁷⁷ Un tema recurrente y casi transversal a todas las prácticas de la CCI ha sido trabajar grupalmente los imaginarios sobre la Ciudad de México. “La imaginación política”, “la imaginación radical” está así planteada, como *potencia creadora*, capacidad de reconocer una realidad particular, de observarla críticamente, aprender del otro y retornar al mundo la imaginación de lo posible.

sido generar un imaginario sobre la cooperación en el campo del arte y aportar a la regeneración de una escena de trabajo cooperativo en el arte después del 2012.

Otro flanco de análisis muy importante, está en sus propias falencias y contradicciones. La CCI no es una fórmula para vencer al capitalismo; la vida y trabajo de este caso ha de ser visto en sus complejidades, pues a la vez que retoma un animismo por generar formas no alienadas de producción artística y política, cae en las mismas condiciones de precariado que propone el capitalismo (la autoexplotación, falta de derechos laborales, etc.), lo cual manifiesta un reto mayor: la necesidad de renovar las formas de producción y de autopoiesis en las cooperativas de arte.

Aunque cierta línea teórica: Deleuze, Guattari, Rolnik, Raunig, sirve para apuntalar horizontes, bases de sentido, conceptos, es al final el propio caso en sus prácticas y con un vocabulario propio como ira definiendo su naturaleza. En medio de la diversidad de prácticas y expansión rizomática, algo que puede identificarse en la vida de la CCI son ciertas etapas, que están en gran medida, determinadas por espacios físicos, y algunas prácticas sostenidas. Más adelante se exploran estas prácticas y etapas.¹⁷⁸

¹⁷⁸ La CCI ha transitado por espacios, formas de trabajo, relaciones diversas, desde la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado, las sedes propias, hasta las Bienales y las chinampas; por los activismos, las publicaciones, las obras de arte, los talleres y más recientemente la radio.

3.1 Los tránsitos del trabajo cooperativo y sus rasgos operativos ¿qué es la cooperación?

I

La cooperación es una forma particular de trabajo que se plantea en primera instancia como distinta y alternativa a la desarrollada por el capitalismo: organización jerárquica, enorme brecha salarial y la no democratización de los mecanismos económicos. La cooperación constituye una alternativa de organización para los trabajadores. Su misión primordial no es acabar con el capitalismo sino plantear otras formas de existencia laboral y de relacionamiento para los trabajadores, de reproducción social, de vínculos.

Este apartado aborda críticas recientes a la forma cómo el capitalismo actual: financierizado, neoliberal y neoconservador, ha asumido el trabajo y sus formas de explotación. Estas críticas hacen parte de la tradición de resistencias y movilizaciones sociales alrededor del mundo por parte de los trabajadores explotados en rechazo a sus condiciones de vida. Iniciativas de autoorganización, autogestión y cooperativismo se han propuesto como formas alternativas de trabajo; sin embargo, históricamente las críticas al capitalismo han sido aprovechadas por el mismo sistema para su reinención ¿Pasa lo mismo ahora?

Un rubro de trabajadores con particular precarización, al menos en México, son los del sector de la cultura. Para el 2012 el estudio que hacen Pinochet y Gerber revela 5 características principales de la precariedad a la que se enfrentan los jóvenes artistas en México: 1. ausencia de garantías sociales y prestaciones, 2. la incertidumbre laboral (salvo pocos vinculados con instituciones gubernamentales con prestaciones medias o mínimas), 3. Autoexplotación, 4. necesidad de complementar los ingresos y 5. la empleabilidad full time.¹⁷⁹

¹⁷⁹ En la Investigación *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* del 2011, coordinada por Néstor García Canclini, Maritza Urteaga y Francisco Cruces Villalobos, se menciona que particularmente en el ámbito de los artistas no hay un marco jurídico ni políticas públicas que garanticen estabilidad laboral ni sistema de seguro

Los artistas históricamente se han expuesto a pocas o casi nulas posibilidades de derechos y garantías laborales, al mismo tiempo es un sector que ha venido proponiendo plataformas de trabajo y estrategias de autoorganización colectivas; lo paradójico es que a la vez que estas estrategias resultan ejemplares como formas de resistencia y supervivencia frente al capital, lo son como formas de expansión del mismo sistema. Un caso, en el campo del arte en México, que podría servir para ejemplificar estas tres características: autoorganización, autogestión, cooperativismo es el primer movimiento de la Cooperativa Cráter Invertido: *Cajas de ceniza volcánica* (2012). Se explorará este problema a partir de este caso.

Cajas de ceniza volcánica fue una compilación de 14 piezas de artista, una realizada por cada miembro de la CCI que involucraban distintas materialidades, entre papel, madera, plástico, plumas, tela, fotografía, y que cabían todas en una caja portable de cartón (imagen 3.1). Estas cajas se realizaron con el objetivo de conseguir dinero para rentar un espacio de encuentro, que sería la primera sede de la Cooperativa en la colonia obrera. Las cajas se vendieron a amigos y cercanos por 300 USD cada una. El dinero recogido sirvió para pagar la renta los primeros 8 meses.

médico o fondo de pensiones; tampoco agentes con suficiente conocimiento en los ámbitos jurídicos del arte que permitan la exigencia de asignación de recursos al cumplimiento de estos derechos. García Canclini, Néstor, Maritza Urteaga Castro Pozo, Verónica Gerber Bicecci, Julián Woodside Woods, Claudia Jiménez López, Carla Pinochet Cobos, Raúl Marco del Pont, *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* (Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Carolina, 2011), <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI65.pdf>.



Imagen 3.1. *Caja de cenizas volcánicas*. Cooperativa Cráter Invertido, 2012.

El análisis pone en el centro la CCI como proyecto de un grupo de jóvenes artistas y las Cajas como acción cooperativa. A partir de este caso, se propone explorar el entendimiento de la cooperación en el contexto mexicano del 2012, las condiciones y posibilidades del trabajo cultural y de las artes visuales para los jóvenes particularmente. También, cómo la consolidación de la CCI a modo de, precisamente una cooperativa, señala un asunto esencial que es la concepción del trabajo y su relación con el sentido de la existencia humana.

Se tocan varios puntos: el trabajo en red (un rasgo generacional que excede la virtualidad), las redes presenciales o mixtas como fundamentales para la autogestión, los aprendizajes en torno a la autogestión y la autoorganización para los artistas por fuera de la academia, la maniobra que

hacen acciones cooperativas con respecto a un mercado y sistema del arte preexistente; también, la falta de crítica al problema de precarización laboral de los artistas en términos de problema sistémico, en vez de la celebración de las formas creativas en que logran sobrevivir; la diferencia entre cooperación y emprendimiento, y cómo este último resulta siendo la readaptación de la crítica a la falta autorrealización dentro del capitalismo pero implementando sus mismas lógicas.

Aunque no se buscaba producir una pieza de exhibición, la *Caja de cenizas volcánicas* resultó siendo expuesta en el Casco Art Institute: Working for the Commons en Holanda en 2015, con la interlocución de Binna Choi, curadora surcoreana y directora del instituto:

Binna: Bueno, al comprarlo, no gano solo la caja. ¡Habría otro tipo de regalos! ¡Y me gustaría saber sobre las personas que compraron estos!

(No he comprado obras de arte antes, salvo una por una razón especial, debido a mi resistencia a la idea de poseer arte y al sistema actual del mercado del arte, además del hecho de que las obras de arte a menudo son caras y no fácilmente asequibles. Para mí, comprar una pieza con un propósito particular en el trabajo colectivo parece ser una excepción y ofrece otra forma de resistencia).

Otro día

Binna: ¿Tienen conflictos dentro de Cráter?

Cráter: ¡Por supuesto! El otro día, un miembro gritó "¡¿Dónde está mi singularidad?!", ya que se dedica tanto tiempo al trabajo colectivo.

Binna: La caja es significativa también en la forma en que articula las posibles relaciones, correspondencias, divergencias y enredos entre la práctica individual y colectiva.¹⁸⁰

El tránsito de esta caja y lo que representaba, desde el 2012 al 2015, sus circunstancias y motivaciones de existencia en cada momento cambian completamente. La Caja es un esfuerzo colectivo del 2012 de un grupo de 14 artistas, la mayoría jóvenes estudiantes de arte, para gestionar recursos que permitieran tener un espacio de trabajo y encuentro distinto al de la escuela. ¿Cuáles son las circunstancias y posibilidades económicas de un trabajador de la cultura, un artista, un

¹⁸⁰ Binna Choi, "Volcano Ash Container Interlocutor(s) / Writer(s): Binna Choi with Cooperativa Cráter Invertido", Cooperativa Cráter Invertido y Binna Choi, consultado julio 01, 2022. <https://cargocollective.com/WAfTM/Volcano-Ash-Container-various-objects-cardboard-box-Cooperativa>.

estudiante de arte, en México iniciando la segunda década del SXXI?

La investigación *Cultura y Desarrollo*, que coordinó en el 2011 Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro, confirma que en general, los jóvenes se enfrentan a las peores circunstancias de precarización laboral.

El informe reciente producido por la Organización Iberoamericana de la Juventud revela que en América Latina “los jóvenes son el sector más vulnerable a los trabajos irregulares, con el sueldo más castigado”: en México, Colombia, Ecuador, Panamá y Perú, mientras el 50.3% de los adultos tiene empleos informales, en los jóvenes de 15 a 29 años el porcentaje sube a 82.4% (Calderón, 2010: 6).¹⁸¹

A partir de la crisis del 2008, la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo reportó aumento en pérdida de empleos en el sector de los jóvenes (18-29 años), esto es significativo ya que muchos artistas sostienen sus proyectos a través de un empleo en otro ámbito. Por lo que particularmente los jóvenes artistas, constituyen un sector de los trabajadores más precarizados dentro de los ya nefastos niveles de supervivencia económica a los que somete este sistema.

Acá cabe hacer una digresión con respecto a los términos en los que se nombra el problema en esta investigación pues los proyectos de los artistas se nombran como emprendimientos, lógica de negocio. Y es que, aunque sus aportes son importantes para entender las condiciones de trabajo, esta investigación se mantiene en una visión afirmativa de lo que es un “emprendimiento”, obviando que es un término administrativo, empresarial y que ha venido siendo instrumentalizado por el capitalismo como forma de llevar las responsabilidades económicas de un sistema al individuo, al trabajador.

La incertidumbre respecto a un futuro para los jóvenes se ha acentuado en los últimos años. Esto tiene que ver con la pérdida de confianza en el Estado y su capacidad para garantizar los derechos básicos. “Vivir al día” forma usada para señalar que el dinero que se gana en un día

¹⁸¹ Néstor García Canclini, “Creatividad y jóvenes: prácticas emergentes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, 12.

alcanza para los gastos de ese día y nada más, y “vivir el presente” (usada además de forma positiva, aspiracional) son ambas expresiones de un no-futuro. El no-futuro terminó siendo cohesionador de las juventudes en espacios de movilización en la región entre el 2010 y 2012 en Chile, Colombia y México; no obstante, en este último desde años anteriores ya se diagnosticaba esta situación, en el 2005 la frase preferida por los entrevistados en la Encuesta Nacional de Juventud fue “El futuro es tan incierto que es mejor vivir al día”.¹⁸²

La coyuntura política en el 2012 en México, llevó a pensar en la autoorganización y la autogestión como alternativas más viables de trabajo y obtención de recursos que las que pudieran ofertar los entes públicos o privados. La CCI inició con un mail que decía “vamos a hacer un espacio y vamos a hacer una caja: cáete con una lana”.¹⁸³ La Cooperativa buscó financiación en sus redes más próximas, de amigos, colegas, conocidos del campo del arte, una red que venían construyendo con ejercicios y proyectos de dos años atrás.

Lo que llama la atención y también señala la investigación *Cultura y desarrollo* (2011), es que las competencias necesarias para desenvolverse en este mundo laboral autogestionado no están siendo brindadas por las academias de arte, la autogestión no requiere de un título universitario que legitime un trabajo. De hecho, muchos de los miembros de la CCI no se titularon y las primeras iniciativas nacen de una profunda insatisfacción con la academia de arte en la que estudiaban. Los proyectos que realizaron antes del 2012 (aun en medio del ambiente escolar, pero por fuera del currículo), entre exposiciones, publicaciones, activismos, seminarios, fueron generando sus propias redes de trabajo que permitieron dar el paso hacia un mercado colaborativo.

¹⁸² García Canclini, “Creatividad y jóvenes: prácticas emergentes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, 12.

¹⁸³ Nicolás Pradilla, “El contexto de las editoriales risográficas en México” (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 133.

Aprender a convertir una fiesta de amigos en un espacio de trabajo y gestación de proyectos y caminar entre varios roles, de amigo a colaborador, de allí a capital social y vínculo para otros escaparates, ir a una inauguración de una exposición para encontrar los contactos sociales necesarios para llevar a cabo tus proyectos artísticos o editoriales, etc. En general, los principales contenidos para nadar por la vida no se están dando en las instituciones, aunque el estudiar las carreras creativas es mucho más satisfactorio en términos individuales que el estudiar otras disciplinas más valoradas dos décadas atrás.¹⁸⁴

Llama la atención que la investigación ve esto desde una perspectiva optimista, y se habla además de “cultura y desarrollo”, cuando en realidad es “cultura y capitalismo”. Esto no debe sorprender si la perspectiva desarrollista desde la que se habla es la de las industrias culturales (cómo se abordó apartados antes, las ideas de “desarrollo” y “progreso” tienen asidero en la modernidad). Los autores hacen un diagnóstico, pero éste no es crítico con el sistema, más bien ve como triunfo la capacidad de los jóvenes de adaptarse y ser creativos aprovechando las tecnologías. Aunque está presente el tema de la precarización, el texto diagnostica las posibilidades de incorporación a un sistema explotador. Nunca lo rechaza. Esto da cuenta del mismo problema que aborda este trabajo.

El documento expone los retos de la incorporación de la producción cultural al sistema económico. Los autores al parecer ven ahí el problema, en que la potencialidad económica del sector cultural no está siendo retribuida justamente, pero el problema va más allá de esto, es la apropiación de la creatividad al servicio del capital; va más allá de un salario mayor. Es la concepción del trabajo y su relación con el sentido de la existencia humana.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro Pozo, “Estrategias creativas: entre precariedad y redes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, 129.

¹⁸⁵ “En relación con la concepción tradicional de las políticas de desarrollo cultural, que en México y otros países latinoamericanos siguen concentradas en las artes, la literatura y el patrimonio histórico, los estudios sobre economía creativa han servido para que los responsables políticos y las élites locales consideren la potencialidad económica de la producción cultural.” García Canclini y Urteaga Castro Pozo, “Estrategias creativas: entre precariedad y redes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, 139.

II

La investigación de Marañón-Pimentel, *Una crítica descolonial del trabajo* (2017), aborda cómo la noción de trabajo desde una visión colonial-moderna, se redujo en occidente a trabajo asalariado, a “empleo”. Desde allí hay dos alteraciones del concepto que se entrelazan pero que señalan problemas diferentes: 1. pasar de work a job, la explotación de la fuerza de trabajo a favor del capital, se altera el sentido de lo que es el trabajo para la vida humana, y 2. la mercantilización de la vida a través del trabajo: sus regulaciones, relaciones de poder, implantaciones de sentido administrativo-empresarial, etc. Esto es, el sentido del trabajo no en favor de la vida humana sino de su aniquilación.¹⁸⁶

El autor también señala la existencia de otras formas de entendimiento del trabajo. Una de éstas es la relacionada con la idea del Buen vivir para los pueblos indígenas en América Latina, que tiene una lógica de existencia y de trabajo completamente distinta a la que trajo la modernidad, empezando porque se concibe a la tierra como una madre y no como fuente infinita de explotación. La naturaleza en coexistencia y no en subordinación a los humanos.¹⁸⁷

¿Pero qué tiene que ver esto con la *Caja de cenizas Volcánicas*? el texto de Marañón-Pimentel hace parte de los pronunciamientos sobre el deseo de resignificar el trabajo, de explorar otros sentidos desde distintas relaciones de poder, organizaciones, fines, lenguaje, etc. Formas de trabajo que navegan entre la autogestión, el cooperativismo, redes solidarias; experimentos que son valientes en sí mismos, pero que se enfrentan a una serie de circunstancias que pueden hacer que los trabajadores terminen, paradójicamente, alimentando el capital.

¹⁸⁶ Boris Marañón-Pimentel, *Una crítica descolonial del trabajo* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 2017).

¹⁸⁷ Sobre este asunto y lo que él ha denominado “Epistemologías del sur” trabaja ampliamente Boaventura De Sousa Santos, “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes,” en *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*, (Buenos aires: CLACSO, 2006): 13-41, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100825032342/critica.pdf>.

La *Caja de cenizas volcánicas* es un ejemplo de cooperativismo crítico, donde los trabajadores son dueños de la plusvalía que producen y deciden en común acuerdo que ésta se destine a la consolidación de su cooperativa. Puede analizarse esta operación a la luz de un sentido distinto de trabajo. En principio, habría que partir de la concepción de trabajo que varía respecto a la de la razón instrumental de la modernidad, no hay esta visión reduccionista de trabajo a empleo, a trabajo asalariado, regulado por relaciones de eficiencia costo-beneficio y pagado fragmentariamente por horas; tampoco hay una relación instrumental interna, es decir, no hay una explotación de unos integrantes a otros, ni una relación de dominación salarial.

En el 2012 la CCI se autodefine como cooperativa y la manera en la cual se logra constituir materialmente es a través del proyecto de las Cajas. Éstas fueron vendidas en una red de amigos cercanos o gente vinculada a los integrantes, la cual se fue consolidando a partir de proyectos de dos años atrás. Una parte que constituye a las cooperativas son las redes de solidaridad y reciprocidad, que ayudan a sostener y a la vez se reproducen desde allí, sin embargo, rara vez tomadas en serio por la economía. Lo que plantea Marañoñ-Pimentel es que este factor es decisivo para las cooperativas y otros tipos de economías alternativas que se han dado sobre todo en comunidades rurales e indígenas y las plantea como “intercambio de trabajo y de fuerza de trabajo por fuera del mercado”.¹⁸⁸

Pero, ¿esta compra fue un acto de solidaridad o de mercado? Podría pensarse que, en la naciente CCI, esta compra pudo estar motivada más por solidaridad que por un acto de especulación financiera. No obstante, la venta se hizo en dólares americanos, (un parámetro de venta de arte) y tenía como propósito ser más accesible en relación con el precio de venta que

¹⁸⁸ Marañoñ-Pimentel, *Una crítica descolonial del trabajo*, 228.

pudieran tener en una galería 14 piezas de artista,¹⁸⁹ por lo que en cierta medida hay un punto de referencialidad con respecto a un mercado establecido.

Las cooperativas, como forma de trabajo alternativa, se enfrentan a plantear reglas de juego distintas a las del capitalismo, pero sobreviviendo a éste. Richard Wolff, un conocido defensor del modelo cooperativo, en su referencia a la cooperativa Mondragón, ejemplifica cómo en ésta hay salario, mercado y autogestión (porque parte de la ganancia se reinvierte en la multiplicación del modelo cooperativo); sin embargo, la cooperativa se enfrenta a condiciones económicas marcadas por la competencia y el “libre mercado”. Para Wolf la diferencia está en la participación que tienen los trabajadores en los designios de la organización; en la medida en que los trabajadores participan pueden decidir cómo comportarse frente a un mercado o qué puede convenir para el colectivo. Para él el problema está fundamentalmente al interior de las empresas en la explotación de los trabajadores, que se convierte en el medio para generar las ganancias del capitalista.¹⁹⁰

III

La tradición de trabajo por agrupamiento en México permite leer históricamente cómo los trabajadores de la cultura buscan en la agrupación, la autogestión y la autoorganización también una forma de supervivencia financiera, además de sus objetivos artísticos y políticos (de esto dan cuenta las agrupaciones de existencia efímera, que se constituyen solo para participar en alguna convocatoria). El agrupamiento y el reconocimiento gremial como forma de reconocimiento de los derechos de los artistas como trabajadores culturales, además del cambio de paradigma que

¹⁸⁹ Cooperativa Cráter Invertido, “Conversatorio a cargo de Cráter invertido,” entrevista.

¹⁹⁰ Richard Wolff, “Los adultos pasan la vida en el trabajo, y en el trabajo no hay democracia,” entrevistado por Álvaro Guzmán Bastida, Revista *Contexto*, abril 05, 2016, <https://ctxt.es/es/20160427/Politica/5798/richard-wolff-mondragon-democracia-distribucion-detroit-autogestion-marxismo.htm>.

implica la cooperación respecto al canon de lo moderno, fue una de las banderas del Frente Metropolitano de Grupos Trabajadores de la Cultura, como se señaló en capítulos anteriores.

No obstante, aun en un modelo cooperativo, donde los trabajadores tienen una participación democrática, no se garantizan mejores condiciones laborales. Si vemos el caso de la CCI, que implementó el modelo asambleario cada lunes desde el 2012 para la toma de decisiones, y estableció una retribución salarial mínima igual para todos los integrantes, tampoco se están garantizando mejores condiciones laborales, de hecho, se cae en la autoexplotación.

El trabajo cooperativo se enfrenta a un sistema económico que se reinventa con el paso del tiempo, actualiza sus justificaciones y permanece a través de un régimen salarial y la dependencia de los trabajadores.

...tanto Marx como Weber sitúan esta forma de organización del trabajo en el centro de la definición del capitalismo (...). El trabajador asalariado es teóricamente libre de mostrar su rechazo a trabajar en las condiciones propuestas por el capitalista, al igual que éste es también libre de no proporcionar empleos en las condiciones demandadas por el trabajador. Sin embargo la relación es desigual en la medida que el trabajador no puede sobrevivir mucho tiempo sin trabajar.¹⁹¹

En las últimas décadas esa dependencia económica de los trabajadores ha variado con respecto al régimen salarial. Se mantienen enormes diferencias en términos de salario, pero éste ya ni siquiera se presenta como estable por más precario que pueda ser. El desempleo se justifica por medio del discurso de individualización de la responsabilidad, “hazlo tú mismo” (“do it yourself” que incluso a veces es entendido como anticapitalista al rechazar el consumo), emprende y autogestiónate, pero sujétate a un mercado existente y a empresas que regulan e intermedian ese trabajo.

¹⁹¹ Luc Boltanski y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, (Madrid: Akal, 2002), 39.

Acá tienen cabida dos asuntos: las justificaciones y reinversiones del capital; el emprendimiento como respuesta del sistema a la demanda de los trabajadores por la autorrealización, y la diferencia entre emprendimiento y cooperación. Sobre esto último, una variante fundamental son las motivaciones de existencia y el sentido mismo de trabajo; aunque ambos se autogestionan, mientras la cooperativa se presenta como una plataforma de búsqueda del bien común y de acuerdos, en el emprendimiento se mantiene la lógica del capital.

Sostienen Boltanski y Chiapello (2002) que hay una necesidad de coexistencia entre el capitalismo y sus críticas. Dado que éste debe justificarse en la idea de búsqueda del bien común para que sea aceptado socialmente, el capitalismo se sirve de la crítica para incorporar “dispositivos de justicia” y “puntos de apoyo moral”.¹⁹² Es decir, la crítica termina por reforzar el sistema; cuando se reclama la falta de autorrealización dentro del régimen laboral aparece como alternativa el emprendimiento, el cual tiende a regresar al trabajador a lógicas empresariales y a la idea de “éxito”.

Sobre cómo se entiende el trabajo en la Cooperativa, menciona Wayssata Fernández en el 2014:

Yo lo veo en estas ganas de generar a partir del trabajo un entusiasmo, mantener viva una cierta energía vital que genere a su vez mas trabajo. Hablo mucho del trabajo, pero sí trato de reivindicar esa palabra, no un trabajo mecánico o totalmente racionalizado o un trabajo tal cual enajenado o esclavizante, sino recuperar la noción de trabajo como espacio de goce, aprendizaje y reflexión.¹⁹³

Dilucidar cómo se está entendiendo lo cooperativo tiene la intención de establecer una lógica diferencial con respecto al trabajo en el capitalismo actual. El capitalismo se actualiza en

¹⁹² Luc Boltanski y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*.

¹⁹³ Wayssata Fernandez, “MARNUJ.DISEÑO. Cooperativa Cráter Invertido,” entrevista por *Revista multicultural MARNUJ*, agosto 19, 2014. Video, 13:50, <https://www.youtube.com/watch?v=Kaie28XZJUY&t=474s>.

cada época y va de la mano con un imaginario social de lo que los seres humanos deberían hacer dentro del aparato productivo. No obstante, como señalan Boltanski y Chiapello (2002), éste no puede ofrecer verdaderos argumentos orientados a la búsqueda de la justicia. Al ser un sistema alejado de toda ética, donde su existencia es el fin mismo, no busca realmente un bien común, aunque pueda favorecer intereses de un Estado o clase social.¹⁹⁴

La cooperación se diferencia en la forma en que se producen los trabajadores; la dignificación a través de un sentido distinto del trabajo. Reconocer el trabajo no como yugo tiene antecedentes en el marxismo, el anarquismo y los pueblos indígenas latinoamericanos. Estos otros sentidos tendrían que ver más con la libertad, con el goce, el juego, la politicidad misma de los humanos en tanto acto social que involucra la relación con los otros.¹⁹⁵ En todo caso, no podría garantizarse que en la cooperación se logre este estado de plenitud laboral, pero sí la reconsideración sobre cómo se están produciendo los trabajadores, sus relaciones y formas de concebir la productividad. Cuando la CCI se produce a través de la generación de redes con trabajadores de muy diversas disciplinas, lo que está poniendo de manifiesto es que su práctica artística proviene de un agenciamiento colectivo. Algunos elementos constitutivos del trabajo cooperativo, que se explican a continuación, son: las redes presenciales o mixtas, flexibilidad, trabajo por proyectos, autonomía y autogestión.

¹⁹⁴ Boltanski y Chiapello (2002) identifican dos justificaciones de adherencia al sistema: una de tipo individual (Weber), aquel que busca enriquecerse siendo capitalista, y otro, el que busca la ventaja colectiva (Hirschman) trabajando para un bien común. El bienestar común se basaría en que aunque al capitalista le interese la acumulación de capital, dada la lógica de la competencia estaría en la búsqueda de ofrecer al consumidor la mejor calidad, el mejor servicio o producto al menor costo. Es por eso que la empresa privada puede ser vista como más eficaz y eficiente que las entidades sin ánimo de lucro.

¹⁹⁵ Esto lo desarrollan investigadores como Boris Marañón-Pimentel, citado anteriormente, o Raúl Zibechi, “Las zonas grises de las dominaciones y las autonomías,” en *Pensar las autonomías: alternativas de emancipación al capital y el Estado*, (Ciudad de México: Sísifo ediciones, Bajo tierra ediciones, 2011), 245-260. Se abordará este estudio más adelante.

IV

Con la llegada de Internet y redes sociales, al menos en la Ciudad de México en las últimas décadas, compartir, comunicar y exponerse pasó a ser una necesidad de una generación no solo profesional sino personal. A esta generación de trabajadores precarizados se le suma esta característica; su habilidad con las redes sociales digitalizadas es y ha sido usada por el capital para explotarlos aún más y para generar control de datos que terminan manipulando la opinión pública y tendencias del mercado. No obstante, previo a estas redes digitales están las redes presenciales, en éstas y en las otras formas de canalizar, reorientar este capital cognitivo hacia otros usos, usos comunes, se quiere poner atención al hablar de redes en la cooperación.

A la constitución de la CCI en el 2012 le antecede el trabajo de colectivos que se fueron encontrando e interconectando desde el 2010. Los 14 artistas que integraban la Cooperativa en ese momento pertenecían simultáneamente a otros grupos: Siempre otra vez (Diego Teo y Andrés Villalobos, Dasha Chernysheva), Grupo D (Jazael Olguín Zapata, Andrés Villalobos, Rodrigo Frenk, Dasha Chernysheva, Juan Caloca, Diego Teo y Yollotl Alvarado), Biciperras (Dasha Chernysheva y Wayssata Fernandez) y Vísceras de nación (Fermín Díaz, Jazael Olguín Zapata y Juan Caloca).

Posterior al 2012 otros proyectos y grupos de trabajo se fueron derivando, aunque forjaron su propia autonomía dentro de la Cooperativa. Éstos involucraron integrantes de la CCI y externos, algunos fueron: Movimiento Editorial (que contiene la Revista Cartucho), Radiotropiezo, Comeflores, Otrxs por la tierra, Frente Libertario de Liberación Libertad, Taller de Producción Editorial (TPE). “En el TPE participan Casa Móvil, Cráneo Invertido, hormiguero, Islario, Taller de Ediciones Económicas, Vacaciones de Trabajo y Zúngale. Tiene su sede en las instalaciones de

la Cooperativa Cráter Invertido en la Ciudad de México”.¹⁹⁶ Es difícil establecer un orden claro de las derivaciones o momentos de encuentro o desencuentro entre estas redes que se tejieron desde el 2010 hasta ahora, pues no hubo una premeditación estructural. Las redes que atraviesan a la CCI se han venido generando de una manera orgánica y como parte constitutiva y fundamental de la cooperación. Esto tiene que ver con lo que más adelante se abordará desde el concepto de rizoma.

En la investigación “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas” (2012), Carla Pinochet y Verónica Gerber señalan que la tecnología y particularmente la lógica de Internet se trasladó a un comportamiento laboral y personal que excede por completo el ámbito digital: copiar y pegar, retroceder, conectar, red abierta, red cerrada, hipervínculos, multitarea. La tecnología es un ámbito que acompaña las formas de cooperación y colaboración contemporánea. No obstante, las redes no están supeditadas a Internet, de hecho, sus sistemas operativos, buscadores, aplicaciones no son neutrales. Allí hay intermediación, control, regulación y conexiones en favor de mercados de datos, informaciones y lucro.¹⁹⁷

Lo que permitió la venta de las *Cajas de ceniza volcánica* en el 2012 fueron precisamente las redes que se habían construido años atrás desde colectivos y proyectos diversos. Sin embargo, esas redes se gestaron de manera física, en la presencialidad de los eventos. De hecho, proyectos como la Revista Cartucho (desde 2010) que inicialmente era solo digital, tenía un evento de presentación y diálogo presencial de cada edición que constituía, según narran integrantes de la CCI, el fuerte de la revista, un momento de mucho valor por los vínculos que se podían hacer allí.

¹⁹⁶ “Agua, tierra, territorios,” Islario, consultado julio 01, 2022, <http://islario.org/>.

¹⁹⁷ Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas,” en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, coord. por Néstor García Canclini, Francisco Cruces Villalobos, Maritza Urteaga Castro-Pozo (Barcelona: Ariel, 2012).

Es importante señalar el papel que ocupa la universidad como espacio de encuentro, de debate de ideas, de colectivización. Todos estos vínculos y agrupaciones que surgieron entre 2010 y 2012, que luego conformaron la CCI, tienen asidero en la ENPEG, principalmente. De ahí la importancia de la presencialidad, el encuentro espontáneo, la colectivización orgánica en torno al primer vínculo común que es el conocimiento artístico. Los lazos físicos, la presencialidad y la materialidad de las redes constituye un rasgo de alto valor para las cooperativas, pues tiene que ver con rehumanizar los vínculos. Esto quedó en evidencia con el aislamiento derivado de la pandemia.

La existencia en red no fue estimulada por las redes de Internet.¹⁹⁸ Las redes sociales han existido antes de Internet, no están supeditadas a su existencia en la virtualidad y aunque algunos eventos puedan difundirse en plataformas y medios virtuales, lo que permitió la venta de las Cajas fue la existencia de redes presenciales construidas previamente. Priorizar las redes presenciales sobre las virtuales sigue hasta hoy en la CCI un rasgo que se mantiene, de hecho, desde el 2012 hasta el 2023 no tuvieron un sitio web propio.

Una característica que hay que destacar en la producción artística joven es que presenta esquemas más flexibles y laxos, sobre todo en las formas de agruparse. Los procesos colaborativos no ponen en riesgo la individualidad, la independencia y los proyectos personales de sus integrantes. Esta visión menos normativa permite que los jóvenes participen simultáneamente en múltiples iniciativas artísticas, y que no sea necesario un nivel de identificación absoluto con la colectividad para emprender un proyecto conjunto. “Somos un colectivo muy abierto, no hay tantas reglas. Si para este proyecto te decides involucrar, bienvenido. Si para el siguiente tienes algo que hacer, no pasa nada. Es fluctuante, no necesariamente tienen que ser los mismos miembros todo el tiempo”, nos relata un joven estudiante de La Esmeralda respecto de la agrupación en la que participa. Estos espacios autónomos resultan cruciales en su formación y la gran mayoría señala que lo realmente importante es “el propio proceso de trabajar e investigar colectivamente en

¹⁹⁸ De esto dan cuenta las agrupaciones, espacios, colectivos, coaliciones, frentes etc. de artistas que han tenido lugar en anteriores momentos de la historia, como se desarrolló anteriormente. En cuyo caso, muchos de éstos también tuvieron o desembocaron en la academia.

relación a un tema. Después, eso puedes aterrizar en proyectos distintos, que ya no son de toda esa gente trabajando junta", nos comenta un artista joven respecto de su generación.¹⁹⁹

La cita anterior deja ver dos rasgos: el trabajo por proyectos y la flexibilidad, que hacen parte de una nueva conceptualización del trabajo: no normativo, no estable y dosificado por proyectos. El trabajo por proyectos permite que momentáneamente ciertas personas se agrupen, es una característica del trabajo cooperativo. Sin embargo, éste también refleja lógicas de precarización ¿Qué es trabajar por proyectos sino un tipo de contrato por prestación de servicios?, donde el trabajador se vincula con la empresa momentáneamente con unos objetivos determinados y en un plazo establecido sabiendo que ese contrato tiene término fijo, o sea, que en algún momento el vínculo va a terminar. El trabajo por proyectos obedece a recursos económicos limitados, como en el caso de las becas, pero también, en algunos casos, a la propia naturaleza del proyecto, a su ciclo de vida y a la no obligatoriedad de permanencia o de compromiso de larga duración.

Otra característica del trabajo cooperativo es la flexibilidad con respecto a las instancias con quienes se trabaja. En el caso de las *Cajas de ceniza volcánica*, estas se originan en la cooperación de 14 artistas/estudiantes de arte, son vendidas en redes de personas cercanas que pertenecen a la institucionalidad del arte y finalmente se expone en Holanda en 2015 en el Art Institute: Working for the Commons. La existencia de estas cajas, planteada como esfuerzo colectivo y en el ejercicio de la autogestión para consolidar una cooperativa, se mantuvo completamente institucionalizada, desde que se conciben como 14 piezas de artista hasta su posterior exposición. Lo cual no va en contravía de la naturaleza de la CCI pero sí expone la coexistencia y cooperación posible entre diversas instancias, pues en ese trayecto del 2012-2015

¹⁹⁹ Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, "La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas," 54.

la CCI tuvo proyectos y cooperaciones con instituciones y organizaciones dentro y fuera del campo del arte.

V

Hay dos conceptos clave que hacen parte de los rasgos operativos de la cooperación y también de su sentido mismo: la autonomía y la autogestión; suele señalárseles juntos, pues la autonomía usualmente depende del control sobre los medios de producción (la autogestión). Sin embargo, podría cuestionarse cómo se han actualizado estos conceptos a la luz de vínculos institucionales como las becas o patrocinios públicos o privados. Una conclusión al respecto, de Gerber y Pinochet (2012) señala “Los jóvenes ya no se sienten incómodos al establecer alianzas o recibir cooperaciones institucionales: se trata de una autonomía de objetivos artísticos, pero no de medios”.²⁰⁰

Esta afirmación podría debatirse teniendo en cuenta cómo se planteó desde 1988 la política cultural mexicana. Anteriormente (en el apartado 1.2 1985), se hizo mención de la importancia que tuvo la creación del FONCA y CONACULTA para la relación entre creadores y el Estado mexicano. A partir de entonces los artistas y agrupaciones empezaron a recibir patrocinios. La fundación de estos organismos en el periodo de Salinas de Gortari fue acusada de ser una estrategia que permitiría al gobierno legitimarse ante los intelectuales a través de la repartición de becas y estímulos.²⁰¹

²⁰⁰ Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas,” 57.

²⁰¹ “Esta intención legitimadora de Salinas no consiguió exactamente su propósito, sobre todo a partir del alzamiento zapatista, pero en los primeros años hay el claro objetivo por su parte de entablar una nueva alianza del régimen revolucionario con los intelectuales, misma que se había debilitado desde el 68 y la ruptura brutal que representó para la lógica del régimen” Jorge Volpi, “Mesa 1: Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México,” en *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, compilado por Sol Henaro, (Ciudad de México: MUAC, 2016), 33.

Después de este año, los artistas y agrupaciones desarrollaron una especie de relación de dependencia-independencia con respecto del Estado, pues estos recursos otorgan posibilidades de producción que son aprovechadas por los artistas persiguiendo un anhelo de autonomía. Además, junto con las becas y estímulos directos a la creación, también empezó la formación de artistas por parte del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), que hasta el 2015 era dependencia del CONACULTA.

Daniel Montero (2012) señala, al respecto de la historia del CONACULTA y el FONCA, que

está ampliamente documentada y es muy conocida desde su constitución como ente modernizador de la cultura e instaurador de un nuevo modelo de gestión cultural en el país. Lo que me interesa de estas instancias es que desde 1989 cambiaron definitivamente la manera de entender el patrocinio de las artes en México (de la cultura en general). (...). Esa forma de concebir la cultura se aseguraba no solo un control de la exhibición del arte sino también de su instancia de producción, aunque se dijera y se insistiera que los parámetros de creación del CONACULTA y del FONCA garantizaban siempre una libertad irrestricta de creación.²⁰²

El análisis de Zibechi (2011) al respecto de la autonomía y la autogestión resulta valioso para entender los intereses detrás de las vinculaciones entre organizaciones con instituciones privadas o el Estado. Las iniciativas sobre el cooperativismo, así como las ideas sobre autonomía y autogestión, señala el autor, han germinado sobre todo en experiencias locales y de clases populares. Dichas experiencias cuestionan las formas de organización humana que propone el capitalismo; hay una reconsideración de sus formas de entendimiento de lo humano en relación a su productividad, a la cooperación como idea solidaria y de redes de trabajo, y la distancia de formas de organización civil del Estado (partidos políticos, empresas, instituciones).²⁰³

²⁰² Montero, “El cubo de Rubik,” 75.

²⁰³ Zibechi, “Las zonas grises de las dominaciones y las autonomías.”

Señala principalmente que la vulnerabilidad de este tipo de propuestas está en que tratan de ser absorbidas por los Estados, en su necesidad de control civil, o por el capitalismo, que trata de incorporar a los trabajadores a los sistemas de salarios y empresas donde puedan ser dominados por presidentes de compañías o jefes de gobierno. En cuanto al control del Estado, éste intenta dominar el territorio a través de la regulación que pueden hacer las instituciones sobre la sociedad. Es por eso que la autonomía podría ser vista como una amenaza pues las organizaciones autónomas y autogestivas intentan alejarse de ese control.²⁰⁴

De otra parte, en la actualización del capitalismo la autogestión es presentada como la posibilidad de tener libertad financiera cuando en realidad, en muchas ocasiones, es el triunfo de un sistema económico que ha llevado a la autoexplotación, a leer la supervivencia laboral como una expresión de creatividad (“la reinención”). También cabe señalar que trabajos como los de Canclini (2012), Yúdice (2002) o Pinochet (2012) hacen un diagnóstico de cómo se viene gestionando la cultura o el trabajo artístico dentro de un modelo económico que preexiste. De manera que, aunque se señalan las condiciones de precariedad, no se crítica el problema de precarización y explotación de la clase trabajadora como sistémico, sino que se señalan las maneras creativas en las que las nuevas generaciones han sabido sobrevivir y readaptarse a esas condiciones desde la apropiación de la tecnología y las redes de colaboración.

El sociólogo Andrew Ross hace un punto similar cuando argumenta que el artista se ha convertido en el modelo a seguir para lo que él llama la fuerza de trabajo “no obrera”: los artistas proveen un modelo útil para el trabajo precario dado que tienen una mentalidad de trabajo basada en la “flexibilidad” (trabajan por proyecto en vez de hacerlo de 9 a 5) y

²⁰⁴ Desde los planteamientos de Zibechi (2011) los Estados desarrollan estrategias de cooptación de las iniciativas autónomas con políticas asistencialistas y declaraciones públicas de “apoyo” que resultan en el fortalecimiento de sus instituciones. Esto se presenta en zonas donde la presencia del Estado es débil y, por el contrario, organizaciones y movimientos sociales (como sindicatos, ONG, fundaciones, organizaciones indígenas, campesinas, barriales etc.) tienen trabajo con la población y un acercamiento a sus culturas que les da legitimidad dentro de sus comunidades. Zibechi, “Las zonas grises de las dominaciones y las autonomías.”

potenciada por la idea de trabajo sacrificial (i.e. estar predispuesto a aceptar menos dinero a cambio de una libertad relativa).²⁰⁵

Lo paradójico, señala Claire Bishop (2016), es que aunque este tipo de prácticas (cooperativas, autogestivas, autónomas) podrían verse como una alternativa al neoliberalismo, éstas tienen más que ver, responden o se identifican en las agendas populistas de gobiernos de derecha. “Los valores que le imputan a sus trabajos se entienden formalmente (en términos de oponerse al individualismo y al objeto mercancía), sin reconocer que otros muchos aspectos de esta práctica artística encajan con una perfección aún mayor con las formas recientes del neoliberalismo (redes, movilidad, trabajos por proyecto, labor afectiva)”.²⁰⁶

Si se retoma el caso de las Cajas de la CCI podría señalarse que, aunque resulta exitoso en términos de que las ediciones de las Cajas se venden y logran tener el dinero que les permite hacerse a una sede y seguir reproduciendo la cooperativa, también valdría la pena preguntarse si el trabajo de los artistas fue remunerado de manera justa o si no fue remunerado. Este trabajo implicó la creación individual de las piezas y colectiva de la caja, además de gestionar la venta y posteriormente la búsqueda y mantenimiento de un espacio activo de trabajo por 8 meses ¿en realidad el dinero obtenido de la venta de cajas retribuyó el trabajo por más de 8 meses de 14 artistas? Quizás, en gran medida, lo que se ganó fue capital simbólico, que más adelante se reflejó en invitaciones internacionales, capital individual para los artistas y lo que fue el vínculo de financiamiento más duradero que es Arts Collaboratory.

La manera en la que la Cooperativa logró autogestionarse alrededor del 2012 tuvo que ver con saber navegar entre las condiciones de producción del capital (esto lo demuestra los parámetros

²⁰⁵ Andrew Ross citado por Claire Bishop, “El giro social: la colaboración y sus insatisfacciones,” en *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016), 34.

²⁰⁶ Bishop, “El giro social: la colaboración y sus insatisfacciones,” 436.

de venta de la caja, en dólares, en relación a las formas de comercio de las galerías: obras individuales de artistas de edición limitada, con un potencial de especulación financiera para los compradores) y aprovechando instituciones públicas, como la propia ENPEG que antes de su primera sede era espacio de trabajo, o participando en el Museo de Arte Moderno en 2010 con Archivo Temporal Reproducible, un evento nodal para lo que después fue la aglomeración de colectivos en la CCI.

Finalmente, la cooperación es una forma de trabajo colectivo que se basa en una organización y participación democrática de los trabajadores; es diferencial a las formas de trabajo que se plantean en el capitalismo (individualizado, jerarquizado, fragmentario, enajenado), no porque no tenga el riesgo de generar un trabajo precario o porque garantice mejores sueldos o mayores garantías laborales, sino porque en esencia se concibe el trabajo con un sentido distinto, esto en gran parte tiene que ver con el deseo de autonomía (frente al Estado, mercado o privados) y autodeterminación; que no quiere decir que no sean éstos potenciales lugares de obtención de recursos.

El trabajo cooperativo de los artistas involucra hablar y entender la gestión cultural como un campo interdisciplinario y de supervivencia, como lo resalta G. Yúdice. Es decir, de su práctica artística hace parte el ejercicio de la gestión, de la administración de recursos de todo tipo atendiendo que el sentido del trabajo artístico sea logrado. En estas prácticas los artistas se someten permanentemente a una revisión de sus modos de hacer y producirse como artistas/gestores.²⁰⁷

²⁰⁷ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).

Capítulo 4

Organización rizomática y prácticas de la Cooperativa Cráter Invertido

En el apartado anterior se identificaron rasgos operativos de la cooperación (flexibilidad, redes presenciales o mixtas, trabajo por proyectos, autonomía y autogestión) y se estableció cómo la cooperación parte de un sentido distinto del trabajo al que propone el capitalismo. También se problematizó el devenir de iniciativas de este tipo en el contexto mexicano de las últimas décadas. Lo que se trata de entender ahora, es cómo se está planteando la organización de la CCI, en qué términos y cómo ha derivado en ciertas prácticas a través de los años.

Luego de la *Caja de Cenizas Volcánicas*, muchos proyectos de distinta índole siguieron a la aparición de la Cooperativa; pero su naturaleza no se basa en un estilo, un tema específico, tampoco se suscribe a una corriente artística, sino que pone atención en su forma de trabajo y organización. Organización, que inicialmente podría pensarse como un rizoma; sin embargo, como se verá más adelante, no es que se limite a ella, otras nociones aparecen con el desarrollo del caso.



Imagen 4.1 *Rizoma*

Esto es un rizoma, una raíz. Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972, 1980) utilizan esta noción de la biología para entender formas de organización y de crecimiento no jerarquizadas o centralizadas sino más bien en expansión y derivación (en ramas) sin orden preestablecido. Los autores plantean el rizoma como un modelo de existencia basado en las correlaciones e influencias mutuas entre elementos. Señalan que en un rizoma cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro, que el rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo, que tiene un principio de multiplicidad, donde cada parte es tratada como real e independiente, y que en el rizoma hay mesetas, pequeños territorios de estabilidad.²⁰⁸

La política de la Cooperativa tiene que ver con repensar y activar el sentido del trabajo artístico partiendo de su organización. El rizoma permite visualizar formas de organización y de crecimiento opuestas a la lógica de las estructuras jerarquizadas, fragmentarias, individualizantes. En contraparte, éste tiene un crecimiento orgánico, no piramidal, vinculante, más parecido a cómo puede entenderse la cooperación. Por lo que el valor artístico de la CCI está tanto en lo que se produce como con la forma en la que se produce.

Después de su conformación en el 2012, la proliferación de proyectos, articulaciones, encuentros diversos con agentes de dentro y fuera del campo del arte se expande al punto de ser inrastreado en su totalidad. De hecho, algunas publicaciones no especifican participaciones individuales o ninguna autoría. Una de las operaciones sostenidas es la generación de redes en torno a distintas prácticas, principalmente la autopublicación, activismo y prácticas comunitarias, producción de piezas de arte y más recientemente la radio. Redes que son de crecimiento orgánico,

²⁰⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (Valencia: PRE-TEXTOS, 2010).

es decir, no hay una estrategia preestablecida o una estructura a seguir. La forma en la que se han generado vínculos de trabajo es en correspondencia a las necesidades de comunidades y los medios de producción que la cooperativa puede ofrecer: sus máquinas de impresión y espacios físicos.

Se observa que las características del espacio condicionan las dinámicas que suceden dentro de éste: si el espacio es un salón (una bodega) sin divisiones hay que compartir y estar en circulación permanente; si está constituido por cuartos se puede tener algo de privacidad y hacer distintas actividades simultáneamente; si es un espacio público (como el de la escuela) su ocupación está marcada por la pugna con las autoridades que regulan ese espacio.

El estudio del trabajo cooperativo en la CCI también deja ver la conformación de un vocabulario, de unas formas de nombrar las relaciones que se establecen: “ecosistemas”, “red”, “rizomas”, “apoyo mutuo”, “vínculos” (en lugar de articulaciones²⁰⁹), práctica artística como “práctica imaginativa”, “afinidad”, “economías de lo común”, el “voz a voz” (el rumor como forma de difusión). Este hecho ayuda a entender bajo qué lógicas se han generado relaciones que implican un movimiento de trabajo.

Si bien la forma de crecimiento en el rizoma no es predecible, algo identificable es el tiempo y espacio en el que avanza su expansión. En ese sentido, un factor a través del cual se pueden ir entendiendo las dinámicas de la CCI de forma cronológica, son los espacios físicos en los que ha habitado y hacia los que ha transitado, estos son la ENPEG en un inicio y luego las sedes Obrera y San Rafael:

²⁰⁹ Como lo entiendo, el vínculo implica un acercamiento, un compartir y un trato cercano, personal. La articulación es una operación más pragmática: articulación de proyectos, de empresas; el vínculo en cambio es entre personas necesariamente.

- 2010. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado:

Entre el 2010-2012 el espacio era la escuela de arte y la necesidad en torno a las que se desarrollaban las prácticas tenía que ver con el disgusto frente a la formación artística que recibían (la mayoría eran estudiantes de arte, excepto Diego Teo que tenía el rol de maestro de algunos de ellos y Andrés Villalobos). Se empezó a hablar de autoformación: se gestionaron seminarios y se propuso una especie de biblioteca o archivo alternativo al de la escuela junto con una máquina fotocopidora para que la comunidad de la ENPEG los pudiera reproducir libremente, el *Archivo Temporal Reproducible*. Pero el disgusto no era solo de contenidos sino también frente a los vacíos en términos de generar comunidad académica, por lo que otras de las prácticas en ese espacio fue construir una cocina y plantear situaciones como un torneo gastronómico.

“Como Grupo D planteábamos que lo que hacíamos era estética relacional o arte implicado o como lo quisieras tú llamar, pero que tiene que ver con que el arte que hacíamos era no objetual, era situacional, era desmaterializado, era eventual”.²¹⁰ Un relato recurrente en esta primera etapa es sobre la deriva. Sí bien estos eventos ocurrieron de manera extracurricular, hay que señalar una transición: Diego Teo no era alumno sino profesor de dibujo encaminado a la deriva, esto consistía en caminatas por la ciudad en grupo en el ejercicio de observación y luego dibujar; distinto a la formación habitual de la ENPEG, una formación clásica, disciplinar y técnica (de “Pintura, Escultura y Grabado”). Las derivas también constituyeron momentos para hacer comunidad como comer en mercados o la conversación en la caminata, son cosas que pueden no estar premeditadas, pero que también tienen un impacto formativo (“currículo oculto” en términos pedagógicos). Además, la deriva es importante porque se establece como la estrategia de reconocimiento de un

²¹⁰ Jazael Olguín, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista por Alejandra Cortés, 22 de marzo del 2021, video.

lugar de enunciación: la Ciudad de México, que es el lugar desde el que se enunciará la CCI hasta ahora y conforma ese imaginario colectivo al que vuelven una y otra vez en distintas prácticas.

Por otro lado, señala Mario Morales (2021) que Diego Teo hace parte de una serie de profesores que empezaron a empujar (desde principios de siglo) la formación hacia lo conceptual, el performance, el video, otro tipo de prácticas más contemporáneas, abandonando la formación disciplinar clásica de “dibujo, pintura, escultura, grabado”.²¹¹ En este punto se empezó a presentar el encuentro intergeneracional, ratificado en la invitación que organiza el colectivo Siempre Otra vez (Diego Teo y Andrés Villalobos) en el Museo de Arte Moderno en el 2010 a grupos y colectivos emergentes y autogestionados de la Ciudad, algunos que luego harían parte de la CCI.

El encuentro era también de tipo ideológico y se siguió tejiendo a través de los seminarios de autoformación que se hacían en las instalaciones de la Escuela. Encuentros que eran físicos como con Sol Henaro o Sofia Olascoaga, pero también encuentros a través de la enseñanza, del relato de lo que trabajaron los colectivos de los setenta o personajes como Melquiades Herrera, temas premeditadamente elegidos por el Grupo D.

Afuera de la ENPEG hay un puente peatonal, hicieron una exposición en ese puente; la idea era que el arte no se quedara solamente en una cosa de academia, de museos o de gente especializada. Entonces era volver a la idea, ya tan clásica, de que el arte sirva o cambie la vida de alguna manera, llevar el arte a las calles y ese tipo de cosas. Una de las obras que recuerdan varios de ellos es una alberca de esas para niños que son inflables; era una especie de instalación. Esa es una de las primeras ideas.²¹²

La postura respecto al arte con relación a su papel en la esfera pública es un factor que hace parte de la generación de vínculos en la CCI desde su momento germinal: la necesidad de proponer prácticas o explorar discursos del arte que van más allá de la individualidad del artista y que más

²¹¹ Mario Morales, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista por Alejandra Cortés, 22 de marzo del 2021, video.

²¹² Morales, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista.

bien intentan conectarse con realidades cercanas para cuestionarlas, incomodarlas, visibilizarlas o aportar a su transformación. Los debates sobre esta relación son de gran envergadura, desde la filosofía hasta la administración pública y el Estado. Dos conceptos clave sirven para entender qué es la esfera pública: la *opinión pública* en Habermas y el *espacio público* (espacio de aparición) de Arendt, ambos en conflicto con los poderes de la burguesía y de la propiedad privada.

Por un lado, Habermas (1981) dice que la burguesía usa la esfera pública como escenario de manipulación de la opinión pública para mantener su posición de dominación y favorecimiento social. El autor explica como la esfera pública, que de principio sería el ámbito situado entre Estado y sociedad debería ser abierta y accesible a todos, sin embargo, se presentan relaciones conflictivas entre ésta y la esfera privada. La esfera privada de la sociedad burguesa tiene que involucrarse con la esfera pública para cumplir con su apetito económico y generar una buena movilidad mercantil.²¹³ Por lo anterior, la esfera pública entra en declive y no se puede concebir como espacio de socialización espontánea y libre porque detrás de las interacciones entre ciudadanos están los mercados, los medios de comunicación y la publicidad que finge tratar a los consumidores como ciudadanos y a la mercancía como algo de interés general. Al tener una notoriedad pública, los medios de comunicación inciden en la opinión pública.

De otra parte, Arendt en 1958 definió “la esfera pública, o la comunidad política democrática, como «el espacio de aparición», es decir, de lo que la fenomenología llama «hacerse visible». Al hacer hincapié en la aparición, Arendt vinculaba la esfera pública -cuyo modelo encontraba en la polis griega- a la visión, y, sin saberlo, abría la posibilidad de que el arte visual

²¹³ Al mezclarse la esfera privada con los asuntos públicos, la burguesía aumenta su poder político. En consecuencia, las instituciones tradicionalmente pertenecientes a la esfera privada, como las empresas y corporaciones, terminan inmiscuyéndose en asuntos públicos, o el Estado delegándole obligaciones al sector privado (como la seguridad social, pensiones, salud, educación etc.); del mismo modo, el Estado propende por inmiscuirse -según para moderar- en estas instituciones privadas pues ellas regulan en gran parte el ámbito de la vida social y económica. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981).

podiera jugar un papel en la profundización y la expansión de la democracia”.²¹⁴ En este mismo texto Deutsche (2009) desarrolla la idea de Arendt sobre la esfera pública no en la situación física de una ciudad-Estado, sino en la capacidad de los humanos de reconocerse, de verse entre sí y a partir de su interacción, organizarse en para habitar un espacio común.

Los autores coinciden en señalar que la esfera pública sería idealmente el resultado de la interacción libre y sin conflictos entre personas que habitan un espacio común; sin embargo, esta se ve erosionada y manipulada por intereses externos. Lo público, en el contexto latinoamericano y mexicano es bastante conflictivo, es un espacio de pugna, no es un lugar de consenso donde todas las voces y cuerpos participan por igual, esto aplica para los espacios físicos y los espacios discursivos y políticos. Basta ver los desplazados, las zonas marginales en las ciudades, la pobreza, la migración, los habitantes de calle, los vendedores ambulantes; todo ello demuestra las contradicciones del espacio público como lugar de consenso y democracia.

Lo anterior tiene que ver con las razones de desplazamiento de la Cooperativa, de la Escuela a un espacio distinto. Para el 2012 las autoridades de la escuela empezaron a reclamar y a cooptar los espacios que ocupaba el Grupo D (donde realizaban actividades extracurriculares que convocaban a la comunidad): un salón de clases abandonado y la cocina autogestionada. Acá hay una clara ratificación del Estado en su función de control, regulación y falsamente de mediación equitativa en el espacio público. Además, esos espacios también estaban siendo el lugar de reunión de los estudiantes que querían organizarse para la movilización estudiantil de ese entonces, por lo que adquirieron cierta relevancia política y las tensiones que suscitó con la administración llevó a que se buscara un nuevo lugar de reunión.

²¹⁴ Rosalyn Deutsche, “Sobre público”. En *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, (Barcelona: MACBA, 2009).

Por otra parte, si bien lo público, muchas veces se asocia únicamente con los espacios físicos, lo que se señala con “esfera pública” y una particular ideología del arte sobre ella, tiene que ver con reivindicar que esta esfera de lo público que es, un espacio de tensión, jerarquización, de manipulación, de control, también es un espacio por construir en que se puede interceder y participar. Esto en la CCI podría entenderse como un interés sostenido por las dinámicas y problemáticas comunes en la Ciudad de México, así como la capacidad de enunciarse colectivamente y en red con proyectos que van más allá de una exploración del artista como individuo. Esta concepción de un arte que tiene que ver con la esfera pública no de manera incidental sino primordial, supera la idea modernista del artista en su individualidad y genialidad que no se debe ni le debe al entorno, así como la obra de arte autónoma con respecto a las condiciones sociales de las que emerge.

- 2012. Obrera:

Entre el 2012-2014 la cooperativa se estableció en una primera sede en la colonia Obrera. El espacio físico era un gran salón principalmente (una bodega), que compartían con 2 colectivos que no pertenecían al campo del arte: Astrovandalistas y Furia en las calles, a los que tampoco conocían previamente. En medio de reuniones del movimiento #YoSoy132, lanzaron una especie de convocatoria a voces y así surge este compendio de grupos. Esto lo traigo a colación pues es llamativo que habiendo opciones como las redes de Internet se priorice como estrategia de difusión el “voz a voz”, el rumor, ¿qué indica esto sino una priorización del vínculo y de la presencialidad?

En esta primera sede emergió una comunidad en torno a la CCI que develaba la necesidad de reunión, de conexión, de reconocimiento de una postura política y de una escena del arte que se gestaba a partir de la coyuntura del 2012. Las condiciones del espacio se prestaron para la

circulación y la realización de eventos con una considerable cantidad de personas: conciertos, exposiciones, venta de fanzines, etc. Esta misma circunstancia llevó a la decisión de cambiar de sede al no encontrar intimidad para trabajar. El periodo 2012-2014 representó para la CCI un posicionamiento dentro del campo del arte que vino acompañado de apoyos económicos. En el 2013 Cráter ganó la beca de Arts Callaboratory, uno de los apoyos más apetecidos por este tipo de espacios alrededor del mundo, el cual sigue extendiéndose hasta el presente.

En este tránsito a la colonia obrera, y derivado del movimiento social, se adopta la asamblea como forma de toma de decisiones que va a durar hasta la actualidad (una cada semana); ésta ha mutado debido a que los miembros de la cooperativa han cambiado, pero también recientemente, en función de un contexto de reclamo de las mujeres por los lugares de toma de decisiones, por lo que en la actualidad la asamblea la conforman las mujeres integrantes de la CCI.

La forma asamblearia como vía para la participación democrática en la toma de decisiones presenta algunas contradicciones en el caso de la Cooperativa. Uno, es justamente haberla percibido como un lugar de líderes y masculinidades, lo que provocó el desgaste que llevó a la actual conformación y a cierta fragmentación de la CCI en algún momento. Y otra, es que se revela como lugar de poder, pues la asamblea la conformaron por varios años los miembros fundadores (en el 2015 se integraría Sari Dennise), aunque hubiera comunidades o personas con proyectos vinculados con la Cooperativa, “comunidades satélite”, expresión usada en conversación con Mario Morales en el 2021, para referirse justamente a aquellas que rondan, conectan y trabajan con la CCI, pero que no constituyen el cuerpo primario y tampoco toman parte de las decisiones ni de la asamblea.

Las comunidades satélites dan cuenta de otra problemática que es el asistencialismo cultural de la Cooperativa a una comunidad que estaba habitando un espacio y recibiendo servicios

(la imprenta, el internet, los baños, etc.), pero sin aportar y retribuir a la gestión del espacio. De modo que hay esta doble perspectiva respecto a las relaciones con externos. Por último, en relación a la asamblea como figura organizacional, podría señalarse que es un lugar de negociación y de encuentro entre lo interno y lo externo de la CCI, es decir, entre el establecimiento de los acuerdos domésticos, privados y el discurso sobre la cooperación que se comparte públicamente.

- 2014. San Rafael:

En el 2014 la CCI se trasladó a la colonia San Rafael, una casa con varios cuartos; la distribución del espacio generó otras dinámicas de trabajo: paso de la confluencia abierta, al taller, los seminarios y la reunión en términos más íntimos, de mayor proximidad. “El espacio nos da una cotidianidad que permite una continuidad. Es una casa, es una cocina, es un taller, es un espacio para juntarnos”, dice Andrés Villalobos sobre la riqueza de la convivencialidad, que menciona, fue lo más importante al momento de establecerse en esa sede.²¹⁵ En torno al deseo de publicar de algunos colectivos emergentes y la posibilidad de la CCI de prestar la máquina de impresión, se generó una comunidad en ese momento.

Esta sede que ahora era una casa con varios cuartos y no una bodega cambió la organización de la CCI,

se destinan espacios para decir: acá va a ir la imprenta, acá va el archivo, acá van a haber exposiciones -que era un cuartito chiquito que estaba ahí en la entrada; en otro cuarto era la cocina, otro cuarto la mesa de la asamblea donde estaba la biblioteca. Tienen y tenían una colección de fanzines, también de libros. Esta casa condiciona eso (...), permite que simultáneamente pueda haber personas imprimiendo, otras haciendo un programa de radio, otras en un grupo de estudio, y otras simplemente ahí, no haciendo nada.²¹⁶

²¹⁵ Villalobos, “Políticas y poéticas del arte participativo en México,” entrevista.

²¹⁶ Morales, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista.

El cambio de sede se percibió como una disociación tensa con los otros dos colectivos. La CCI se encontraba como gestor de actividades y colectivos sin poder desarrollar sus propios proyectos, lo cual llevó a querer tener un espacio más íntimo para dedicarse a lo propio. Esto resultó en la autoconcepción como “espacio semiabierto,” ya no completamente accesible. Lo más importante de esta decisión es que evidencia que el trabajo de la gestión, si bien hace parte de la práctica artística, es totalmente subestimado e invisibilizado en su carga e importancia, para los compradores de piezas, para los mismos públicos y para las “comunidades satélites”. Lo que dejan ver este tipo de tránsitos es que las nociones de lo cooperativo se actualizan y experimentan en la medida en que se enfrentan con condiciones de la práctica.

A través de la imprenta se da un vínculo importante con el colectivo Subversiones. En esta sede se fortalece esta cercanía con la realización de un proyecto en conjunto que es el fanzine “Engañar a la muerte y renacer” del 2014, en relación a un evento con el EZLN al que fueron invitados (se volverá sobre este trabajo más adelante), el cual es posiblemente, de tantas publicaciones, el que más reproducciones ha tenido. Este proyecto en particular viene a ratificar una posición política de ambas organizaciones. Pero también, derivado de este encuentro y años de trabajo después, Sari Denisse, miembro de Subversiones se integra a la asamblea de la CCI y de alguna manera revitaliza el encuentro entre ésta y lo comunitario a través del proyecto del comedor y las chinampas (Comeflores), esto simultaneo a la presencia de la Cooperativa en el mundo de las bienales, las piezas de exhibición y la visibilidad internacional del arte.

En el 2015 la CCI fue invitada a participar en la Bienal de Venecia, esta participación trajo indudablemente un salto: hacia el mercado extranjero, la incorporación en la institucionalidad del arte internacional y al acoplamiento al arte-objeto; además, se inserta en narrativas sobre lo nacional y lo mexicano global. Pero no es que la CCI -o colectivos que la conformaron- no tuvieran

un acercamiento previo a la obra de arte en su versión de objetual y expositiva (como con la Exposición Mitos Oficiales en Oaxaca en el 2012 o la Caja de cenizas Volcánicas de ese mismo año), lo nuevo acá tiene que ver con insertarse en los espacios y narrativas canónicas del arte. Esto podría leerse más que como un cambio de narrativa, como un crecimiento de esta rama en el rizoma a la que pertenece la producción de obras de arte, de una forma inesperada.²¹⁷ La manera por excelencia de mostrarse en escenarios internacionales en los siguientes años fue a través de piezas de arte en bienales o ferias. Otras dos ramificaciones que destacan son la autopublicación y el trabajo activista y comunitario. Estas prácticas son transversales a la vida del caso y tendrán su propio relato más adelante.

En consecuencia, en la Cooperativa se pueden identificar etapas cronológicas que están definidas por los espacios físicos/medios de producción (que a su vez generan unas dinámicas propias, como ya se mencionó), un vocabulario de relaciones de trabajo y prácticas artísticas que se mantienen de forma sostenida desde un principio. Si bien se parte del rizoma como modelo que podría servir para ilustrar y entender de base cierta organización (noción que es nombrada por algunos de los integrantes de la cooperativa e inclusive presente en la página de Wikipedia que tuvieron un tiempo), esta noción hace parte del mapa semántico de una tradición filosófica europea específica: Raunig, Deleuze, Guattari (incluso Spinoza sobre la potencia afectiva). Junto con rizoma aparecen otras como “deseo”, “máquina”, “agenciamiento”, “axiomas” y “fugas”. En este mapa semántico que proponen los autores, tratan de entender y proponer el funcionamiento de una máquina deseante que se contraponga a las máquinas de dominación. Lo que se plantea ahora es

²¹⁷ Es inesperado porque la potencia de la cooperación no la deja ver una pieza objetual. Sin embargo, esta faceta se ha sabido aprovechar en favor de las redes, visibilidad y consecución de apoyos en el extranjero (como con Arts Collaboratory). No obstante, no deja de haber suspicacias sobre cómo la cooperación dialoga con el mercado y con los espacios canónicos de consumo de elites y por fuera de México con un discurso que está situado y localizado en la Ciudad de México, particularmente. La práctica cooperativa, autogestionada, politizada, activista de un inicio parece desdibujarse en estos ámbitos; al mercado no le interesa el cooperativismo, justamente en estos espacios es el objeto lo que permanece como mercancía.

pensar lo cooperativo desde el propio desarrollo del caso, desde su propia vida, en sus términos y en el contexto desde el que se enuncian, situar el discurso, la comprensión y la práctica de lo cooperativo en el arte.²¹⁸

Un común acuerdo es que la idea de la cooperativa varía según la singularidad de cada caso. No hay un consenso ni se pretende estabilizar una noción sobre lo cooperativo; sin embargo, una forma de acercarse a entender la organización de la Cooperativa puede ser identificando dos tipos de gestión que se entremezclan al interior: una, tiene que ver con la gestión material, administrativa, de consecución de recursos y otra, una gestión imaginativa, una práctica que involucra alimentar la idea sobre la cooperación, construir y reconstruir su significación y sus aspiraciones. Cada una a su vez podría verse más identificada con unas u otras tareas, por ejemplo:

Dentro de la Cooperación como gestión material, está la búsqueda de fuentes de financiación, la logística sobre tareas domésticas y asignación de recursos para los proyectos; decisiones sobre el rumbo de la cooperativa, todo ello a través del instrumento de la asamblea. En la CCI se ha complejizado el debate sobre la obtención de recursos a través de los años; lo que podría observarse es que no hay un purismo ni es excluyente del origen donde vengan los fondos siempre y cuando esto no regule o intervenga en la práctica. La fuente de recursos principal ha sido Arts Collaboratory: “No es permanente ni el vínculo con Arts Collaboratory ni el Cráter en sí mismo, lo que hay es confianza, que yo veo como un ejercicio decolonial, estamos más

²¹⁸ ¿Por qué usar nociones de la biología para explicar lo social? para argumentar esto ayuda la respuesta de Arturo Escobar. En resumen, podría decirse que, porque se parte de que la vida misma es relacional, el pensamiento segmentario es el que es artificial y constructo del pensamiento moderno.²¹⁸ De este entramado entre biología, filosofía y organización en América Latina dan cuenta también los trabajos de Humberto Maturana (sobre autopoiesis, los sentires y el lenguaje en la organización). Pero, pensar las formas de organización no capitalistas en América Latina está muy vinculado al concepto de lo comunitario que se da sobre todo en espacios rurales, por una razón de peso, que en esta concepción de lo comunitario entra el territorio y la ancestralidad como elementos transversales, por lo que se asocia a los saberes indígenas, poco se estudia de estas nociones en las ciudades latinoamericanas. Arturo Escobar, *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2017).

acostumbrados (en el trabajo, instituciones, escuela) a la subordinación, acá hay confianza y responsabilidad”.²¹⁹

¿Podría pensarse en que no es una relación de mecenazgo sino de trabajo: una red enorme de espacios de África, América latina y Asia que a su vez es alimentada desde la red que constituye la CCI? Se pone en duda pues si bien hay un cambio de paradigma entre fondeadores y fondeados en Arts Collaboratory, que podría tener cabida en lo que Escobar (2017) distingue como “cooperación como, o para, la justicia social” (tipo Oxfam), cuya intención es promover la justicia social, la sostenibilidad ambiental y los derechos humanos a través de proyectos con grupos de base”,²²⁰ no hay aún condiciones igualitarias, como en la relación convencional del empleo: el empleado tiene la libertad de irse y el empleador de despedir, pero el primero depende del segundo.

Por otra parte, dentro de la gestión imaginativa está lo que Deleuze y Guattari distinguen como deseo (distinto de placer). “Deseo” entendido no como lo que no se tiene, sino como

²¹⁹ Jazael, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista.

²²⁰ “En una conversación reciente con Gustavo Esteva, resaltábamos la importancia de renovar la pregunta de qué significa “estar más allá del desarrollo”. Allí, planteaba la existencia de tres modelos de cooperación; frente a la primera, la “asistencia para el desarrollo” (tipo Banco Mundial y ONG convencionales), decía que hay que ser firmes en seguir cerrándole las puertas en toda comunidad. La parodia de preocupación social llamada “los objetivos del desarrollo sustentable” promovida por estas instituciones es solo el barniz de un despojo cada vez más profundo y descarado; refuerza procesos colonialistas. (Las visiones neo-desarrollistas en el continente caen en esta categoría). En segundo lugar, hay un cierto tipo de “cooperación como, o para, la justicia social” (tipo Oxfam), cuya intención es promover la justicia social, la sostenibilidad ambiental y los derechos humanos a través de proyectos con grupos de base. En este caso yo diría: mantengamos la puerta abierta para ellos, mientras presionamos para que se movilen hacia la tercera opción. Esta última opción podría denominarse “cooperación para las transiciones civilizatorias,” o “cooperación para la autonomía”, aunque tal vez ni siquiera deberíamos llamarla cooperación; las organizaciones interesadas en esta opción serían, a mi parecer, los aliados naturales del posdesarrollo. Esta forma superaría el binario “nosotros” (los que tenemos) y “ellos” (los que necesitan) y abarcaría a todos los lados en el mismo, aunque diverso, movimiento de transiciones civilizatorias desde una perspectiva de inter-autonomías, es decir, de coaliciones y redes de colectivos y comunidades autónomas, tanto del Norte global como del Sur global. No hay modelos disponibles para este tercer tipo de cooperación solidaria, aunque aquí y allá hay grupos que se acercan (como algunos que conozco en Cataluña).” Escobar, *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*, 31.

construcción de un agenciamiento; agenciar es poner en práctica, evocar a la acción.²²¹ El deseo se identifica por tanto con la acción de la fuga, es el deseo que tiene que romper “desterritorializar” para crear nuevos territorios (agenciar).²²² De esa práctica imaginativa también hace parte cierto nivel de utopía, de potencia afectiva, de postura política anclada a un lugar de enunciación, México y particularmente la capital. Trabajar los imaginarios colectivos ha sido una forma de encuentro, de reconocimiento del otro y de la realidad, así como la posibilidad de imaginar juntos otros mundos y otras formas posibles de vida, de trabajo, de existencia. Los imaginarios colectivos han sido la forma de acercarse a comunidades dentro y fuera del arte.

En medio de estas dos prácticas se construyen nociones potentes y propias como “coordinación de afectos”, “economías de lo común” (distinto a la financiación de un proyecto), “apoyo mutuo”, pero también surge el lugar de crítica de este texto que es la precarización de los artistas y agentes de la cultura.

²²¹ Helena Chávez hace una lectura desde esta noción a la CCI en “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México” Revista Código No.80, 07 de mayo del 2014, <https://revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/>.

²²² Distinto del axioma que es la reinención dentro del capital, se mueve dentro de lo ya establecido. Es emprender, reinventarse, pero en el mismo sistema. Aquí esta reinención se reduce al placer. No obstante, ambas, fugas y axiomas son maniobras de los seres humanos frente a las crisis.

4.1 Autopublicación

I

Un sector que le ha apostado a la autogestión desde la consecución de sus medios de producción ha sido el editorial. En México, las pequeñas editoriales, llamadas también “editoriales independientes” y la autopublicación ha sido una constante que ha acompañado los movimientos sociales y que ha sido acogida por algunas agrupaciones artísticas. El cartel, el periódico, el fanzine, el pasquín, el periódico mural, han sido recursos utilizados para la difusión de contenidos (distintos a los de medios oficiales), alentar la protesta social, generar redes y espectros sociales alrededor de un tema. Desde el mimeógrafo, que es una máquina portátil, hasta la máquina offset que implica un espacio físico para tenerla y conocimientos técnicos más elaborados para operarla, pasando por la máquina risográfica, constituyen algunos de los medios de producción a los que se han hecho movimientos sociales, agrupaciones artísticas, agencias de comunicación alternativa y editoriales independientes.

La autopublicación trae sin duda una carga ideológica, histórica y política. La autonomía financiera, que se presume puede traer el control de medios de producción, se plantea como la posibilidad de autonomía discursiva, de generar canales de comunicación y contenidos distintos a los establecidos por el Estado o el mercado; también, la inmediatez que no permiten largos procesos burocráticos. No obstante, las editoriales autogestionadas se enfrentan a un mercado y sistema amplio y establecido con el cual competir para lograr subsistencia.

Esta práctica tiene referentes importantes en el quehacer de muchos de los grupos de los setenta, que la usaron como parte de su activismo político y pedagógico, y en los Espacios de finales de los ochenta y principios de los noventa como publicación periódica tipo revistas de arte.

Las formas de trabajo, de aproximarse a la publicación, su función y la centralidad que pudiera tener o no el soporte impreso ha sido bastante diverso:

Desde esfuerzos grupales de artistas mexicanos en el extranjero, mantenidos en el nicho del arte internacional, como la librería Others books and so de Ulises Carrión creada en 1975 en Amsterdam o la editorial Beau Geste Press de 1972 en Inglaterra de Felipe Ehrenberg y Martha Hellion. Ambos proyectos dedicados a la experimentación del formato del libro, la publicación y los libros de artista; hasta las prácticas vinculadas a la lucha social a nivel regional en México, un caso donde participa el mismo Felipe Ehrenberg junto con Marcos Limenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo fueron los seminarios de autopublicación que llevaron a cabo en escuelas normales rurales en México en la década de 1980 (imagen 4.2).²²³



Imagen 4.2. *El libro, cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* (Portada). Felipe Ehrenberg, Marcos Limenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo, 1981. Tomado de Nicolás Prádilla, *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política. El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México* (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2019), 129.

²²³ Investigación que realizó Nicolás Prádilla *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política. El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*, 2019.

Estos seminarios o las publicaciones de grupos de artistas en los setenta remontan al uso del mimeógrafo (una especie de fotocopiadora manual) como la posibilidad técnica de reproductibilidad y cohesión de microcomunidades en folletos, volantes, carteles, boletines. Sin embargo, en este caso en particular, en el ejercicio puntual de autopublicación con las comunidades se hallaba un proceso y una herramienta política para las comunidades; la posibilidad de generar canales de independencia informativa, locales, de reconocimiento de la comunidad y de autoeducación.

Los medios impresos han sido para muchos de los grupos, aunque muy presentes, un medio entre otros. Una variable fue, por ejemplo, los periódicos murales del grupo MIRA, lo que se denominó también como campaña gráfica (Imagen 4.3). Acá la publicación no es la difusión de una obra o el análisis teórico de algún artista, crítico o curador para gente del mismo campo del arte; sino una interlocución con el espacio público y con la gente en la calle.



Imagen 4.3. *El día de trabajo una farsa*. Grupo Mira, 1978. Periódico mural del 1 de mayo. Fondo Grupo MIRA/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM.

También, como se mencionó en el apartado sobre Grupos de la segunda ola, Março derivó en 1979 en una revista que seguía los intereses del grupo en torno a la experimentación entre palabra e imagen y la producción colectiva, un formato de cartel doblado que era simultáneamente concebido como obra y publicación, y por tanto tenía lugar en ferias de libros y en galerías de arte.

Otro caso es el de las publicaciones que acompañan o se derivan de los Espacios de finales de los ochenta, como el caso de la Revista Casper de Temístocles 44; una publicación producida con fotocopias mensualmente durante un año (1988-1999), la cual era distribuida entre agentes del campo del arte por medio de una suscripción (a veces la portada era estampada en camisetas). “Contaba con textos sobre arte conceptual, instalaciones, entrevistas con artistas y propuestas serigráficas en portada o carteles y calcomanías realizadas por artistas activos en México a finales de los años noventa”.²²⁴ También, aunque con un carácter más académico y clásico, la revista de CURARE. Espacio Crítico para las artes, del mismo nombre, enfocada en la teoría y el arte contemporáneo en México.

Los antecedentes de la autopublicación en el campo de las agrupaciones en México arrojan un soporte potente que es a la vez experimentación, archivo, difusión y redes; develan un proceso y forma de encuentro, una herramienta política, de construcción de autonomía que se sigue explorando en el presente. Más recientemente la CCI es ejemplo de ello. Esta práctica definió a la Cooperativa, incluso, desde antes de nombrarse como tal. La autopublicación comprendió la relación entre medios de producción y postura ideológica. Liberar los medios de producción fue uno de sus planteamientos germinales y permanentes que mutó con el paso de los años y encontró un asidero en la imprenta.

²²⁴ “Publicaciones y libros de artista”, Fondo Casper, MUAC, consultado julio 01, 2022, <https://muac.unam.mx/publicaciones-y-libros-de-artista>.

En el 2010 como Grupo D generaron una biblioteca alterna a la de la ENPEG compuesta de libros y publicaciones con las que no contaba la escuela pero que consideraban importantes para la formación como artistas. El estante armado con bibliotecas personales fue nutriéndose de donaciones de algunas editoriales como Tumbona y se acompañaba de una máquina fotocopidora para que los demás compañeros pudieran libremente reproducir los textos. Esto se llamó *Archivo Temporal Reproducible* (ATR. Imagen 4.4). Acá se hará un breve repaso por algunos eventos en torno a la autopublicación en la CCI que permitan explorar el lugar de esta práctica en la cooperación en el arte contemporáneo.



Imagen 4.4. *Archivo Temporal Reproducible*. Grupo D, 2010. Presentación en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

La fotocopia fue un recurso primario en el deseo de reproducir información de manera barata y generar herramientas de autoeducación. Estos gestos manifestaban una postura frente formas de producción, control de medios y regulación de informaciones. La máquina fotocopidora era un signo de precariedad material y de lo posible en ese momento; inicialmente fue una máquina prestada, a veces rentada por días y en alguna oportunidad donada.²²⁵ La fotocopia es la primera materialización de autonomía y de generar manifestaciones de contrapoder del Grupo D, que luego sería parte de la CCI.

El ATR se mantuvo los primeros años, dos motivos marcan su término: por un lado, que su razón de ser estaba dada como alternativa a la escuela, de modo que para 2012 momento en que los integrantes dejan la escuela como sede, se va con ellos el archivo y, de otra parte, aparece el tema del asistencialismo a la comunidad y la inconformidad con ello. Muchos proyectos con soporte en la autopublicación siguieron a esta primera imprenta, algunos de carácter más amplio, que cobijaban a su vez otros proyectos como Movimiento Editorial o la Editorial Cráneo Invertido.

La primera iniciativa editorial de la CCI planteada como publicación periódica fue la Revista Cartucho (imagen 4.5), una publicación que empezó siendo digital en el 2010 y un par de años después con la adquisición de una máquina offset se hizo de manera impresa. La revista se enfocó en la investigación y producción teórico-práctica de artistas e investigadores culturales. Cada edición tuvo un equipo editorial invitado, artistas y colaboradores distintos.²²⁶ Sus

²²⁵ La máquina fotocopidora fue creada en 1938 por Chester Carlson y difundida hasta finales de los 50 con la Xerox 914, revolucionó la forma, velocidad y cantidad de reproducción de documentos e informaciones de manera doméstica. Su objetivo era reproducir y copiar documentos a mayor velocidad más allá de una calidad de réplica, y aunque inicialmente se pensó para uso empresarial, la máquina empezó a usarse para reproducir informaciones en otros contextos.

²²⁶ En algunas ediciones se nombran como equipo editorial nuclear Natalia Magdaleno, Waysatta Fernández y Andrés García Riley.

contenidos circundan constantemente con temas como el nacionalismo, la historia e identidad mexicana.



Imagen 4.5. Revista Cartucho #9 ¿México? ¿Me lo repite por favor? Cooperativa Cráter Invertido, junio, 2014.

Algo interesante de esta revista es su transición de lo digital hacia lo impreso y las decisiones que llevaron a esto. Más allá de las posibilidades técnicas de poder imprimir o no, un punto a debatir es cuales son las ventajas de la presencialidad y si realmente en Internet hay un acceso libre al conocimiento y a la información. Nicolas Prádilla (2014) menciona que Internet no es un espacio democrático ni libre, el autor argumenta que fomenta la individualización y el aislamiento en lugar de la cooperación, redes, encuentro (esto es, cuando publicamos algo en la red no sabemos si el otro efectivamente está allí del otro lado). Los buscadores y redes sociales están regulados por el mercado como herramientas de venta, priorizan ciertas informaciones y noticias y presentan manipulación de datos; de manera que la búsqueda ya está dirigida. “Bajo esta perspectiva se vuelve sensato apelar por una comunicación persona a persona, por establecer

experiencias desconectadas, no-alienadas que puedan suceder en canales periféricos y alejados del mercado, como experiencia humana y no como experiencia de consumo”.²²⁷

Bajo esta perspectiva, el espacio público como espacio de convivencia y esparcimiento no es Internet o un centro comercial. De modo que una forma de disidencia, de ir contra corriente y generar relaciones interpersonales, físicas, experienciales, espontáneas, es el encuentro físico. La publicación impresa idealmente caminaría en ese sentido, sin embargo, su materialidad tampoco garantiza su acceso, es más, lo restringe en cierta medida por el número de ejemplares y los canales de distribución y circulación que se tengan. Si se examinan las prácticas de autopublicación de la CCI, aunque pueda darse este espacio de convivencia y de construcción común en la producción, su espectro de difusión es bastante reducido. De esto se hablará más adelante.

Miembros de la CCI mencionan que la ganancia de las publicaciones son los vínculos no las ventas, ya sea en eventos grandes como Art Book Fair o en las ferias pequeñas donde se paga un stand. Coinciden en que el fuerte, de incluso, revistas digitales como Cartucho, no es Internet sino el evento donde se presenta la revista y la investigación, es decir, los encuentros, los vínculos. No obstante, advierten que es importante no quedarse en el circuito del arte, pues a veces no suele ser el más interesado en estas publicaciones “alrededor hay mucho simulacro” (refiriéndose a los eventos de arte). Uno de los puntos fundamentales de la transformación del paradigma de lo moderno en el arte es la circulación y distribución de arte, ya lo teorizaba Juan Acha desde los setenta. No basta con circular en el nicho del campo del arte, en sus instituciones y lugares comunes, si lo que se pretende es ampliar el espectro y generar redes en torno a asuntos que, a veces, rebasan las preocupaciones del campo del arte: temas de género, violencia de Estado, trabajo en territorio, medio ambiente etc.

²²⁷ Prádilla, “El contexto de las editoriales risográficas en México,” 100.

Un trabajo que ejemplifica la cooperación y vínculos intergrupales es el fanzine *Engañar a la muerte y renacer* del 2014 (imagen 4.6), es la publicación con mayor número de ejemplares impresos de la CCI (más de 2000).²²⁸ Fue coproducida con el colectivo Subversiones a partir de una invitación que hace el EZLN a este último como agencia de medios libres a asistir a un evento en Chiapas. “Identificar las herramientas del enemigo” tuvo respuesta en clarificar la defensa de medios libres como un eje de trabajo en la CCI, en ese sentido, el zapatismo constituyó otro referente en términos de autonomía y rechazo al control de medios de producción de información (Diego Teo, 2016).²²⁹

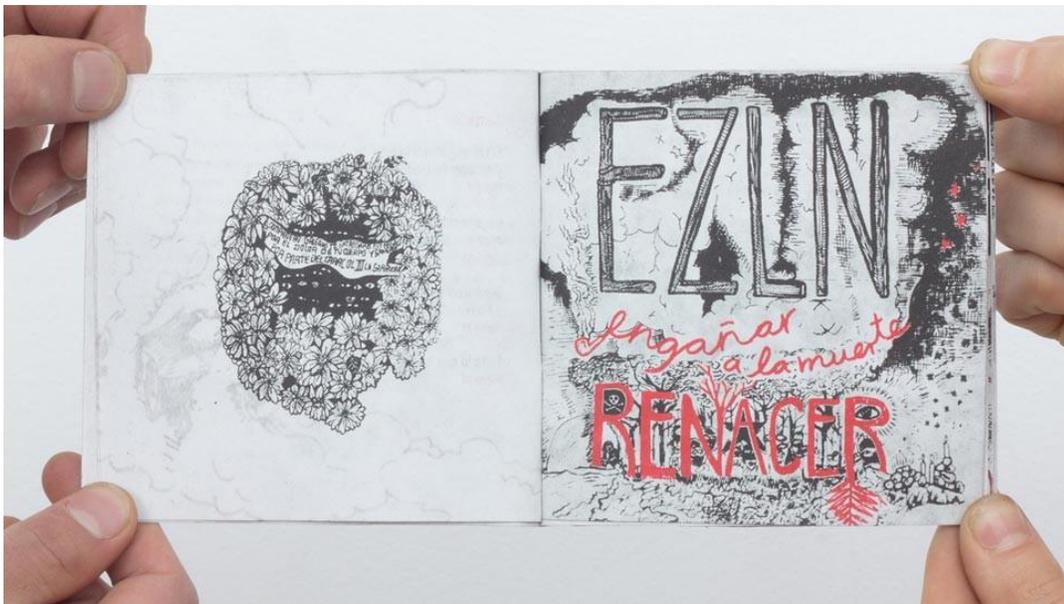


Imagen 4.6. *Engañar a la muerte y renacer*. Colectivo Subversiones y Cooperativa Cráter Invertido, 2014.

²²⁸ Para ese entonces, la CCI se dotó con una máquina de impresión offset que les permitió mejorar el volumen y calidad de producción de publicaciones. También se da el encuentro con la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68 que termina convirtiéndose en un referente más de organización y convergencia entre activismo político y generación de gráfica.

²²⁹ Cooperativa Cráter Invertido, “Conversatorio a cargo de Cráter invertido,” entrevista.

Un momento de fortalecimiento de esta práctica fue la creación de la editorial “Cráneo Invertido” con la que se publicó el libro *Tom éZ* en 2013 de Yolotl Alvarado, Lázaro Valiente y Diego Saldaña, una compilación de ensayos, letras y reflexiones del músico Brasileño Tom Zé (uno de los representantes del tropicalismo en Brasil, un movimiento de lucha contra la dictadura de los sesenta y el artecentrismo²³⁰), luego vendrían muchas otras publicaciones. Este libro incluye un disco con una selección musical el cual fue vendido en el metro de la Ciudad de México. Llama la atención que éste se vendía 15 pesos menos del costo de producción,²³¹ lo cual deja ver el conflicto que hay en torno a la autofinanciación como posibilidad real de subsistencia de este tipo de editoriales, pues en realidad, las ventas siguen siendo insuficientes para lograr una autosustentabilidad. Pradilla (2014) advierte algunos peligros de este tipo de editoriales en relación a sus fuentes de financiación:

Está el mercado editorial sujeto a la rentabilidad de sus productos y a las lógicas del libre mercado. En este caso resulta muchas veces difícil la venta masiva y acelerada de publicaciones, la competencia con costos de producción y ventas de otras editoriales. De otra parte, la financiación de los privados suele tener exigencias de tipo comercial o de diseño, además de que estas publicaciones pueden terminar legitimando la existencia de quien financia. Otra fuente es el Estado que, aunque respete íntegramente el contenido, señala el autor, puede resultar en dos problemas: 1. dependencia financiera, que lleva a que en realidad el proyecto no lleve a un desarrollo y a una evolución (para que en algún punto ya no exista tal dependencia económica del Estado), y 2. falta de canales de circulación pública que requieran estos productos culturales.

²³⁰ Tropicália es un nombre que se retoma de una pieza de Hélio Oiticica (Hélio Oiticica. *Tropicália*, 1967, actualmente en la colección del Museo Reina Sofía).

²³¹ Entrevista presente en Prádilla, “El contexto de las editoriales risográficas en México,” 138-139.

Lo que revelan financieramente casos como las publicaciones de la CCI es que hacerse de los medios de producción si bien permite cierta libertad de contenidos sigue manteniendo a los productores sujetos a sistemas de financiación preestablecidos de becas o privados, pues resulta insuficiente el dinero generado de ventas, lo cual se traduce en trabajadores culturales precarizados.

Sin duda la liberación de medios de producción tiene un lugar importante en los debates en torno a la financiación de prácticas y libertad de formas de organización y producción. Al respecto podrían ponerse sobre la mesa algunas consideraciones: por un lado, hacerse de medios de producción no es liberarse del mercado al que están sujetos los bienes o servicios que se producen. Liberar los medios no garantiza liberar las condiciones de explotación de un sistema; al no tener condiciones de trabajo dignas, la autogestión es en realidad autoexplotación. Por el contrario, sin un sistema de garantías laborales para los trabajadores culturales, la autogestión libera al Estado de la responsabilidad por cubrir ciertos rubros en derechos laborales y de producción cultural. La liberación de medios ¿garantiza formas innovadoras, distintas y alternativas de producción?, ¿liberar los medios es el nuevo free lance? Pareciera que liberar los medios no ha sido una salvación del neoliberalismo, sino una manera de incorporarse a él voluntariamente y con la ilusión de ser libres.

La práctica de la autopublicación de la CCI tuvo acogida rápidamente por instituciones del arte. Algo a resaltar es que su naturaleza abierta a todo tipo de vínculos y articulaciones permitió que la práctica pudiera relacionarse sin conflicto tanto con organizaciones cero estatales e institucionales como el EZLN y a la vez con instituciones del Estado. En el 2013 se crea el Movimiento Editorial, un colectivo dentro de Cráter al que posteriormente se vincularía la Revista Cartucho. “Es un proyecto de autoeducación sobre las potencialidades que tiene el material impreso en la construcción de una comunidad a través de la autoproducción y el intercambio de

conocimientos. Es una plataforma de autopublicación que permite la socialización de procesos, investigaciones y herramientas”.²³² Este mismo año el proyecto fue invitado a presentarse en La Casa del Lago de la Ciudad de México. Allí expuso la fanzinoteca, una colección de dibujos e intervenciones gráficas y se llevó a cabo la “Escuela temporal abierta”, donde se enseñaron procesos de autopublicación.

Las luchas sociales que nos inspiran, que han creado alternativas de vida, dan cuenta de que la fuerza de su resistencia radica en reconocerse como comunidad, reconfigurar su identidad y hacer herramientas para la autonomía de esos procesos. En nuestro contexto urbano (Ciudad de México) el tejido social está profundamente dañado. Si bien comienza a darse la necesidad de identificar esos predicamentos comunes, no existe una estructura en la que reconocernos como comunidad, por lo que decidimos participar en la construcción de una comunidad basada en su diversidad, que comparte la necesidad de construir alternativas de vida, trabajo y lucha. Nuestro objetivo es crear un espacio crítico para la investigación autodidacta, experimental fomentando el trabajo colaborativo en grupos de afinidad, charlas de intercambio de conocimientos, talleres multidisciplinares y seminarios que reúnen personas de diferentes perspectivas.²³³

Las publicaciones son producidas cooperativamente entre miembros de la CCI y personas, colectividades, grupos externos; estos dos conjuntos son siempre variables, la única constante es la máquina de impresión. Un rasgo de la cooperación es el relego de importancia de la autoría, por lo que, aunque la gran mayoría de publicaciones se realizan colectivamente y a su vez son producto de talleres o intercambios con otras organizaciones, es difícil llegar a rastrear una cronología, inventario, procedencia e individuos que participan en uno u otro proyecto. También la CCI ha participado en procesos editoriales y de traducción, y algunas otras veces como facilitador de medios y espacios para que otros colectivos puedan imprimir (como en el caso del colectivo INVASORIX y su publicación *Mi primer cuaderno feminista cuir* del 2015).

²³² Movimiento Editorial, Cooperativa Cráter invertido “About the project,” *Visible*, consultado julio 01, 2022, <https://www.visibleproject.org/project-4/editorial-movement/>.

²³³ Movimiento Editorial, Cooperativa Cráter invertido “About the project.”

Los procesos de Cráter, los seminarios, los talleres y casi todo lo que hacemos aquí termina en publicaciones; las publicaciones son muy importantes para recopilar todo este conocimiento, pero entendemos mucho más allá el proceso de impresión, esta máquina nos ayuda a unir y tejer comunidades.²³⁴

En el 2013 se organizó en la sede de la CCI el Primer Encuentro de Editoriales Independientes; dos eventos más en los que participó en este mismo año fueron la Convergencia de Medios Libres, que se realizó en San Cristóbal de las Casas (Chiapas), y la Nueva alianza de medios digitales en América Latina, una red de periodismo independiente. Estos eventos profundizaron en la autonomía y medios libres, sobre todo desde el activismo digital.²³⁵

La máquina offset fue remplazada por una impresora Riso, la cual llamaron “LAÉL” y aparece nombrada así en algunas publicaciones, como si fuese un participante más de la autoría. La importancia dada a la máquina de imprimir puede verse también en su presencia en *Autopublicando juntas*, manual de autopublicación concebido como manifestación impresa de talleres, encuentros, jornadas de investigación y búsqueda colectiva que el Taller de Producción Editorial (TPE) realizó con el grupo Kunci en el Cultural Studies Center de Jogjakarta, Indonesia en el 2017 (imagen 4.7).

²³⁴ Andrés Villalobos, “Cooperativa Cráter Invertido - Editorial Movement,” entrevista por *Visible*, 2015, video, 1:56, <https://www.visibleproject.org/blog/project/editorial-movement-mexico-city-mexico/>.

²³⁵ Con el apoyo del FONCA y CONACULTA se publicó la Colección 2016: “Vacaciones de trabajo. Los domingos celebramos a viernes”: Vacaciones de trabajo fue un taller de libros y dibujo que se dio en la CCI en el 2015 y del cual resulta esta serie de publicaciones: *Mami*, *PRIMOS*, *Trouble comic presenta: Obra Negra. Todos los días de mi vida*, *Marañas mentales. ¡Muy visceral!* y *Un buen día*.

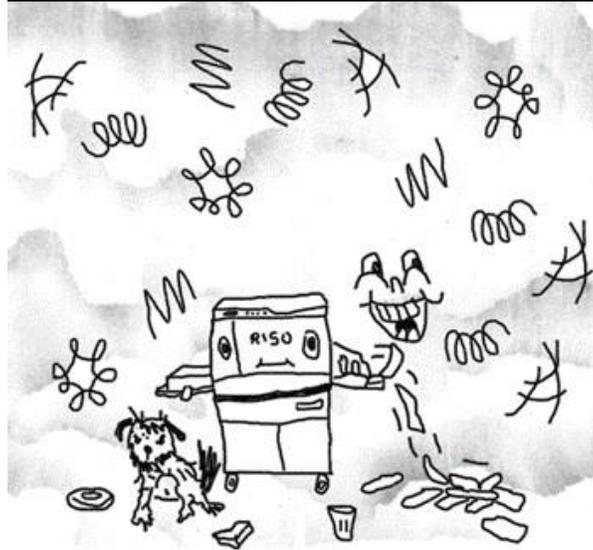


Imagen 4.7. *Autopublicando juntas*. Taller de Producción Editorial (TPE), grupo Kunci, Jogjakarta, Indonesia, 2017.

La autopublicación ha sido la práctica de la CCI que más se ha ramificado. Ya sea porque hay colectivos internos que se han enfocado particularmente en generar experiencias colectivas en torno al ejercicio de publicación (Movimiento Editorial), en el ejercicio editorial (Taller de Producción Editorial), en publicaciones periódicas (Revista Cartucho) o en el fanzine y la narrativa gráfica (Zúngale cómics). La diversidad del material publicado, en términos estéticos y de contenidos, es proporcional a la de los participantes y actividades de las cuales son producto.²³⁶

²³⁶ Residencias de artistas invitados como la de Nicole Delgado en el 2016 que publicó *Sucede que soy América* (editado por Cráter invertido y Astrolabio Editorial Beta), o la de Chikara Matsumoto en 2014 que derivó en *El pequeño Naranja (Sr. Naranja)* (editado por Andrés Villalobos y Rita Ponce de León); de seminarios como el Seminario Caribe que resultó en el *Semillero Caribe* una serie de 4 publicaciones impresas en el 2016 con autoría de Madeline Jimenez, Ulrik López y Minia Bibiany. También de trabajos comunitarios como *ISLAGUADA* del 2013, una publicación resultante de la participación de Dasha Chernycheva y Diego Teo en el Festival de las Artes Visuales de Campeche, que implicó una intervención en la comunidad de pescadores de Isla Aguada. De las publicaciones como parte del seminario público sobre formas de conectividad dentro de la exposición “We Are the Time Machines: Time and Tools for Commoning” que realizó el Movimiento Editorial en Casco, Holanda en 2015. *Herramientas comunes* del 2016, una publicación derivada de encuentros y que recoge entrevistas realizadas a integrantes de comunidades de Xochimilco, Ciudad de México, Oaxaca y Morelos sobre temas como trabajo cooperativo, organización, asamblea, trabajo en el territorio y proyectos extractivistas en México.

No hay hasta ahora un archivo que recupere la totalidad de publicaciones en las que ha participado la CCI. Para el 2015, solo desde Movimiento Editorial se habían realizado 30 publicaciones a partir de la cooperación con 24 grupos. Movimiento Editorial, Cooperativa Cráter invertido “About the project.”

Algunos experimentando con el formato del libro, y en algunos casos, ausencia de parámetros editoriales convencionales: título, paginación, año de publicación, autoría. Cómo en las demás prácticas, hay fuerte presencia de la gráfica y de imágenes e imaginarios sobre la Ciudad de México.

Cómo se ha visto, varios procesos convergen en la práctica de la autopublicación: 1. Una postura política e ideológica sobre los medios de producción, que se manifiesta en torno a la autopublicación y constituye el mayor gesto de autonomía de la cooperativa desde sus antecedentes en el 2010 con el ATR. 2. La importancia de las redes presenciales, y el distanciamiento y cuestionamiento de Internet como forma de difusión libre y transparente, que fue el caso de la Revista Cartucho. 3. La cooperación intergrupual materializada en el fanzine *Engañar a la muerte y renacer*, una confluencia de intereses entre Subversiones, el EZLN y la CCI. 4. La subsistencia económica de las pequeñas editoriales y los debates en torno a las fuentes de financiación con el caso del libro *1994*. 5. La coexistencia y vinculación con instituciones del arte, así como acción de hacer de la autopublicación una práctica enseñable, una herramienta para otros (Movimiento Editorial). Esta es una muy pequeña muestra de eventos y trabajos dentro de esta práctica, que permiten dar cuenta de problemáticas, intereses, salidas que tiene este espectro de la autopublicación en la CCI.

La autopublicación comprende prácticas pedagógicas que terminan siendo la verdadera potencia de la CCI: pensar y actuar en red, implementar de formas de colaboración y organización; es manifestación material de procesos e ideas colectivas, de archivo, memoria e identidad, “la autopublicación tiene que ver con identidad, con contarnos nuestra historia”.²³⁷ Sin embargo, valdría la pena cuestionarse si en este campo estamos presenciando una actualización o un

²³⁷ Villalobos, “Políticas y poéticas del arte participativo en México,” entrevista.

estancamiento de esas formas, respecto a los antecedentes de esta práctica en el campo del arte y de producción de lo común.

Un asunto que queda pendiente y es fundamental en el sentido que se plantea la autopublicación son los canales de circulación. La experiencia de las publicaciones de la CCI deja ver un problema en ese sentido. Si parte de la razón de existencia de este tipo de publicaciones y organizaciones autogestivas es la difusión de contenidos ¿se están generando formas de circulación que correspondan con la ideología de estos sistemas alternativos?

Las editoriales autogestionadas del campo del arte tienen pequeños (¿o exclusivos?) nichos en los que procuran circular y vender las publicaciones: ferias de arte, eventos culturales, exposiciones. Si se retoma el caso de la CCI, donde hay una producción limitada de publicaciones y éstas a veces no son vendidas sino regaladas como guiño de afinidad, se genera una contradicción, pues un medio para producir redes, difundir contenidos y expandir éstos a lugares no tradicionales de arte, termina reduciendo precisamente estas posibilidades. La accesibilidad se coarta con la imposibilidad de conseguirlo a menos de que la persona sea percibida como afín o merecedor de. De modo que no es autosustentable pero tampoco es coherente con este propósito de la autopublicación y sí con el culto al objeto limitado, exclusivo; también, es en cierta medida, un consumo direccionado. Por lo tanto, no basta con controlar los medios de producción y generar formas de organización autogestivas sin suficientes y afines canales de circulación de estas publicaciones.

4.2 Prácticas activistas y comunitarias

I

Un análisis de este tipo de prácticas en el arte de la región está presente en la exposición y catálogo *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012).²³⁸ “Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea”.²³⁹ La categorización que ofrece esta investigación sirve como punto de partida para entender el carácter diferenciado de éstas y otro tipo de prácticas en el arte contemporáneo, así como la centralidad del debate sobre la autonomía del arte y sus acepciones y cómo esto es parte fundamental de la práctica activista.

El activismo artístico no sólo plantea “romper” con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada [con respecto a las problemáticas sociales]. Pero resulta aún más interesante observar cómo el activismo artístico “desplaza” el eje del problema: frente a la concepción de una esfera del arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos con respecto a la institución.²⁴⁰

Este tipo de prácticas en la CCI tuvo una particular visibilidad en su primera etapa, entre el 2010 y 2012. Posteriormente, vendrían proyectos más de la mano con el trabajo con comunidades que del activismo. Esto tiene razón de ser por lo que en apartados anteriores se desarrolló en torno a la coyuntura política del 2012 y lo que venía acumulándose años atrás en la sociedad mexicana.

²³⁸ Esta exposición tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de España y fue comisariada por la Red Conceptualismos del Sur. En su realización participaron agentes del arte de Latinoamérica y España.

²³⁹ Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 43.

²⁴⁰ Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, 44.

Lo que se ve con las prácticas de la CCI entre 2010-2012 es interesante en este sentido pues su autonomía frente a la institución tiene distintos matices: desde la intervención (como con la academia) hasta el aprovechamiento (como con el Museo) y la complicidad (como con la galería de Comercio). Es decir, el activismo de la CCI presenta distintas aproximaciones a la institución artística que revelan justamente la supervivencia de esa autonomía aun en convivencia o en relacionamiento con la institución, pero no en sujeción a esta. Autonomía frente a los cánones, que no significa, como lo dejan ver sus prácticas, cortar relaciones con las instituciones.

Para la CCI el activismo caracterizó los procesos de desinstitucionalización con respecto a la academia de arte en la que estudiaban sus integrantes en ese momento, lo cual no pasó con galerías y museos.²⁴¹ De esta primera etapa en la ENPEG se ha hablado en apartados anteriores; sin embargo, lo que quisiera traer a colación es la particularidad de algunas de las intervenciones: construir una cocina en el espacio de la escuela, por ejemplo. Esto surge como reacción a la falta de relación entre los estudiantes, la apatía generalizada, la falta de espacios para compartir y socializar trabajos más allá de las aulas, y a una dirección escolar basada en la competitividad y mercado del arte.²⁴²

Para gestionar la cocina, realizaron una fiesta donde con el dinero de venta de mezcal se compró la estufa, refrigerador y demás indumentaria, literalmente se construyó la cocina y se propició la convivencia en torno a la comida. La intervención reformuló un espacio y propuso unas dinámicas particulares: cocinar, comer, bailar, hacer una fiesta: aproximarse, encontrarse. De

²⁴¹ Varios de sus proyectos iniciales tuvieron acogida por estas instituciones: el *Archivo Temporal Reproducible* en el Museo de Arte Moderno, del que se habló anteriormente, o *La ofrenda de día de muertos* en la Galería de Comercio, de la que se hablará más adelante. Incluso, otras acciones más disruptivas eran documentadas como piezas de arte, como las que realizó el colectivo Visceras de Nación -luego parte de la CCI-, todas estas en 2010; de esta serie hace parte la *Bandera de Luto*, de la que se hablará más adelante también, y que posterior a su producción como pieza de arte es llevada y activada en el contexto de la movilización como dispositivo estético-político.

²⁴² Cooperativa Cráter Invertido, “Yóllotl Alvarado y Rodrigo Frenk, de Cráter Invertido, en Ruta de escape,” entrevista.

modo que estas primeras acciones además de ser formas de encuentro son formas de organización de los cuerpos, de los que se organizan para gestionar un evento y de los que se relacionan en este bajo actividades muy específicas.

El proyecto de la cocina resultó siendo apropiado por la comunidad y tiempo después la administración de la ENPEG terminó quitando la cocina y construyendo salones que resultaron en desuso, lo cual puso de manifiesto el espacio público como lo que es, un espacio en permanente negociación, pero además la necesidad de control, de regulación del espacio y la desconexión entre directivos y estudiantes.

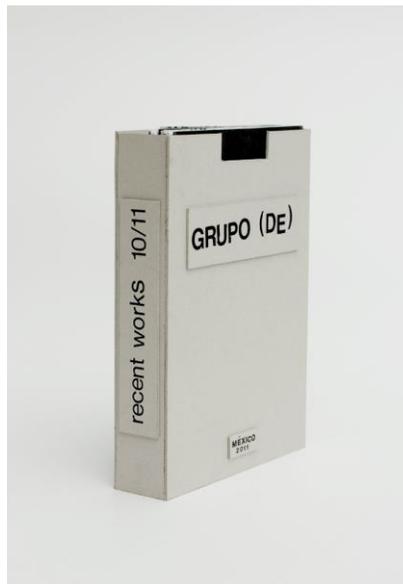


Imagen 4.8. *Caja de Trabajos*, Grupo D, 2010-2011.

Estas acciones y otras que se llevaron a cabo desde el Grupo D entre el 2010 y 2011, como el *Archivo Temporal Reproducible* y las sesiones de autoformación con invitados, se compilaron en la *Caja de trabajos*, caja con 10 posters, 1 DVD, 4 videos, portafolio y un 1 fanzine digital (imagen 4.8).

Una de las cosas más importantes era trabajar para separarse del mito del individualismo, empezar a trabajar en comunidad, a valorar cosas como el encuentro, el diálogo, que a

veces suenan como algo primario pero que a nuestra generación nos cuesta mucho trabajo. Se empezó a valorar demasiado el trabajar juntos, el construir una propuesta no solo con la autoría del colectivo sino de generar un movimiento, un gesto. Empezó a haber una labor que era mitad activismo mitad cultura. Uno de los primeros signos, en el 2010, fue trasladar el día de muertos al 15 de septiembre. El día de la máxima fiesta nacional es el día que nos tomamos para recordar a los muertos no solo familiares sino víctimas de las políticas del Estado, ritual que se hace cada año.²⁴³



Imagen 4.9. *Día de muertos*. Grupo D, 15 de septiembre 2010.

El gesto de trasladar el día de muertos del 02 de noviembre al 15 de septiembre enfrentaba en su significación dos fechas importantes y ceremoniales en México: por un lado, el 15 de septiembre que conmemora el grito de independencia y en el 2010 el bicentenario de los hechos (por lo cual hubo un gran despliegue público por parte del gobierno), y el 02 de noviembre, día de muertos, un día ritual de origen prehispánico. La instalación (imagen 4.9.) confrontaba el carácter distinto de dos fechas, la celebración sobre la solemnidad para producir una denuncia, un

²⁴³ Cooperativa Cráter Invertido, “Yóllotl Alvarado y Rodrigo Frenk, de Cráter Invertido, en Ruta de escape,” entrevista.

señalamiento, cuestionar la “celebración del Estado” y señalar su participación en el aumento de la violencia en el país.

El contexto en el que se da esta intervención se ubica en lo que se llamó guerra contra el narcotráfico, que fue bandera del periodo presidencial de Felipe Calderón (2006-2012), constituyó un conflicto de intereses entre los cárteles del narcotráfico y el gobierno. Este suceso inició una triple alianza entre Estados Unidos, México y Colombia.²⁴⁴ Durante el gobierno de Calderón el gasto para la Secretaría de Seguridad Pública se incrementó 4 veces (de 10.000 millones en el 2006 se aumentó paulatinamente hasta 40.536 millones de pesos en 2012),²⁴⁵ se desplegaron en México 50.000 soldados del ejército y 35.000 policías federales. Al final de su gobierno 25 de los 37 narcotraficantes más buscados fueron capturados o asesinados. Sin embargo, los carteles y sus integrantes mutaron hacia otros delitos como secuestro o extorsión. “Entre el 2006 y 2012 se reportan más de 26.000 personas desaparecidas y 121.669 homicidios, un promedio de más de 20.000 personas por año, o más de 55 personas por día, más de dos personas por hora”.²⁴⁶

La instalación si bien se hizo en la calle, fue afuera de la Galería de Comercio (creada por Abraham Cruzvillegas y Nuria Montiel) ¿Qué pasa con hacer la instalación afuera de una galería de arte? Valdría la pena pensar con Marcelo Expósito (2021) cuando menciona que presentar algo

²⁴⁴ El Plan Mérida en México iniciado en 2008 y el Plan Colombia en 2001 se establecieron como tratados de seguridad comandados por Estados Unidos, con estos se dio paso a la guerra contra el narcotráfico y posteriormente a la guerra contra el terrorismo en Colombia; detrás de esta intervención de los Estados Unidos se enmascararon propósitos geopolíticos y económicos en la región. Gian Carlo Delgado Ramos y Silvina María Romano, "Plan Colombia e Iniciativa Mérida: negocio y seguridad interna," *El Cotidiano*, no. 170 (2011): 89-100, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=325209350> 10.

²⁴⁵ Tania Montalvo, “Gasto público aumentó con Fox y Calderón,” *Animal político*, septiembre 20, 2013. <https://www.animalpolitico.com/2013/09/gasto-publicoaumento-con-fox-y-calderon-no-hubo-resultados-tangibles/>.

²⁴⁶ “Ayotzinapa. Cronología,” exposición *Restablecer memorias* del artista Ai Weiwei, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, abril 13, 2019, https://muac.unam.mx/assets/docs/low_190325_aww_muac_timeline_spanish_com.pdf.

como arte o no, es una decisión táctica.²⁴⁷ Acá, claro que hay una referencialidad al circuito del arte; sin embargo, es una instalación que se hace afuera de la galería y no adentro y que además no se presenta como obra de arte, está pensada desde la posibilidad del transeúnte de acercarse, es decir, no podría diferenciarse el transeúnte del espectador de arte.

Un dato paradójico sobre el contexto de esta pieza y de los artistas es que, aunque en varias oportunidades el presidente propuso recortes hasta del 40% en el sector cultural, lo que finalmente se aprobó y revela el presupuesto de egresos de la federación es que hubo aumento cada año para la educación pública, ramo al que pertenecía CONACULTA en ese momento.²⁴⁸ De 137.590 millones en el 2006 se incrementó a 251.764 en el 2012 (para el rubro particular de CONACULTA también hubo incremento). El sector de cine fue el más favorecido con la renovación de la Cineteca Nacional y mayor presupuesto para el C.C.C (Centro de Creación Cinematográfica). Este tipo de favorecimientos presupuestales para el sector cultural en los gobiernos de Calderón y de Peña Nieto (en el que se crea la Secretaría de Cultura), no cesaron el rechazo tajante de los artistas y trabajadores de la cultura frente a la violencia en el país.

Otro evento cercano fue la exigencia que hizo el pueblo wixaritari, también llamado huichol, en el 2011 al presidente Calderón de frenar las concesiones de explotación minera a la compañía canadiense First Majestic Silver Corp para explotar más de 6.000 hectáreas en la Sierra de Catorce o “Wirikuta” territorio sagrado para la comunidad indígena.²⁴⁹ En solidaridad con el

²⁴⁷ Marcelo Expósito, *Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*. Ciudad de México: UNAM-MUAC, 2021.

²⁴⁸ Roberto Garduño y Enrique, Méndez, “Calderón propone recorte de \$2 mil 538 millones a la cultura,” *La Jornada*, septiembre 29, 2010. <https://www.jornada.com.mx/2010/09/29/cultura/a03n1cul>.

²⁴⁹ Extracto de la carta dirigida a Felipe Calderón el 9 de mayo del 2011: “(...) señor presidente, es uno de los altares de mayor importancia donde nuestros peregrinos acuerdan la fertilidad y el equilibrio del mundo y de todas sus criaturas y tenemos evidencia de que la operación minera afectaría de forma profunda la ecología de la zona contaminando y desecando nuestros manantiales sagrados. En estos tiempos de violencia extrema en nuestro país, que

pueblo huichol, el grupo Otrxs por la tierra -vinculado posteriormente a la CCI- realizó el 20 de mayo del 2011 la acción *Un ojo de Dios por Wirikuta*, un meeting afuera de la embajada de Canadá en la Ciudad de México (imagen 4.10). La acción consistió en hacer amuletos insignia de la comunidad llamados “el ojo de Dios”, tejerlos y dejarlos en frente de la embajada canadiense como ofrenda y forma de rezo colectivo. Antes y durante la protesta los artistas enseñaron a los asistentes a fabricar los amuletos.



Imagen 4.10. *Un ojo de Dios por Wirikuta*. Otrxs por la tierra, 2011.

El ojo de Dios para esta comunidad es un símbolo para “ver y entender lo desconocido, lo que el ojo humano no puede ver”. También es llamado “Sikuli”, una herramienta ritual compuesta de un tejido de colores en forma de rombo sobre una cruz de madera; las dimensiones del tejido y

están acabando con los tejidos sociales, con este megaproyecto están secuestrando y quieren asesinar a nuestra madre, La Tierra a la que tienen amagada, y buscan la desaparición forzada de todo un pueblo, el Pueblo Wixárika.” Consejo Regional Wixárika por la defensa de Wirikuta, “Carta urgente del pueblo Wixárika al presidente de México y a los pueblos y gobiernos del mundo,” *Alianza Biodiversidad*, consultado julio 01, 2022. https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Carta_urgente_del_pueblo_Wixarika_al_Presidente_de_Mexico_y_a_los_pueblos_y_gobiernos_del_mundo.

las cuatro esquinas del rombo representan las siete direcciones del universo para los huichol: norte, sur, este, oeste, centro, arriba y abajo. Es el símbolo del venado azul, que representa al Dios Kauyumari; el ojo de Dios es el medio por el cual éste comprende y ve los misterios del mundo. Tradicionalmente se regala a los niños recién nacidos, el padre teje el primer rombo o “primer ojo” y se suma uno por cada año de vida hasta cumplir los 5 años, es un símbolo de protección.

Acá no se están inventando nada nuevo los artistas, el símbolo, el amuleto, sus significaciones, hacen parte de un ritual ancestral y una cultura prehispánica vigente. Lo que hacen es el reconocimiento de la potencia expresiva de ese amuleto y ese ritual, y utilizarlo en su significación de protección como denuncia, exposición y visibilización de lo que estaba sucediendo, y de la cultura huichol como la directamente afectada por las concesiones de explotación a su territorio. *Otrxs por la tierra* formula una organización de cuerpos a través de una acción ritual trasladada a la embajada de Canadá y producida como signo de protesta. “Si el activismo artístico logra abolir la distancia objeto-sujeto es, ni más ni menos, porque exige “poner el cuerpo” en la práctica”,²⁵⁰ una característica que comparten todas las acciones activistas de la CCI.

La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, en colaboración con la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68, también se manifestó en contra del proyecto extractivista que desplazaba forzosamente a los indígenas huichol y que atentaba contra su territorio sagrado. Realizaron la carpeta gráfica *Wirikuta, lugar sagrado* (2012), que reúne textos y gráfica de 36 artistas. Lamentablemente, el gobierno mexicano terminó concediendo 22 permisos a la empresa canadiense para explotar minas de oro y plata en la zona de Wirikuta. Esta concesión

²⁵⁰ Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, 50.

afecta a 6.326 hectáreas por la alteración del medio ambiente debido la contaminación a las reservas de agua.

Una de las convocatorias más amplias durante las movilizaciones del 2012 se realizó en la UNAM el 30 de mayo de ese año. Para entonces los integrantes de la CCI hicieron una manta que colgaron en rectoría con la frase “si yo no ardo, si tú no ardes, si nosotros no ardemos ¿quién iluminará esta oscuridad?” un poema del turco Nazim Hikmet apropiado también por las movilizaciones estudiantiles de Colombia entre 2011-2012 (imagen 4.11).²⁵¹ Los artistas calificaron esto como un gesto que, sin la pretensión de, al final fue reproducido y apropiado por el movimiento apareciendo en todas las minutas de #YoSoy132.

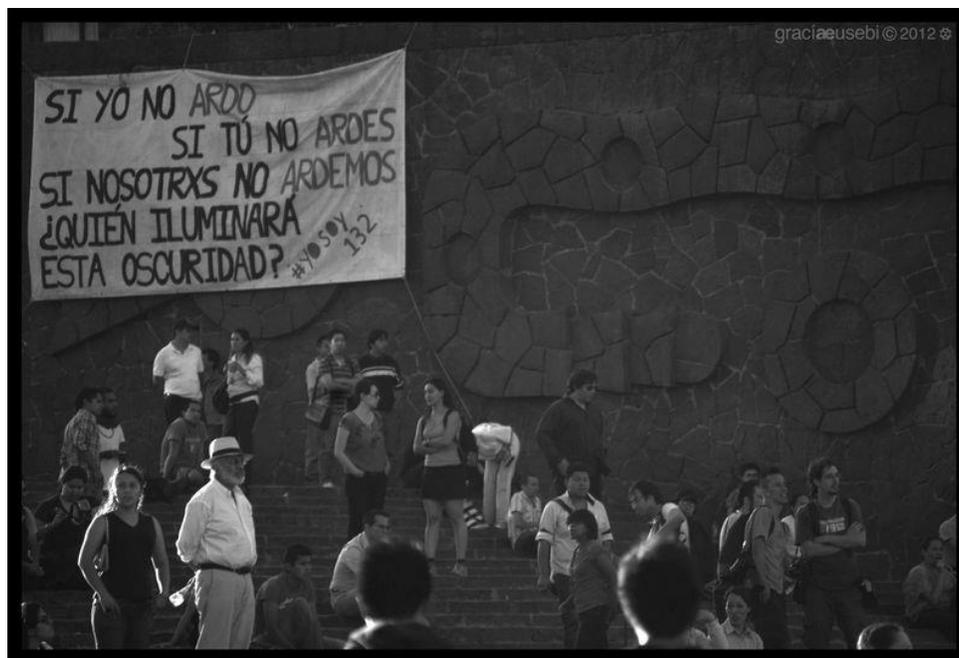


Imagen 4.11. *Si yo no ardo, si tú no ardes, si nosotros no ardemos ¿quién iluminará esta oscuridad?*, Cooperativa Cráter Invertido, 2012. (Primera vez que aparece la frase que se convertiría en insignia del movimiento #YoSoy132 en México).

²⁵¹ Nazim Hikmet, “En guerra a la penumbra”, 1978.

Otro artefacto que fue apropiado por la movilización fue la *Bandera de luto*, que inicialmente hizo parte de un conjunto de 4 piezas del colectivo Visceras de nación (integrado por Fermín Díaz, Jazael Olguín Zapata y Juan Caloca, los dos últimos serían parte de la CCI) en el 2010. Esta es la bandera de México intervenida, las franjas de color rojo y verde son remplazadas por unas de color negro. La serie a la que pertenece esta pieza gira en torno a la celebración del bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana; expresaban un descontento y crítica al manejo de las celebraciones de este año. El himno, la bandera y el escudo de México como símbolos de un Estado nación fueron atacados, deconstruidos, intervenidos en espacios públicos.

La celebración de los 200 años del inicio de la Guerra de Independencia de México más la conmemoración de los 100 años de la Revolución Mexicana en 2010, fueron concebidas para apoyar y realzar la actual guerra contra el tráfico de droga que en gran parte ha significado la militarización de todo el país, el asesinato de más de 28,000 personas en los últimos cuatro años, y la criminalización o persecución de cualquier manifestación de protesta o activismo. Cualquier tipo de duda en contra de la forma en que el dinero fue utilizado por el gobierno para la celebración fue vista como una forma de cuestionar negativamente el alto honor del orgullo de la nación. Un matrimonio no anunciado oficialmente, pero evidentemente aceptado entre el administrador del Estado y los intereses de la clase empresarial fue la colaboración que hizo posible estas entretenidas e indignantes celebraciones nacionalistas.²⁵²

Una de las acciones fue cantar repetidamente el himno mientras bebían pulque (la bebida más popular antes de la conquista española) hasta descomponerlo, modificarlo u olvidarlo. Otra fue vomitar los colores de la bandera en el Zócalo de la Ciudad de México como un acto de desintoxicación del cuerpo; un acto que exponía el rechazo del cuerpo a algo ingerido, en este caso las versiones oficiales sobre acontecimientos históricos y sobre los hechos del presente en México.

²⁵² Jazael Olguín “Visceras de Nación en el contexto del Bicentenario de la independencia de México,” consultado Julio 01, 2022. <http://juancaloca.com/index.php/ultrajes/visceras-de-nacion/>.

Y finalmente la *Bandera de luto* (imagen 4.12), que comprendió la modificación de más de cien banderas de México, la infiltración a edificios gubernamentales para ondear la bandera en ellos y su distribución con personas de distintos ámbitos y espacios de la ciudad. Esta bandera fue retomada por la CCI en el 2012 en medio de las movilizaciones y empezó a ser replicada por el movimiento de manera autónoma, vendida incluso por comerciantes en medio de las marchas; se convierte en un gesto apropiado por la comunidad, un artefacto reproducible y activado en su dimensión estética al incorporarse en las marchas.



Imagen 4.12. *Bandera de luto*. Colectivo Vísceras de nación, 2010.

Todas estas acciones presentan cuerpos atravesados y usados como activadores de una serie de situaciones estético-políticas, en el 2010 a un nivel performático, pero lo que quisiera resaltar es el viraje que hay en la pieza particular de la *Bandera de luto*. Para el 2012 cuando se incorpora como artefacto estético en las movilizaciones y es reproducido por el movimiento, excede por completo su condición de pieza de arte para potenciar un momento político. La bandera como artefacto se vuelve autónoma, y esa autonomía y apropiación libre por parte de la ciudadanía es

también signo de utilidad de lo que en principio se planteó como arte.²⁵³ A diferencia de otros activismos artísticos, donde primero suceden como acción política y posteriormente se documentan por la institución, la *Bandera de Luto* es concebida y documentada como pieza de arte en el 2010 y luego en el 2012 sacada del contexto del arte y puesta en disposición en las movilizaciones, adquiriendo otra funcionalidad: la de agitación.

El desbordamiento hacia las movilizaciones que tiene esta acción, lleva a pensar en términos de Negri (2004) sobre la fuerza de la expresión biopolítica sobre la expresión del biopoder. Hay unos cuerpos que se apropian de un artefacto estético y salen a la calle a manifestarse en contra del Estado. Es decir, es el cuerpo en su singularidad, pero también es la multitud que se expresa a través de un conjunto de singularidades.

En este mismo periodo de tiempo, de la mano con el activismo y la propia conformación de la Cooperativa, naturalmente se cuestionan relaciones y sentido de trabajo, las economías alternativas, etc.²⁵⁴ En noviembre del 2012 la CCI participó en la “Sesión de intercambio: trae-comparte-lleva”, un evento de economía solidaria organizado por “la acampada revolución”, una asamblea ciudadana que participó del #Yosoy132. En el “altercambio” participaron distintos colectivos. Se intercambian servicios, objetos y tiempo de trabajo y se activaron mecanismos como el trueque.²⁵⁵ A partir del “altercambio” se planeó el “autofestival” del 2013 que reunió 20

²⁵³ Una situación similar refiere Marcelo Expósito (2021) cuando menciona que el Siluetazo en Argentina, en el que los transeúntes se suman voluntariamente a la reproducción de siluetas de los desaparecidos en la dictadura, resulta teniendo esa acogida debido a que no se presenta como arte, aunque fuera concebida por un grupo de artistas para presentarse en un concurso de arte. Expósito, *Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*.

²⁵⁴ Algunos miembros como Wayssata Fernandez y Diego Teo renunciaron al involucramiento individual con el mercado del arte, no obstante, la aproximación a las instituciones y al mercado del arte ha sido distinto para cada miembro. En estos dos primeros años, la recién consolidada CCI, se va a concebir como lugar en el que se pueden posibilitar encuentros entre la institucionalidad del arte y el activismo político.

²⁵⁵ Un proyecto que retoma la experimentación de formas de economía para el arte emergente desde la institución artística es el Tianguis de C.A.C.A.O Cooperativa Autónoma del Comercio Artístico de Obras que se lleva a cabo por primera vez en el 2013 en el museo del Chopo de la Ciudad de México. Esta es una iniciativa del artista

colectivos, y se planteó como espacio para colaborar en red y empezar a reconocerse dentro del campo cultural. “Había un interés como estudiantes de desplazar la idea de producto artístico a la idea de proceso artístico vivo, que atiende a su contexto inmediato”.²⁵⁶ Las redes se fortalecieron después del 2012 con la consecución de una sede. Se pusieron en juego otros valores de trabajo y de creación colectiva: trabajar por afinidad y sin evadir el desacuerdo, la singularidad, el conflicto.²⁵⁷

No somos un espacio destinado a complacer públicos, como sucede con los espacios institucionales dedicados al arte, en su mayoría estériles. Dentro del Cráter la organización es experimental. No hay recetas, pero se discuten y ponen en práctica estrategias para organizar la cotidianidad del espacio. En este sentido, entendemos la labor del artista desde su intercambio social y como un agente activo dentro de esta sociabilización. El artista no es un ente aislado de los problemas que acontecen día a día en la sociedad. Dentro de la esfera del arte su posición es otra. Aunque muchos colegas trabajan temáticas políticas, su vinculación con las problemáticas sociales es nula. Es por eso que nosotros desarrollamos plataformas en donde la intervención es activa e incisiva.²⁵⁸

José Miguel Gonzales Casanova, la cual busca estimular la distribución y consumo de bienes artísticos, “conformar nuevos canales de intercambio cultural y simbólico, en una acción colectiva y solidaria en sus cadenas de producción y distribución. C.A.C.A.O. conectará y dará visibilidad a proyectos que procuren formas de producción, intercambio y consumo abiertas, horizontales y creativas. Con ello buscan crear una red de economías autónomas, que basen su producción en acciones solidarias y creativas”. C.A.C.A.O, Museo Universitario del Chopo, consultado Julio 01, 2022, <https://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Cacao.html>.

²⁵⁶Cooperativa Cráter Invertido, “Yóllotl Alvarado y Rodrigo Frenk, de Cráter Invertido, en Ruta de escape,” entrevista.

²⁵⁷ “Mi interés por el trueque y por otro tipo de economías tiene que ver con tratar de buscar nuevas formas de intercambio que no son las que rigen a sistema capitalista en el cual estamos inmersos y porque estoy convencido de que otras maneras son posibles pero que nos toca experimentarlas y nos toca jugar un rol activo y participativo en la construcción de un nuevo mundo”. Cooperativa Cráter Invertido, “Cooperativa Cráter Invertido,” entrevista realizada por *La coperacha*, noviembre 07, 2012, vídeo, 2:52. <https://www.youtube.com/watch?v=EjSkUIHkoHg>.

²⁵⁸ Cooperativa Cráter Invertido, “Acciones para agitar la realidad. Entrevista con Cooperativa Cráter Invertido,” *Revista Código*, octubre 7, 2013. <https://revistacodigo.com/crater-invertido-en-entrevista/>.

II

Este apartado se planteó como espacio para hablar de prácticas menos establecidas en el mundo del arte, aunque con un lugar en la institucionalidad: las prácticas activistas y las prácticas comunitarias. Cabe hacer una salvedad en este punto: entre el activismo de una primera etapa y las prácticas comunitarias que seguirían, un evento que capturó la mayor parte de visibilidad de la Cooperativa, fue su participación en la Bienal de Venecia en el 2015. Esto tendrá su propio relato más adelante. No obstante, el involucramiento con comunidades se retoma en proyectos, como algunos que se abordan acá. Por lo tanto, no es que estas prácticas no se den en años posteriores al 2015, sino que antes de la beca Arts Collaboratory y las invitaciones a exponer en el extranjero, podía leerse a la CCI más en su dimensión de espacio autogestivo, en su búsqueda de autofinanciación y de manifestación activista. Después del 2012 hay un trabajo desde el involucramiento con experiencias comunitarias más que activistas o de intervención en el espacio público.

En primer lugar, se propone hablar de prácticas comunitarias y no de prácticas artísticas comunitarias (PAC), ya que el trabajo que hace la Cooperativa se realiza desde los términos de la comunidad; no es una práctica artística que se hace en comunidad, no es lo comunitario un adjetivo de la práctica artística sino condición preexistente a la participación o involucramiento de la CCI. Se vinculan en relación de aprendizaje, muchas veces, no de enseñanza (como *Herramientas comunes* del 2016); se suman como aportantes, colaboradores de metas o proyectos preexistentes (como en las Chinampas de 2018 o el Proyecto Samir de 2019).

En el 2016 la Cooperativa publicó junto con el colectivo Siempre otra vez *Herramientas comunes* una compilación de textos y entrevistas realizadas a líderes comunitarios de las regiones de Xochimilco, Ciudad de México, Oaxaca, Morelos, Michoacán sobre temas como trabajo

cooperativo, organización, asamblea, trabajo y defensa del territorio²⁵⁹. Estos referentes regionales han sido importantes para la CCI en términos de luchas y resistencias; los acercamientos con estas comunidades han aportado al entendimiento de estas nociones en la práctica, desde el territorio y en los propios términos del contexto. Por lo que a pesar de que las prácticas de la CCI tienen más visibilidad y se desarrollan mayoritariamente en la Ciudad de México, sus referentes sobre activismo y autonomía encuentran un lugar importante en las regiones.

Por ejemplo, para las Cooperativas, resulta poderoso pensar con el zapatismo en relación a las comunidades y las redes desde un punto de vista alternativo al sistema de redes al servicio del capital:

El comandante zapatista Tacho, con nuevos recursos de comunicación personal y a distancia, sostiene: «Cuando estamos juntos somos comunidad, cuando estamos distantes somos red». La comunidad pequeña y presencial se combina con la red, y hasta con una red hecha de muchas redes con objetivos comunes y participaciones instantáneas.²⁶⁰

Un ejemplo de esto es el Proyecto Samir. El testimonio de Samir Flores aparece en la publicación “Herramientas comunes” del 2016 (imagen 4.13):

²⁵⁹ Esta publicación hace parte del proyecto “Territorios” compuesto por 6 organizaciones vinculadas a Arts Collaboratory.

²⁶⁰ Pablo González Casanova, “Comunidad: la dialéctica del espacio.” *Temas*, no. 36 (Enero-marzo de 2004): 16.<http://ftp.isdi.co.cu/Biblioteca/BIBLIOTECA%20UNIVERSITARIA%20DEL%20ISDI/COLECCION%20DIGITAL%20DE%20REVISTAS/01%20-%20Revistas%20suscritas%20por%20la%20Biblioteca/Temas/2004/NO36/No.%2036%20-%202004.pdf>.



Imagen 4.13. *Herramientas comunes* (Fragmento de la publicación). Cooperativa Cráter Invertido, 2016.

Samir Flores fue activista, comunicador y líder indígena de la región de Morelos; integrante de la Asamblea Permanente de los Pueblos de Morelos y miembro del Congreso Nacional Indígena. En el 2016 fundó la radio comunitaria Amiltzingo y dedicó sus últimos años a luchar contra la construcción de una termoeléctrica en la población de Huexca. El 20 de febrero del 2019 fue asesinado.

Tras el suceso, varios colectivos y colaboradores, entre ellos la CCI, se sumaron con diversas acciones en algo que se llamó “Proyecto Samir” y que involucraba acciones para ayudar a la familia (como construcción de una casa), para cohesionar a la comunidad (una de ellas una Charla de Mariana Botey sobre la imagen de Zapata en la comunidad de Amiltzingo) y para generar un movimiento de rechazo a los megaproyectos y al asesinato de líderes sociales a través de la denuncia, movilización, organización (imagen 4.14).²⁶¹ El proyecto Samir desplegó distintas

²⁶¹ La publicación *Imaginación política: Encuentro internacional* del 2019, memorias del evento realizado en este año en el MUAC, se dedicó a la memoria de Samir Flores: “A cinco días del infame y vil asesinato del incansable luchador social y comunicador comunitario de Amilcingo, Morelos, Samir Flores Soberanes, dedicamos esta publicación a su memoria y lucha. ¡Samir Vive! ¡La lucha Sigue!” Cassie Thornton, Max Haiven y Alex

acciones como rifas, conversatorios, campaña gráfica. Se utilizaron plataformas digitales para movilización y recolección de insumos económicos, gráficos y de difusión.²⁶²

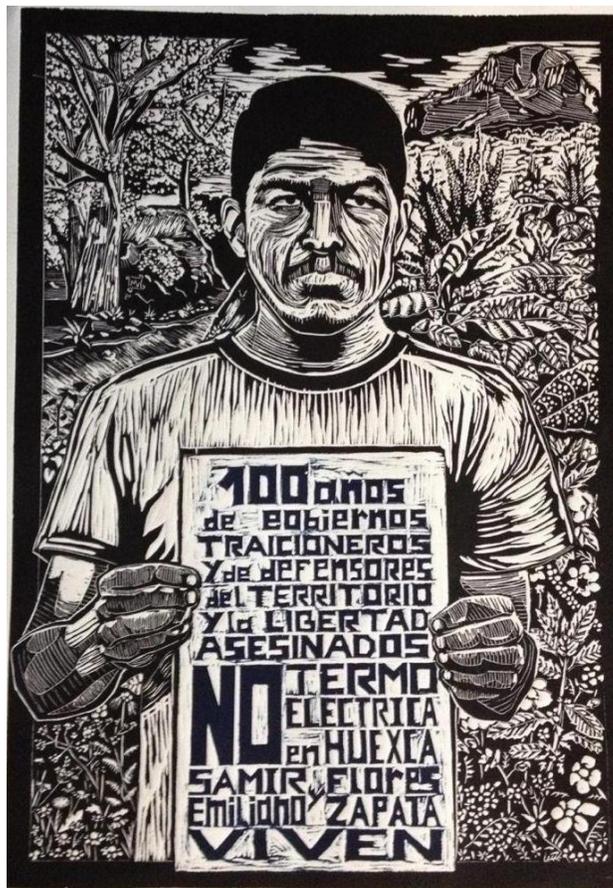


Imagen 4.14. *Proyecto Samir*. Imagen perteneciente a la Campaña Gráfica, 2019.

Khasnabish, *Imaginación política: Encuentro internacional*, traducción y revisión Mario Morales, Sandro Brito y Jazael Olgún Zapata (Ciudad de México: Cooperativa Cráter Invertido, Arts Collaboratory, Postfilia y Neri Barranco, 2019),

https://www.dropbox.com/s/imavlbbftxi3haz/Thornton%20Cassie%20%20Haiven%20Max%20%20Econom%C3%ADa%20feminista%20y%20Qu%C3%A9%20es%20la%20imaginaci%C3%B3n%20radical_Edici%C3%B3n%20conmemorativa.pdf?dl=0.

²⁶² Otras prácticas a las que la CCI se ha sumado son la “Colecta solidaria” del 2017, una convocatoria junto con el colectivo Subversiones y Espacio electromagnético, para apoyar con donativos a la reconstrucción de la Preparatoria Comunitaria José Martí, un proyecto educativo colectivo en Ixhuatán (Oaxaca) afectados por el sismo del 7 de septiembre. Desde la Ciudad de México se organizó una colecta que se difundió por redes para abastecer los comedores, reconstruir sus aulas y darle continuidad a su proyecto. Se envió un camión de 17 toneladas con acopio (medicamentos, víveres y material de construcción) reunido desde la Ciudad de México y transportado a Oaxaca.

Una línea de trabajo de la CCI que ha adoptado forma en diferentes proyectos es la que tiene que ver con soberanía alimentaria. En el 2015 se propuso el proyecto “Comeflores” que partía de la cuestionarse cuál es la cadena de producción previa a la alimentación y por qué se come de determinada manera. El proyecto inicial fue un comedor comunitario realizado una vez a la semana en la sede de la CCI en el que se cocinaba y se compartía comida vegetariana. Este proyecto era sostenido por cooperación, había un monto sugerido de pago voluntario para quienes fueran a comer y de ahí se recogía un fondo que permitía seguir refinanciando el proyecto.

En el 2017, luego de dos años de funcionamiento del comedor, se empezó a pensar en términos de “cooperativa de distribución de alimentos”, esto era, además del comedor generar una cadena de venta y conexión entre productores locales y quienes fueran a comer. En ese momento el comedor entró a ser parte de esa cooperativa de distribución de alimentos, ya no se hacía una vez a la semana sino una vez al mes, y dentro de esta cooperativa se producía un periódico. Esta nueva fase duró alrededor de 4 meses hasta el 9 de septiembre del 2017, fecha en que ocurrió un temblor de magnitud 7.1 que devastó algunas zonas de la Ciudad de México y alrededores.

La redefinición del proyecto en ese momento tuvo que ver con que la distribución de verduras con la que se surtía el comedor provenía de las chinampas del municipio de San Gregorio, un lugar que quedó afectado por el sismo. La decisión fue sumarse a la reconstrucción de las chinampas, en un principio restaurando canales y posteriormente sembrando (imagen 4.15). Las chinampas son ecosistemas agrícolas que se han cuidado y protegido de forma comunitaria, son espacios creados con los saberes de los pueblos, se mantienen vivas gracias a su importancia cultural, ecológica, económica y social.



Imagen 4.15. *Removiendo*, convocatoria de acción colectiva. Comeflores, 2018.

“Removiendo” fue el nombre que le dieron a la acción colectiva e invitación abierta a participar en la recuperación de una chinampa en San Gregorio, en conjunto con el colectivo La Casa de la chinampa. Para el 2018 el proyecto había tomado rumbo propio; aunque se consideraba en relación, no era un proyecto de la Cooperativa. En el 2019 la CCI tuvo un momento de reevaluación de su forma organizativa, menciona Sari Denisse (2021) que en ese momento la manera en la que funcionaba la CCI era de proyectos liderados por cada miembro; sin embargo, hubo una postura crítica de los propios artistas sobre cómo si bien esta estrategia había ayudado a

avanzar y sacar adelante proyectos, también los había fragmentado. Hubo que volver a imaginar la noción de lo común además de la economía de lo común.²⁶³

En ese contexto se evalúa si las articulaciones entre los ámbitos del medio ambiente y el arte podrían seguir existiendo, es así como se propuso “Almácigo”.²⁶⁴ “Almácigo es para mí el puente entre todo el trabajo de siembra y chinampería, y las prácticas del Cráter; es un proyecto de imaginario y narrativa chinampera, de dibujo, textiles, herbarios”.²⁶⁵ No obstante, de fondo el vínculo entre estos dos ámbitos tiene que ver con la cooperación, con una forma de trabajo que logra conectar, vincular y poner en común los ámbitos de manera orgánica.

Esta línea de trabajo sobre soberanía alimentaria y sus vínculos con las luchas sobre el medio ambiente, permite ver la aproximación que se da entre la CCI y una comunidad chinampera en este caso, al igual que los proyectos derivados: comedor, periódico, cooperativa de distribución de alimentos, hasta Almácigo, que resultan en formas de aproximarse a lo comunitario, en una relación de trabajo y de crecimiento mutuo; de alimentación de una cadena productiva en distintas dimensiones: en conocimientos, lo estético, la expansión de redes. Se puede identificar que, tanto en las prácticas activistas como en las comunitarias, hay de antemano un interés del orden de lo político vinculado a la acción en territorio, que deja en segundo plano una preocupación sobre la “esencia del arte”.

²⁶³ Sari Denisse, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista por Alejandra Cortés, 2 de abril del 2021, video, 1:30.00.

²⁶⁴ Palabra de origen árabe que significa “depósito de agua” y se usa como sinónimo de “semillero” en español.

²⁶⁵ Denisse, “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista.

4.3 Obras de arte

La práctica de la CCI ha sido siempre diversa, en ella han tenido lugar desde programas de radio, publicaciones, acciones activistas hasta obras de arte. Sin embargo, un rasgo importante es que, a diferencia de otros colectivos, agrupaciones, organizaciones de esta misma generación, en la Cooperativa todos los integrantes que la fundaron y la conformaron por varios años vienen de una formación como artistas. Por lo tanto, aunque su trabajo se diversificó rápidamente (en gran medida por su vinculación con colectivos que pertenecen a otras áreas de trabajo) la relación con el arte, sus instituciones, lenguajes, formas plásticas de abordar las temáticas y expresarlas, siempre estuvo allí.

Este es un lugar interesante pues, aunque la CCI surge de un profundo desacuerdo con las instituciones (la ENPEG en primera instancia) y el Estado mexicano en el 2012, siempre ha estado reconocida y acogida por la institucionalidad del arte. Anteriormente se mencionaron algunos trabajos de colectivos reconocidos dentro de la CCI o vinculados a ésta: el *Archivo Temporal Reproducible* en el Museo de Arte Moderno (2010), la instalación *Día de muertos* (2010) afuera de la Galería de Comercio, los dibujos y actividades del Movimiento Editorial en la Casa del Lago (2013), la exposición *Mitos Oficiales* en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), La Curtiduría, Estación Cero y Laboratorio Oaxaca (2012). También, los apoyos recibidos por Arts Collaboratory desde el 2013 a la CCI, y por el FONCA a proyectos particulares con el sello editorial Cráneo Invertido como la serie *Vacaciones de trabajo* del 2016.

Este apartado retoma una producción particular de la CCI que son las obras de arte, las cuales resultan el único lugar donde hay una cohesión autoral de la Cooperativa; a la vez que dan oportunidad para analizar la cooperación en el arte contemporáneo en el campo del circuito del

arte internacional. A partir del 2015, con la invitación a participar en la Bienal de Venecia, siguen otras invitaciones, la gran mayoría fuera de México: Bienal de Jakarta en 2015, Bienal de Gwangju 2016, Wiener Festwochen 2018 (en el Leopold Museum de Viena), “Arte Mexicano Contemporáneo Sonora 2.0” en el Museo de Arte de Sonora (MUSAS) en el 2018 y en Sandwich Gallery en Bucarest en 2020.

La práctica de la CCI está profundamente situada en el contexto mexicano y particularmente en las dinámicas de la Ciudad de México, “la ciudad monstruo” como la nombran en algunas publicaciones; los modismos mexicanos, referencias a sucesos de la historia contemporánea y prehispánica, el uso del náhuatl y signos visuales de la cultura mexicana son una constante. Sus piezas presentan el uso de elementos visuales y temáticas que ya se abordaban en otras de sus prácticas, pero que se condensan en este caso en el objeto de exposición y en la categoría de obra de arte. Es con el objeto artístico y con el regreso a los espacios más establecidos del campo del arte con que la Cooperativa logra unificar un trabajo colectivo y generar vínculos con el circuito del arte internacional.

Las piezas que se producen a partir del 2015 están articuladas, una depende de otra; comparten la intención de explorar la creación de un imaginario común a través del dibujo y del involucramiento de los cuerpos en la producción “corporalizar el dibujo”. *Lavorare con lentezza* del 2015, presentada en la Bienal de Venecia, es un dibujo colectivo de 5 x 1.2 metros con trazos color rojo, amarillo y azul (imagen 4.16) en el que se retoma como proceso de producción un ejercicio organizativo primario de la CCI “las asambleas dibujadas” para hablar del imaginario común de la Ciudad de México en ese año. *Lavorare con Lentezza*, título de la pieza, es retomado de la canción italiana del mismo nombre, escrita y cantada por Enzo del Re en 1974. Esta canción

protesta contra la explotación de la clase obrera y en cambio llama a “trabajar con lentitud “. La invitación fue hecha por Okwui Enwezor, curador del evento. Bienal DE Venecia. Edición 56.

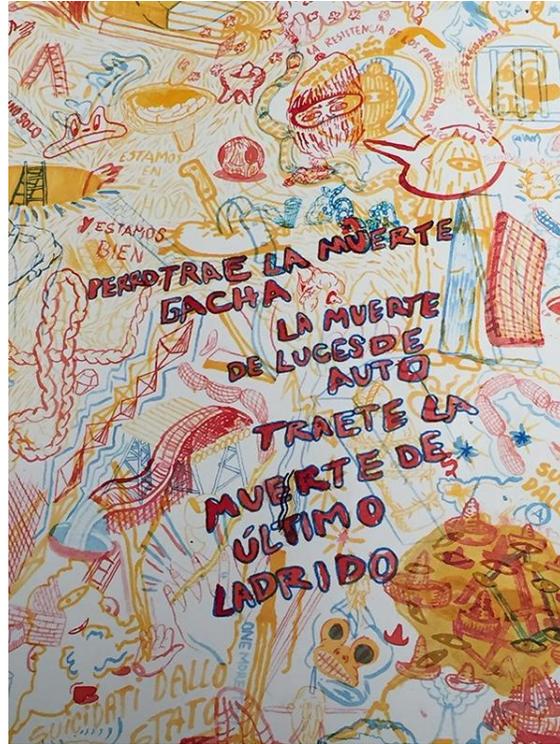


Imagen 4.16. *Lavorare con Lentezza* (Pabellón de México en la Bienal de Arte de Venecia). Cooperativa Cráter Invertido, 2015.



Imagen 4.17. *Lavorare con Lentezza* (Pabellón de México en la Bienal de Arte de Venecia). Vista de sala. Cooperativa Cráter Invertido, 2015.

Today is a calendar es la siguiente pieza, una invitación a participar en este mismo 2015 en la Bienal de arte de Jakarta, Indonesia. La obra es una copia de la pieza *Lavorare con lentezza*, instalada en un muro a manera de un calendario cubierto, que se revela a medida que pasa el tiempo (imagen 4.18). La pieza trata la relación entre el presente y la pausa, y hace referencia a pausar el acceso total; el acceso total que se ha permitido el capitalismo a la información, al mercado, a los recursos. La imagen se muestra por fragmentos en una especie de huelga contra el tiempo.²⁶⁶



Imagen 4.18. *Today is a calendar* (Bienal de arte de Jakarta, Indonesia). Cooperativa Cráter Invertido, 2015.

En el 2016 se presenta *Vacaciones Permanentes ¿Por qué algunos se van y otros se quedan?* (imagen 4.19), una pieza comisionada para la Bienal de Gwangju 2016: “The eight climate, What Does Art do?”, curada por Maria Lind y Binna Choi. La pieza es una película que involucró la construcción de botargas, obra gráfica e instalación a partir de una investigación sobre la masacre realizada en Gwangju (Corea del sur) en mayo de 1980 por el ejército surcoreano tras

²⁶⁶ En el 2016 la CCI publica un fanzine titulado “Huelga contra el tiempo” (con autoría de J.K), que aborda una crítica al trabajo dentro del capitalismo y a nociones extraídas de su lógica empresarial como “eficacia”, “productividad”, “agotamiento”, “tiempo cronometrado”.

la rebelión de los ciudadanos contra la dictadura de Chun Doo-hwan. El título del proyecto y la película hacen referencia al nombre de la operación militar: “Operación Vacaciones Extraordinarias” y el subtítulo es una pregunta de la novela “Human Acts” escrita por la coreana Hang Kang, la cual se desarrolla en este contexto de la dictadura.



Imagen 4.19. [Videograma tomado de] *Vacaciones Permanentes ¿Por qué algunos se van y otros se quedan?* (Bienal de Gwangju). Cooperativa Cráter Invertido, 2016.

En la película interactúan 6 botargas realizadas a partir de dibujos presentes en la pieza *Lavorare con lentezza* y por tanto también en *Today is a calendar*, dibujos que responden al imaginario colectivo sobre la Ciudad de México. Señala Andrés Villalobos (2017) que el imaginario colectivo se alimenta de la convivencia que se da gracias a la existencia de un espacio físico, las conversaciones que se dan, etc. Este imaginario se manifiesta en imágenes, que usualmente en la CCI se producen de manera fragmentada “en un sentido de atlas”. La película (*Vacaciones Permanentes* de 2016) trata de hacer una narrativa ya no de manera fragmentada y espacial, como en los dibujos, sino lineal, en el formato de una película.²⁶⁷

²⁶⁷ Villalobos, “Políticas y poéticas del arte participativo en México,” entrevista.

Hay de todas maneras una traslación del dibujo, de la caricatura a la película, a la imagen en movimiento; es volver tridimensional el dibujo, darle cuerpo y hacer que esos dibujos que ahora son cuerpos interactúen en la ciudad de Gwangju, donde sucedió el levantamiento y la masacre. Las botargas que aparecen en la película son: una piedra volcánica, una macana de policía, una bolsa de basura, una nariz, una manta fantasma y un rostro desollado. Éstas no son una selección al azar de dibujos realizados en el 2015, sino por el contrario, presentan un conjunto de elementos a través de los cuales se intenta conectar la masacre de Corea del sur de 1980, con la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en México en septiembre del 2014, hecho en el que estuvo involucrado la fuerza pública. La botarga del rostro desollado hace referencia a un episodio impactante de la desaparición de los 43, es una imagen de Julio César Mondragón Fontes, uno de los jóvenes asesinados. La imagen de su rostro desollado se filtró a los medios el 2 de octubre del 2014. A partir de la realización de esta película, la botarga del desollado viaja con las demás piezas de Cráter.²⁶⁸

En el 2017 la CCI produce *Kamsamida-Caminando en la oscuridad*, una pieza comisionada para el Wiener Festwochen 2018, instalado en el Leopold Museum de Viena. La pieza regresa al dibujo después de la película, consiste en un gran papel tortilla que recubre la sala del Leopold Museum sobre el que se dibujaron repetidamente algunos patrones. Los patrones dibujados obedecen a una conversación en el grupo sobre el mestizaje, identidad mestiza, patrones inusitados a partir de lo barroco, e incluso sobre las expresiones barrocas en la forma de los barrotes de la época colonial en América Latina. Los patrones abstractos que se generaron a partir de allí

²⁶⁸ *Vacaciones Permanentes ¿Por qué algunos se van y otros se quedan?*, se presentó en diciembre de este mismo año en el espacio Lugar a dudas en Cali, Colombia.

se dibujaron repetidamente a través de un ejercicio coreográfico, una sincronización de los cuerpos de los integrantes de la Cooperativa en el espacio de exhibición en Viena (imagen 4.20).



Imagen 4.20. *Kamsamida - Caminando en la oscuridad* (Wiener Festwochen). Cooperativa Cráter Invertido, 2017-2018.

“Se trataba de encarnar el dibujo desde lo coreográfico”, señala Wayssata Fernández (2021), era una forma de sincronizar los cuerpos, de nuevo, de estar juntos desde el dibujo y los imaginarios colectivos. La misma instalación dota al dibujo de una corporalidad y ciertos rasgos corporales que no se perciben en el registro fotográfico. El papel está colgado no pegado, eso hace que el dibujo tenga movimiento, se genera espacio dentro de un espacio, además el papel tortilla le da un olor y una temperatura particular. Se habla de la utilización del papel tortilla a manera de una “segunda piel” y como referencia a la mexicanidad.²⁶⁹

En el 2018 se realiza la pieza *Códice* con invitación del Museo de Arte de Sonora (MUSAS) a participar en el evento “Arte Mexicano Contemporáneo Sonora 2.0”; consiste en una instalación de 100 dibujos sobre papel estraza realizados con crayola epóxica. Se establece crear, buscar un lenguaje común con otro de los grupos invitados, un código que se expresa en estos dibujos (imagen 4.21). “Códice” del latín *codex* hace referencia al libro manuscrito anterior a la imprenta, también, refiere a “a los documentos pictóricos o de imágenes realizados como productos culturales de las grandes civilizaciones maya, azteca, mixteca, zapoteca, otomí, purépecha, etc., que surgieron y se desarrollaron en Mesoamérica”.²⁷⁰ Los códigos han sido entendidos como una especie de testimonios, de manuscritos pictográficos que obedecen a codificaciones, a convenciones pictóricas relacionadas con cada lenguaje y cultura prehispánica. A través de ellos se han podido conocer avances, rituales, logros de estos pueblos indígenas en distintos ámbitos: científico, geopolítico, cultural, religioso etc.

²⁶⁹ Wayssata Fernández, comunicación personal, marzo 30, 2021.

²⁷⁰ Joaquín Galarza, “¿Qué son los códigos?” *Arqueología Mexicana*, enero, 1997, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/que-son-los-codices-0>.



Imagen 4.21. *Códice*. Cooperativa Cráter Invertido, 2018.

La obra *Códice* retoma algunos elementos presentes en las obras anteriores, los dibujos presentados en Venecia o Jakarta, o la botarga de fantasma de la película presentada en Gwangju. Si bien las obras de la CCI se realizan colectivamente -a varias manos- y con un grupo que ha venido mutando con el paso del tiempo, se puede identificar tanto en sus obras como en las publicaciones ciertos patrones gráficos que se repiten y que parecen convenciones, una estética particular. La obra es un ejercicio pictográfico sobre ellos mismos, una necesidad de narrarse, como también lo mencionan sobre las publicaciones. *Códice* es la única obra presentada en una institución en México y fue comprada por la misma en el año 2019.

La más reciente pieza es *Sangre Coagulada* (2020), producto de una invitación de Abraham Cruz Villegas a participar en la Sandwich Gallery en Bucarest, Rumanía durante la “The 1st Intergalactic Summit of Independent Art Spaces” (11/09- 16/11/2020). Por las circunstancias de la pandemia del Covid-19 y las complicaciones de asistencia de los representantes de los diferentes espacios debido a esta situación, se propuso una dinámica que permitiera el encuentro en la

distancia entre los grupos. Se pidió a la CCI un instructivo para ser traducido por un colectivo en Bucarest, la Cooperativa envió un póster con dibujos para que fuera interpretado con la instrucción “Our proposal should be to construct some, or all the given shapes in our sketch poster, complete or fragmented, in large medium or small scale, using convenient materials at hand, and with the result of this, composing a layout in space” (“Nuestra propuesta debe ser construir algunas o todas las formas dadas en nuestro póster, completas o fragmentadas, a gran, mediana o pequeña escala, utilizando los materiales convenientes a mano, y con el resultado de ello, componer un trazado en el espacio”). El resultado son unas esculturas a partir de los dibujos. (imagen 4.21)



Imagen 4.21. *Sangre Coagulada*. Cooperativa Cráter Invertido, 2020.

La producción artística de la CCI en su dimensión de objeto expositivo se ha dado en relación a la mirada del extranjero, al llamado desde afuera de México. Cabe señalar que, como los integrantes de la Cooperativa mencionan, la presencia de sus obras en el extranjero y no al

interior de México no se ha dado por falta de un deseo de exponer en el país sino por la ausencia de invitaciones.

Esta forma en la que Cráter se ha relacionado con el exterior ha permitido su visualización e incorporación en el circuito del arte internacional, la generación de redes por fuera de México y la incorporación a una narrativa institucional objeto-centrada del arte. Sin embargo, no permite visualizar otro flanco de acción que son las actividades comunitarias, activistas, procesuales que tienen en México y que merecen ellas mismas un relato.

La potencia organizativa de las obras se ejerce sobre los cuerpos de los propios integrantes de la CCI, pero no permite traspasar las barreras de la institución artística: son los cuerpos organizados haciendo una coreografía en Viena, una escenografía en Gwangju, un dibujo en Venecia, etc.²⁷¹ Aquí el trabajo pasa de lo cooperativo a lo colectivo. Las piezas de arte son la expresión artística de una colectividad, no de la potencia de una organización cooperativa.

²⁷¹ Son también formas en las que se organizan los cuerpos, pero ahora de los integrantes de la CCI, muy distinto de la organización que pudo haber generado dispositivos estéticos como la *Bandera de luto* o el amuleto de *Un ojo de Dios por Wirikuta*, que generaban una disposición particular de los cuerpos de manifestantes o ciudadanos movilizados.

Capítulo 5

Escena del arte por cooperación en la Ciudad de México post 2012

I

El contexto de políticas culturales en las que tienen lugar las prácticas autogestivas y grupales del arte contemporáneo en la ciudad está marcado por algunos eventos: el primero, que señala Tomás Ejea Mendoza en el 2009, tiene que ver con la poca actualización y la desconexión entre la política cultural y los estudios sobre la cultura en México por casi 20 años:

Es importante señalar que respecto de las instituciones culturales del gobierno federal, sus principales programas de trabajo y los personajes que las han dirigido en sus mandos medios siguen siendo casi los mismos desde su creación. Esto es, se registra una continuidad institucional sin precedentes en el sector cultural desde 1988 hasta 2006, a pesar de la alternancia en el poder. Los gobiernos priístas y el panista de Fox han tenido básicamente la misma política cultural en términos de instituciones, objetivos y funcionarios.²⁷²

Años más tarde, en el 2015 CONACULTA se convirtió en la Secretaría de Cultura. Con este decreto presidencial el sector cultural se independizó de la Secretaría de Educación, confiriéndole poder ejecutivo y de planeación de políticas culturales y sujetándose como organismo del Estado a la rendición de cuentas como las demás dependencias gubernamentales; se transfirieron a esta secretaría las dependencias y recursos que antes pertenecían a CONACULTA. La creación de la Secretaría marcó un momento importante para el sector cultural en la medida en que generó autonomía de las otras carteras (en 2017 por primera vez se asignó un presupuesto independiente al de la Secretaría de Educación Pública) y el monto asignado al sector en relación al periodo de Calderón, aumentó.²⁷³

²⁷² Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística,” *Sociológica (México)*, Vol.24 no.71 (diciembre 2009): 11-46, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000300003.

²⁷³ Mary Carmen Sánchez Ambriz, “La cultura en el sexenio de EPN y lo que viene,” *Nexos*, noviembre 23, 2018, <https://cultura.nexos.com.mx/la-cultura-en-el-sexenio-de-epn-y-lo-que-viene/>.

Durante el tránsito entre CONACULTA y la Secretaría de Cultura (SEC), Rafael Tovar y de Teresa se mantuvo en la dirección, un personaje que ocupó importantes cargos en organismos culturales desde 1976 hasta el 2015, lo cual ejemplifica lo que Tomas Ejea mencionaba años antes sobre el continuismo. Esta reforma implicó en el 2017 la aprobación de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (LGCDC), la cual sustentó la creación de la SEC y con la que se pretende impulsar una política cultural desde el Estado que introduce las nociones de “derecho de acceso a la cultura” y de “derechos culturales”, asociados a los derechos humanos y al derecho de todo ciudadano de acceder a los bienes y servicios culturales brindados por el Estado.²⁷⁴ Es decir, prevaleciendo el acceso a la cultura sobre la adquisición de bienes o inmuebles culturales. Otro cambio es la descentralización de la política cultural, pues se propuso ejercerla no únicamente por medio de la federación sino a través de los tres ámbitos de gobierno: federal, estatal y municipal, en su coordinación.

Pese a las reformas que beneficiaron, al menos institucional y presupuestalmente al rubro de la cultura en el país, durante el gobierno de Peña Nieto, se mantuvo el rechazo generalizado de los agentes del campo cultural al gobierno. Este periodo estuvo permanentemente en movilización ciudadana en rechazo a la violencia en el país, la impunidad y la corrupción por parte de las instituciones públicas y el aumento de desaparecidos en el país.

El 1 de diciembre del 2018 toma posesión Andrés Manuel López Obrador con el partido MORENA, lo cual pone fin al gobierno bipartidista de México. Su gobierno anuncia reformas en varios sectores; el primer programa de la SEC y la reglamentación de la LGCDC se espera se

²⁷⁴ Esto se sustenta en las reformas a los artículos 4º y 73º de la Constitución, que entraron en vigor en el año 2009. Maya Lorena Pérez Ruiz, “Reseña de Ley General de Cultura y Derechos Culturales promulgada en México en 2017,” *Cultura y representaciones sociales* 12, no. 24 (marzo 2018): 425-431, <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/480/488>.

puntualicen con esta administración. No obstante, al empezar el gobierno de López Obrador, la secretaria de Cultura, Alejandra Frausto Guerrero, anunció que el sector cultural se iba a sumar a la política de austeridad de gobierno, por lo que habría recortes presupuestales en este sector, igualmente, que la política cultural estaría enfocada en la cultura comunitaria. Este enfoque pretende según el proyecto cultural de la SEC “El poder de la cultura”²⁷⁵ redistribuir la riqueza cultural mediante el impulso a las expresiones y creaciones culturales locales. Se basa en 4 principios: “la cultura, un derecho humano”, “Derecho de las audiencias y a la creación”, “Cultura incluyente” y “Vinculación comunitaria”.

II

Como se desarrolló en el capítulo 1, el trabajo por agrupamiento en sus distintas formas (Frente, Grupo, Espacio, etc.), tiene una larga tradición en el contexto mexicano. A pesar de la diversidad de formas, prácticas, posiciones ideológicas y distancia temporal a lo largo del siglo pasado, en lo que convergen estas formas de producción es en el deseo por reconsiderar las formas de trabajo del sector cultural y de los artistas. Por supuesto, cada escena de emergencia de este fenómeno está signada por las condiciones históricas que le rodean. En ese sentido, la lectura de las formas cooperativas en el arte contemporáneo, obedece no solo a la historia del arte sino a las circunstancias sociales, económicas, políticas en las que están inmersos los artistas y que se revelan en su producción. Las formas de trabajo por agrupamiento que se van a gestar alrededor del 2012 son de muy distinta naturaleza, algunas acercándose a una lógica empresarial hasta las que mantienen un espíritu más activista y no necesariamente cooperativo.

²⁷⁵ Alejandra Frausto, “El Poder de la Cultura”, *Secretaría de Cultura*, 2019, último acceso mayo 2022, <https://drive.google.com/file/d/1NuW45vOZPFwKTTbotdT6f-C4yTgs4Hfs/view>

En este último capítulo se propone esbozar la escena post 2012 en la Ciudad de México, identificando algunos rasgos del trabajo grupal y las circunstancias económicas que rodean a los artistas jóvenes; así como prácticas que, aunque no son cooperativas, si son producciones grupales, por lo tanto, sirven para entender la cooperación en la diferencia: plataformas de trabajo, donde se gestan producciones grupales de distinta naturaleza, como colaboración, activismo, producción colectiva, etc.

La escena actual tiene al menos dos espacios con varias décadas de funcionamiento: la Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68” (1988) y La Quiñonera (1986).²⁷⁶ Luego de los 2000 aparecen otros que van a instalarse por varios años y a hacer parte de la institucionalidad del arte contemporáneo, uno es el Centro Cultural Border dirigido por Eugenio Echeverría fundado en el 2006 como un espacio de trabajo del grafiti y arte sonoro, pero que con el tiempo desarrolló un carácter de encuentro y de formación en torno al arte contemporáneo, las luchas transfeministas y la estimulación del pensamiento crítico. Border opera desde la gestión cultural y no desde la producción artística directa, parte de su actividad está en la impartición de cursos y talleres, además de exposiciones y encuentros. En el 2020 tras el impacto de la pandemia del COVID-19 Border pasa a trabajar desde el ámbito digital. Este espacio es importante traerlo a colación, pues funcionó como lugar de encuentro y formación alterna a las academias de arte, para las generaciones de artistas emergentes.

En este mismo tenor de formación y encuentro está SOMA, que se fundó en el 2009 por Yoshua Okón y otros artistas vinculados a espacios de los noventa como la Panadería y Temístocles 44. Actualmente tiene 4 programas: PES (Programa Educativo SOMA) programa de

²⁷⁶ El caso de la Quiñonera es particular, pues a raíz de la crisis de la pandemia en 2019 se fusiona con otro espacio autogestivo de artistas “Obrera Centro” y funcionan como “La Quiñobrero.” <https://www.ohtliprod.com/qui%C3%B1obrero>

dos años dirigido a artistas (se propone como un programa alternativo a los programas de posgrado oficiales que se ofrecen en México), Residencias, SOMA Summer (programa impartido en inglés) y Miércoles de SOMA. Al igual que Border, SOMA se financia a través de donaciones de particulares, del cobro de algunos servicios educativos (aunque cuentan con algunas becas) y eventualmente de algunos apoyos institucionales.

Alrededor del 2012 hubo una proliferación de agrupaciones muy diversas en la ciudad, conformadas sobre todo por estudiantes de arte. Dos proyectos que cartografían espacios culturales autogestivos en la ciudad y sirven para darse una idea de la escena son Pasaporte Cultural (2015) y YEI (2016), ambos dedicados a gestionar redes colaborativas y visibilidad a través de sus plataformas digitales. YEI, dirigido por Tamara Ibarra, tiene como antecedente la investigación “Tomar la ola Movimiento de los espacios independientes (2009- 2015)” y se propone en un sentido de archivo, mientras que Pasaporte Cultural entre 2019 y 2020 logró mapear información sobre 901 espacios.²⁷⁷

Varias y distintas son las naturalezas de espacios y agrupaciones de trabajadores de la cultura y de artistas que han aportado a la escena del arte y que se aproximan a la CCI como influencia, antecedente o compañeros y colegas de escena. Desde galerías lideradas por artistas como LADRÓN,²⁷⁸ hasta bibliotecas de arte contemporáneo como Aeromoto,²⁷⁹ espacios de

²⁷⁷ “Mapa de espacios culturales autogestivos, independientes o alternativos de México 2019-2020,” Pasaporte Cultural, consultado 01 de julio, 2022, <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1mzSvuzRBSs-qw6C0zyhkUVJxpRhrSOh0&ll=23.873529285012623%2C-102.66626172190966&z=3>.

²⁷⁸ Fundada por Marek Wolfryd, Job Sánchez y Marco Aviña, como un ejercicio escolar de la ENPEG en la que sus integrantes se proponían hackear el sistema de una galería, desde una que se llamara “LADRÓN”; paradójicamente, con el tiempo sucedió lo contrario, el sistema reculó reclutando a la Galería Ladrón dentro de las dinámicas del mercado habituales.

²⁷⁹ Fundada en el 2015 por Mauricio Marcin, Maru Calva, Jerónimo Ruedi y Macarena Hernández. Inició con la reunión de sus bibliotecas personales y en la actualidad son espacio de encuentro entorno a publicaciones y presentaciones de libros de arte contemporáneo; también tienen un sistema de membresías y anualidades (con descuento para estudiantes) para llevar algunos ejemplares a domicilio por 15 días.

experimentación como Obrera Centro,²⁸⁰ colectivos como Biquini Wax EPS²⁸¹ y otros colectivos más vinculados al activismo como INVASORIX.²⁸² En esta reciente escena, la Cooperativa Cráter Invertido tuvo una especial visibilidad debido a su consolidación en la coyuntura del 2012 y su aparición en varios espacios institucionales consolidados (galerías, museos, centros culturales), además de ser invitada a participar de Bienales y ferias de arte en el exterior y ser el único espacio en México al que se le ha otorgado la beca Arts Collaboratory.

Cómo se avizoraba desde un principio, no es posible llegar a hacer una revisión general de cómo se presenta la cooperación en espacios del arte contemporáneo; sin embargo, algunos que han tenido visibilidad en la ciudad después del 2012 junto con la CCI son Biquini Wax EPS e INVASORIX. Se propone hacer un análisis triangular de estos casos a partir de trabajos puntuales de estos últimos dos colectivos, con la pretensión de puntualizar y ejemplificar el discurso que se está tejiendo en torno a la cooperación y prácticas grupales, así como responder ¿qué líneas de sentido ha dejado el análisis de la CCI y cómo resuenan más allá de esta cooperativa?

²⁸⁰ Obrera Centro fue creado por Marcos Castro y Mauro Giaconi, es un espacio para la experimentación, producción y discusión crítica de arte; su espacio principal de trabajo es la cocina, que funciona como punto de encuentro de todas las actividades.

²⁸¹ Biquini Wax EPS fue fundado por Daniel Aguilar Ruvalcaba, Ramón Izaguirre, Rodrigo García y Cristóbal Gracia en Guanajuato, en el 2013 se traslada a la Ciudad de México. Reúne trabajo de exposiciones y encuentros en torno a temas diversos y en el 2019 fueron invitados a la exposición "Prince.sse.s des villes" ("Príncipes y princesas de la ciudad") en el Palais de Tokyo para la que realizaron la pieza "Sa la na, ayuum laissez faire, laissez passer". Biquini está conformado por otros artistas, escritores e investigadores de arte.

²⁸² INVASORIX es un grupo de trabajo feminista queer que produce canciones, videoclips, publicaciones y presentaciones performáticas

5.1 Políticas macroeconómicas y el circuito internacional de arte: BWEPS en el Palais de Tokyo

I

En el 2019 en el Palais de Tokyo, lugar acuñado como espacio de exposición de la vanguardia artística en París, se llevó a cabo la exposición *City Prince.sses* (Ciudad de príncipes y princesas) curada por Fabien Danesi y Hugo Vitrani. La exposición invitó a artistas de cinco megalópolis (Ciudad de México, Daca, Lagos, Manila y Teherán) a participar con piezas que recrearan una ciudad imaginada en las instalaciones del Palais de Tokyo. Los invitados mexicanos fueron los colectivos Biquini Wax EPS (BWEPS), Tercerunquinto, el artista Fernando Palma y la diseñadora de modas Bárbara Sánchez.

La invitación a exponer en París a artistas originarios de estas 5 regiones no deja de suscitar la relación centro-periferia que se ratificó en políticas económicas a lo largo del SXX ¿Por qué no invitar a artistas de Tokio, Hong Kong o Nueva York? también megalópolis y con densidad poblacional. Es incluso paradójico que la *Ciudad de príncipes y princesas*, una ciudad que acuña un término monárquico, ahora sería conformada por trabajos de artistas provenientes de la periferia y lugares que fueron colonias. Las megalópolis, fueron al menos para América Latina, un resultado del proceso de modernización que llevó a las poblaciones a abandonar la vida rural y asentarse en las ciudades en búsqueda de las versiones modernas de progreso, desarrollo, la incorporación a la industria y a cierta idea de civilización y ciudadanía.

Pero el tema de la exposición no son estas ciudades ni lo que pasa en ellas, sino la búsqueda de una “una ciudad imaginaria, múltiple y compleja, sin fronteras, desordenada, asombrosa y creativa”, los adjetivos con los que describe la exposición a la mezcla producto de trabajos de

artistas provenientes de estas ciudades periféricas. La exposición, además, se recrea en función del espacio -del Palacio de Tokio- “El arquitecto Olivier Goethals (...) ha elaborado un recorrido arquitectónico que revela y acentúa las líneas de fuerza del edificio, que aquí se contempla como un inmenso espacio común”.²⁸³

Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer, fue la pieza que realizó Biquini Wax EPS para esta exposición. La obra es una instalación que es protagonizada por la escultura de una ballena de tamaño real. La orca Keiko, más conocida como Willy por su participación en la película de Hollywood, acoge dentro, alrededor y en sus costillas expuestas, otras diversas esculturas que hacen alusión a la cultura popular mexicana de los años 80 y 90: caricaturas, objetos de consumo, instituciones, empresas, personajes y personas relevantes para la vida nacional (imagen 5.1.). La instalación se acompaña de dos videos: uno es una entrevista a Keiko en lenguaje cetáceo, a través de una máscara diseñada en la aplicación Snapchat para alguno de los integrantes del colectivo; y el otro, son escenas de la película “Liberen a Willy” de 1993 con la que esta ballena se hizo famosa mundialmente.

²⁸³ Hugo Vitrani, Fabien Danesi, “City Prince/sses DHAKA, LAGOS, MANILA, MEXICO CITY and TEHRAN,” Palais de Tokyo, consultado el 1 de octubre, 2021, <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/city-princesses>.



Imagen 5.1. *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer*. Biquini Wax EPS, 2019.

La pieza hace un enjambre de narrativas que abordan, a través de iconos de la cultura popular, momentos, procesos, consecuencias de la liberalización de la economía mexicana que se ratificó con la firma del TLCAN de 1992 (o NAFTA North American Free Trade). La instalación propone una red de significados compleja y minuciosa desde la parodia y la alegoría frente a lo que significó la entrada al neoliberalismo para México. Esta riqueza narrativa y la investigación que la acompaña se expone en un libro digital²⁸⁴ que se presentó en un Facebook live en octubre del 2020, paralelo a la presentación de la pieza en la galería Kurimanzutto en la Ciudad de México.²⁸⁵

Así como el TLCAN que, aunque se firma en 1992 completa su proceso de integración hasta el 2009, varios acontecimientos en la vida política, social y económica del país sucedidos en

²⁸⁴ Biquini Wax EPS, *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer* (Ciudad de México: *brokenenglish.lol*, 2020), <https://keiko.bw.brokenenglish.lol/>.

²⁸⁵ Biquini Wax EPS, “Presentación de libro online con Biquini Wax EPS y Broken English,” Facebook, 16 de octubre del 2020, <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/presentaci%C3%B3n-de-libro-online-con-biquini-wax-eps-y-broken-english/2259444157535728/>.

esta década, influirían empezando el SXXI y hasta ahora: el levantamiento zapatista, la privatización de TELMEX (entre otras empresas mexicanas), el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, la devaluación del peso mexicano. Los tratados comerciales y la privatización de empresas implicaron un golpe a la industria y a los productores mexicanos.²⁸⁶

No deja de suscitarse una comparación o relación interesante con la participación en la exposición “Mitos Oficiales” que realizó la Cooperativa Cráter Invertido en el 2012 desde el Grupo D en la ciudad de Oaxaca (que ya se mencionó en un apartado anterior). En el 2014 Helena Chávez describe la muestra así:

En ese mismo espacio también había una instalación, un tanto caótica y desordenada, que a partir de periódicos y desechos generaba un collage de tipo escultórico, a la Thomas Hirschhorn, donde se presentaba el imaginario con el que esta generación proponía una arqueología tanto del poder como de las instituciones culturales. Personajes, fechas y discursos que fueron noticia en el período 88-94 fueron intervenidos con preguntas, frases y cuestionamientos. Sin lógica aparente, la instalación insistía sobre las continuidades de aquel proyecto político en el presente.²⁸⁷

“Un collage escultórico” sobre el periodo de 1988, pasando por 1994 hasta el 2010, que presentaba personajes de la cultura pop como Michael Jackson y el fantasma de Dickens, y se acompañaba de un video de la campaña Solidaridad de 1989: “Una propaganda producida por Televisa que apoyaba el Programa Nacional de Solidaridad, lanzado en 1988 por el entonces

²⁸⁶ “En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se privatizaron y desincorporaron del Estado 390 empresas, el 63 por ciento de las que existían entonces y, al final de ese Gobierno, el número de mexicanos más ricos del mundo registrados por la revista Forbes pasó de una familia –los Garza Sada– a 23 clanes multimillonarios que sumaron en conjunto 41 mil 900 millones de dólares en 1994, año en que también inició una crisis económica que disparó los niveles de pobreza al 69 por ciento de los mexicanos.” Dulce Olvera, “Las empresas públicas (63%) que remató Carlos Salinas hicieron a 23 familias súper ricas hasta hoy,” *SinEmbargo*, febrero 27, 2019, https://www.sinembargo.mx/27-02-2019/3541993_

²⁸⁷ Helena Chávez “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México” Revista Código No.80, 07 de mayo del 2014, <https://revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/>.

presidente Carlos Salinas de Gortari, que pretendía ser “el rostro humano” de la política económica neoliberal”.²⁸⁸

Dos agrupaciones de la misma generación (BWEPS y CCI) enunciándose y señalando la entrada de la política neoliberal a México en el periodo de Salinas y sus consecuencias, es decir 80s y 90s, desde la instalación escultórica, y sin embargo, en lugares y desde ángulos distintos. Por un lado, Cráter desde Oaxaca con referencias y denuncias mucho más directas al campo de la política y Biquini desde París con personajes y referentes del consumo de masas, un abordaje más desde el consumo mercantil y mediático; quizás podría leerse, en este último, como un acercamiento al mismo periodo de tiempo y al mismo suceso (o devenir de sucesos) desde lo político más allá de las instituciones de la política.

Lo que me parece interesante abordar a partir de este evento (la exposición de esta pieza realizada por este colectivo en estas circunstancias y su posterior tránsito a Kurimanzutto -la galería de arte más establecida de México-), es la lectura más amplia de las circunstancias económicas que se vinculan a este hecho cultural. Habría que empezar por señalar que Biquini Wax EPS está conformado por personas que crecieron con la economía del libre mercado puesta en marcha; es decir, su propio imaginario está conformado por la iconografía que compone esta pieza y que fue consumida a través de la televisión, el mercado o internet. Pero más importante aún es cuál es la naturaleza de BWEPS, qué hacen, cómo son sus circunstancias de trabajo a 30 años de la entrada del neoliberalismo en México.

Biquini Wax EPS no es un colectivo, no es una cooperativa, no es una galería, no es un espacio de arte, no es independiente, no es negocio, no es una casa, no es un museo, no es una estética, no es un cuarto de depilaciones, no es un casino solidario, no es una tumba tumbada, no es un quirófano, no es un yacimiento de café soluble, no es un picadero Pokémon, no es chilango, no es TV ni accionista de Netflix. No es una partícula de mole, no es un café-internet, no es una nariz 4ever, no es rock en tu idioma, no es una empresa socialmente responsable, no es un hostel sin agua caliente, no es una fábrica infinita, no es

²⁸⁸ Chávez “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México”

una app de las abs, no es una discoteca larga, no es un cine en la cabeza de un alfiler, no es karaoke post-alfabeta sin proyector, no es una agencia freelance de acumulación simbólica, no es un yacusi en Cuernavaca, no es un club de lectura en el desierto, no es un espacio público en tu celu, mucho menos un conjunto musical de autodefensa epistémica. No es un templo sin escrituras, no es una noche bohemia durante el día, no es una mancha más en la economía barroca de la mirada estrábica. Pero bien podría ser cualsea de las opciones anteriores, centrifugada dentro de una licuadora que opera gracias a la energía térmica de un enjambre de tortugas pedaleando sin parar.²⁸⁹

BWEPS fue fundado en el 2011 por Daniel Aguilar Ruvalcaba, Ramón Izaguirre, Rodrigo García y Cristóbal Gracia en la Ciudad de Guanajuato (México) y en el 2013 se trasladó a la Ciudad de México donde se integró con otros agentes de la cultura, historiadores, filósofos, artistas: Natalia de la Rosa, Gustavo Cruz, Roselin Espinosa, Israel Urmeer, Gerardo Contreras, Paloma Contreras Lomas, Sandra Sánchez, Mauricio Andrade, Veracruz, Bernardo Nuñez Magdaleno, Irak Morales y Eric Valencia. En la Ciudad de México, empezó como lugar de exposición en una casa en la colonia Escandón y posteriormente amplió sus prácticas a espacios pedagógicos y de reunión diversos cuando cambia de sede en el 2016 y se traslada a la colonia Buenos Aires.

Previo al 2016 BWEPS era conocido por ser un lugar de exposición y experimentación que además era vivienda de los fundadores, que por entonces eran estudiantes en SOMA, academia de arte privada a la que asisten varios extranjeros, sobre todo europeos y estadounidenses; estos compañeros de SOMA eran frecuentemente los expositores en Biquini. Cabe recalcar que SOMA es una derivación de lo que fue la Panadería en los 90 (Yoshua Okón como parte de la dirección en ambos), igualmente conocido por ser espacio experimental, de exposición y de acogida de extranjeros europeos y estadounidenses (de hecho, con un programa de residencia para extranjeros). La Panadería resulta, igualmente, en vínculos con el mercado del arte. Biquini también brindaba alojamiento a los artistas, y al igual que la Panadería, se distinguió por hacer del

²⁸⁹ Biquini Wax EPS, “Ficha y Créditos,” en *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer*.

espacio intervenido una especie de obra en sí mismo. Esta inevitable comparación entre estos dos espacios arroja la pregunta por ¿qué ha cambiado en la concepción y práctica de la autogestión en los espacios de artistas de esta nueva generación?, ¿cómo se están actualizando las formas de trabajo en función de unas condiciones avanzadas del capitalismo?

La pregunta por el posible antecedente histórico que puede ser La Panadería para Biquini no es nueva. Con motivo de esta exposición Daniel Montero realizó una entrevista para la revista del Palais de Tokyo en la que conversa simultáneamente con miembros de Biquini y Yoshua Okón (¿por qué invitar a Okón?). Montero pregunta por las similitudes o diferencias entre éstos y la respuesta en últimas tiene que ver con la definición de “colectivo” distinta de “espacio” y los factores que hacen que Biquini transite de uno a otro.²⁹⁰

Biquini reconoce que La Panadería, como otros espacios, fueron de influencia en su primera etapa en Guanajuato. En su traslado a la Ciudad de México éste sigue siendo concebido como un lugar de exposición; en la Ciudad hay al menos dos etapas que se pueden distinguir y hace que BWEPS se vaya transformando: la primera tiene que ver con la dimensión doméstica del espacio y cómo esto influyó en el desarrollo de la práctica artística. Señalan que en La Escandón (primera sede) la gente que vivía empezó a exponer ahí mismo porque no había oportunidad de rentar un segundo lugar, lo cual terminó siendo un tanto caótico. Al cambiar de sede a La Buenos Aires se reconsidera esta relación con el espacio, porque, al igual que se señala con la CCI, el espacio determina, permite o imposibilita dinámicas. Apuntan que al ser una casa más grande y tener un patio separado de las habitaciones se pudieron desarrollar otras actividades como residencias y performances. El aspecto doméstico tuvo otro significado.

²⁹⁰ Daniel Montero, “Una entrevista con Biquini Wax EPS y Yoshua Okón.” *Le magazine du Palais de Tokyo* (2019): 78-85.

El otro factor tiene que ver con la incorporación de distintos agentes culturales, ya no solo artistas, al equipo, lo cual dotó a Biquini de otras dinámicas y cierta consciencia pedagógica sobre su práctica. Paradójicamente en el 2016 con el cambio de sede a la colonia Buenos Aires, propiedad de Kurimanzuto, se puede observar un cambio de paradigma frente al espacio, de esto da cuenta la creación de “Los Yacuzis” enfocados en producción de exposiciones y “Arte y Trabajo” enfocados en textos. Ambos grupos fueron impulsados por agentes culturales que se fueron integrando al equipo con interés en el arte desde la producción literaria, la historia, la filosofía, y más desde una perspectiva latinoamericanista. Se integró la figura de talleres abiertos al público y proyectos como la despatriarcalización del archivo, también empezó a haber más confluencia de artistas locales recién egresados.

Este cambio de paradigma es importante dado que, para el momento de producción de Keiko, Biquini ya no es un espacio de exposición sino un colectivo. Esto es lo que señala principalmente Okón como diferencia sustancial con La Panadería, que se mantuvo como espacio de exposición y nunca se enunció como colectivo, aunque había un grupo central que tomaba decisiones operativas. Las discusiones que involucro el colectivismo tenían que ver con lo que significaba la producción cultural más allá de obras y exposiciones. Por lo tanto, para el momento de producción de esta obra hay una crítica más avanzada y situada en contexto mexicano, también de concepción de la producción artística en un amplio espectro, que involucra la gestión, aunque tristemente no se visibiliza en el objeto artístico y tampoco se retribuye monetariamente. Esto se desarrollará más adelante.

Al igual que BWEPS, muchas han sido las colectividades que han emergido en la última década y que se agrupan temporalmente en formas de trabajo colectivas y de autogestión. Estas formas de trabajo revelan ciertas circunstancias económicas, laborales y de políticas públicas que

exceden al campo del arte y que regionalmente comparten ciertas características relacionadas con políticas macroeconómicas que mantienen a la región en una posición de periferia y que exponen la lógica neoliberal.

Este apartado pretende dar un panorama sobre cómo las formas de funcionamiento del capitalismo actual, expresado en las interrelaciones que hay entre políticas económicas mundiales y regionales, y que pone en marcha en la región particularmente la AdP (Alianza del Pacífico), tiene resonancias en las políticas educativas, laborales, culturales de los países que la conforman. Es decir, cómo el sistema económico que determina condiciones laborales y de vida, termina teniendo implicaciones en las respuestas de trabajo colaborativas de artistas mexicanos en la última década.

De manera general lo que se ve es la precarización en estos rubros y la repartición de responsabilidad social entre los Estados y los sectores privados, ahora ¿cómo esto tiene relación con la proliferación de iniciativas autogestivas en el trabajo cultural? ¿Qué significan estas formas de trabajo colectivo para el capitalismo? ¿Puede en sí misma la presencia de Keiko en el palacio de Tokio ser una alegoría paródica a la tragedia y a la ilusión de felicidad que el neoliberalismo ha prometido a los países periféricos?

Se abordarán estas preguntas en dos apartados siguientes, uno, explorando desde el ámbito más general de políticas macroeconómicas los vínculos regionales respecto al neoliberalismo y sus consecuencias en el ámbito cultural; y otro, con el análisis de cómo se interrelacionan estas circunstancias con las formas de trabajo colaborativo, cooperativo y de autogestión de los artistas en México y las posibles repercusiones en la propia concepción de la naturaleza de lo artístico.

II

La integración regional sigue siendo en América Latina una constante a la hora de hablar de política exterior, de presentarse como bloque frente al funcionamiento del capitalismo.²⁹¹ En este aspecto el SXXI se ha caracterizado en la región por la creación de varios organismos de integración regional que exponen alianzas e intereses políticos entre países²⁹². Algunos de estos estuvieron alentados por la ola de gobiernos progresistas en la región a principios de siglo y su deseo de fortalecer la soberanía y generar independencia de las economías de Estados Unidos y Canadá, es el caso de MERCOSUR o ALBA²⁹³. Otros procesos regionales, particularmente la Alianza del Pacífico (AdP) constituido por Chile, Colombia, México y Perú en abril del 2011, buscó alianzas con mercados asiáticos y de Oceanía, especialmente con Australia y Nueva Zelanda. La AdP puso en marcha un proyecto económico del capitalismo sin restricciones, cuestión que se facilitó con el agotamiento del ciclo progresista en América Latina y el reconocimiento de los gobiernos de estos países en las políticas de libre mercado: en Colombia con Juan Manuel Santos, México con Felipe Calderón, Perú con Ollanta Humala y Chile con Sebastián Piñera.

Ninguna de las cuatro naciones miembro de la Alianza del Pacífico forma parte de algún proyecto de integración profunda donde hayan tenido que ceder parte de su soberanía para crear un nivel ulterior integracionista. (...) Las cuatro naciones cuentan con Tratados de libre comercio con Estados Unidos y entre sí, lo que pone en entredicho la posibilidad que tengan Chile, Colombia, Perú y México para consolidar un mercado común.²⁹⁴

²⁹¹ Mercado Común del Sur (MERCOSUR), Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC), Alianza del Pacífico (AdP) y Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA).

²⁹² Aunque todos son organismos de integración sus posicionamientos frente a la región son distintos, así como sus formas de administración, objetivos, relaciones internacionales y los países miembros.

²⁹³ Para entonces hubo un cambio de perspectiva de lucha contra el neoliberalismo que hacía frente desde la política estatal y no desde los movimientos sociales.

²⁹⁴ Rebeca Rodríguez, “Alianza del Pacífico vs Mercosur. ¿Integración o exclusión regional?,” *Revista de relaciones Internacionales de la UNAM*, no 125 (mayo-agosto 2016): 141,

En gran medida los niveles de integración corresponden al grado de soberanía que un país esté dispuesto a ceder por el bienestar común (un ejemplo de ello es la Unión Europea), pero lo que hay en la AdP es apertura comercial y desregulación económica. Es decir, hay un desequilibrio entre las economías extranjeras y las de los países latinoamericanos que termina beneficiando a las primeras y manteniendo a la región en un lugar de desventaja. De manera que si la integración se da entre los países de la región es posible que sea benéfica en tanto son economías más equilibradas, pero si es para proyectarse a Asia y/o Estados Unidos están en condiciones menos favorables. Los sectores productivos están poco fortalecidos en América Latina y por tanto no son competitivos con el alto grado de tecnificación de los países como Estados Unidos o Australia. Esto deriva en beneficios exacerbados para las multinacionales y empresas extranjeras.²⁹⁵

El carácter de la AdP generó contraste con el de MERCOSUR, incluso generando un clima divisionista donde se encontraban dos perspectivas distintas de integración económica frente a las dinámicas globales del capital. Mientras la AdP garantiza la apertura al mercado oriental y a la inversión extranjera, MERCOSUR se enfoca en la propia productividad de las economías de la región y en un intercambio más equitativo con la Unión Europea; esto sin embargo fue bastante criticado, no por su perspectiva desarrollista sino por su falta de avances, lo cual alentó estrategias de la AdP.

La integración económica para los países desarrollados es un mecanismo para mantener su supremacía a través de las facilidades para el comercio internacional; una estrategia del capitalismo

https://repositorio.unam.mx/contenidos/alianza-del-pacifico-vs-mercosur-integracion-o-exclusion-regional-44155?c=4EwdzQ&d=false&q=*. *&i=3&v=1&t=search_0&as=0.

²⁹⁵ Un referente de esta disparidad en el resultado de los tratados de libre comercio es el TLCAN entre México, Estados Unidos y Canadá. México no logró equilibrarse económicamente con sus vecinos, sino que mantuvo su dependencia; por el contrario, Estados Unidos siguió siendo preponderante gracias a su nivel de industrialización y se convirtió en amenaza para las economías internas en México. Cabe señalar que los 4 países de la AdP han priorizado acuerdos comerciales con Estados Unidos que con Latinoamérica. Rodríguez, “Alianza del Pacífico vs Mercosur.”

para impulsar la interdependencia económica entre centros y periferias. El enfoque centro-periferia que desarrolló principalmente Raúl Prebisch se fundamenta en explicar el progreso en un sector de la economía mundial y el estancamiento en otro a partir de las interrelaciones que hay con estructuras socioeconómicas internas. La noción centro-periferia fue uno de los principios teóricos estructurales adoptados por la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo) y la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) para entender el lugar de América Latina en el mapa mundial -en tanto periferia-, sus condiciones de negociación con otras economías, posibilidades e imposibilidades de crecimiento, retos y lugar desde el que podrían identificarse o plantearse políticas globales de desarrollo que favorecieran realmente a la región.²⁹⁶

Prebisch (1981) sostenía que “el capitalismo periférico se basa fundamentalmente en la desigualdad. Y la desigualdad tiene su origen [...] en la apropiación del excedente económico que captan principalmente quienes concentran la mayor parte de los medios productivos”. Los procesos de concentración se han agudizado con la globalización en favor de los grupos económicos locales y transnacionales. La disparidad en la economía mundial continúa hasta el día de hoy y algunos indicadores expuestos desde la CEPAL permiten ver la vigencia de la noción centro-periferia renovada y estilizada en relación con hechos históricos y procesos teóricos.²⁹⁷

²⁹⁶ Esteban Pérez, Osvaldo Sunkel, Miguel Torres, *Raúl Prebisch (1901-1986). Un recorrido por las etapas de su pensamiento sobre el desarrollo económico* (Santiago de Chile: CEPAL, 2012), https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40062/1/Prebisch_etapas_pensamiento.pdf.

²⁹⁷ Algunos indicadores fuertes son: las amplias diferencias internacionales de ingreso, que es consecuencia de la incorporación de progreso técnico, inversión en capital humano y en innovación en los centros con mucha más contundencia (estructuralmente) que en países periféricos; así como la persistencia de la elevada desigualdad en la región. Se señala también que un hecho que tiene incidencia es que los dueños de los medios de producción en el capitalismo periférico “se apropien de los frutos del progreso técnico en forma de excedente para imitar patrones de consumo de países ricos, no solo genera subinversión y subempleo, sino que lo que queda para fines de inversión y empleo no se transfiere a la totalidad de los tejidos productivos en la periferia.” Pérez, Sunkel, Torres, *Raúl Prebisch (1901-1986)*, 33.

Los tratados comerciales en la lógica del neoliberalismo permiten seguir reproduciendo un estatus de dependencia económica en América Latina que repercute en políticas internas, no solo de condiciones precarias de trabajo sino de ideologizaciones sobre lo que es el desarrollo. Tratados como la AdP reproducen el favorecimiento de las empresas e inversores privados nacionales y extranjeros, lo cual implica que no hay interés genuino en crecimiento económico para los países.

La capacitación laboral, el desarrollo de infraestructura básica y la competitividad no ha sido prioridad, pues la apertura indiscriminada a la inversión extranjera directa con la consecutiva inserción de múltiples empresas transnacionales se consideran la base del desarrollo interno, aun cuando éstas no contribuyan al desarrollo tecnológico, el conocimiento o la investigación nacional, desbancando a las nacionales que no cuentan con la capacidad tecnológica para competir con aquellas.²⁹⁸

Aunque la AdP sea un compendio de tratados que en su mayoría se proyectan hacia el exterior, estos traen cambios en las políticas internas de los países miembros. Los sectores de la educación y la cultura se plantean en términos de rentabilidad y favorecimiento a otros sectores productivos, incluso considerando a la educación como “un instrumento indispensable para lograr los objetivos que se plantean en ese acuerdo”.²⁹⁹ Una forma de reducción de los costos de producción de las empresas transnacionales es a través de empleos precarizados, de modo que se mantengan empleos de “baja calificación”, por lo que los costos de los tratados de libre comercio los terminan pagando los trabajadores. La educación superior en esta lógica es una proyección de ese estatuto laboral.

En el 2014 se crea el Grupo Técnico de Educación y en 2015 el Grupo Técnico de Cultura. En los objetivos de la AdP “se pretende orientar la educación hacia una educación para el trabajo

²⁹⁸ Rodríguez, “Alianza del Pacífico vs Mercosur,” 134.

²⁹⁹ Agustina Rodríguez Alegría y Dagoberto Amparo Tello, “La educación superior y su relevancia en los objetivos de integración económica en la Alianza del Pacífico,” *Ciudad, género, cultura y Educación en las regiones* (enero 2018): 932, <http://ru.iiec.unam.mx/3958/1/230-Rodr%C3%ADguez-Amparo.pdf>.

(educación técnica), dado que tendría una repercusión a corto plazo en los sectores productivos”.³⁰⁰

Se contempla la diversificación de los modelos de financiación para los servicios educativos a nivel técnico y superior, lo cual revela la perspectiva privatizadora de la AdP respecto a este sector.³⁰¹ En esa lógica se sigue reproduciendo la inequidad social y la falta de investigación, factor que influye en el desarrollo económico de los países.³⁰²

Respecto al sector cultural:

Las industrias culturales y creativas tienen un alto potencial como sector productivo y dinamizador de la economía dada su doble naturaleza: por un lado, están vinculadas a la producción de riquezas gracias a su alta rentabilidad, la dinamización de la economía y la generación de ingresos y empleos; y, por otro lado, afianzan los valores sociales al incidir significativamente en la construcción de identidades diversas y en el fortalecimiento de la ciudadanía.

El Grupo Técnico de Cultura tiene como objetivo impulsar el desarrollo de los emprendimientos de las industrias culturales y creativas de los países miembros, aprovechando su alto potencial productivo y dinamizador de una economía sostenible que, al mismo tiempo, construya y proyecte internacionalmente la identidad y diversidad de la Alianza del Pacífico.³⁰³

Parte de los efectos de la AdP que resultan en la tecnificación laboral y educativa a su vez tienen implicaciones en el campo cultural. Esto puede verse en la incorporación de un lenguaje administrativo en la educación superior que expresa una lógica propia de la empresa privada: “eficacia”, “eficiencia”, “calidad”, “Coaching educativo”, “usuarios”; esto tiene consecuencias en

³⁰⁰ Rodríguez Alegría y Amparo Tello, “La educación superior y su relevancia,” 941.

³⁰¹ En México y Colombia el máximo nivel educativo alcanzado por la población es de secundaria y en Chile de preparatoria, a eso hay que sumarle que las opciones de gratuidad en la educación en Chile y Colombia existen solo hasta la preparatoria. En estos países se han implementado sistemas crediticios para que la población pueda pagar por su educación en universidades privadas, lo que causa que los estudiantes terminen siendo deudores eternos de los bancos.

³⁰² El crecimiento económico de un país es proporcional a la cantidad de investigadores de tiempo completo que tenga “Esto se relaciona directamente con el gasto en investigación y desarrollo que hacen los gobiernos y esto a la vez se manifiesta en el nivel de creación e innovación en ciencia y tecnología” Rodríguez Alegría y Amparo Tello, “La educación superior y su relevancia,” 940.

³⁰³ Alianza del Pacífico, “Grupo Técnico de Cultura,” consultado el 01 de julio, 2022, <https://alianzapacifico.net/grupotecnico-cultura/>.

la planeación de políticas y en la implantación de un nuevo sentido común que ve como algo natural el tratamiento mercantil de un bien público.³⁰⁴ Este mismo fenómeno puede trasladarse al campo cultural: “reinención”, “freelance”, “emprendimiento”, incluso “creatividad” como expresiones encaminadas a la tecnificación de la producción cultural.

Bajo las lógicas de producción del capital estos trabajadores se incorporan a las empresas con medidas como el pago por horas, la no vinculación con prestaciones de servicios y un salario precario. Así, lo que se puede observar es el favorecimiento que hacen los gobiernos de los países miembros de la AdP a condiciones para la privatización de la educación superior, las “economías creativas” en el campo de la cultura y la entrada sin restricciones al mercado extranjero. Pero además, es el afianzamiento semántico de una nueva lógica laboral en la que se sostiene el sistema.

Si bien, el capitalismo ha sabido vender la idea de éxito y plenitud aunada al consumismo, lo que podría explorarse ahora es cómo se afianza en una forma de trabajo. Es decir, de determinada conducta laboral y profesional depende el “éxito” el cual será responsabilidad del trabajador alcanzarlo o no (no de una serie de condiciones estructurales). Dentro de las conductas que promueven los sistemas laborales y educativos está la autonomía individual, la autogestión y la individualización de responsabilidad laboral, que se asume como la capacidad del trabajador de autorregularse, autoacoplarse, de ser flexible, de poder suplir las funciones de otros trabajadores si es necesario, lo cual se traduce en trabajadores más baratos para las empresas. De esto no se libra el campo cultural, incluso el que se asume como independiente o alternativo a las instituciones; tampoco el que se colectiviza que, aunque supera la individuación, se mantiene en la precarización laboral.

³⁰⁴ Renán Vega Cantor, “El lenguaje mercantil se impone en la Educación Universitaria,” *El Ágora USB Revista de ciencias sociales* 15, no 1 (2015): 43-72, <https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/2>.

III

En el 2018 Daniel Aguilar, miembro de Biquini Wax EPS, escribió:

Contra todo pronóstico seguimos de pie.

Creemos que a BWEPS lo mueve una pulsión colectiva irracional, utópico. Ya que desde que inició el proyecto estamos en números rojos y a pesar de que se han recibido algunos apoyos para el programa de exposiciones (FONCA y PAC en 2015) y se contó con la suerte de no pagar renta por un año en la Buenos Aires, seguimos en banca rota.³⁰⁵

En este texto, que parece una especie de manifiesto del colectivo, Aguilar hace un breve recuento de las peripecias que han tenido que hacer para la supervivencia del espacio, los miembros que se han ido sumando, su forma de trabajo en dos grupos (“Los Yacuzis” y “Arte y Trabajo”) la mutación del nombre de “Bikini Wax” a “Biquini Wax EPS (Espacio de Producción Sensible)”³⁰⁶ en el 2016 y el deseo de generar una estrategia de financiación, dentro del campo del arte y su mercado, que nombra acá como “de corte poético-monetario”.

Esta crisis de la que habla Daniel tiene que ver con que tras del temblor de septiembre del 2017 en México, la casa sede de Biquini es reclamada por su dueño, la galería Kurimanzuto. Hugo Vitrani, el curador de la exposición en el Palacio de Tokio, asiste a la fiesta de despedida de la sede pues se encontraba en la ciudad pescando espacios para la exhibición y de allí surge la invitación. La propuesta de participar en la exposición con presupuesto abierto para gastos de producción fue una oferta que no dejaron pasar, pero además, varios integrantes veían en esta participación un logro como artistas, otros vieron la posibilidad de generar capital y aprovechar el trabajo de varios

³⁰⁵ Daniel Aguilar Ruvalcaba, “Breve recorrido de Bikini Wax a Biquini Wax EPS,” consultado el 01 de julio, 2022, <https://123portodos.org/wp-content/uploads/2019/01/danielaguilarruvalcaba.pdf>.

³⁰⁶ Hay una cuña a las siglas EPS, que fueron -menciona Aguilar- en algunos gobiernos latinoamericanos de izquierda acuñadas a las Empresas de Propiedad Social, “figura comercial similar a la cooperativa, pero con las características y contradicciones de cualquier figura fiscal del socialismo subdesarrollado” Ibidem. En Colombia EPS se asocia con la forma de privatización y precarización de la salud, totalmente coherente con el capitalismo desarrollado.

años con Biquini (trabajo no remunerado), también el hecho de recibir visibilidad internacional y mantener vivo el espacio.

El artista particularmente nunca ha tenido salario ni ha sido sujeto de derechos laborales, pero algunos, una minoría, han sabido ingresar al sistema del mercado y del capitalismo financiero. Esta minoría ha hecho un pacto con el sistema, las élites y los dueños de medios de producción; sin embargo, el éxito del mercado del arte no se ve reflejado en las condiciones laborales de los trabajadores del campo; todo lo contrario, se agudizan las condiciones de precarización mientras los tratados comerciales y las políticas públicas celebran las “economías creativas”, la búsqueda por la supervivencia económica y la creación y la fuerza colectiva puesta al servicio de reinventar el sistema.³⁰⁷

El éxito del mercado sobre los agentes culturales puede observarse con esta pieza: Biquini está generando capital simbólico para el lugar de exposición, la pieza se vende y el 30% se da al Palacio de Tokio; el dinero de la venta se reinvierte al mantenimiento del mismo espacio, el cual no tiene una retribución salarial a sus integrantes, muchos de los cuales llevan años trabajando gratis en la gestión y programas educativos. El pago individual por la pieza fue de 500 dólares.

En la investigación de Pinochet (2012) sobre la escena en la Ciudad de México se menciona que “La mayor parte de los equipos de trabajo en galerías, museos y espacios corporativos están conformados por gente joven (...). Los jóvenes son concebidos como una mano de obra barata”.³⁰⁸ En este mismo trabajo se menciona que a bajo sueldo, la institución ofrece al joven experiencia, aprendizaje y capital simbólico, exactamente la misma lógica de precarización en el arte que en

³⁰⁷ El 2021 fue propuesto por la Alianza del Pacífico como “Año Internacional de la Economía Creativa para el desarrollo sostenible.”

³⁰⁸ Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas,” 49.

cualquier otro campo laboral. “La industria ha aprovechado los regímenes de autoexplotación y sacrificio, tan característicos de la escena creativa, y los ha normalizado como modelo de trabajo (Rowan, 2009: 74-75)”.³⁰⁹ Por lo tanto, el número de empleos que genere un proyecto o institución artística no es un indicador de mejora social a través del arte (argumento al que recurren algunas instituciones para legitimar su financiación), es un indicador de una empresa precarizando y generando ganancias para una minoría a través de quedarse con la plusvalía del trabajo de los agentes culturales.

Si se retoma el caso de la pieza *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer* y su participación en la galería Kurimanzutto y en el Palacio de Tokio, de alguna manera resulta paradójico que una colectividad que se genera en medio de políticas de precarización laboral (y que de hecho crítica la liberalización de mercado) termine alimentando economías de mercado que de primera mano los excluyeron. Cabe recordar que, como lo explica Daniel Montero en su tesis doctoral, Kurimanzutto es una galería que se benefició con la liberalización de la economía mexicana y la comercialización de “arte contemporáneo mexicano” en el exterior. Me explico, en gran medida las formas de trabajo colectivas, cooperativas emergen como forma de supervivencia financiera, de oportunidad para la obtención de recursos y de desarrollo de proyectos frente a la limitada posibilidad de entrar al mercado del arte y reducidas formas de financiación;³¹⁰ pero también y más importante, exponen una manera alternativa de entender la lógica del trabajo

³⁰⁹Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas,” 50.

³¹⁰ “A partir de la crisis de 1982 se extendió el empleo informal y ese proceso se acentuó desde 1994 con la incorporación del país al Tratado del Libre Comercio de América del Norte. La pérdida de empleos y el deterioro de los ingresos reales de los hogares generaron desintegración social y expulsión de migrantes, sobre todo en generaciones jóvenes. Se agravó también la desigual distribución de oportunidades educativas y se debilitaron las expectativas antes colocadas en el trabajo como canal de movilidad social (Bayón, 2006).” García Canclini y Urteaga Castro Pozo, “Estrategias creativas: entre precariedad y redes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* 130.

artístico más allá de la objetualidad y su comercio; en su potencialidad estética, artística, política de organización.

Esto último queda totalmente invisibilizado en los escenarios de mercado del arte y de financiamiento público y privado con las lógicas actuales en las que se asume la financiación de la cultura. Lo que se puede ver en la actualización de tratados comerciales como la AdP y su implantación en políticas públicas es cómo se asume la cultura en términos de utilidad para que sea financiable (utilidad en términos de generación de territorios semánticos y también en forma de turismo, “generación de empleos” etc.). Este giro en la cultura de fines del SXX lo estudia George Yúdice en su libro *El recurso de la cultura* (2002), en el que se asume el arte en términos de utilidad para resolver problemas y en consecuencia se convierte en un recurso que justifica su gestión y financiación.³¹¹ Para comienzos de siglo las macroeconomías hablaban de “capital cultural”, 30 años más tarde tratados comerciales como la AdP hablan con soltura desde expresiones como “economías creativas”³¹² o “capital humano”.³¹³

³¹¹ En el SXX en Estados Unidos se delegaron a las artes parte de funciones estatales: “incrementar la educación, mitigar luchas raciales, ayudar a revertir el deterioro urbano mediante turismo cultural, crear empleos, reducir el delito y quizá generar ganancias.” Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, 28.

Sin embargo, lo que advierte el autor es que para finales de los años noventa importantes organismos internacionales (Unión Europea, Banco mundial, Banco Interamericano de Desarrollo) adoptaron esta faceta utilitaria de las artes; empezaron a concebir la cultura como un elemento crucial para la inversión y se la empezó a tratar como cualquier otro recurso.

³¹² García Canclini señala cómo se ha venido asociando “economía creativa” a trabajar en ambientes más estimulantes, con reconocimiento de los pares, pero en realidad esto enmascara el borramiento de los límites entre espacios y horarios de trabajo y personales.

³¹³ Sobre la decisión de los fondos privados en invertir en cultura, dice Yúdice (2002), usando como ejemplo el caso colombiano “los festivales de música CREA 2001” donde participan músicos de todas las regiones, que éste se identifica como los pocos espacios donde gentes de territorios controlados por guerrilla o paramilitares pueden participar y entablar relaciones; se genera un clima de paz y un clima para inversión. Pero este análisis deja de lado que la guerra es mucho más redituable que estos proyectos: el narcotráfico, el lavado de dinero, el mercado de armamento, el control geopolítico con Estados Unidos participando de políticas antidrogas, el desplazamiento forzado de miles de campesinos y la apropiación de sus tierras por parte de grandes poderosos.

La forma de trabajo de BWEPS y el recorrido que hace la pieza producida desde un colectivo autogestionado, participante de una exposición subvencionada por el Palacio de Tokio en París y expuesta en México en la galería Kurimanzutto, revela un punto interesante que es señalado por trabajos de Canclini, Yúdice o Pinochet: la flexibilidad en la vinculación de estas colectividades con instituciones y organizaciones de distinto tipo.³¹⁴ Yúdice a través de una crítica a Hard y Negri, plantea que todas las instancias tienen vínculos y que de alguna manera estaría errado creer en un purismo cuando, por ejemplo, las cooperativas tienen relaciones momentáneas con ONG, bienales, museos, universidades, instituciones estatales e incluso movimientos sociales. “Hay un enorme fallo en el trabajo teórico cuando presupone que las categorías que se critican no se intersectan, contradicen ni coinciden unas con otras, tal como afirman Hardt y Negri con respecto a sus propias visiones “desproporcionadas, parásitas y mestizas” del poder constituyente”.³¹⁵

Esto coincide con la apreciación de un miembro de Biquini en entrevista con Daniel Montero, quién les pregunta cómo entienden la invitación a participar en esta exhibición. Resulta interesante que en la entrevista los miembros se autodefinen como colectivo y en esta respuesta aparece la noción “espacio independiente” para señalar que su participación es la forma en la que una noción de espacio independiente es transformada, generando conexiones con las instituciones, y que además ésta no ha sido la primera vez en la que Biquini participa en un museo. “Este podría ser otro paso para hacer evidente otra capa de complejidad en el término “espacio independiente”, fuera de una condición purista de oposición al mercado, de oposición a las instituciones, que a

³¹⁴ “En términos generales, los jóvenes de hoy se relacionan de forma menos prejuiciosa con las distintas instancias que intervienen en el mundo del arte, mostrándose abiertos a complementar recursos de orígenes diversos y diseñar estrategias de trabajo híbridas, interdisciplinarias y colaborativas.” Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas,” 62.

³¹⁵ Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, 50.

veces se le exige. En cambio, lo que Biquini Wax está mostrando son contradicciones, estos procesos de vinculación con otros, expanden proyectos”.³¹⁶

Así, por ejemplo, BWEPS hablan de tener una “economía de supervivencia flexible”, que se sostiene mayoritariamente con recursos propios, aunque hayan tenido varias becas, algunos patronos y donaciones como el préstamo de la casa de la colonia Buenos Aires donde no pagaron renta por más de un año y pertenece a la galería Kurimanzutto, y la venta de la pieza de la ballena que ayudó a mantener el proyecto. Sin embargo, no deja de causar tensión el hecho de que un colectivo de artistas autoexplotados, que se autogestionan, que están en bancarrota -como lo señalan-, terminen generando trabajo para exponer en los centros de mercado y elites del arte, alimentando su capital cultural. El Palacio de Tokio y Kurimanzutto se benefician del trabajo explotado de estos artistas. BWEPS, aunque consigan capital simbólico, posicionamiento en el mundo y mercado del arte, alimentan a éste mientras son signo y resultado de lo que ha hecho el sistema económico con los trabajadores de la cultura.

Con respecto a la ganancia de la galería con el préstamo de la casa donde permaneció el espacio entre 2016 y 2017, podrían hacerse algunas especulaciones (porque sería ingenuo pensar que el mercado haga un movimiento altruista ¿no?), como que la ganancia estuvo en la presentación de Keiko en sus instalaciones sin que pagaran nada a los productores, o que BWEPS constituyé un semillero de artistas que luego irían a parar en exposiciones en la galería, o que el mismo Biquini, luego de su debut en el mercado pudiera ingresar como expositor (ya no artistas integrantes sino como espacio) en exposiciones recientes como SIEMBRA del 2020.

³¹⁶ Montero, “Una entrevista con Biquini Wax EPS y Yoshua Okón”, 85.

Sin duda, la naturaleza de las formas de trabajo colectivas y cooperativas pueden variar drásticamente de un grupo a otro, aun estando en la misma ciudad, siendo de la misma generación y bajo las mismas circunstancias económicas. Lo que mantienen en común es que, frente a la pérdida de confiabilidad del Estado como garante de derechos laborales, la concesión de responsabilidades sociales al sector privado y el aumento del desempleo, en la última década los artistas confían más en la autoorganización aunque ésta traiga también condiciones de precarización.³¹⁷ En el caso de BWEPS hay un acercamiento mucho más explícito a la institucionalidad del arte y al deseo de incidir al interior de las instituciones. “Nos interesa vincularnos y reflexionar histórica y materialmente con/desde la tradición de espacios gestionados por artistas pasando por La Panadería hasta llegar al Anahualli”. De modo que no hay tanto una inconformidad con el sistema del mercado arte sino un deseo de vincularse a lo establecido (hay que recordar que La Panadería derivó en espacio de galería, por ejemplo).

Esta pieza de BWEPS ayuda a pensar el lugar de estas iniciativas autogestionadas y colectivas de artistas mexicanos (que emergieron en la segunda década del SXXI) en el contexto de economías macro, en el circuito internacional del arte institucional y de mercado que sigue signado por la relación centro-periferia. De eso dan cuenta las políticas macroeconómicas y los tratados comerciales regionales vigentes y recientes. Acá el debate parte de entender las

³¹⁷ “Encontramos que el desmantelamiento del Estado de bienestar, con las consecuencias conocidas sobre la ampliación del desempleo, la precariedad y la inseguridad social, se articula con la despolitización y la pérdida de interés y confianza en lo que pueden hacer los actores públicos. Las encuestas recientes a los jóvenes en España, México y Argentina (García Canclini, 2008; Hopenhayn, 2009; Reguillo, 2010) muestran desinterés ante las ofertas de bienestar y participación estatales. Prefieren la inserción en redes más experimentales: con sus compañeros de edad, con los que ofrecen trabajo (aunque sea precario) y bienes de consumo y comunicación (aunque se obtengan fuera de la ley). Hasta la comunicación a distancia por medios digitales les brinda mayor concreción, por decir así, en la voz y las imágenes que los relacionan al instante y consiguen efectos verificables, los sitúan no en estructuras abstractas sino en redes expresivas. Estos datos sobre el descontento - o la indignación - de los jóvenes respecto de las estructuras estatales y privadas hegemónicas son desafíos fuertes para las políticas de desarrollo.” García Canclini y Urteaga Castro Pozo, “Estrategias creativas: entre precariedad y redes,” en *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*, 140.

condiciones de precariado en el que estaban los artistas jóvenes en el 2012 en México (asunto que se abordó con las formas creativas en la que la CCI encaró la autogestión y su posicionamiento político en ese momento con las *Cajas de ceniza volcánica*) para pensar desde qué lugar epistémico, geográfico y en qué términos se están relacionando las agrupaciones autogestivas del arte en México con el ámbito de políticas y estructuras internacionales.

No obstante, lo potente de estas organizaciones se queda por fuera del mercado y de la financiación: las experiencias colaborativas, cooperativas, interdisciplinarias, de afectos, de generación de redes solidarias. Parece que hubiera una tensión entre el objeto, los formalismos, las instituciones que financian, y a las que las colectividades entran acomodándose a los regímenes estéticos de la obra de arte; todo lo demás, que le antecede y lo rebasa (años de trabajo), se queda afuera de eso. Allí, en su potencia organizativa y en la autoorganización está la verdadera potencia poética, política, estética de las organizaciones artísticas que tiene consecuencias en el planteamiento de la práctica. ¿Cómo hacer de la cooperación crítica una creación estética, política, artística que permita experimentar otro tipo de trabajo?

5.2 INVASORIX: cooperar es un canto que se hace con otrix

INVASORIX es un grupo de trabajo feminista Queer/Cuir que produce canciones, videoclips, publicaciones y presentaciones performáticas. Existe como grupo de trabajo desde el 2013 y para el 2023 está conformado por Liz Misterio, Unx Pardo Ibarra, Naomi Rincón-Gallardo, Nabil Yanai Salazar Sánchez.³¹⁸ Este apartado se propone explorar, a través de algunos trabajos del grupo, particularmente de la canción y videoclip *Macho intelectual*,³¹⁹ formas de cooperación y agrupamiento de mujeres después del 2012 en la Ciudad de México, así como las prácticas estético-político-afectivas que encarnan desde esta agrupación y que resuenan con la cuarta ola del feminismo. ¿Qué sentidos está aportando INVASORIX para pensar la cooperación en el arte contemporáneo?

En el 2015 publicaron con la Editorial Cráneo Invertido -de la CCI- *Mi primer cuaderno feminista cuir: nos multiplicamos para desaprender*.

con LETRAS DE CANCIONES, MÁSCARAS, BIGOTES, ILUSTRACIONES Y TEXTOS DE NUESTRIX AMIGIX REALES E IMAGINARIX para activar y practicar las vibraciones somáticas de un cuerpo feminista-activista (Victoria Gray), extenderse en las masculinidades femeninas (Andrea Barragán), cuestionar el entrecruzamiento contagioso del sistema neoliberal con las prácticas feministas (Irmgard Emmelhainz), reflexionar sobre la precariedad (Precarias a la deriva, María Ruido), pensar y reconstruir lo común (Silvia Federici, Mágina Millán), incluirse y cuidarse en los movimientos de rebeldía (Gloria Anzaldúa) y ser o volverse sujetos obstinados (Sara Ahmed).³²⁰

³¹⁸ Anteriormente han conformado INVASORIX: Daria Chernysheva (2013-17), Alejandra Contreras (2016-17), Waysatta Fernández (2013-15), Natalia Magdaleno López (2013-16), Mirna Roldán (2013-17), Maj Britt Jensen (2013-19), Adriana Soriano (2015-19), Nina Hoechtl (2013-2023)

³¹⁹ INVASORIX, *Macho intelectual*, 7 de agosto, 2017.Video, 3:16, <https://www.youtube.com/watch?v=mSck4Pjw5tc>.

³²⁰ INVASORIX, “Si ya habían soñado con su PRIMER CUADERNO FEMINISTA CUIR por fin ha llegado el momentooooo...”, *Publicación*, 21 de Octubre, 2015, consultado el 01 de julio, 2023, <https://invasorix.tumblr.com/Publicaci%C3%B3n>.

Aunque el grupo viene reuniéndose desde el 2013, es hasta el 2015 cuando empezó a adquirir mayor visibilidad, mismo año de esta primera publicación y en el que varias activaciones tuvieron lugar: entrevistas en prensa y programas de radio,³²¹ el Taller de Protesta cuir/feminista en el Centro Cultural Border en agosto de 2015 y la creación del videoclip de la canción *Macho intelectual*, una de sus producciones más conocidas, que han presentado posteriormente en otros escenarios y sobre la que se enfocará el análisis.

Una de estas primeras apariciones en prensa del 2015 es retomada posteriormente por *Hysteria Revista*, publicación digital sobre arte y sexualidad creada también en el 2013 por Ivelin Buenrostro (2013- 2020) y Liz Misterio. Para el 2023 el equipo editorial está conformado por Liz Misterio, Alex XAB, Unx Pardo y Tadeo Cervantes. *Hysteria Revista*, si bien no se declara como agrupación, sí se produce de manera colaborativa al no tener fines de lucro.³²² La revista produce un número cada dos meses que propone contenidos críticos en torno a diversidad sexual y corporal. *Hysteria Revista*, hace parte de la escena más reciente de arte producido colaborativamente en la Ciudad de México y tiene particular relación con *INVASORIX* al abordar inquietudes temáticas similares. El texto de *INVASORIX* publicado en ésta, constituye una especie de declaración de principios, de ambos, del colectivo y de la revista. Una nota al pie de la Editorial, recalca:

A diferencia de el periódico *La Ciudad de FRENTE* [periódico inicial en que se publicó], *Hysteria Revista* no es un negocio, no sólo no hay compensación económica para lxs articulistas, sino que el equipo de trabajo que la gestiona mes con mes tampoco recibe remuneración económica alguna por su labor, este es un proyecto nacido de la necesidad de generar espacios para la discusión sobre los feminismos. Habiendo dicho lo anterior, estamos conscientes que la precariedad económica en el medio del arte se recrudece en el

³²¹ *INVASORIX*, “Notas de prensa en las que se menciona el trabajo de *INVASORIX*”, *Prensa*, consultado el 01 de julio, 2023, <https://invasorix.tumblr.com/prensa>.

³²² Es apoyada por la Fundación JUMEX de Arte Contemporáneo desde el 2019 y en el 2014 fue beneficiaria del Programa Edmundo Valadés de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

caso de las mujeres y maricas, mucho peor si son feministas y que es un problema que nos toca atacar como productoxs culturales feministas.³²³

El artículo es una denuncia a la precarización, a la relación explotadora del sistema cultural mexicano respecto a los artistas, así como un posicionamiento desde lo Cuir, el Sur y el señalamiento de referencias y perspectivas teóricas en las que se apoya INVASORIX: Sara Ahmed, Gloria Anzaldúa, Silvia Federici, bell hooks, Pedro Lemebel, entre otros. Lo Cuir, como nodal en la identidad del grupo y la enunciación desde la versión al castellano (o desviación fonética) “Cuir” y no “queer” como gesto de diferenciación con lo anglosajón, pero a la vez de relación. “Conservar el *queer/cuir* es evidenciar un diálogo entre los dos posicionamientos geopolíticos”.³²⁴

Como este texto es una presentación pública de INVASORIX, en él mencionan qué es lo que están entendiendo por queer/cuir; usualmente la primera línea con la que se define el colectivo es INVASORIX, “grupo de trabajo feminista queer/cuir”:

La teoría *queer* hace una crítica radical a las convenciones sociales sobre la masculinidad y la feminidad, desnaturalizándolas y buscando una interseccionalidad entre las luchas feministas, LGBTTTI, negras, decoloniales, y en general, reivindicando todas aquellas corporalidades, prácticas e identidades que escapan a las normas sociales, además de que discute las maneras de transgredirlas y transformarlas.³²⁵

Vinculado al posicionamiento lingüístico de lo *queer/cuir*, ésta la “x” como recurso que permite romper con el binarismo de género en el lenguaje y que usa permanentemente INVASORIX en sus textos, presentaciones, canciones, incluso en su nombre. Este gesto de

³²³ INVASORIX, “Estás por primera vez en el espacio feminista cuir de INVASORIX”, *Revista Hysteria*, consultado julio 01, 2023, <https://hysteria.mx/columna-invasorix-estas-por-primera-vez-en-el-espacio-feminista-cuir-de-invasorix/>.

Este texto fue publicado originalmente el 12 de agosto de 2015 en el periódico *La Ciudad de FRENTE* .

³²⁴ INVASORIX, “Estás por primera vez en el espacio feminista cuir de INVASORIX”.

³²⁵ INVASORIX, “Estás por primera vez en el espacio feminista cuir de INVASORIX”.

desobediencia resulta poderoso, pues incomoda y cuestiona ciertas instituciones y estructuras, como la academia y sus normas Chicago o la RAE. El humor y la ficción, junto con el lenguaje, son herramientas que constituyen al grupo y a través de las cuales se narra, se comunica y establecen lógicas de existencia empapadas de desobediencia.

El nombre “INVASORIX” es una referencia a la película mexicana “El planeta de las mujeres invasoras” (1966) de Alfredo B. Crevenna. Este filme de ciencia ficción relata la llegada a México de un grupo de mujeres alienígenas procedentes de un planeta habitado únicamente por mujeres guerreras,³²⁶ el objetivo: invadir el planeta tierra, para lo que requieren adaptar sus sistemas respiratorios haciendo pruebas en terrícolas.³²⁷ Una historia similar es con la que se narra INVASORIX: mujeres vinculadas a las artes visuales, y en sus términos “seres mutantes” provenientes del planeta Nepantla, palabra náhuatl que significa “estar en medio”.³²⁸ Este término es retomado por Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza*,

³²⁶ Aunque no mencionado ni en el filme ni por INVASORIX, es considerable señalar el mito de las Amazonas como historia de origen de este tipo de sociedades o comunidades de mujeres ¿Qué está impulsando la necesidad de imaginarse una sociedad matriarcal? ¿Qué funda para el imaginario social el mito de las Amazonas? En la mitología griega, las Amazonas fueron hijas de Ares, el Dios de la guerra y a menudo se les narró como antagonistas de los héroes griegos. En la colonización de América, la adaptación de este mito sirvió a los colonizadores para establecer una idea de lo femenino y de la mujer como la perversión del paraíso. “El confinamiento geográfico también funcionó, con las amazonas en la selva del Nuevo Mundo, como una tecnología de control cultural sobre el género que reprodujo la exclusión discursiva y física de espacios que en el mundo antiguo y medieval eran normales para quienes se atrevían a desafiar el poder patriarcal establecido.” Camilo Useche López, “Las amazonas o la feminización del río y la selva: fronteras y espacios de exclusión en los confines imperiales del Nuevo Mundo”, *Boletín de Antropología*, vol. 33, núm. 55, pp. 247-270, 2018. Universidad de Antioquia.

³²⁷ Otro proyecto que retoma esta película es la obra de cine-cabaret “Exxxtrañas Amazonas. Opereta marciana” de la compañía colombiana Mapa Teatro en 2007. En ésta tres transformistas son los protagonistas de la historia, lo que pareciera complejizar la narrativa de “las mujeres contra algo”, que ahora serían “personas trans contra algo”. Lo que me llama la atención es lo que aparece en palabras de Carlos Monsiváis como “género donde el analfabetismo funcional y la nula imaginación lograron un prodigio”, refiriéndose a otras producciones donde hay una idea básica que gusta a un público masivo de “los buenos contra los malos”, donde a lo no masculino y establecido, se le dota de algo que pudiese llegar a ser perverso “El Santo contra las mujeres vampiro” (otra película de la época) Mapa Teatro, “Exxxtrañas Amazonas. Opereta marciana”, consultado el 01 de septiembre 2013, <https://www.mapateatro.org/es/cartography/exxxtra%C3%B1as-amazonas-opereta-marciana-0>.

³²⁸ Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México: 2012 [29-08-2020]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx/contexto/11114>.

“Nepantlera” es la noción que propone la autora para referirse a la persona que se encuentra en el viaje, a medio camino, transitando espacios, territorios, ideas, emociones, en un planeta que, como reconoce también INVASORIX, está lleno de fronteras.³²⁹

La existencia del grupo está compuesta de referencias, de citas de sus “amigxs reales e imaginarix”: “Desde aquí tejemos redes con seres y lugares, hacemos encuentros intergalácticos, multi-espaciales y poli-temporales. INVASORIX mismix tiene 523 años, según el calendario gregoriano. ¡No somos novatix, pero, hay demasiadas cosas que aprender y desprender en este planeta!”³³⁰

Una particular forma de citar, de traer a colación a la conversación a estas autoras son las máscaras con sus rostros (Victoria Gray, Gloria Anzaldúa, Annie Sprinkle, entre otras). Los miembros de INVASORIX siempre aparecen en eventos o entrevistas usando máscaras, una manera de acuerpar las voces de sus antecesoras feministas (en ocasiones las mascarás no hacen referencia a ningún rostro en particular). El gesto de la máscara en la historia del arte en México recuerda la participación del No-grupo en la X Bienal de jóvenes de París (1977) o la pieza de Maris Bustamante *El pene como instrumento de trabajo/ para quitarle a Freud lo macho* (1982),

³²⁹ ¿Qué está enseñando Anzaldúa que ayuda a entender INVASORIX? El libro de Anzaldúa es a la vez transfronterizo, pues cómo indica su prólogo, éste se mueve entre varias disciplinas, cruza los “límites rígidos en el mundo académico” p.28. Pero, también, es un libro escrito en inglés, con palabras en español, tex-mex y náhuatl, eso, dice la autora, es su nuevo idioma. “Ahí, en la juntura de las culturas, las lenguas se entre-polinizan y adquieren nueva vitalidad; mueren y nacen” (p, 36). Es decir, lo que es la frontera y lo que es atravesarla: la frontera en distintas dimensiones: lingüística, espiritual, sexual etc. ¿qué es una frontera? Es un límite, una separación, una diferenciación, pero cruzarla, estar en medio, ser mestiza es también posibilidad de creación y es el reconocimiento de todo lo INTER: lo interdisciplinar, por ejemplo, que es una característica de las prácticas de INVASORIX.

Nepantla, la palabra náhuatl a la que se hace referencia, dice la autora “Es el espacio entre dos masas de agua, el espacio entre dos mundos. Es un espacio limitado, un espacio en el que no eres ni una cosa ni otra, sino que es donde te encuentras en proceso de cambio. Aún no te has metido en la nueva identidad ni tampoco has dejado atrás la antigua -te encuentras en un proceso de transición-. Y eso es lo que representa Nepantla”. Entonces, la transformación implica pasar por Nepantla. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. (Madrid: Capitán Swing Libros, 1999), 282.

³³⁰ Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), “INVASORIX”, consultado julio 01, 2023, <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/375-invasorix>.

abordadas en apartados anteriores. Es algo así como la posibilidad de encarnar a otrxs, de dar voz, presencia, de poner visualmente una referencia teórica e histórica a lo que se está diciendo.

Las máscaras hacen parte de los recursos pedagógicos, didácticos y del juego que propone INVASORIX. Esto es clave señalarlo, pues a través de las imágenes se activan y movilizan discursos y críticas. De esta colección de recursos, junto con las máscaras, hacen parte el Tarot feminista, 3 canciones y videoclips, y los libros, que como se señaló antes, en el caso de *Mi primer cuaderno feminista cuir*, contiene mascararas para recortar.

Otra activación de las máscaras son los stickers. La siguiente (imagen 5.2) es una captura de pantalla que hace parte del Conversatorio-presentación “Victorias Aladas”, evento conmemorativo por los 30 años del PUEG-CIEG (Centro de Investigaciones de Estudios de Género)³³¹ de la UNAM concebido por Lorena Wolffer, que responde a la triangulación arte-academia-feminismo en México y que reunió a varias representantes de estos trabajos en agosto del 2022. Los stickers de INVASORIX, junto con los de las demás participantes están disponibles para descarga y uso en whatsapp en la página del CIEG.³³²



Imagen 5.2. [Videograma tomado de] “Victorias aladas, colección de stickers conmemorativos por los 30 años PUEG-CIEG” (min 52:11). Un proyecto de Lorena Wolffer, participación de INVASORIX, 2022.

³³¹ Antes PUEG, Programa Universitario de Estudios de Género.

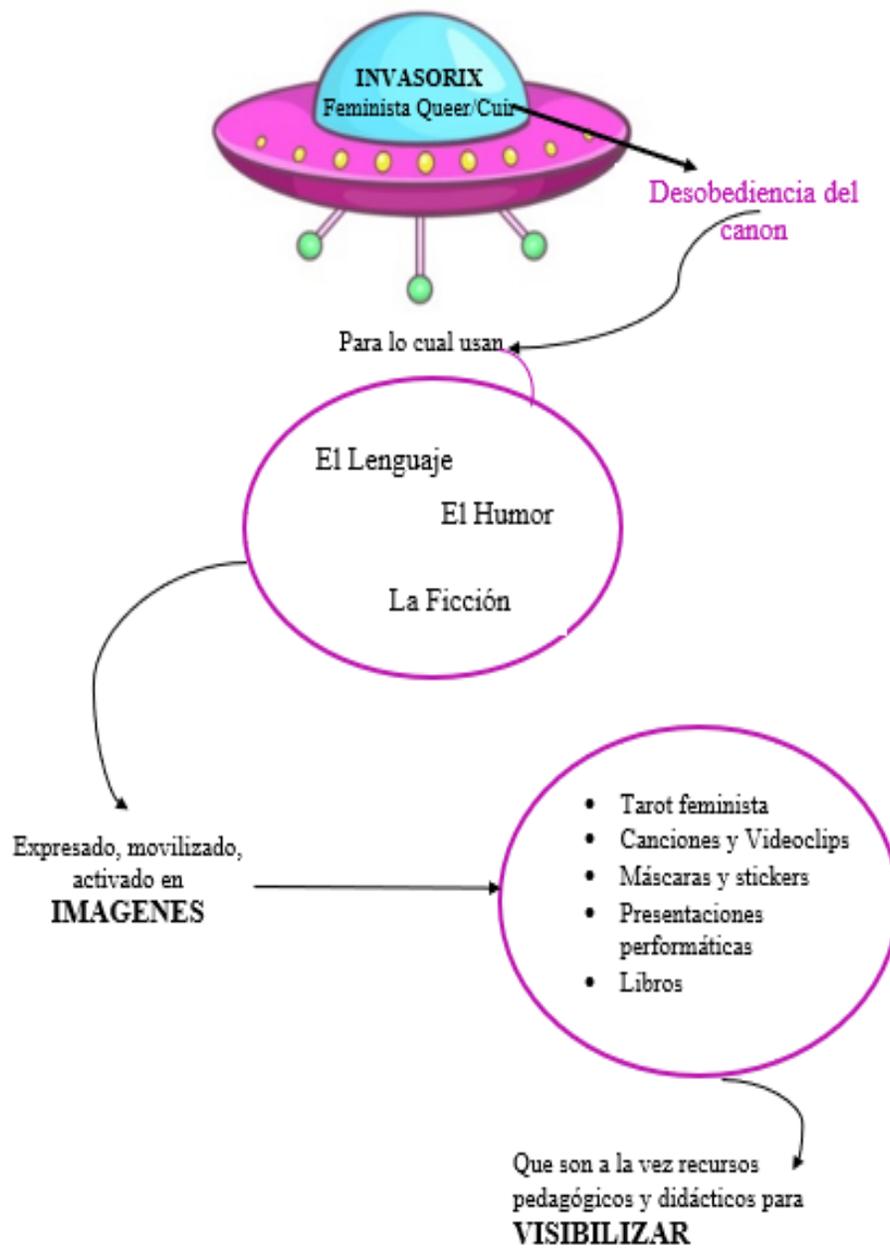
³³² Lorena Wolffer, “Aladas victorias”, Centro de Investigaciones de Estudios de Género, UNAM, consultado el 01 de julio, 2023, <https://cieg.unam.mx/img/carrusel/ALADAS-VICTORIAS-CIEG-UNAM-2022.pdf>.

El trabajo de este colectivo que tal vez más eco ha tenido es la canción y videoclip *Macho intelectual* (con más de 10.000 vistas en Internet). En el 2016 ganó el primer lugar en la categoría “Activismo” en el FEM TOUR TRUCK (Festival Internacional de Videoarte Feminista), muestra itinerante que tuvo lugar en España, Portugal, Ecuador y Colombia. Además de esta participación, la pieza se ha presentado como performance o video en exposiciones y encuentros.³³³

Esta pieza contiene varias referencias al mundo del arte y lanza una crítica al machismo dentro de los mismos colectivos en la historia del arte en México. *Macho intelectual* reúne los distintos elementos que se han nombrado acá y que constituyen INVASORIX. La canción tiene varias capas de sentido, al menos 3 son: la producción interdisciplinar, la crítica al machismo dentro de la Historia del arte (la acción feminista en general) y la producción cooperativa. Lo que se pretende a continuación es, a partir de este trabajo, observar los sentidos, las preguntas, las maneras que está proponiendo INVASORIX y que aun en su muy singular existencia se relaciona con una escena más amplia de producciones colectivas y autogestivas. Un breve esquema de cómo se está entendiendo esta máquina deseante (en términos Deleuzianos y Guattarianos) puede ser (imagen 5.3):

³³³ En el 2015, en: el encuentro Telecápita “Necropop: V Encuentro público de Arte, Pensamiento y Nuevos Relatos” del Centro de Cultura Digital en la Ciudad de México (28 de agosto), también en el Encuentro Internacional “Poéticas Bio-Desobedientes, vida frente a las violencias: maternidades insumisas, cuerpos y activismos” en la Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador (13 de noviembre). En el 2016 en el programa “visionXsound” en TANK.203.3040.AT en Neulengbach (17 de septiembre) y en la exposición “All Byte: Feminist Intersections in Video Art en Franklin Street Works en Stamford, Estados Unidos (9 de abril a 10 de julio). En el 2017 en el Colegio Nacional de Ciudad de México y en La Quiñonera en el marco del programa “Artivismo feminista mex-dub-ny” (21 de octubre). INVASORIX, “Invasorix somos/About” consultado el 01 de julio, 2023, <https://invasorix.tumblr.com/about>.

También en la celebración de los 30 años del ExTeresa Arte Actual en la Ciudad de México el 27 de mayo del 2023. INBAL Boletín 651, “Ex Teresa Arte Actual inicia celebración por el 30 aniversario con sesión de experiencias e improvisación libre”, consultado el 01 de agosto 2023, <https://inba.gob.mx/prensa/17919/ex-teresa-arte-actual-inicia-celebracion-por-el-30-aniversario-con-sesion-de-experiencias-e-improvisacion-libre>



5.3 Esquema INVASORIX, 2023.

Macho intelectual

Estudié con un macho, machoman
era un maestro muy popular
él era un macho intelectual
él era un macho intelectual

impresionaba con su subjetividad
y todo el mundo lo quería escuchar
¡no te hagas guey, no te hagas guey!
él era un macho intelectual

Me hablaba de Foucault
de vigilar y castigar
y solo me quería callar

Asustar y follar, educar, dominar,
pa' chingar, humillar, doblar, frenar,
apantallar, doblegar, opacar, madrear,
sermonear, engañar y adoctrinar.

También me hablaba de Ranciere

Colaboré con un macho machoman
él era un compa chido one
él era un macho intelectual
él era un macho intelectual

me habló de lucha y de autogestión,
de anarquía y poliamor
¡no te hagas guey, no te hagas guey!
él era un macho intelectual

No paras de hablar
No puedes escuchar
Y solo quieres destacar

Era un artista relacional,
conceptual, gestual, social-local,
activista-elitista, medieval,
ambiental, virtual, espiritual,
progresista, hedonista, internacional.

Situacionista

Encontré una morra machoman

era una hermana potencial
era una macho intelectual
era una macho intelectual

Confundimos la fraternidad
con ambición y rivalidad
aquí quién es, aquí quién es ¿quién es la macho intelectual?

Estamos hartas de competir
de autosabotear,
de abusos de poder

no me vendo, no me escondo, no me dejes chamaquear
no te escondas, no te hagas, no te dejes censurar
no me vendo, no me escondo, no me dejes chamaquear
no te escondas, no te hagas, no te dejes censurar

La anterior es la letra de la canción, que lleva el ritmo de cumbia, por excelencia un sonido popular de la Ciudad de México. Hace parte de una serie de 3 canciones producidas en el 2015, junto con *El año nos une*³³⁴ y *Nadie aquí es ilegal*,³³⁵ que tienen ritmos y reclamos distintos. La producción de INVASORIX es interdisciplinar en la medida en que hay un entramado entre los feminismos y las artes visuales, pero además en este trabajo en particular hay un contenido multimedial; es decir, *Macho intelectual* es una canción, también es un video y también ha sido performance, máscaras y citas. Una manera de revelarse frente al condicionamiento de una lógica del pensamiento moderno-occidental, que dividió el conocimiento en disciplinas, es justamente hacer desde lo inter y la mezcla. Y más importante aún, cambiar el sujeto protagonista de esa tradición: el hombre, el ciudadano en masculino.³³⁶

³³⁴ INVASORIX, “El año nos une”, 7 de agosto, 2017. Video, 5:13,
<https://www.youtube.com/watch?v=W0wDtb5t3I0>.

³³⁵ INVASORIX, “Nadie aquí es ilegal”, 15 de noviembre, 2017. Video, 3:06,
<https://www.youtube.com/watch?v=NA1qHVCnaQc>.

³³⁶ No hay que olvidar que para la modernidad el ciudadano era aquel que podía trabajar, incorporarse a la fábrica y votar. Es decir, participar del aparato económico y del aparato de Estado, lo que excluía a las mujeres de esta categoría.

Acá considero que está la relevancia de INVASORIX para pensar la cooperación: en que, si la cooperación implica un cambio de paradigma sobre el sentido del trabajo que propone el capitalismo, uno que se ha sostenido con ayuda de las instituciones, esto implica necesariamente cuestionarse quién es el sujeto que trabaja en estas nuevas formas de producción, de qué capacidades está dotado. Como menciona Sayak Valencia (2022), el ciudadano, que es el sujeto de la modernidad y de las instituciones, está planteado en masculino y con ciertas características específicas: fuerte, valiente, líder, proveedor, desafiante, guerrero; esto influye en formas de violencia de alta y baja intensidad.³³⁷ Por lo tanto, para repensar y reimaginar el trabajo es fundamental pensar categorías y sentidos distintos a los del trabajo masculinizado. Ese es un aporte que tiene que ver con el sentido profundo del trabajo, que implica no negar dimensiones de producción como los afectos, las emociones, lo doméstico, los cuidados; tampoco el error, el juego, la ficción, la imaginación.

Regresando a la canción, la letra describe el encuentro con un machoman en la escuela de arte, primero como maestro, luego como compañero y finalmente con una mujer machoman. Aunque el tono que se usa es de parodia se está denunciando esta figura que a veces en el ámbito de la academia y de las artes pasa desapercibida: el macho intelectual. Se señala el machismo desde el que actúan personas, en su mayoría hombres, para, desde discursos que apelan a la emancipación (activismo, progresismo, espiritualidad, la defensa ambiental, arte social-local, etc.), seguir atropellando a sus compañeras o estudiantes mujeres y bajo la consigna de horizontalidad en los colectivos, mantener lugares protagónicos y de liderazgo. En este último punto quisiera hacer hincapié, pues al final de la canción, la mujer machoman es aquella que se identifica con la

³³⁷ Sayak Valencia, “Entrevista a Sayak Valencia en el V Congreso FLACSO 2022”, Entrevista realizada por FLACSO Chile, 2 de marzo, 2023, video, 32:22. <https://www.youtube.com/watch?v=CT1RPyc9A5A&t=1401s>.

competencia, ambición y abuso del poder; si esto es lo que ha definido la lógica de poder del patriarcado ¿qué otras lógicas de trabajar en colectivo están proponiendo los feminismos?

En los 3:17 minutos que dura del videoclip se muestra una emulación paródica de retratos de agrupaciones de artistas en locaciones de la Ciudad de México: museos, escuelas privadas y públicas, galerías, centros culturales, archivo y cooperativa. El siguiente (imagen 5.4) es uno de los últimos cuadros del videoclip de la canción que contiene, a manera de ficha de exposición, los nombres de las agrupaciones y la locación en la que se muestran.



Imagen 5.4. [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 3:00). INVASORIX, 2015.

Me gustaría detenerme en los segundos 0:12 y 0:13 del videoclip. Las siguientes dos imágenes (imágenes 5.5 y 5.6), la cuales se funden una en la otra; se yuxtapone la pieza *Der Erste Wiener Männergesangsverein* (El primer coro masculino de Viena), de la agrupación *Die Damen* (Las Damas) de 1988, con una imitación paródica de la pieza en la que fue la locación de la *Cooperativa Cráter Invertido en el 2015*.



Imagen 5.5. *Der Erste Wiener Männergesangverein*. DIE DAMEN, 1988. [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 0:12). INVASORIX, 2015.

Die Damen (Las Damas) fue un grupo de artistas feministas de Viena fundado en 1987, su trabajo se caracterizó por el uso de la parodia. En esta pieza en particular a la que se refiere INVASORIX, *Der Erste Wiener Männergesangverein* (El primer coro masculino de Viena), se muestran las cuatro integrantes del grupo: ONA B, Evelyne Egerer, Birgit Jürgenssen y Ingeborg Strobl emulando una imagen de 1968 que retrataba la vanguardia artística de Viena. En la foto original posan un grupo de hombres elegantes junto a una mujer y encima de sus cabezas se pueden leer sus apellidos, excepto sobre la cabeza de la mujer a quien solo ubican por su nombre de pila.

La primera pieza de este grupo fue precisamente esta fotografía de 1988. En una especie de autorretrato paródico-crítico, Die Damen replicó la foto ubicándose las cuatro miembros en frente de la cámara de manera, igualmente elegante y segura, como lo hubieran hecho los artistas hombres retratados 20 años atrás, con sus apellidos escritos sobre sus cabezas. En el 2015 se

presentaron juntas (la foto original de 1968 de Christian Skrein y la de Die Damen de 1988) en el Museo de Arte Moderno Fundación Ludwig de Viena, en la muestra “Veneno floreciente. Sobre la apropiación feminista del inconsciente austriaco”. Die Damen, revisaban por medio de la sátira los estereotipos sobre lo femenino y la mujer en el mundo del arte y en la sociedad en general, subrayando permanentemente la idea de “la dama”; este tipo de autoretratos que parodian, señalan y cuestionan los estereotipos sexistas y basados en género se convirtió en un sello de la agrupación austriaca.

Esta estrategia es retomada por INVASORIX durante todo el videoclip con distintas agrupaciones y espacios del mundo del arte en la Ciudad de México. Llama la atención esta doble emulación, primero Die Damen con la foto de Christian Skrein y luego INVASORIX con la foto de Die Damen, un medio (la emulación) que además multiplican en cuadros que componen un video. No obstante, la foto de INVASORIX que tiene de fondo la sede de la Cooperativa Cráter Invertido en el 2015, no retrata las mujeres miembros de INVASORIX, cómo en otros cuadros, sino a 4 hombres travestidos:



Imagen 5.6. [Videograma tomado de] *Macho intelectual* (min 0:13). INVASORIX, 2015.

Travestir según la RAE es la acción de vestir a alguien con ropa del sexo opuesto. Ya en este punto hay un juicio según lo que socialmente se ha construido como propio de uno u otro sexo (hombre o mujer), además de dejar claro que solo hay 2 opciones. El tema es complejo y profundo; sin embargo, esta decisión de INVASORIX puede llevar a cuestionarse varias cosas: primero, ¿qué implica travestir en Latinoamérica y travestir en México?

El travestismo como identidad, forma de provocación, de rebeldía, como performance y en su activismo, es retomado por Pedro Lemebel, que en sus términos presentaba una *Mariconería guerrera*. Lemebel fue integrante de las Yeguas del Apocalipsis junto con Francisco Casas Silva, colectivo chileno que se caracterizó por intervenir eventos públicos presentándose travestidos. Entre 1987 y 1993 (plena dictadura militar en Chile) realizaron entre 15 y 20 intervenciones, apareciendo de forma sorpresiva en ferias, ceremonias, presentaciones de libros, exposiciones de arte. Este es uno de los referentes emblemáticos del travestismo en Chile y América Latina en lo que atañe al campo del arte;

Además de su lealtad de clase –que para él es incluso más fuerte que la de homosexual–, tal vez la causa más profunda de Lemebel sea la defensa de lo femenino, manifestada, por ejemplo, en el rechazo a la figura del homosexual musculoso, hípermasculinizado, a quien considera también un producto de consumo de fabricación USA. El autor chileno valora las formas voluptuosas del útero, del travestismo y del devenir loca-mujer.³³⁸

Pero, ¿lo que muestra la imagen 5.6 podría reconocerse en un acto de esa mariconería guerrera a lo Lemebel? Lo que sí podría inferirse es que es un acto de provocación de INVASORIX al invitar a externos al grupo a travestir (o a aparecer siendo trevestis), a acuerpar una imagen de mujer. ¿Qué está señalando INVASORIX al emular con hombres travestidos la pieza *El primer*

³³⁸ Paola Arboleda Ríos, “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”, *ÍCONOS* 39, 2011, pp. 111-121.

coro masculino de Viena en la Cooperativa Cráter Invertido en el 2015, mientras suena la letra de *Macho intelectual*?

El fondo de la anterior imagen corresponde a la que fue la sede en la colonia San Rafael de la CCI. Cómo se explicó en apartados anteriores, el traslado a este nuevo espacio en el 2014 respondió a la necesidad de cambio en las dinámicas de trabajo; de pasar de ser un espacio de eventos y circulación abierta, a priorizar la convivencia entre integrantes de la cooperativa, los programas semiabiertos de talleres y seminarios.

Otras cosas importantes sucedieron para la Cooperativa en el 2015, la más notoria fue la invitación y participación en la Bienal de Venecia, a lo que le siguieron otras invitaciones y participaciones en bienales y ferias de carácter internacional, con piezas comisionadas. Esta participación en una de las instituciones canónicas del arte visibilizó a la CCI y de alguna manera la ubicó en otro estatus al interior del campo del arte en México.³³⁹

Años después la reconsideración de la integración de la asamblea, forma de organización de la cooperativa desde su creación y que alberga, supuestamente, el carácter democrático, participativo, igualitario, es reconsiderada en relación con el tema de género. De eso da cuenta la actual conformación de la asamblea solo por las mujeres miembros de la CCI, como un reclamo por ocupar lugares de toma de decisión, lugares que usualmente son ocupados por hombres heterosexuales. Esto responde a la problemática que señalan Die Damen, INVASORIX y que en la historia del arte en México ha sido abanderada por artistas y colectivos feministas tan emblemáticos como Polvo de gallina negra, entre otros mencionados en capítulos anteriores, que

³³⁹ Para este año se cambió la máquina de impresión, se multiplicaron las publicaciones y se dio lugar a que otros colectivos pudieran hacer uso de la máquina. Uno de ellos INVASORIX, con *Mi primer cuaderno feminista Cuir*. También, tuvo lugar el proyecto Comeflores, que mantuvo vivo el ánimo comunitario de la cooperativa y de integración con comunidades por fuera del ámbito artístico. Sari Dennise, quién lideró este proyecto, se integró a la asamblea (forma de organización de la CCI).

es la denuncia a inequidades y violencias basadas en género, en la sociedad en general y al interior del sistema del arte, incluso, al interior de colectivos y agrupaciones emparentados con movimientos sociales.³⁴⁰

Me gustaría hablar de visibilizar la violencia de género como acto político-afectivo-estético. Que *Macho intelectual* funcione, resuene en tantos espacios diversos del arte, en tiempos distintos, hace visible un problema que es sistémico y que, al mantenerse callado, oculto, como asunto privado, no se dimensiona ni se enfrenta como lo que es. Nada nuevo en las consignas de la lucha feminista “Lo personal es político” que desde los setentas advierten este problema y sin embargo sigue latente.

Las imágenes para INVASORIX permiten visibilizar y funcionan como herramientas didácticas. *Macho intelectual*, también es un performance, una canción que se activa y que esta cantada todo el tiempo en coro por una multiplicidad de voces femeninas (a veces no solo las voces de las miembros del grupo); y ¿qué es un coro si no la producción de un sonido conjuntamente?, donde hay una organización, un acuerdo, una agencia, una disposición de los cuerpos.

Buscamos alternativas a los procesos tan bien aprendidos e incorporados en el campo de las artes, que perpetúan el remozamiento de los rangos jerárquicos de distinción y estatus, auto-promoción y desarrollo profesional basado en la competencia. Entre los retos a los que nos hemos enfrentado al trabajar juntix, se encuentra, sin duda, el reto de escribir y trabajar en colectivo, además de la dificultad de encontrar la posibilidad, es decir, el tiempo, para estar juntix construyendo este espacio afectivo, de confianza y de encuentro, que necesita mucho cuidado, perseverancia, y también, chispa. Un espacio en el que inventamos dinámicas de aprendizaje y desaprendizaje, que compartimos en nuestras

³⁴⁰ En el 2017 INVASORIX lanza un afiche digital y físico “12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es unx agresorx sexual. Sus silencios no lxs protegerán”, éste se expuso en el 2021 en el marco de la exposición “Tiempo compartido” llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México. En el encabezado se lee “Si su compa artíticx, miembrx de su colectivo, compañía, banda, espacio autogestivo, generación de escuela de arte... es unx persona que hostiga, acosa, viola o práctica cualquier otro tipo de violencia sexual, les tenemos 12 tips” INVASORIX, “12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es unx agresorx sexual. Sus silencios no lxs protegerán”, 2017, consultado el 01 de julio, 2023, https://issuu.com/invasorix/docs/12_tips_por_invasorix.

presentaciones e intervenciones, las cuales hemos llevado a cabo en contextos educativos diversos.³⁴¹

Además del sentido poético que puede resultar el canto en coro como performance y acto participativo, es importante puntualizar: qué estimula a pensar *Macho intelectual* e INVASORIX con respecto a la cooperación en el arte contemporáneo y cuál es la forma específica de cooperación de INVASORIX, si es que hay alguna. Algo que lleva a indagar esta pieza es la condición de trabajo colectivo, participativo y sus diferencias con respecto a la cooperación. En primera medida se podría aclarar que el funcionamiento como colectivo de arte implica la producción de piezas; mientras que una cooperativa produce proyectos, procesos de largo aliento. Esto no quiere decir que no puedan coexistir formas cooperativas y otras como el colectivismo; por ejemplo, la Cooperativa Cráter Invertido, aunque se produce cooperativamente ha adoptado la forma de colectivo cuando ha producido piezas de arte.

La principal diferencia entre cooperación y colaboración tiene que ver con que lo colaborativo es unidireccional; un apoyo que se da con trabajo para un proyecto preexistente, una adherencia participativa y sin remuneración económica; donde la ganancia puede ser visibilidad, y donde tiene lugar el argumento mejor camuflado de la explotación que es la solidaridad y el placer instrumentalizado para este propósito. Alguien provee a otro de su trabajo o de su equipo o de su espacio o medios de producción, pero éste no intercede con la idea original.³⁴² La cooperación por otro lado, es un trabajo donde todos los trabajadores deciden democráticamente

³⁴¹ Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), “INVASORIX”, consultado julio 01, 2023, <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/375-invasorix>.

³⁴² Por ejemplo, la Cooperativa Cráter Invertido en el 2015 colabora con la imprenta en *Mi primer cuaderno feminista cuir*, más adelante la revista Hysteria colabora dando lugar a la publicación del texto INVASORIX y su videoclip *Macho intelectual* y, en su portal web, para la venta de su más reciente libro *FUTURIX: Una colección feminista de ficción visionaria de prácticas artísticas y de escritura creativa* (2023). *Hysteria! Revista*,” Tienda Hysteria”, consultado el 01 de julio, 2023, <https://hysteriatienda.com/>.

qué hacer, lo cual tampoco garantiza mejores condiciones laborales o un pago. Es decir, la CCI, como INVASORIX pueden llegar a producirse cooperativamente, pero también tienen colaboraciones y momentos en los que adoptan una forma de colectivo de arte.

Con los ojos y la lengua en la mano nos despedimos con imágenes de nuestro videoclip *El macho intelectual* (2015) cuya canción fue pagada en parte por la Akademie der Künste der Welt en Colonia, Alemania, mientras que el video se realizó a través de un trueque: traducción a cambio de hacer la cámara y horas de trabajo de nuestra parte, y desde la complicidad con otrxs productorxs culturales que han colaborado en el desafío que nos propusimos de señalar y problematizar las dinámicas machistas a las que nos enfrentamos cotidianamente en el medio del arte.³⁴³

Esto es muestra de las dinámicas de producción que tienen los trabajos de arte en esta escena más reciente, usualmente tienen que acudir a varias instancias para poder llevarse a cabo, entre explorar economías del patrocinio (becas, premios), retomar otras (como el trueque), activar colaboraciones y trabajar sin salario. Asimismo, un rasgo característico de esta escena post 2012, es la integración de algunos grupos por miembros que pertenecen a más de uno simultáneamente. Es decir, en este caso miembros que han integrado la CCI fueron parte simultáneamente de INVASORIX: Daria Chernysheva (2013-17), Waysatta Fernández (2013-15), Natalia Magdaleno López (2013-16); a la vez, que Liz Misterio, miembro de INVASORIX y el colectivo M.O.R.R.A. es directora y editora de *Hysteria! Revista*.

³⁴³ INVASORIX, “Si ya habían soñado con su PRIMER CUADERNO FEMINISTA CUIR por fin ha llegado el momentooooo...”, 2015.

6. Conclusiones

El 2012 marcó para México un momento de ebullición social que venía gestándose décadas atrás con la guerra sucia en los setenta y ochenta, la entrada del neoliberalismo en los noventa y posteriormente la guerra contra el narco desde el 2006. Este clima convulsionado alrededor del 2012 a su vez tenía que ver con los efectos de la crisis financiera del 2008 que dejó en evidencia el colapso de un sistema económico a nivel global. Movilizaciones alrededor del mundo sucedieron.³⁴⁴

Estos sucesos exponían la necesidad de reconfigurar modos de vida, de producción social, incluso al aparato de Estado, al que se le ha delegado la función de regular y mediar a través de instituciones por el bien público. En la Ciudad de México, desde donde se escribe este texto, los estudiantes universitarios fueron germen y parte importante de las manifestaciones, como lo han sido en anteriores momentos de la historia mexicana. Esta coyuntura impulsó y ratificó la colectivización como forma de existencia, de trabajo y de participación social, efecto que se extendió al campo del arte.

La Cooperativa Cráter Invertido, la cual toma como eje este trabajo doctoral, se consolida como tal en esta coyuntura, aunque sus integrantes venían trabajando conjuntamente desde el 2010 en forma de colectivos de estudiantes de arte de la ENPEG (Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado). A partir de este caso se exploró una posibilidad de la cooperación como concepto y práctica en el arte contemporáneo desde México. Para entender esta apuesta, fue necesario plantear

³⁴⁴ Esta crisis tuvo como epicentro Estados Unidos en el 2006 y luego se desató en varias partes del mundo; empezó como crisis inmobiliaria, provocada por la complicidad entre bancos, sistemas judiciales y Estados, que permitieron que muchas familias se quedaran sin vivienda debido a la aceptación de préstamos que no tenían respaldo económico, lo cual desató una crisis de liquidez que desembocó en otras áreas: alimentación, salud, educación, sistemas pensionales, pues la refinanciación que hicieron la mayoría de los Estados fue a los bancos, no a la sociedad. Los ciudadanos se vieron obligados a caer en sistemas de endeudamiento eterno y de sujeción a los sistemas bancarios. Esto se profundiza en el apartado 1.4. 2012.

una genealogía del trabajo por agrupamiento en México: post 1968 y post 1985. La revisión de estos antecedentes arrojó que la narrativa más establecida del arte en México posicionó dos grandes categorías para estos momentos de la historia del arte: Los Grupos (post 1968) y Los Espacios (post 1985) que fueron estudiados a partir de un conjunto de casos que dejó por fuera otros, así como otras *formas de juntanza* de los artistas: frente, coalición, taller, escuela, bloque, colectivo, entre otros. Se identificó que algunas de estas nociones derivan del campo de la política militante como “Frente”, otras apuntaban al carácter gremial como “Convención”, otras formas como “Taller” o “Escuela” tenían que ver con procesos de aprendizaje, también “las espacialidades” que parten de entender el agrupamiento desde el habitar un espacio, etc.

Además se encontró con que estas narrativas tuvieron en sí mismas ciertas agencias específicas, cómo posicionar agentes de los espacios autodenominados alternativos, de finales de los ochenta y principios de los noventa, en instituciones públicas y privadas del arte en el país,³⁴⁵ o incorporar las luchas de movimientos sociales al aparato de Estado como en el caso post 68.³⁴⁶ Sobre esto último se encuentra con que puede haber al menos dos posturas: una, la ya clásica crítica sobre la supuesta cooptación de las instituciones al arte que se hace extramuros; y otra, la que ve

³⁴⁵ Por ejemplo, Cuauhtémoc Medina, junto con Oliver Debroise, miembros de CURARE. Espacio crítico para las artes, resultaron figuras importantes para la creación del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM) en el 2008, a partir de la investigación *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*; o también, Yoshua Okón y otros artistas vinculados a la Panadería y Temístocles 44, fundaron SOMA en el 2006, una academia de arte privada con bastante visibilidad en la ciudad en la actualidad

³⁴⁶ Como el Museo de sitio Tlatelolco que recoge lo sucedido en la matanza de estudiantes a manos de la fuerza pública el 02 de octubre de 1968; sin embargo, su presencia no ha llevado a que haya verdaderos procesos de justicia y reparación en el país. Otro caso, es el Museo Casa de la Memoria Indómita, gestionado por décadas por el Comité ¡Eureka! (activistas por los derechos humanos), que recoge el archivo de lo que ha sido catalogado como Guerra sucia en México (centros clandestinos de detención y desaparecidos, principalmente). Para su subsistencia el Museo tuvo que acudir a una convocatoria de apoyos culturales del gobierno y recibe un mínimo financiamiento que no es suficiente para los gastos de mantenimiento básico, por lo que los miembros siguen buscando otras fuentes de financiación. En este caso, aunque ni el Museo ni el archivo son iniciativa, ni están en un lugar de importancia para el gobierno nacional, éste al dar un mínimo apoyo económico, aparenta el acogimiento y respaldo de lo que han sido los movimientos sociales. A cambio del apoyo económico, toda información del Museo Casa de la Memoria Indómita debe llevar logo del gobierno nacional.

en la incorporación de estos discursos y denuncias a la institución como un triunfo y un espacio ganado por los movimientos sociales para su preservación, difusión y estudio de la dimensión estética de eventos, como por ejemplo lo documentado en el Fondo Movimientos sociales del MUAC. Fondo Movimientos sociales del DiGAV-MUAC.

No deja de resultar importante preguntarse y examinar con detenimiento, detrás de la presencia de exposiciones y fondos vinculados a movimientos sociales en los museos de arte y centros culturales ¿cuáles son las narrativas institucionales y las agencias de estas incorporaciones?, ¿qué políticas culturales están detrás de esas presencias, las hay? ¿Los trabajadores de archivos y agentes que hacen posible la existencia de estos fondos de interés público están siendo retribuidos por su trabajo?

Este es uno de los lugares de investigación que podrían trabajarse en un futuro, precisamente porque la revisión de esta genealogía aquí realizada deja ver un panorama muy complejo de una política de la simulación en México que no permite a primera vista señalar vacíos, sino que, los fondos estructurales de esos problemas no están resueltos. Un ejemplo es la presencia desigual de las mujeres en las instituciones de arte, frente a la presencia de los hombres; esta problemática, como señala enfáticamente la historiadora de arte y feminista Karen Cordero Reiman, no se soluciona con el aumento de la cantidad, sino cuestionando y modificando las lógicas de fondo que sostienen un sistema y su ideología.³⁴⁷

³⁴⁷ Karen Cordero, “Herencias vivencias y retos en la Historia del Arte feminista,” Ponencia organizada por la Sociedad de Alumnxs de Historia del Arte (Saltimbanqui), Universidad Iberoamericana, 9 de diciembre, 2020. Video, 1:10:07, <https://www.youtube.com/watch?v=xCANCFbQQJE&t=2669s>.

Karen Cordero Reiman fue curadora de la exposición “Si tiene dudas... pregunte, una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer” (Uno de los principales referentes del arte feminista en México) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Inaugurada el 6 de febrero de 2016. Esta curaduría se refirió en sí misma como feminista al activar varias de las piezas con la participación de la comunidad.

Además, se encontraron 4 fugas en esta genealogía, aspectos poco presentes en las narrativas establecidas: Grupos de la segunda ola (revisado en el apartado 1.3.1), Redes y trabajo grupal de mujeres (revisado en el apartado 1.3.2), Operaciones pedagógicas (revisado en el apartado 1.3.3) y La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura (revisado en el apartado 1.3.4). Explorar estos antecedentes fue fundamental para aproximarse al concepto de cooperación en el arte contemporáneo en México. Del estudio de estas fugas se pueden señalar los siguientes hallazgos como los más relevantes en relación al problema de estudio:

-Los llamados Grupos de la Segunda ola (Março, No-Grupo, Fotógrafos independientes y Peyote y la compañía), también recibieron el título de “neodadaistas” en algunas publicaciones, debido a que sus prácticas podrían aproximarse al carácter que tuvo el dadaísmo en medio de la segunda guerra mundial. En la investigación se identifican algunos elementos presentes en estos grupos y que entre algunos resultaban comunes: el juego, el humor, el uso de la calle o del espacio público, y la presencia de objetos populares o iconografía popular (kitsch urbano).³⁴⁸ Estos elementos, dan cuenta de un carácter de provocación, sátira, incluso de lo lúdico en las obras; asimismo, estos elementos podrían verse actualizados hoy en agrupaciones como INVASORIX.

Respecto a la Cooperativa Cráter Invertido, no podría decirse que su genealogía obedece más a los grupos de segunda que de primera ola (forma acuñada en el catálogo de la exposición “De los Grupos los individuos” realizada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México en 1985, para diferenciar los grupos de los setenta que se adhirieron al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y los que no). De ambos se retoman formas de trabajo o

³⁴⁸ Expresión usada por Oliver Debroise para referirse a la estética de la obra de Peyote y la compañía “Tragodia” de 1979 presentada en el Salón de Experimentación: fue una “reivindicación posnacionalista de una iconografía popular, de una cultura visual (en el sentido amplio de la palabra que introdujo W. J. T. Mitchell), de un kitsch urbano que, hasta entonces, no había sido considerado como materia prima del arte”. “El dandy kitsch”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 204.

posicionamientos; por ejemplo, con la primera ola el posicionamiento político, ideológico: con la segunda, la posibilidad de trabajar en colectivo, individualmente y hacer tantos vínculos como se quiera, habitando el espacio de la calle como con la *Bandera de Luto* (2010-2012) o de la Bial como las referidas en el texto: Venecia (2015), Jakarta (2015) y Gwangju (2016).

-Los 3 grupos feministas de los setenta (Tlacuilas y Retrateras, Polvo de gallina negra y Bioarte) señalaron un problema vigente: la permanencia de un sesgo machista no solo en la cultura sino en el campo del arte. Esto lo revelan, por ejemplo, la no correspondencia entre un discurso de horizontalidad y la práctica al interior de los grupos, pues usualmente, aunque hubiera participación e integrantes mujeres, el grupo giraba en torno a la figura de un líder hombre.³⁴⁹

En relación con esto, otro hallazgo en esta sección fue identificar que la forma de convocar y vincularse de las mujeres es distinta a la del liderazgo masculino. Las piezas que propusieron las mujeres feministas en los setentas y ochentas, tienen que ver con la presencia afectiva, del cuerpo y de la vulnerabilidad, incluso del anonimato como forma de participación como por ejemplo *El Tendedero* de Mónica Mayer, exhibida de por primera vez en 1978 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; al igual que la gestión con la creación de un tejido entre pares, que es distinto a la convocatoria en torno a una figura, como la obra intergrupala Fiesta de XV años de 1984 producida por los tres grupos feministas: Tlacuilas y Retrateras (Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez), Polvo de gallina negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) y Bioarte (Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez).

³⁴⁹ Una actualización de esta crítica es el afiche digital y físico “12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es unx agresorx sexual. Sus silencios no lxs protegerán”, 2017, INVASORIX

-Sobre las operaciones pedagógicas en la práctica artística, ésta se identificó como columna vertebral de la articulación arte-esfera pública; es decir, la pedagogía como la posibilidad de lo político: aunque Los Grupos y Espacios, adoptaron formas escolares como seminarios, talleres, foros, etc. La dimensión pedagógica de su quehacer iba más allá de eso, tenía que ver con la consciencia de generar posibilidades de aprendizaje, de creación de comunidad (en algunos casos en torno a la política y en otros en torno al arte) y la práctica en consecuencia con ello. Referencia de ello son las propias existencias en forma de Talleres y seminarios teóricos para acompañar la acción política, como fueron el TAI (Taller de Arte e Ideología) y el TACO (Taller de Arte y Comunicación, de la agrupación La Perra Brava); también los talleres de formación gráfica de GERMINAL, entre otras apuestas igualmente pedagógicas como los periódicos murales de MIRA; años más tarde, en los Espacios como CURARE que llevaba a cabo seminarios y producía una revista especializada de arte, o la Revista Casper de Temistocles 44, estos entre otros ejemplos y casos. Sobre esto se profundiza y se acuñan referencias bibliográficas a detalle en el apartado 1.3.3 Operaciones pedagógicas.

Los anteriores son una muestra de un factor común de las colectividades de las 3 escenas analizadas (post 1968, 1985 y 2012), incluyendo la CCI. Se plantearon en primera instancia como alternativa de autoeducación frente a las críticas que pudieran tener con la academia de arte mexicana y las instituciones en general del campo del arte, que percibieron en su momento insuficientes y desconectadas, bien de los problemas sociales, o del panorama internacional del arte.

- La Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura como resonancia a la aparición del EZLN en 1994 desde el campo del arte, es un evento minimizado en la historiografía. Si bien, en términos de exploración y experimentación artística no se destaca la

Convención, la importancia de señalar este hecho tiene que ver con la autoorganización de artistas y trabajadores del campo en torno a lo que propone ésta en términos de política cultural vinculada a un proyecto político mayor. La concepción de la práctica artística propuesta allí hace énfasis en la articulación sostenida entre el arte, la política cultural y la política educativa para garantizar difusión, democratización, generación de públicos, de productores y en últimas un avance en la democratización del conocimiento artístico, así como el señalamiento desde entonces a un problema que se abordó de manera central en este trabajo y es el de la precarización de los trabajadores del arte.

De otra parte, la escena de 1994 tiene lugar en la genealogía ideológica de la que hace parte el caso de estudio de este trabajo, aunque no de las prácticas artísticas propiamente (como sí fueron los grupos de la segunda ola). Estas genealogías múltiples, diversas, confluyentes en la CCI obedecen a su propia organización rizomática y a su naturaleza no normativa, cerrada o conclusa. No se pueden desconocer los años post 85 como escena de trabajo por agrupamiento en el país, sin embargo, como lo declara la misma historia de la CCI y sus prácticas, la genealogía particular de la cooperativa -no la del trabajo por agrupamiento en México- no se ve influida tanto por los Espacios de los noventa, como sí por los debates que despliega la crisis política, económica y cultural de 1994.

Durante el texto se exploró el concepto de cooperativa, inicialmente, en relación a otras nociones de trabajo que antecedieron como grupo o espacio. No obstante, en el propósito inicial de “poner límites” entre un concepto y otro para diferenciar, se encontró que en esta última escena estas nociones se mestizan, se mezclan en la práctica. Los artistas y agentes que trabajan conjuntamente echan mano de todas las herramientas, financiaciones, fuentes, trabajan con lo público, lo privado o comunal. Tienen presencia en el establishment y en la movilización. La

cooperación cobija comportamientos de otras formas organizativas: colaboración, agrupamiento, colectivismo, espacialidad; no obstante, no se limitan a una de éstas, la cooperación y la organización rizomática han dotado a la CCI de una capacidad de mutación que les ha permitido sobrevivir en distintos ecosistemas del campo en la última década.

Sin embargo, se reconoce que plantear tales diferencias conceptuales sirve para identificar rasgos operativos de la cooperación, que permitirán actualizar y renovar sus formas a la par que prever las posibles amenazas. También, para ver el fondo de la discusión, la lógica que sostiene un sistema económico basado en la explotación de los trabajadores. Tales diferencias conceptuales, sirven para identificar cómo funciona la cooperación en el arte contemporáneo en México, pero también para plantear las motivaciones de su existencia en la búsqueda de otro sentido del trabajo.

El concepto de cooperación parte de su diferencia con respecto a la forma como el capitalismo ha asumido la productividad y el trabajo (individualizado, jerarquizado, fragmentario, enajenado),³⁵⁰ es una forma de trabajo colectivo que se basa en una organización y participación democrática de los trabajadores. Esto no garantiza que tenga mayores garantías laborales o que no tenga el riesgo de caer en la precarización, pues cómo se desarrolló en la investigación, el deseo de autodeterminación y la falta de políticas culturales que garanticen derechos para los trabajadores de la cultura, han llevado a toda una generación a hacer de la autogestión parte de su práctica artística y de su modo de supervivencia, cayendo de nuevo, en los principios de explotación del

³⁵⁰ Las características del capitalismo actual son retomadas desde la explicación de Suely Rolnik en su libro *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019) y se profundiza en ello en “Capítulo 2. Precariado del arte y cooperación crítica como máquina social deseante”. Se acoge esta explicación dado que desde la CCI también se plantea el trabajo en esos términos, como queda expuesto en esta entrevista, que se retoma en el apartado 3.1 Los tránsitos del trabajo cooperativo y sus rasgos operativos ¿qué es la cooperación? Wayssata Fernández, “MARNUI.DISEÑO. Cooperativa Cráter Invertido.” Entrevista realizada por *Revista multicultural MARNUI*, agosto 19, 2014. Video, 13:50. <https://www.youtube.com/watch?v=Kaie28XZJUY&t=474s>.

capitalismo.³⁵¹ Por lo tanto, la cooperación sirve para pensar el trabajo no solamente en términos económicos, sino de transformación cultural, como acontecimiento semiótico, de sentido.

Si se revisan los rasgos operativos de la cooperación identificados: flexibilidad, redes presenciales o mixtas, trabajo por proyectos, autonomía y autogestión, podría pensarse que son las herramientas más evolucionadas y expropiadas del capitalismo a las agencias sociales. No obstante, las diferencias entre las cooperativas y otras formas de capitalismo renovado están en: 1, el sentido ético al que se encamine el trabajo, esto es, para la potencia de la vida, algo que nos rebasa como individuos y va más allá del deseo de encajar en un sistema y 2. En la participación democrática de los trabajadores, donde no están sujetos a un esquema piramidal, jerarquizado, enajenado; sino que hacen parte de la toma de decisión de los designios de sus horas de vida. Esto no libra la precarización, pero sí el sentido del trabajo. Por tanto, aunque la tarea está incompleta, frente a la renovación del capitalismo, la posibilidad de una distinta forma de existencia está en la renovación de la sociedad civil, de la que hacen parte los trabajadores de la cultura y su tradición organizativa.

Para entender cómo podría aprovecharse la potencia de la organización en los artistas y trabajadores de la cultura, se abordó el concepto de *máquina social deseante*, de Gerald Raunig. Se llegó a la conclusión de que, aunque este concepto sirve para entender los recursos de una organización (espacios, agentes, piezas, conocimientos, redes) como un conjunto de piezas que en su correcto engranaje pueden funcionar como máquina, esto quiere decir que se puede mapear, diagramar, destruir, rearmar, mejorar. Una máquina reconfigura una realidad previa y convierte algo en otra cosa. Ese concepto sirve para encaminar y potenciar el propósito de las organizaciones, también para alertar sobre las otras máquinas, las no deseadas, las máquinas dominantes. Pero,

³⁵¹ El concepto de autogestión, entendido en el contexto mexicano, se retoma a lo largo del texto y es desarrollado particularmente desde el caso de la CCI en el apartado 3.1 Los tránsitos del trabajo cooperativo y sus rasgos operativos ¿qué es la cooperación? Al final, en el apartado “Adjuntos” aparece una síntesis conceptual.

aunque el concepto de Raunig es útil, la lógica interna de cada máquina es distinta, el engranaje será particular: es decir, solo puede entenderse la cooperación de la CCI, como lo es para la CCI, en su contexto y prácticas específicas, con su vocabulario, con sus espacios habitados.

Por lo tanto, el estudio de la CCI dejó ver la conformación de un vocabulario, de unas formas de nombrar las relaciones que se establecen: “ecosistemas”, “red”, “rizomas”, “apoyo mutuo”, “vínculos” (en lugar de articulaciones³⁵²), práctica artística como “práctica imaginativa”, “afinidad”, “economías de lo común”, el “voz a voz” (el rumor como forma de difusión). Esto revela bajo qué lógicas se han generado relaciones que implican un movimiento de trabajo.

Otro factor a través del cual se pudo entender las dinámicas de la CCI de forma cronológica, son los espacios físicos en los que ha habitado, estos son la ENPEG en un inicio y luego las sedes en las colonias Obrera y San Rafael de la Ciudad de México (zonas céntricas y populares, la primera tradicionalmente ocupada por negocios de impresión, lo cual facilitaba la obtención de materia prima para las autopublicaciones, como se ha mencionado, una de las prácticas nodales de la CCI). Su tránsito por cada uno de estos espacios condicionó las prácticas y la comunidad que rodeo y con la que se vinculó la cooperativa en cada momento.

Se pudo identificar 3 prácticas sostenidas en la CCI, incluso desde antes de su catalogación como cooperativa en el 2012: la autopublicación,³⁵³ activismo y trabajo con comunidades,³⁵⁴ y la

³⁵² Entiendo que el vínculo implica un acercamiento, un compartir y un trato cercano, personal. La articulación es una operación más pragmática: articulación de proyectos, de empresas; el vínculo en cambio es entre personas necesariamente. Idea basada en entrevistas y encuentros con integrantes, exintegrantes y personas vinculadas a proyectos de la Cooperativa.

³⁵³ Práctica de consecución de máquinas impresoras y creación y/o difusión de contenidos gráficos y textuales impresos vinculados al arte contemporáneo. Está práctica parte del rechazo a los filtros y procesos burocráticos que dilatan los momentos de creación y subsumen a los creadores a ser aprobados por una editorial o un jurado de una convocatoria, o una instancia “superior”. Por ejemplo, el primero, el Archivo Temporal Reproducible. (Se revisa en el apartado 4.1 Autopublicación)

³⁵⁴ Esta práctica se profundiza en el apartado 4.2 Prácticas activistas y comunitarias, y retoma la definición de la Red Conceptualismos del Sur del 2012: “Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte

producción de piezas de arte.³⁵⁵ Estas son prácticas que han tenido muchas salidas y proyectos. El análisis, si bien retoma puntualmente algunos trabajos, concluye que es la propia cooperativa, en su conjunto, una creación estética y política, que en ambos casos retoma lo popular mexicano, y particularmente la Ciudad de México, como lugar de enunciación. El aporte con este señalamiento está justamente en concebir la forma organizativa, la máquina deseante, la cooperación, como un gran aparato estético, donde los objetos son una pieza más de la máquina social; una que arroja preguntas, incomodidades, contradicciones, problemas y también posibilidades.

Dos motores funcionan en la CCI como fuerza creadora: por un lado, la cooperación cómo práctica laboral, de gestión material, de medios de producción, de fuentes de financiación, la administración y distribución de recursos, etc. y por otro, la cooperación cómo práctica y máquina social que es imaginada, deseada, la gestión política, cultural, de la imaginación y la pulsión colectiva. La dimensión y el impacto público, político de la CCI, ha sido generar un imaginario sobre la cooperación en el campo del arte y aportar a la regeneración de una escena de trabajo cooperativo en el arte después del 2012. También, y no menos importante, evidenciar los lugares de quiebre, las contradicciones, los mayores retos de la cooperación.

De esta escena hacen parte muchos colectivos, agrupaciones, espacios autogestivos en la Ciudad. En el texto se invitó a participar del diálogo a dos organizaciones más: INVASORIX y

que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 2012.43

En el caso de la CCI, las prácticas con este carácter tuvieron una transición entre una primera etapa más activista, con casos como *Un ojo de Dios por Wirikuta*. Otrxs por la tierra (2011) y luego su incursión con prácticas comunicaríaas como el proyecto de las Chinampas (2018), por ejemplo.

³⁵⁵ Esta forma de producción en la CCI, es el único lugar donde hay una autoría homogénea; la producción de piezas retoma la tradición objetocéntrica del arte, además que, a partir del 2015 con la invitación de la Bienal de Venecia, las subsecuentes participaciones con obras han sido (a excepción de una en el Museo de Arte de Sonora en el 2018), en Ferias y Bienales en el extranjero. Por lo que se convirtió en la forma por excelencia de presentarse en el exterior; las piezas, aunque producidas colectivamente (no cooperativamente), no permiten mostrar los procesos organizativos ni de largo aliento que involucra la CCI. Estos debates se presentan en el apartado 4.3 La obra de arte.

Biquini Wax EPS; la razón de poner en conversación estos tres espacios tuvo que ver con identificar líneas de sentido que pudieran compartir, así como evidenciar las muy distintas formas de trabajo en red en el mismo contexto del arte contemporáneo. A partir de retomar estos dos colectivos y entablar una especie de análisis triangular se pudo identificar que:

1. Es común que los artistas y agentes identifiquen su condición de precarización dentro de las organizaciones, lo que no es muy claro es que el trabajo afectivo y el trabajo inmaterial que componen la cotidianidad de muchos artistas, genera una especie de difusión entre vida social y trabajo, entre solidaridad y trabajo no remunerado. Las relaciones sociales y personales de artistas y agentes culturales que integran agrupaciones, organizaciones, cooperativas, pasan a ser relaciones de producción.

2. A diferencia de otros momentos de la historia mexicana donde ha habido un reconocimiento gremial y una cohesión intergrupala en torno a un proyecto político común y mayor, en la actualidad ese fortalecimiento y esa cercanía no se ha dado, precisamente porque las agencias de las organizaciones son distintas y no se reconocen dentro de un proyecto más amplio, como sí lo pudo ser el Frente Metropolitano de Grupos Trabajadores de la Cultura en 1978, o la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura en 1994. Estas figuras han servido para el reconocimiento de los artistas y agentes culturales como trabajadores y en consecuencia abogar por sus derechos laborales. Esto deriva de la perspectiva marxista que plantea el arte en tanto trabajo y lo enmarca en el estudio de las relaciones sociales de producción en general; el trabajo artístico pasa a ser entendido como un proceso que se articula en diversos niveles con lo social.³⁵⁶

³⁵⁶ Esta perspectiva la señalan Rita Eder y Mirko Lauer (compiladores). En *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*, (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. 1986). Se presenta esto en el apartado 2.1.1 Historia del arte y el trabajo por agrupamiento en México:

Señalan los autores que la concepción del arte como trabajo, no trajo consigo su liberación y acceso para las clases proletarias, sino su integración a lógicas de mercado y la permanencia del arte limitado a las clases dominantes y a la burguesía. No obstante, esto es previo a la teoría marxista, el arte ya era de acceso limitado y vinculado a esta

La afirmación gremial también fomenta el reconocimiento de las organizaciones dentro del campo del arte como prácticas artísticas con una naturaleza de existencia particular. A pesar del desánimo infundido en la sociedad civil sobre las instituciones y el aparato de Estado, considero que no hay que dejar de insistir en pensar la relación, ya no entre lo público y lo privado, sino entre lo público (el Estado) y lo común (sociedad autónoma). Es allí, donde los asuntos de interés público de los que hablan las organizaciones, pueden encontrar un lugar legítimo de recursos.

3. La cooperación en el arte contemporáneo tiene como protagonista al artista/gestor, muchas veces leído en positivo, como la cualidad de sobrevivir creativamente en un sistema explotador. Este punto de arranque deja al artista a merced de sí mismo, del mercado o de cómo pueda navegar entre distintas fuentes de financiación, negociando con las galerías, exponiendo en museos públicos, participando de convocatorias, trabajando con organismos privados, etc. Es el caso de la CCI y también el de la mayoría de organizaciones autogestivas.

Esta lógica incluso lleva a que se esté asistiendo, supliendo al Estado mexicano en materia de programas culturales al tener programas, talleres, espacios expositivos y educativos abiertos para la comunidad y no recibir salario por ese trabajo. Eso, además de representar al Estado en el extranjero, como en el caso de la Bienal de Venecia, donde la CCI no aceptó dineros del Estado, pero públicamente fungió esa labor de representación. En ese sentido, se hace urgente reconsiderar las lógicas estructurales y de fondo de las políticas culturales del país, que no es lo mismo que aumentar el presupuesto para los programas ya establecidos, y a los que desde los ochenta teóricas

clase social. En digresión con los autores, el arte como trabajo revela la urgencia de reconocimiento de derechos para los trabajadores del arte, su afirmación gremial y el desarrollo teórico en América Latina de las fases de producción, circulación y consumo del arte. Esto fue desarrollado principalmente por Juan Acha.

como Ida Rodríguez Prampolini ha advertido como una simulación para seguir financiando a “los grupos que dirigen la "cultura””.³⁵⁷

4. La producción de sentido estético es un compendio de formas expresivas y creativas que van desde la curaduría, la publicación, la obra de arte, la participación en eventos, etc. Ahí también está el interés de hacerse público de estas organizaciones, pues hay distintas salidas, distintos agentes, distintos escenarios; para retomar una referencia teórica del texto, es el hacerse público de Hannah Arendt, visible para otros, aparecer en el espacio donde uno se hace notorio para el otro. Por lo tanto, lo que esto señala es que cada salida, cada forma de producción, corresponde al objetivo y a las posibilidades materiales de producción. Lo que hay son realidades comunes, no estilos ni formas comunes.

³⁵⁷ Rodríguez Prampolini, “Propuesta Para Un Arte Al Servicio Del Pueblo”, 169.

Adjuntos

1. Conceptos principales

(Las definiciones que se disponen a continuación son en algunos casos extractos de este mismo texto. Se anota la página donde se consulta en el documento).

Escena: “se entiende una escena como la confluencia entre flujos de fuerzas, actores, imágenes, diálogos, lenguajes, luchas y espacios diversos que en su encuentro producen condiciones de emergencia de fuerzas colectivas expresadas estéticamente, política, subjetivamente. Una escena tiene un lugar y tiempo determinado, irrumpe una realidad previa. Las escenas que se abordan (1968, 1985, 2012) se plantean como escenas de emergencia de lo político, que fundan para el campo del arte en México, nuevos paradigmas para la existencia colectiva.”³⁵⁸

Cooperación: “forma de trabajo colectivo que se basa en una organización y participación democrática de los trabajadores; es diferencial a las formas de trabajo que se plantean en el capitalismo (individualizado, jerarquizado, fragmentario, enajenado), no porque no tenga el riesgo de generar un trabajo precario o porque garantice mejores sueldos o mayores garantías laborales, sino porque en esencia se concibe el trabajo con un sentido distinto, esto en gran parte tiene que ver con el deseo de autonomía (frente al Estado, mercado o privados) y autodeterminación; que no quiere decir que no sean éstos potenciales lugares de obtención de recursos.”³⁵⁹

³⁵⁸ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 13.

³⁵⁹ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 142.

Autogestión: Práctica organizativa que cuestiona al establecimiento. Se produce en primera medida como “una alternativa más viable de trabajo y obtención de recursos que las que pudieran ofertar los entes públicos o privados;”³⁶⁰ la autogestión empieza con un reclamo a las condiciones de trabajo existentes y se hace posible a través de la generación de conectividad social, de organización y de redes. Sin embargo, “en la actualización del capitalismo la autogestión es presentada como la posibilidad de tener libertad financiera cuando en realidad, en muchas ocasiones, es el triunfo de un sistema económico que ha llevado a la autoexplotación, a leer la supervivencia laboral como una expresión de creatividad (“la reinención”).”³⁶¹

Activismo artístico: se retoma la definición planteada por la Red de Conceptualismos del Sur en el Catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012): “Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea.”³⁶² En este sentido, esta definición defiende la autonomía de las prácticas sobre la pretendida autonomía de la institución artística; involucra romper con la distancia objeto-sujeto, pone de manifiesto la necesidad de poner el cuerpo y de eliminar la separación entre una esfera especializada del arte y las luchas populares.

³⁶⁰ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 126.

³⁶¹ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 140.

³⁶² Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 43.

Máquina social: “el concepto de máquina social que trabaja Gerald Raunig (2008) sirve para entender las formas de sociabilidad en las que se basa el trabajo actualmente. En éste, la máquina se piensa como cuerpo social, donde personas y herramientas son piezas de la máquina; tanto el que opera un aparato como el trabajador intelectual, que genera un entorno social donde la máquina se desarrolla. Una última imagen de esta relación, señala el autor, es donde la máquina determina a los trabajadores, ahí ya no hay dominio del ser humano sobre el trabajo, se objetiviza el trabajo vivo. Pero también, y muy importante, se entiende *máquina social* en un sentido ambivalente; es decir, así como la máquina social del capitalismo actual genera nuevos sistemas de sujeción y reproducción de formas dominantes, explotadoras y enajenantes, también puede servir para entender organizaciones sociales que funcionan como máquina deseante (en este sentido de articulación de piezas: herramientas y personas) y que encaminan su fuerza a relaciones no signadas por el capitalismo.”³⁶³

Autonomía: expresa la capacidad de un individuo o colectividad para autodeterminar sus prácticas y los términos de su existencia, desligados de un mando u estructura superior (Estado, mercado u organizaciones privadas). La autonomía junto con la autogestión constituye el trabajo cooperativo; estas ideas, como señala Zibechi (2011), han germinado sobre todo en experiencias locales y de clases populares.³⁶⁴ A lo largo del texto se presentan varias acepciones de la autonomía: autonomía financiera, discursiva, de las prácticas artísticas, de medios de producción. También se cuestiona la forma en la que el capitalismo ha adoptado el concepto para usarlo a favor de un régimen explotador. “Esta mentalidad del *do it your self* que en otros momentos se asoció a la

³⁶³ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 85.

³⁶⁴ Zibechi, “Las zonas grises de las dominaciones y las autonomías.”

autonomía, terminó yendo de la mano con discursos de emprendimiento y de optimismo ilusionista, donde el amo y el esclavo es el mismo trabajador precarizado, donde permanece el sistema capitalista incorporado en la subjetividad”.³⁶⁵ En este sentido, el peligro de la autonomía es que termine contribuyendo a la autoexplotación en vez de la autogestión.

Precariado del arte: el precariado es la actualización de las condiciones del proletariado en la que se manifiesta ya no solo rechazo y miedo a un trabajo precario sino a una vida precaria, situación que es cada vez más frecuente teniendo en cuenta los desdibujamientos entre las fronteras entre trabajo y otros espacios de la vida (personales, íntimos, afectivos). Se particulariza en el texto la condición de precariedad del artista como trabajador del campo cultural, que además de sufrir condiciones de explotación como los demás trabajadores (pluritrabajo, inestabilidad laboral, flexibilidad, trabajo por proyecto, etc.), se somete muchas veces a una lógica de menor, poca o nula retribución salarial a cambio de cierta libertad creativa y del placer que supuestamente le puede producir su trabajo.

Práctica artística: conjunto de acciones que involucran la producción de un hecho artístico objetual o no. La práctica artística no se limita a la producción de obras de arte, también implica la gestión y actividades que tienen que ver con hacer público el trabajo artístico. Es un ejercicio sostenido, el artista produce discurso, pensamiento, obras o proyectos artísticos, a la vez que se produce a sí mismo. En este sentido, la práctica artística envuelve un compendio de acciones que se entremezclan, alimentan, interactúan en un todo: obras, clases, escritura, investigación, activismos etc. “La consciencia de hacer del arte una práctica y no una obra (aunque esto pueda

³⁶⁵ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 86.

tener derivaciones objetuales y de registro) implicó concebir la experiencia como la base misma del hacer artístico; hay también una reconsideración del espectador como un coautor de esa práctica; una relación dialógica que supera la relación artista-espectador, al igual que en el ámbito de la educación el de educador-educando”.³⁶⁶

Capitalismo: sistema económico basado en la privatización de modos de producción y explotación de los trabajadores. En el texto se entiende el capitalismo en su versión actualizada a partir del diagnóstico de Rolnik (2019): neoliberal, financierizado y globalitario; va más allá de la expropiación de fuerza de trabajo, se nutre de la fuerza creadora y de la subjetividad (del deseo y de la vida en sus aspectos más íntimos).³⁶⁷ Para el contexto regional se tiene en cuenta la vigencia de un “capitalismo periférico” basado en la noción centro-periferia de Prebitch (1981), usada actualmente por la CEPAL y expresada en tratados de libre comercio.

Operaciones pedagógicas: “cuando se habla de operaciones pedagógicas en las prácticas artísticas no se hace referencia a que el/la artista esté enseñando una técnica o un oficio de manera aislada de la realidad. Tampoco que esté, necesariamente, enseñando arte para formar artistas, sino generando procesos que involucran factores y lugares de reflexión y acción que la educación tradicional y bancaria no tiene: la incursión del cuerpo, imaginación, sensibilidad, estética, subjetividad y cultura visual. Involucrando estos factores, los artistas propusieron colectivamente

³⁶⁶ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 64.

³⁶⁷ Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, 2019.

dispositivos para pensar críticamente situaciones y contextos concretos: dibujos colectivos, cartillas, periódicos comunitarios, murales, mantas, pintas, activismos, etc.”³⁶⁸

³⁶⁸ Cortés, “Un volcán en la Ciudad de México,” 61.

2. Reseña de integrantes y ex integrantes de la Cooperativa Cráter Invertido

Andrés Villalobos Cuevas (Ciudad de México, 1978)

Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, especializado en escultura. Fue miembro del Taller de Imágenes en Movimiento dentro del Centro Multimedia donde trabajó vídeo y arte electrónico. Ha sido becario del FONCA en la disciplina de Arte electrónico en 2004 con el proyecto “Cuaderno de Apuntes” y beneficiario del Apoyo a la Producción en Arte y Medios del Centro Multimedia en 2006 con el proyecto “Televidú: Anochecer de la Octava Maravilla”. Junto con Diego Teo conformaron el proyecto/colectivo “Siempre otra vez” que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y posteriormente se integró a la CCI. Desde 2008 lleva a cabo el proyecto “Vacaciones Permanentes” junto con Eduardo Olivares. Participa también en el proyecto de autogestión “Rotatorio”. Trabaja a manera de colaboración junto con Eduardo Olivares y Jonathan Miralda en varios proyectos.

Diego Teo (Ciudad de México, 1978)

Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la UNAM. Ha explorado el tema del mestizaje, su dibujo encarna el conflicto, el interés por el otro y las mezclas con la otredad. Su trabajo se encuentra influido por los códigos prehispánicos y el muralismo, de los que retoma no solo la iconografía sino el elemento de continuidad característico de su estructura; formalmente, su trabajo explora la sobreposición y saturación de elementos. Teo abandonó en el 2012 su participación en el mercado del arte y enfatizó su práctica artística a desarrollar el trabajo colectivo desde ejercicios situacionistas y la deriva, esto muchas veces desde espacios como talleres o clases en escuelas de arte como la ENPEG (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado). La premisa de su

práctica es construir comunidad y desarrollar un vínculo más próximo entre el arte y la gente que el que se puede dar con un objeto expuesto.

Dasha Chernysheva (Novosibirsk, República de Tayikistán, 1979)

Dasha (en algunas apariciones en Internet aparece también como “Daria”) es originaria de la República de Tayikistán, ex Unión Soviética. Nace en la ciudad de Nurek en el año 1979 donde vivió hasta los 13 años. A causa de la guerra civil que desencadenó la independencia de Tayikistán luego de la desintegración de la Unión Soviética, la artista se mudó con su familia en 1993 a Novosibirsk, la tercer ciudad más grande de Rusia.

A los 15 años conocí gente que de cierta manera me conectó con el underground cultural. Entonces empecé a relacionarme con la escena artística, descubriendo otro mundo que era diferente, mágico, que me inspiraba. Terminé mi primera carrera universitaria y en el año 2002 me fui a Moscú -la gran capital- para hacer un posgrado en *metodología de la enseñanza del ruso para extranjeros*.³⁶⁹

En el 2013 se mudó a la Ciudad de México donde dio clases de español, yoga y estudió la carrera de Artes Visuales en la ENPEG. Su relato y obra individual presenta la situación del migrante, la partida, el retorno, el estar doblemente, la nostalgia, el recuerdo, etc. La casa, el autorretrato, la distancia, hacen parte de su narrativa.

Waysatta Fernández (Ciudad de México, 1982)

Estudió Artes Visuales en ENPEG e Historia del Arte en el Instituto Il David en Florencia, Italia. Una influencia importante fue el grupo de artistas YBA o Young British Artists, con sede en Reino Unido; los YBA se hicieron conocidos por el uso de tácticas de choque y

³⁶⁹ “Dasha Chernysheva,” Migrare.org, consultado mayo, 2020, <http://www.migrare.org/migranteks/daria-chernysheva/>.

sensacionalismo, junto con el uso de materiales desechables. Recibieron gran cobertura mediática durante la década de 1990, y su trabajo fue presentado en la muestra colectiva "Sensation".

En el 2011 abandonó la creación artística individual en favor de procesos colaborativos desde el montaje, construcción de una biblioteca o participación de una emisora de radio. Actualmente, su práctica está interesada en conflictos ambientales específicos y en reducir la fragmentación de la organización comunitaria en ecosistemas locales provocada por la violencia derivada de las lógicas capitalista, colonial y patriarcal.

Fue premiada con la mentoría AFIELD 2020 con el proyecto "Dominga, Narrativas de polinización en la localidad de Santa Rosa Xochiac en México". En esta residencia de 18 meses la artista busca construir un colmenar en Santa Rosa Xochiac cerca de la Ciudad de México para la cría de una abeja endémica de América Latina en peligro de extinción, con una investigación sobre las plantas endémicas del área y un programa de conservación de la flora local. Se desarrollan a la par actividades comunitarias, charlas entre otras que buscan recuperar el espíritu agrícola de la región.

Juan Caloca (Ciudad de México, 1985)

Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la ENPEG. De manera frecuente utiliza la memoria y la historia de México como temática en su obra. Fue beneficiario del Programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en su emisión 2011-2012 y obtuvo el primer lugar en la 7a Bienal Internacional de Arte Universitario de la Universidad Autónoma Estado de México (UAEMx). Becario en 2009 a través de la Comisión para las Celebraciones del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución en la Ciudad de México y la Central del Pueblo. Ha expuesto en distintas instituciones adentro y fuera de México.

En septiembre del 2020 Natalia Magdaleno -exintegrante de la CCI-, Carla Sofía Loyo y Anamaya Farthing-Kolh denunciaron públicamente a Juan Caloca como abusador y violador.

Víctor del Moral (Ciudad de México, 1987)

Estudió Artes Plásticas y Visuales en ENPEG, Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y fotografía en el Centro integral de estudios de la imagen en la Ciudad de México.

Uso la contradicción como tensión que interroga a través de la materialidad de la palabra, la oralidad y la materia intento trasladar el texto a su textura. Mi trabajo explora la identidad como una constante negociación entre lenguaje y paisaje. En este sentido construyo textos habitables y desplegados que operan como libros de artista; Me interesa la posibilidad de sacar la poesía del libro y desplegarla en el espacio. [...] Para mí el arte es una forma distinta de hacer filosofía, de estar en el mundo. Me interesa su capacidad crítica y contemplativa.³⁷⁰

Ha realizado varias residencias y su obra se ha exhibido en festivales de artes y museos en Brasil, Colombia, Francia, México, Perú, entre otros. En el 2018 y 2016 recibió la Beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Maik Dally (Buenos Aires, 1986)

Cineasta argentino, hizo parte de Cráter en sus 2 primeros años.

Nicolas Wills (Bogotá, 1986)

Cursó dos años en la Universidad de Cine en Argentina y posteriormente viajó a México para estudiar la Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y

³⁷⁰ “Emerging Artist Award,” Cisneros Art Foundation, consultado el 01 de julio, 2022, <https://www.cifo.org/index.php/es/cifo-artists/cifo-awards/item/760-victor-del-moral>.

Grabado, ENPEG. Actualmente cursa estudios de maestría en la Universidad de los Andes (Bogotá). Formalmente sus obras se presentan como esculturas realizadas con objetos encontrados, recortes o figuras de cerámica.

Natalia Magdalena (Ciudad de México, 1987)

Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la ENPEG. Trabaja el tema de la infancia y sus múltiples facetas, el descubrimiento de la identidad, el erotismo de la inocencia, la crueldad, la violencia, la imaginación y la mimesis de los animales con los niños a través del dibujo. Su principal influencia son los dibujos animados, los juguetes, las ilustraciones de cuentos infantiles, así como documentales sobre animales, revistas, cómics, películas etc. Ha participado en varias exposiciones colectivas en México, Bélgica, Italia, Austria, Argentina y Estados Unidos.

Jazael Olgún Zapata (Ciudad de México, 1987)

Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la ENPEG. Su trabajo se enfoca particularmente en la narrativa gráfica, comic, fanzine, autopublicación y la radio. Jazael ha participado en varias exposiciones colectivas, algunas: “The Mystery of Intersecting Paths at Hochschule für Bildende Künste Braunschweig en Braunschweig” (Alemania) en 2013, “Yo sé que tu padre no entiende mi lenguaje modelno” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México en 2014 y en la XVI Bienal de Pintura Rufino Tamayo en la Ciudad de México en el 2014.

Rodrigo Frenk (Ciudad de México, 1987)

Programador, profesor y artista multimedia. Su trabajo se enfoca en el desarrollo de proyectos tecnológicos de código abierto para la experimentación artística. Ha trabajado como docente en programación con un fuerte enfoque en la conceptualización y creación de proyectos tecnológicos, así como su implementación avanzada fullstack. Su práctica comprende la utilización de variedad de tecnologías y lenguajes de programación. Se ha desempeñado como director de Laboratorio Web at Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México.

Rodrigo Treviño (Ciudad de México, 1988)

Vive y trabaja en la Ciudad de México. Estudió la licenciatura en Artes visuales y Plásticas en la ENPEG. Su obra se desarrolla principalmente entre la pintura, el dibujo, el cómic y la cerámica. Explora el imaginario relacionado con el absurdo, la improvisación, el humor y lo irracional. Ha participado en exposiciones colectivas en las que destacan: “1000° Cerámica Contemporánea” en el Taller Mono Rojo 2014; “los 70 años de La Esmeralda” en el (MAM) Museo de Arte Moderno en México en 2013 y la exposición colectiva de pintura “Regresamos mañana” en casa Vlady, 2013.

Erik Tlaseca (Bogotá, 1989)

Vive y trabaja en Ciudad de México. Estudió Artes Plásticas y Visuales en la ENPEG. Su trabajo ha sido exhibido en México, Estados Unidos, Holanda, Polonia y Colombia. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del FONCA (2014-15). Realizó dos residencias de producción artística en Motel Spatie en Holanda (2016 y 2017), y en WRO art center en Polonia (2016). “Las imágenes que tocan los temas de mestizaje, violencia e identidad han constituido la base de mi trabajo. Esta

contradicción me permite experimentar con estas memorias, frecuentemente inalcanzables, enlazándolas con mis preocupaciones actuales como la automatización o el futuro”.³⁷¹

Trabaja en la Plataforma de Imágenes Contemporáneas PICS, página web creada en julio de 2017 dedicada a promover y difundir el panorama de la fotografía emergente y contemporánea producida desde México, así como el diálogo entre sus involucrados y la navegación de las relaciones: imagen-imagen, imagen-icone, imagen-texto.

Yollotl Alvarado (Ciudad de México, 1989)

Estudió la Licenciatura en fotografía de la Escuela Activa de Fotografía y la Licenciatura en Artes Visuales en la ENPEG. Su trabajo se extiende a los campos de la cinematografía, la edición de libros y la organización de procesos de transformación social. Su obra se orienta a una reflexión sobre el entorno político actual y trabaja en torno a la idea del paisaje como construcción ideológica y social, utilizando la historia de México y las representaciones nacionales como catalizadores de sus procesos productivos.

Le interesa la historia geológica del planeta tierra, y en ese sentido, la posibilidad de pensar en la práctica artística en relación a las prácticas ancestrales de control del clima. Trabaja el vínculo entre la imaginación radical y las sustancias geológicas que componen nuestro entorno.

Su obra se ha mostrado en exposiciones individuales y colectivas en México, Colombia, Bélgica, Japón, Canadá, Italia, Estados Unidos, España, Suiza, Corea del Sur y Francia. Ha sido ganador de varios premios, realizado varias residencias y beneficiario del programa Jóvenes Creadores FONCA-Conaculta (2011-2012).

³⁷¹ “PICS”, Centro de la imagen, consultado el 16 de noviembre, 2022, https://pics-ci.com.mx/profile/Erik_Tlaseca.php.

Aline Hernández (Ciudad de México, 1988)

Escritora independiente y traductora. Su trabajo explora temas como el neoliberalismo, la economía del arte así como procesos comunitarios y de resistencia. Licenciada en Historia del arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana, Maestra en Estudios críticos del arte y la cultura por la Vrije Universiteit Amsterdam (VU Amsterdam). También cursó la maestría en Estudios de Medios, Arte y Performance en la Universidad de Utrecht como becaria de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo. Ha participado de distintos proyectos editoriales y curatoriales en México y en el extranjero.

Sari Denisse (México)

Estudió diseño y fotografía en el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). Su trabajo tiene que ver con el trabajo editorial en publicaciones impresas y digitales, principalmente colectivas, hace parte del colectivo Subversiones y de la CCI desde el 2015. Su práctica se desenvuelve también en el dibujo y soportes textiles, así como en la participación en el proyecto “Removiendo”, una acción comunitaria encaminada a salvar una chinampa en el municipio de San Gregorio.

Referencias

- Alianza del Pacífico. “Grupo Técnico de Cultura.” Consultado julio 01, 2022. <https://alianzapacifico.net/grupotecnico-cultura/>.
- Acha, Juan. “Arte y política”. Barriendos, Joaquín (compilador). *Juan Acha. Despertar revolucionario*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. 2017.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros, 1999.
- Aguilar Ruvalcaba, Daniel. “Breve recorrido de Bikini Wax a Biquini Wax EPS”. Consultado julio 01, 2022. <https://123portodos.org/wpcontent/uploads/2019/01/danielaguilarruvalcaba.pdf>.
- Aquino, Arnulfo, Helena Chávez Mac Gregor, Arden Decker, Pilar García, Adolfo Gilly, Rebeca Hidalgo, Amanda de la Garza, et al. *68+50*, Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018.
- Arboleda Ríos, Paola. “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. *ÍCONOS* 39, 2011, pp. 111-121.
- Barriendos, Joaquín (compilador). Acha, Juan, Amaral, Aracy, Barriendos, Joaquín, Buntinx, Gustavo, Bustamante, Maris, Cathelat, Marie-France, Eder, Rita, Ehrenberg, Felipe Eielson, Jorge Eduardo, Hastings, Rafael, Henaro, Sol, Morais, Frederico, Stellweg, Carla, Vargas, Zalathiel. *Juan Acha. Despertar revolucionario*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. 2017.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Ciudad de México: Casimiro, 2016.
- _____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: ITACA, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Bishop, Claire. “El giro social: la colaboración y sus insatisfacciones”. En *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, 11-41. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Boltanski, Luc, Éve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

Bolívar, Clara, Medina, Cuauhtémoc, García Murillo, Julio, Henaro, Sol, Peniche Elva. *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, (junio-octubre de 2017).

Biquini Wax EPS. *Sa la na, a yuum, iasis / Laissez faire, laissez passer*. Ciudad de México: brokenenglish.lol, 2020. <https://keiko.bw.brokenenglish.lol/>.

_____. “Presentación de libro online con Biquini Wax EPS y Broken English.” Facebook, 16 de octubre, 2020. <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/presentaci%C3%B3n-de-libro-online-con-biquini-wax-eps-y-broken-english/2259444157535728/>.

Chávez, Helena. “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México” *Revista Código* No.80, 07 de mayo del 2014, <https://revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/>.

Chernysheva, Dasha. “Dasha Chernysheva” *Migrare.org*. Consultado mayo, 2020. <http://www.migrare.org/migranteks/daria-chernysheva/>.

Choi, Binna, Cooperativa Cráter Invertido, “Volcano Ash Container Interlocutor(s) / Writer(s): Binna Choi with Cooperativa Cráter Invertido”, Cooperativa Cráter Invertido y Binna Choi, consultado julio 01, 2022. <https://cargocollective.com/WAtTM/Volcano-Ash-Container-various-objects-cardboard-box-Cooperativa>.

Cooperativa Cráter Invertido. “Conversatorio a cargo de Cráter invertido.” Entrevista con Diego Teo y Rodrigo Treviño. *TEOR/ética*, 9 de abril, 2016. Video, 1:07. <https://www.youtube.com/watch?v=HqpSpONI-zQ&t=620s>.

_____. “IV Conversatorio de GASTV. La educación artística en México: Problemáticas y alternativas.” realizado el 25 de agosto del 2015 en MUCA Roma, Ciudad de México. Video, 1:53:34. <https://www.youtube.com/watch?v=s44K-cSZfrk&t=1562s>.

_____. “Acciones para agitar la realidad. Entrevista con Cooperativa Cráter Invertido.” *Revista Código*, octubre 7, 2013. <https://revistacodigo.com/crater-invertido-en-entrevista/>.

_____. “Cooperativa Cráter Invertido.” Entrevista realizada por *La coperacha*, noviembre 07, 2012. Video, 2:52. <https://www.youtube.com/watch?v=EjSkUIHKoHg>.

_____. “Yóllotl Alvarado y Rodrigo Frenk de Cráter Invertido.” Entrevista realizada por *Ruta de escape*, 2013. Video.

_____. *Herramientas comunes*, 2016.

Cortés, Alejandra. “Ideas de Resistencia. Empoderamiento de la imagen y acción simbólico-mediática en el M-19”. Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional, 2012.

- Consejo Regional Wixárika por la defensa de Wirikuta. “Carta urgente del pueblo Wixárika al Presidente de México y a los pueblos y gobiernos del mundo.” *Alianza Biodiversidad*. Consultado julio 01, 2022.
https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Carta_urgente_del_pueblo_Wixarika_al_Pr esidente_de_Mexico_y_a_los_pueblos_y_gobiernos_del_mundo.
- Cisneros Art Foundation. “Emerging Artist Award.” Consultado el 01 de julio, 2022.
<https://www.cifo.org/index.php/es/cifo-artists/cifo-awards/item/760-victor-del-moral>.
- De Sousa Santos, Boaventura. “La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: para una ecología de saberes.” En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*, 13-41. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100825032342/critica.pdf>.
- Debroise, Oliver, Medina Cuauhtémoc (editores). Barajas, Irene, Debroise, Olivier, Falcón, Tatiana, García, Pilar, Macías, Vania, Medina, Cuauhtémoc, Monroy, Gabriel, Morales, Lourdes, Navarrete Cortés, Alejandro, Oles, James, Vázquez Mantecón, Álvaro. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Ciudad de México: TURNER, MUAC, 2014.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- Delgado, Manuel, *El espacio público como ideología*. Barcelona: Catarata, 2011.
- Delgado Ramos, Gian Carlo, y Silvina María Romano. "Plan Colombia e Iniciativa Mérida: negocio y seguridad interna." *El Cotidiano*, no. 170 (2011): 89-100. Redalyc,
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32520935010>.
- Denisse, Sari. “Un Volcán en la Ciudad de México.” Entrevista por Alejandra Cortés, 2 de abril del 2021. Video.
- Deutsche, Rosalyn “Sobre público”. En *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA, 2009.
- Draper, Susana, *México 1968. Experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2018.
- Eder, Rita y Lauer, Mirko (compiladores). Rodríguez Prampolini, Ida, Acha, Juan, García Canclini, Néstor, Goldman, Shifra, Herrera, María, Miró Quezada, Roberto, Hadjinicolau, Nicos, Martín, Fernando, Novelo, Victoria. *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. 1986

- Ejea Mendoza, Tomás. “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística.” *Sociológica (México)*, Vol.24 no.71 (diciembre 2009): 11-46. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000300003.
- Escobar, Arturo, *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2017.
- Esquivel, Miguel Ángel. *Alberto Hijar: lucha de clases en la imaginación. Estética y marxismo en América Latina*. Ciudad de México: Cisnegro, 2015.
- Expósito, Marcelo. “La potencia de la cooperación. diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”. *Revista ERRATA. Creación colectiva y prácticas colaborativa* (abril 2012): 16-28.
- _____. *Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*. Ciudad de México: UNAM-MUAC, 2021.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid: Traficantes de sueños, 2013.
- Fernández, Wayssata. “MARNUI.DISEÑO. Cooperativa Cráter Invertido.” Entrevista realizada por *Revista multicultural MARNUI*, agosto 19, 2014. Video, 13:50. <https://www.youtube.com/watch?v=Kaie28XZJUY&t=474s>.
- _____. comunicación personal, marzo 30, 2021.
- Frausto, Alejandra. “El Poder de la Cultura”, *Secretaría de Cultura*, 2019. Último acceso mayo 2022, <https://drive.google.com/file/d/1NuW45vOZPFwKTTbotdT6f-C4yTgs4Hfs/view>
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005.
- Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura. *Arte y Luchas Populares en México*. Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, 1979.
- García Canclini, Néstor, Urteaga, Maritza y Cruces Villalobos, Francisco (coordinadores), García Canclini, Néstor, Maritza Urteaga Castro Pozo, Verónica Gerber Bicecci, Julián Woodside Woods, Claudia Jiménez López, Carla Pinochet Cobos, Raúl Marco del Pont. *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Carolina, 2011. <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI65.pdf>.
- García, Pilar, García Murillo, Julio. *Grupo Proceso Pentágono —políticas de la intervención politics of the intervention 1969-1976-2015*. Ciudad de México: MUAC-UNAM, Fundación Alumnos47, 2015.

- Garduño, Roberto y Enrique Méndez. “Calderón propone recorte de \$2 mil 538 millones a la cultura.” *La Jornada*, septiembre 29, 2010. <https://www.jornada.com.mx/2010/09/29/cultura/a03n1cul>.
- Galarza, Joaquín. “¿Qué son los códices?” *Arqueología Mexicana*, enero, 1997. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/que-son-los-codices-0>.
- Gerber Bicecci, Verónica y Pinochet Cobos, Carla. “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas.” En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, coord. por Néstor García Canclini, Francisco Cruces Villalobos, Maritza Urteaga Castro-Pozo, 45-63. Barcelona: Ariel, 2012.
- González Casanova, Pablo. “Comunidad: la dialéctica del espacio.” *Temas*, no. 36 (enero-marzo de 2004): 4-15. <http://ftp.isdi.co.cu/Biblioteca/BIBLIOTECA%20UNIVERSITARIA%20DEL%20ISDI/COLECCION%20DIGITAL%20DE%20REVISTAS/01%20-%20Revistas%20suscritas%20por%20la%20Biblioteca/Temas/2004/NO36/No.%2036%20-%202004.pdf>.
- Gonzales Casanova, José Miguel, “C.A.C.A.O”, Museo Universitario del Chopo, consultado Julio 01, 2022, <https://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Cacao.html>.
- Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México: 2012 [29-08-2020]. Disponible en la Web <http://www.gdn.unam.mx/contexto/11114>.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
- Helguera, Pablo. “Pedagogía en el campo expandido.” Porto Alegre: Bienal de Mercosur, 2012.
- Henaro, Sol (Textos y Compilación). *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC, 2016.
- Híjar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2008.
- Híjar Serrano, Alberto (compilador). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el SXX*. Ciudad de México: FONCA, CENIDIAP, INBA, 2007.
- Hikmet, Nazim “En guerra a la penumbra”, 1978.

Hoff, Mônica. “Curaduría pedagógica, metodologías artísticas, formación y permanencia: el viraje educativo de la Bienal del Mercosur.” *Revista ERRATA. Pedagogía y educación artística*, no. 4 (abril 2011):42-62.

Holloway, John. “Teoría Volcánica.” *Revista Bajo el volcán* (enero 2000): 119-134.

INVASORIX. *Macho intelectual*, 7 de agosto, 2017.Video, 3:16.
<https://www.youtube.com/watch?v=mSck4Pjw5tc>.

_____. “Si ya habían soñado con su PRIMER CUADERNO FEMINISTA CUIR por fin ha llegado el momentooooo...”. *Publicación*, 21 de Octubre, 2015. Consultado el 01 de julio, 2023, <https://invasorix.tumblr.com/Publicaci%C3%B3n>.

_____. “Notas de prensa en las que se menciona el trabajo de INVASORIX”. *Prensa*. Consultado el 01 de julio, 2023, <https://invasorix.tumblr.com/prensa>.

_____. “Estás por primera vez en el espacio feminista cuir de INVASORIX”. *Revista Hysteria*. Consultado julio 01, 2023, <https://hysteria.mx/columna-invasorix-estas-por-primera-vez-en-el-espacio-feminista-cuir-de-invasorix/>.

_____. “12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es unx agresorx sexual. Sus silencios no lxs protegerán”, 2017, consultado el 01 de julio, 2023, https://issuu.com/invasorix/docs/12_tips_por_invasorix.

_____. “Somos/About”. Consultado el 01 de julio, 2023. <https://invasorix.tumblr.com/about>.

_____. “El ano nos une”, 7 de agosto, 2017.Video, 5:13,
<https://www.youtube.com/watch?v=W0wDtb5t3I0>.

_____. “Nadie aquí es ilegal”, 15 de noviembre, 2017.Video, 3:06,
<https://www.youtube.com/watch?v=NA1qHVCnaQc>.

INBAL. “Ex Teresa Arte Actual inicia celebración por el 30 aniversario con sesión de experiencias e improvisación libre”, *Boletín 651*. Consultado el 01 de agosto 2023, <https://inba.gob.mx/prensa/17919/ex-teresa-arte-actual-inicia-celebracion-por-el-30-aniversario-con-sesion-de-experiencias-e-improvisacion-libre>.

Islario. “Agua, tierra, territorios.” Consultado julio 01, 2022, <http://islario.org/>.

José Alavez, Tania. “¡Preparen, Apunten, ¡Pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal.” Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

- Liquois, Dominique, Pandolfi, Sylvia. *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México, (junio-agosto 1985).
- Lerma, Víctor, Mayer, Mónica. *Pinto mi Raya*, “¿Qué es pinto mi Raya?” Consultado el 03 de marzo del 2022, <https://www.pintomiraya.com/>.
- Manrique Chávez, Xavier Alejandro. “Análisis de los efectos económicos y sociales de los desastres naturales: Terremoto en la Ciudad de México, 19 de septiembre de 1985.” Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Mapa Teatro, “Exxxtrañas Amazonas. Opereta marciana”, consultado el 01 de septiembre 2013, <https://www.mapateatro.org/es/cartography/exxxtra%C3%B1as-amazonas-opereta-marciana-0>.
- Marañón-Pimentel, Boris. *Una crítica descolonial del trabajo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 2017.
- Mato, Daniel. “Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.” En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002.
- Mayer, Mónica. “Propuesta para un arte feminista en México.” *FEM* Vol. IX No. 33 mayo 1984, p. 12-15.
- _____. *Si tiene dudas...pregunte. El blog*, Consultado el 01 de octubre del 2022, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php>.
- _____. “La fiesta de XV años del grupo de arte feminista Tlacuilas y Retrateras” publicado el 11 de enero 2016. En *Si tiene dudas...pregunte. El blog*, consultado el 01 de febrero del 2023. <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/28-la-fiesta-de-xv-anos-del-grupo-de-arte-feminista-tlacuilas-y-retrateras>.
- Montero García, Ismael Arturo. “Arqueología e historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, México.” *Revista de Arqueología Americana*, no. 34 (marzo 2017): 187-222.
- Montero, Daniel. “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años noventa.” Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- _____. “Una entrevista con Biquini Wax EPS y Yoshua Okón.” *Le magazine du Palais de Tokyo* (2019): 78-85.
- Morales, Mario. “La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido.” *REVISTA TRAMAS*, no. 47 (2017): 105-133.

- _____. “Un Volcán en la Ciudad de México.” Entrevista por Alejandra Cortés, 22 de marzo del 2021, video.
- Montalvo, Tania. “Gasto público aumentó con Fox y Calderón.” *Animal político*, septiembre 20, 2013. <https://www.animalpolitico.com/2013/09/gasto-publico-aumento-con-fox-y-calderon-no-hubo-resultados-tangibles/>.
- Movimiento Editorial, Cooperativa Cráter invertido “About the project,” Visible, consultado julio 01, 2022, <https://www.visibleproject.org/project-4/editorial-movement/>.
- Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA). “INVASORIX”. Consultado julio 01, 2023, <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/375-invasorix>.
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo. “Ayotzinapa. Cronología.” Exposición *Restablecer memorias* del artista Ai Weiwei. Abril 13, 2019. https://muac.unam.mx/assets/docs/low_190325_aww_muac_timeline_spanish_com.pdf.
- _____. “Colección Documental.” Consultado julio 01, 2022. <https://muac.unam.mx/coleccion-documental>.
- _____. “Publicaciones y libros de artista.” Fondo Casper. Consultado julio 01, 2022, <https://muac.unam.mx/publicaciones-y-libros-de-artista>.
- Museo Universitario del Chopo. “C.A.C.A.O.” Consultado julio 01, 2022. <https://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Cacao.html>.
- Museo de la mujer de la Ciudad de México. “Olas del feminismo.” Consultado el 01 de octubre del 2022, <https://museodelamujer.org.mx/virtual/las-olas-del-feminismo/>
- Olguín, Jazael. “Visceras de Nación en el contexto del Bicentenario de la independencia de México.” Consultado julio 01, 2022. <http://juancaloca.com/index.php/ultrajes/visceras-de-nacion/>.
- _____. “Un Volcán en la Ciudad de México,” entrevista por Alejandra Cortés, 22 de marzo del 2021, video.
- Olvera, Dulce. “Las empresas públicas (63%) que remató Carlos Salinas hicieron a 23 familias súper ricas hasta hoy.” *SinEmbargo*, febrero 27, 2019. <https://www.sinembargo.mx/27-02-2019/3541993>.
- Pasaporte Cultural. “Mapa de espacios culturales autogestivos, independientes o alternativos de México 2019-2020.” Consultado julio 01, 2022. <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1mzSvuzRBSs-qw6C0zyhkUVJxpRhrSOh0&ll=23.873529285012623%2C-102.66626172190966&z=3>.

- Pérez, Esteban, Sunkel, Osvaldo y Torres, Miguel. *Raúl Prebisch (1901-1986) Un recorrido por las etapas de su pensamiento sobre el desarrollo económico*. Santiago de Chile: CEPAL, 2012. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40062/1/Prebisch_etapas_pensamiento.pdf.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena. “Reseña de Ley General de Cultura y Derechos Culturales promulgada en México en 2017.” *Cultura y representaciones sociales* 12, no. 24 (marzo 2018): 425-431. <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/480/488>.
- Pradilla, Nicolás. “El contexto de las editoriales risográficas en México.” Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- _____. *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política. El manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*. (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2019).
- Revueltas, José. “Autogestión académica y universidad crítica”, *Aportes del pensamiento crítico latinoamericano [1968: a 40 años del movimiento estudiantil en México]* (octubre, 2008): 154-159, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20110418113055/09revuelta.pdf>.
- Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- Red de Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Reyes Palma, Francisco, Kurt Hollander, José Luis Paredes Pacho y Rogelio Villarreal. “Mesa 2. Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas.” En *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, compilado por Sol Henaro, 63-96. Ciudad de México: MUAC, 2016.
- Rolnik, Suely. “Geopolítica del chuleo.” *Brumaria. Arte, Máquinas, Trabajo inmaterial*, no.7 (diciembre 2006): 165-182. http://angelsbarcelona.com/files/_Brumaria_7_arte_maquinas_trabajo_inmater.pdf.
- _____. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- Rodríguez, Rebeca. “Alianza del Pacífico vs Mercosur. ¿Integración o exclusión regional?” *Revista de relaciones Internacionales de la UNAM*, no. 125 (mayo-agosto 2016): 119-144. https://repositorio.unam.mx/contenidos/alianza-del-pacifico-vs-mercosur-integracion-o-exclusion-regional-44155?c=4EwdzQ&d=false&q=*&i=3&v=1&t=search_0&as=0.

- Rodríguez Alegría, Agustina y Dagoberto Amparo Tello. “La educación superior y su relevancia en los objetivos de integración económica en la alianza del pacífico.” *Ciudad, género, cultura y Educación en las regiones* (enero 2018): 930-951. <http://ru.iiec.unam.mx/3958/1/230-Rodr%C3%ADguez-Amparo.pdf>.
- Rodríguez Prampolini, Ida. “Propuesta Para Un Arte Al Servicio Del Pueblo”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 13 (45):167-175. 1976.
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. “La cultura en el sexenio de EPN y lo que viene.” *Nexos*, noviembre 23, 2018. <https://cultura.nexos.com.mx/la-cultura-en-el-sexenio-de-epn-y-lo-que-viene/>.
- Secretaría de Cultura. “Acerca de Conaculta.” Consultado julio 01, 2022. https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/.
- Tlacuilas y Retrateras. “Tlacuilas y Retrateras”. *FEM* Vol. IX No. 33 mayo 1984, p. 44.
- Thornton, Cassie, Max Haiven y Alex Khasnabish. *Imaginación política: Encuentro internacional*. Traducción y revisión Mario Morales, Sandro Brito y Jazael Olguín Zapata. Ciudad de México: Cooperativa Cráter Invertido, Arts Collaboratory, Postfilia y Neri Barranco, 2019. <https://www.dropbox.com/s/imavlbftxi3haz/Thornton%20Cassie%2C%20Haiven%20Max%2C%20Econom%C3%ADa%20feminista%20y%20Qu%C3%A9%20es%20la%20imaginaci%C3%B3n%20radical%20Edici%C3%B3n%20conmemorativa.pdf?dl=0>.
- Useche López, Camilo. “Las amazonas o la feminización del río y la selva: fronteras y espacios de exclusión en los confines imperiales del Nuevo Mundo”. *Boletín de Antropología*, vol. 33, núm. 55, pp. 247-270, 2018. Universidad de Antioquia.
- Valencia, Sayak- “Entrevista a Sayak Valencia en el V Congreso FLACSO 2022.” Entrevista realizada por FLACSO Chile, 2 de marzo, 2023. Video, 32:22. <https://www.youtube.com/watch?v=CT1RPyc9A5A&t=1401s>.
- Vega Cantor, Renán. “El lenguaje mercantil se impone en la Educación Universitaria.” *El Ágora USB* 15, no. 1 (2015): 43-72. <https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/2>.
- Villalobos, Andrés. “Políticas y poéticas del arte participativo en México.” Entrevista con Nina Fiocco. *Museo Amparo*, marzo 29, 2017. Video, 1:36:32. www.youtube.com/watch?v=dXgeuSZVF_0.
- _____. “Cooperativa Cráter Invertido - Editorial Movement.” Entrevista por *Visible*, 2015. Video, 1:56, <https://www.visibleproject.org/blog/project/editorial-movement-mexico-city-mexico/>.

- Villegas Morales, Gladys. “Los grupos de arte feminista en México”. *La palabra y el hombre*, enero-marzo 2006, N. 137, p.45-57. Universidad Veracruzana.
- Vitrani, Hugo, Danesi, Fabien. “City Prince/sses DHAKA, LAGOS, MANILA, MEXICO CITY and TEHRAN.” Palais de Tokyo. Consultado octubre 01, 2021. <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/city-princesses>.
- Volpi, Jorge. “Mesa 1: Del liberalismo al neoliberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México.” En *Antes de la resaca... Un debate de los noventa en México*, compilado por Sol Henaro, 23-62. Ciudad de México: MUAC, 2016.
- Wolff, Richard. “Los adultos pasan la vida en el trabajo, y en el trabajo no hay democracia.” Entrevista realizada por Álvaro Guzmán Bastida. *Revista Contexto*, abril 05, 2016. <https://ctxt.es/es/20160427/Politica/5798/richard-wolff-mondragon-democracia-distribucion-detroit-autogestion-marxismo.htm>.
- Wolffer, Lorena. “Aladas victorias”, Centro de Investigaciones de Estudios de Género, UNAM. Consultado el 01 de julio, 2023, <https://cieg.unam.mx/img/carrusel/ALADAS-VICTORIAS-CIEG-UNAM-2022.pdf>
- Yúdice, George. “De la sociedad sin relato a la gestión de la sociedad.” En *Voces híbridas, reflexiones en torno a la obra de García Canclini*, coordinado por Eduardo Nivón. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, Universidad Autónoma metropolitana, 2012.
- _____. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Zibechi, Raúl. “Las zonas grises de las dominaciones y las autonomías.” En *Pensar las autonomías: alternativas de emancipación al capital y el Estado*, 245-260. Ciudad de México: Sísifo ediciones, Bajo tierra ediciones, 2011. <http://bajotierraediciones.com/wp-content/uploads/2021/02/Pensar-las-autonomi%CC%81as-Alternativas-de-emancipacio%CC%81nal-capital-y-el-Estado.pdf>.
- Zizek, Slavoj. “Estoy harto de esa izquierda que ni siquiera desea ganar.” Entrevista por Ilya U. Topper. *Libres del Sur*, noviembre 05, 2014. Texto. <https://libresdelsur.org.ar/noticias/zizek-estoy-harto-esa-izquierda-siquiera-desea-ganar/>.