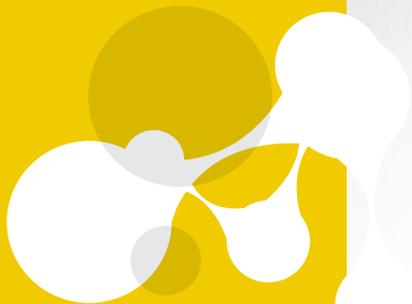


Proyecto creado y dirigido por
José Miguel González Casanova

JARDÍN DE ACADEMIUS

LABORATORIOS DE ARTE Y EDUCACIÓN





*Jardín de Academus,
laboratorios de arte
y educación*

Diseño

Estudio Sagahón
Leonel Sagahón
Jazbeck Gámez
Susana Vargas

**Coordinación editorial
y corrección de textos**

Estudio Sagahón
Astrid Velasco

Jorge Reynoso Pohlenz,
José Miguel González Casanova,
Karen Cordero.

D.R. © 2011

Universidad Nacional
Autónoma de México
Ciudad Universitaria,
Delegación Coyoacán,
C.P. 04510 México,
Distrito Federal

ISBN 978-607-02-2379-2
Primera edición. México,
8 de junio de 2011

Queda prohibida la reproducción
parcial o total por cualquier medio
de la presente obra, sin contar
previamente con la autorización
escrita del titular de los derechos
patrimoniales.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico





CONTENIDO



- 6 El jardín en el MUAC
Jorge Reynoso Pohlenz
- 12 El Jardín de Academus / El proyecto
José Miguel González Casanova
- 16 El museo escuela /
Informe de una investigación de arte y educación
José Miguel González Casanova
- 24 Jardín de Academus como dispositivo /
Ruptura de jerarquías y creación de conocimiento
Karen Cordero

- 1a. ETAPA / PREPARATIVOS
- 15 Planteamiento curatorial
- 29 Discusión inicial: tres preguntas
- 30 Arte y educación
- 46 Museo y exposición
- 56 Autor-público(s)
- 2a. ETAPA / LABORATORIOS DE ARTE Y EDUCACIÓN
- 70 Inauguración
- 76 Situaciones en la sala 8

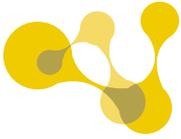
- 3a. ETAPA / EXPOSICIÓN
- 156 Piezas museográficas
- 4a. ETAPA / CONCLUSIONES
- 181 Reflexiones finales
- 214 Quema del judas
de Elba Esther Gordillo



La locura sueña con Minerva
en su jardín: satoe nidrai rabura
Urs Jaeggi

EL JARDÍN EN EL MUAC

Jorge Reynoso Pohlenz



La admisión del interés estético de los procesos de producción

está implícita en el concepto del arte moderno y no se limita a las creaciones del siglo pasado, sino que se extiende hasta el siglo xvi. Suponemos que un artista como Giotto, apoyado por su equipo de trabajo, llevó a cabo sus proyectos con astucia, economía y eficiencia, pero nos cuesta imaginarlo lidiando con crisis interiores y debates exteriores. Lamentamos que alguna de sus obras resultara inacabada y esto –más allá de constituir un campo de estudio para los investigadores de la pintura al fresco– no lo reconocemos necesariamente como una experiencia profunda que nos oriente hacia el pensamiento del pintor, hacia sus cuestionamientos y búsquedas; en contraste, nuestra imaginación se estimula con las tallas inacabadas de Miguel Ángel o con los cientos de bocetos de Leonardo; en el caso del segundo artista –cuyas obras “terminadas” se cuentan con los dedos de las manos–, nos encontramos posiblemente con el primer caso exaltado del artista que privilegia la experiencia de los procesos de investigación y desarrollo por encima de la posibilidad técnica u operativa de finalizar una obra.

El valor positivo que en el arte moderno se otorga al proceso creativo implica la simpatía por la noción de experimentación, por la concepción del ámbito de producción como un laboratorio en el que se explora y se someten ideas y materias a situaciones límite, incluso las que implican la improvisación. Este privilegio es concedido en nuestra era, de manera limitada, a los artistas, a los intelectuales especulativos y a los científicos teóricos –cualidades que, por cierto, atribuimos reunidas en figuras como Leonardo–, practicantes libres y especializados que, por el hecho de esta concesión, han sido desmarcados de los técnicos profesionales, de los que esperamos resultados y rendimiento. No consideramos positivos valores como la experimentación o la especulación en el caso de un político o un ingeniero nuclear, como tampoco deseamos que el director técnico de nuestra selección nacional de fútbol improvise: incluso el juego organizado está sometido a los rigores de la técnica y la eficiencia. En el momento en que un deportista resulta exitoso o fascinante por sus talentos experimentales y de improvisación lo emparentamos con el artista; cuando un científico realiza un prodigio similar lo vinculamos con el chamán o el místico, dos vocaciones desterradas en esta época de culto a la productividad.

A white bucket with two metal handles sits on a light-colored, possibly tiled, floor. The bucket has the Spanish phrase "SICABES AQUÍ, METELE ALGO." written on it in a dark, hand-painted font. The text is arranged in four lines: "SICABES" on the top line, "AQUÍ," on the second line, "METELE" on the third line, and "ALGO." on the bottom line. In the background, a person's legs and feet in sandals are visible, along with a dark cup and a white bucket on the floor. The scene appears to be a laboratory or a workshop.

SICABES
AQUÍ,
METELE
ALGO.

El hecho es que, desde siempre, todo proceso creativo, en la medida en que acontece en un ámbito social, resulta en una experiencia estética, misma que no está limitada al producto terminado; asimismo, el proceso no está nunca restringido al ámbito controlado por los artistas, extendiéndose en un tejido social, espacial y temporal, difícilmente predecible. Detrás e inadvertidos, en los fresco de Giotto en Asís, se encuentran ecos de los cuadros escénicos y el teatro devoto popular medieval, así como los administradores franciscanos, las libertades y censuras iconográficas; delante de ellos, las rodillas de los peregrinos, las amenazas de los iconoclastas y los esfuerzos de los restauradores.

La obra nunca ha sido la misma, nunca se asienta en un consenso de valoración unívoco: la obra ha sido un proceso dentro del tejido social en que se activa. Pero ha sido hasta fechas recientes que ese proceso se reconoce como sustancia relevante de la práctica artística, convirtiendo el ámbito artístico en el lugar acotado donde acontece una experiencia social que se caracteriza por su indeterminación práctica: no es claramente política ni económica, ni religiosa. Resulta al mismo tiempo interesante y perverso que el espacio de las artes haya adquirido reconocimiento y visibilidad a partir de su posibilidad de activación de procesos sociales indeterminados: una especie de reservación o, en el peor de los casos, una jaula de oro ofertada socialmente a partir de su positivo potencial creativo y su sello humanitario.

Si nos alejamos de la suspicacia y el cinismo –si nos aproximamos al fenómeno desde otra perspectiva–, podríamos afirmar que, por diversas circunstancias, el campo artístico se ha convertido en uno de los pocos lugares donde actualmente puede activarse una experiencia de proceso social desinteresada, sin una finalidad definida e inmediata de interés político, económico o religioso. Cuando menos desde inicios del siglo xx, este potencial se estimuló al margen del marco institucional en ese tipo de espacios que llamamos alternativos, pero también puede identificarse con grupos independientes, antros o agujeros subterráneos. En su necesidad de revitalizarse y en su proclividad a la asimilación, resultó irremediable que las instituciones formales integraran este ímpetu creativo surgido de la alternatividad. Sin embargo, en el espacio alternativo, contenido y continente, la figura y el fondo se confunden en la intensidad de las experiencias, resultando difícil a las instituciones, como las casas de cultura o los museos, delinear o acotar estos procesos experimentales conservando su definición formal, su inevitable y reconocible estructura convencional. Recuerdo, hace más de quince años, que al admitir en el Museo Carrillo Gil una sesión musical de *Death Metal* –organizada por el grupo Semefo– los que laborábamos en la institución empezamos a preocuparnos ante la posibilidad de que las vibraciones amplificadas afectaran la capa pictórica de las obras de Siqueiros colgadas un nivel abajo.

Cuando fue presentado en el Seminario Curatorial del MUAC el proyecto de González Casanova, admito que no me fueron claras al principio las razones para albergarlo en el museo, más allá de reconocer su interés como laboratorio experimental de procesos que relacionaban la acción artística con la educación. La complejidad operativa que se revelaba en el desarrollo de *Jardín de Academus* no me dejaba ver que, precisamente, era el espacio del museo una parte de los componentes implicados en la operación.



Este componente, además, no era el museo en sentido genérico, sino el MUAC, interpretado como espacio cultural universitario dedicado al arte contemporáneo en el que se localizan muchas expectativas, muchos intereses y muchas inversiones de toda índole; un aparato institucional que, en dimensiones, recursos y volumen de público asistente llega a distinguirse de otros museos de arte actual mexicanos, al tiempo que representa, como cualquier museo, el encuentro crítico entre las mencionadas profesiones técnicas y las vocaciones creativas; un espacio condicionado a seguir normativas con respecto al ejercicio de su presupuesto, al control del acceso de personas –a partir de definir las, en primera instancia, como público, personal o visitantes–, un lugar en el que el consumo de alimentos y bebidas se restringe a ciertas áreas y que cuenta con horarios regulados de trabajo.

Botánica de los deseos
Leonel Sagahón



Que
para que no
sean burros
como yo

Sin
alumnos
no hay
nada

Mmmm
tenlo creia
no se.
Replantar
sobre en la
vida

Yo soy un
estudiante
de la
universidad
y quiero
apurar
sin el
estudio

Que la
universidad
sea
social
nos va bien
a todos

Que la
universidad
sea
social
nos va bien
a todos

Que las
universidades
dejen de
ser
universidad
y sean
proyectos
culturales
e
ideologicos
de no ver
nada

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que los
estudiantes
dejen de
ser
estudiantes
y sean
proyectos
culturales
e
ideologicos

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que la
universidad
deje de
ser
universidad
y sea
proyecto
cultural
e
ideologico

Que no
cambie
tanto al
estudiante
como yo

Al final de cuentas, la operación del proyecto resultó más compleja de lo que habíamos anticipado, ya que éste no sólo nos retaba con la regularidad programática que se idealiza en los procesos de producción –o con el reconocimiento de líneas de mando y coordinación con cierto trazo vertical que se aplican a los “responsables” del proyecto–, sino también al confrontar las convenciones por las que un encargado de seguridad universitaria puede distinguir entre una manifestación de protesta académico-política y una acción artística, o al revelar las variantes genéricas que pueden existir entre los usuarios de un baño de hombres y otro de mujeres. Por décadas, los museos han programado en sus espacios proyectos artísticos que se denominan procesuales, sin reconocer frecuentemente su participación activa en los procesos que exhiben, su permeabilidad como estructuras o plataformas de visibilidad que no solamente conducen las vertientes generadas por la creación, la curaduría y las políticas culturales, sino que también –¿sobre todo?– son espacios públicos, lugares de socialización a los que les ha tocado recientemente la responsabilidad de albergar el concierto o desconcierto social. Fue en 1793, en Francia, que el museo se convirtió en un proyecto político enunciado a partir de su carácter incluyente (“el museo es un lugar para todos”), convirtiéndose también en un receptáculo privilegiado del arte, expresión cultural que comenzó a adquirir una presencia accidental en otros espacios públicos. Una de las claves que interpreto en *Jardín de Academus* puede surgir de parafrasear libremente dos preguntas que González Casanova dirige frecuentemente al arte: si el museo es un sistema significativo que está diciendo algo, ¿qué es lo que está diciendo?; y, ¿a quién se lo está diciendo?

Más allá de la complejidad operativa de *Jardín de Academus*, de las tensiones que generó en las cambiantes definiciones de quiénes eran *ellos* y *nosotros* en lo tocante a creadores, coordinadores, productores, participantes y espectadores, espero que el par de preguntas mencionadas arriba perduren reflexivamente en el MUAC, definido aquí como una asociación de personas, antes que como un grupo de profesionales o como un organismo institucional. Estamos lejos de alcanzar una evaluación concluyente dentro del equipo de trabajo sobre los resultados de esa reflexión. En relación con los testimonios escritos de los visitantes y de los *Enlaces* –estudiantes que prestan en el MUAC su servicio social para facilitar la interpretación de nuestros proyectos públicos–, puedo mencionar que la recepción del proyecto cursó desde la perplejidad de algunos hasta la satisfacción de otros de poder intervenir activamente en el acontecimiento artístico y educativo. Todavía existen muchos usuarios del museo que esperan una conducción lineal, clara, positiva y no conflictiva a través de sus contenidos, mientras que otros se entretienen acriticamente con las posibilidades lúdicas que ahora ofrecen los espacios de arte contemporáneo. Pero también hay usuarios que intervienen comprometidamente en la activación de un campo procesual, ahora reconocido, pero que siempre ha existido. La misma naturaleza del proyecto impide alcanzar consensos entre sus numerosos participantes intencionales y coyunturales. Pero ése es, posiblemente, uno de los cometidos fundamentales de un espacio de arte contemporáneo: distanciarse del concepto de la creatividad como un producto, del arte como “obra terminada”.

EL JARDÍN DE ACADEMUS | EL PROYECTO

José Miguel González Casanova



Si el arte es un sistema de representación, ¿a quién representan las obras?,

¿quién las produce y quién las lee? Si el arte conforma espacios de identidad colectivos, ¿qué tipo de identidades se reúnen en su entorno y cuáles son los signos que las identifican? Desde la producción, ¿quién es el constructor de esa ficción?, ¿desde qué perspectiva (cultural-personal) se elabora ese modelo de experiencia? Desde la circulación, ¿a través de qué canales se distribuye el mensaje?, ¿en función de qué se selecciona y se comunica?, ¿qué se acepta y qué se omite de los discursos en circulación?, ¿quién censura?, ¿a quién le dan visibilidad los medios?, ¿quién tiene voz, quién sólo escucha y quién no tiene acceso a esa información? Finalmente, cerrando el ciclo de comunicación, desde la perspectiva del consumo, ¿quiénes son los lectores?, ¿cuáles son sus parámetros (culturales-personales) de interpretación?, ¿a qué información tienen acceso?

El jardín de Academus era un olivar sagrado dedicado a Minerva, la diosa de la Sabiduría. Allí se construyó la Escuela de Platón. En ese jardín se cultivó la cultura griega. Cultura-cultivo. La propuesta consiste en crear un jardín colectivo que integre el arte contemporáneo. Las piezas deberán abrir procesos de aprendizaje a través de una vivencia estética, esto es, modelos sensibles de experiencia que permitan la ampliación de la percepción, la conciencia y la voluntad. La propuesta es construir colectivamente una experiencia didáctica, dirigida a integrar artistas y públicos con pluralidad en una sala del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM: cultivar nuestro *Jardín de Academus*.

El arte puede generar experiencias de enseñanza-aprendizaje y, al hacerlo, crear cadenas de saber y conciencia; enseña a través de la experiencia, no ofrece un conocimiento tan objetivo que pudiera pasar como objeto, sino que comunica desde la subjetividad, con la intersubjetividad. Crea lugares comunes de afectividad y con ello “hace visible lo invisible”.

Con esta muestra se buscará crear un proceso de comunicación entre artistas y públicos que contextualice la obra en espacios o funciones pedagógicas para incidir y fomentar el desarrollo del arte como medio de conocimiento y aprendizaje. El objetivo es abrir la institución del arte al campo social y la institución educativa a las prácticas artísticas.



OBJETO

SUJETO

AUTOR

PÚBLICO

REPRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

LOCAL

GLOBAL

ALUMNO

MAESTRO

DISLOCACIONES

VISIBLE

INVISIBLE

SUBJETIVIDAD

INTERSUBJETIVIDAD

DIDÁCTICO

ESTÉTICO

SOCIEDAD

UNIVERSIDAD

MUSEO

ESCUELA

El *Jardín de Academus* se plantea como una exposición-creación de procesos de arte que desarrolle experiencias de conocimiento y de enseñanza-aprendizaje con públicos específicos. En virtud de que es una muestra procesal, se segmentará en el tiempo; para ello se invita a treinta artistas, individuos o colectivos, a ocupar el espacio; cada uno tendrá dos días para hacer un ejercicio docente y estético, con un público específico que el mismo elige significativamente al que se integrará libremente el público asistente del museo. Los artistas deberán haber trabajado con ese público previamente, de alguna manera, y proyectar una situación de arte que generará una pieza-documento, una huella, que quedará expuesta en la sala del museo. Comenzamos con el espacio “vacío” del cubo blanco, con lo que se pone en juego la idea de neutralidad que dio fundamento al museo moderno. A lo largo de la muestra se demostrará que el museo es tanto un espacio vivo de circulación de experiencias de conocimiento, de construcción de intersubjetividades, como un instrumento de visibilidad. Pero, ¿a quién hacemos visibles?, ¿a quién comunicamos esa visibilidad?

El museo, como práctica institucional, no es un espacio neutro: está dentro de un contexto social que da posibilidades de lectura a públicos concretos de obras que son modelos de experiencia. Esta exposición marca los límites a la vez que genera propuestas de creación intersubjetiva que los abren. Sustenta al museo en su capacidad de creación de lecturas a partir de los puentes de comunicación que establece. El museo es un espacio público de intermediación y este proyecto pretende asumir su papel como activador social de relaciones subjetivas en lo público, cuestionando los criterios de universalidad, centralismo discursivo y económico, objetualidad de la obra e incluso autoría.

Seguiremos dos líneas de desarrollo que se entrecruzarán en este evento a partir de la función educativa del arte:

- Proyectos académicos en el campo artístico: se integrarán experiencias didácticas de arte que se incorporarán a la educación formal e informal. Se busca incidir en diferentes niveles, tanto en la educación básica como en la universitaria, así como en la enunciación de proyectos independientes vinculados a diversas realidades sociales.
- Visibilidad de públicos marginales de la sociedad, aquellos que precisamente suelen permanecer al margen de los medios de la educación y el arte.

La intención de esta exposición es dislocar una serie de funciones y roles para crear formas de organización, simbólicas y reales, que amplíen las posibilidades de comunicación a través del arte. Se explorará una serie de intercambios de lugar: de la escuela al museo, del museo a Ciudad Universitaria, el público por el autor y el alumno por el maestro. Primero, se disloca la función del museo como exhibidor de una obra educativa y en proceso abierto, la situación en lugar de fetiches de arte, a la vez que la escuela se mueve al museo. En el proceso, se trastocarán los roles del maestro-alumno en el sentido de que es mejor maestro el que aprende y alumno el que enseña, y del artista-público, pues el público al participar de la obra es creador de su significado. Con ello, la autoría tiende a su disolución. Los artistas crearán piezas que integren a sus públicos explícitamente en su proceso de elaboración.

Ciudad Universitaria, MUAC, agosto de 2009

1ra. etapa | Preparativos

Planteamiento curatorial

Agosto - octubre de 2009 Planteamiento curatorial y discusión en el Seminario de Curaduría del MUAC. Se realizó una serie de reuniones colegiadas del artista-curador con el equipo curatorial del museo.

Septiembre - octubre de 2009 Selección e invitación de los artistas participantes. Se siguieron dos criterios:

- Artistas que tuvieran un trabajo desarrollado en comunidades específicas.
- Maestros, talleristas y profesionales de la educación del arte de México e Iberoamérica.

La selección de los participantes incluyó a profesores que participan en los proyectos educativos de La Central del Pueblo, los Faros (Centros educativos de artes y oficios de la ciudad de México), "La Esmeralda" (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado), la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, la Universidad Autónoma de la ciudad de México, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, y de la Escuela Superior de Arte de La Habana, Cuba. También se integraron encargados de los servicios educativos provenientes del Museo Carrillo Gil y de la Fundación / Colección Jumex, de la ciudad de México, del Museo de

Arte Contemporáneo de Castilla y León, España, y del Moma, de Nueva York. Asimismo se incorporaron artistas con experiencia en la realización de talleres independientes provenientes de la ciudad de México, y de Mérida, México, Río de Janeiro, Brasil, Bogotá, Colombia, y Nueva York, EEUU. El proyecto educativo Seminario de Medios Múltiples, de la ENAP, UNAM, estuvo representado por artistas egresados de las tres generaciones que lo han realizado. Además, participaron artistas con proyectos que se desarrollan en una gran diversidad de barrios, centros de reclusión, comunidades de género y grupos de discapacitados.

EL MUSEO ESCUELA

INFORME DE UNA INVESTIGACIÓN DE ARTE Y EDUCACIÓN

José Miguel González Casanova



Con el objetivo de hacer estos laboratorios, en los que se explorara la relación del arte y la educación, los artistas del *Jardín de Academus* partieron de tres premisas curatoriales:

1. La integración en el proceso creativo de una colectividad específica marginada del arte y la educación formales, lo que implicó un cuestionamiento de la relación público-autor.
2. La generación de una situación durante dos días en la sala 8 del MUAC, con la participación de ese grupo específico, así como con el público del museo que resultara de objetivos didácticos y estéticos, cuestionamiento de la relación entre arte y educación.
3. La realización de una pieza museográfica que se iría añadiendo a la exposición junto con otras treinta en la ajustada sala 8, cuestionamiento del objeto estético y el documento.

Cada proyecto propuso en la práctica respuestas a estos cuestionamientos. El primer punto, la manera de crear en comunidad una pieza, se dio en grados: desde un mayor control del artista hasta una renuncia de la autoría; el artista director de escena o el actor anónimo de una situación social. En mi opinión, el artista siempre mantiene su responsabilidad de autor: es el generador creativo, pone las reglas del juego, crea un contexto de relación dentro de contextos de lectura, con públicos específicos elegidos y definidos. El artista abre su comunicación a determinados tipos de intercambio, pero, para hacerlo, tiene que cerrar otros, además de imponer los límites de la situación concreta y definir las reglas o, cuando menos, la manera de hacerlas en colectividad. Aunque comparta e integre otras autorías, el artista afirma su voluntad en la realización de su obra, de su acto. Es un escultor que crea una forma social. Una identidad. Por otro lado, el intérprete o lector es quien le da significado. En este caso se trataba de provocar una colaboración creativa que revirtiera el papel pasivo del lector para generar una participación activa de significación, de conocimiento y reconocimiento.

Los laboratorios buscaron durante tres meses dislocar el museo y hacerlo escuela. La elección de los colaboradores y de los grupos marginales fue una opción que desde la educación se conoce como perfil de ingreso del estudiante, pero que, desde el arte, también funciona como la acción de “hacer visible lo invisible”, como definía la función del arte Paul Klee, al dar visibilidad a cuerpos sociales. El arte nombra, bautiza, propone



identidad(es) comunicable(s) en el mundo. Cada proyecto creó canales de comunicación y, al hacerlo, identificó algunos límites de las instituciones de arte y educación. Todos los días tuvimos el acontecimiento de la visita de grupos sociales que no suelen ir a museos, y menos para hacer una obra en una vitrina que tiene una decena de miles de visitantes al mes. No era un público pasivo que sometía su actuación a un espectáculo, sino el colaborador voluntario de un evento de creación y aprendizaje. Los artistas decidieron con quién hacer el ejercicio y definieron el campo de juego. En esta exposición, se vislumbraron los márgenes en espacios como la piel, la cárcel, el museo, los barrios, las comunidades de Internet, la televisión, los medios de transporte, las escuelas, las oficinas, y los mercados; y en condiciones de vida como la senectud, la discapacidad, la locura, la feminidad, la transexualidad, la migración, y la cultura. No deben sorprendernos lo cercano de estos límites en un país en que las instituciones de arte y educación excluyen a la mayoría de la gente.

Los participantes se integraron porque se incluían en un proceso de construcción de su propia identidad y de reconocimiento del mundo, por una afirmación creativa de aprendizaje y significación, de conocimiento y comunicación. Como espectadores o como estudiantes no fueron el receptáculo vacío de una información, o su mero reflejo, porque participaron en la creación de la experiencia. Arte y educación son órdenes de experiencia que requieren coordinación, a la vez que libertad de interpretación, con ellos se abre un diálogo precisamente porque se parte de esta división de tareas que aspira al final a generar procesos comunes de creación-significación, en los que todos los participantes enseñen y aprendan. El objetivo del maestro es que los alumnos sean sus propios maestros y del artista que sus públicos sean creativos.

El segundo punto, la situación de dos días en la sala del museo, por su propia duración implicaba el desarrollo de una acción; no podía plantearse como un "performance" aislado, sino que se proponía con una secuencia. La mayoría de los proyectos partieron de un trabajo previo con las comunidades, en parte porque muchos de los artistas trabajaron en los ámbitos en los que ya estaban desarrollando sus investigaciones y también porque la situación de generar una pieza en el museo, abierta a su público, requería de la conformación de una colectividad reunida en el acuerdo de un proyecto común. Muchos de los proyectos en la sala fueron resultado de talleres anteriores, sin embargo, también se dio en la tercera parte de las propuestas del *Jardín de Academus* la labor con comunidades reunidas por convocatorias públicas para realizar una obra determinada, dirigidas a amplios grupos sociales como mujeres agredidas, redes de la web, estudiantes y maestros universitarios o, simplemente, el público del museo.

Una vez elegido el público con el que se trabajarían los proyectos había que plantear la manera en que se reuniría a la gente. Desde la mencionada convocatoria pública que varió en sus formas por los medios en que se hizo circular –impresos, Internet, etc.– hasta recursos propios de la academia como son conferencias, mesas redondas, elaboración de materiales didácticos, junto con una gran diversidad de situaciones de comunidad como fiestas, bailes, comidas, reuniones de café, pasarelas de moda, marchas, conciertos... Este ejercicio colectivo exploró creativamente sobre diversas formas de estar en colectividad, de convivir. Las reuniones se plantearon de una manera lúdica y

Percepción incrementada
Ricardo Caballero



creativa, y propusieron enfoques de realización que resignificaron la convención y refrescaron modelos: conferencias simultáneas entrelazadas, subasta de objetos de tianquis, pasarela de travestismo, fiesta de día del niño de migrantes indígenas, baile con maestros *piratas* de tepito, congreso disperso en un espacio abierto, manifestación política –anticelebratoria del bicentenario– con la exclamación de la celebración subjetiva, espectáculo de payasos con burócratas, entre otros.

Durante tres meses, esta “escuela” abrió todos los días. La situación básica de reunión era mayoritariamente el trabajo académico: talleres, clases, conferencias, congresos. Estas situaciones se vieron acompañadas de la elaboración de materiales didácticos de los saberes de los participantes: un herbario de las plantas de un barrio, un compendio de experiencias de vida de ancianos, unas monografías de indígenas, unas antologías musicales de *piratas* de tepito, una biblioteca virtual de libros fotografiados, un fanzine de especialistas en migración. Múltiples dispuestos durante toda la exposición para que el público los llevara, limitados claro a nuestro bajo presupuesto.

Se realizó un trabajo académico que reflexionó tanto en las prácticas educativas como en nuestro contexto social. Así, se conformaron grupos de estudio de alumnos excluidos de la educación superior, marcharon estudiantes rechazados del ingreso a la UNAM, se preguntó por la universidad que se desea, se hizo un plan de estudios de arte utópico.

En cuanto al contexto social, se asumió una posición política. Se exploró la relación de arte y activismo, afirmando la participación ciudadana y el derecho a la diversidad con equidad, por el derecho de inclusión de la educación, la cultura y el arte.

En varios de los casos, sobre todo cuando los colaboradores eran discriminados e incluso excluidos por su condición física o social, se recurrió al arte terapia, y esto pasó desde la habilitación del cuerpo y la comunicación no verbal hasta la expresión y



Gener/ando desconcertos
Paola Adriana García Ruiz

catarsis de la agresión. Marginados violentamente por ser mujer, transexual, indígena, loco, preso, discapacitado encontraron en la mera distinción de su “diferencia” y en su comunicación con el público “normal” una vía para comprender su identidad. Es muy importante la experiencia de comunicación para quien ha sido limitado, ignorado y hasta encerrado, y ésta comienza con el reconocimiento de su existencia por parte del “exterior”, del mundo normal y normativizado que ha hallado en esta alteridad una razón para excluirlos e incomunicarlos.

El sentido de los proyectos es en general la comunicación misma, que en la sala 8 y desde diversos ámbitos se abrió en el espacio público. Se centró en el espacio inmediato del cuerpo, del barrio, del trabajo, del medio público de transporte, así como en medios masivos que rebasaron por mucho al visitante del museo, como la transmisión de radio de los psicóticos, el canal de televisión interactivo por Internet, las comunidades virtuales. Cada obra creó alternativamente medios de circulación que ampliaron el alcance de sus piezas, en consecuencia de su voluntad de creación de comunidad.

Los contenidos los pusieron los públicos colaboradores desde la experiencia propia, desde su intersubjetividad y la autoconstrucción de sus identidades. Los grupos participantes aprendieron-enseñaron.

La tercera premisa curatorial –la realización de una pieza museográfica y la conformación de una exposición que permanecería un mes más sin la actividad de los laboratorios– hizo aún más compleja la solución de los proyectos. Éstos se enfrentaron a un proceso que contemplaba el desarrollo de una acción temporal, a la vez que a la realización formal de una pieza de exposición. En cada trabajo se dio énfasis a uno de estos momentos, aunque algunos consiguieron un interesante equilibrio. Para algunos, la acción en el museo funcionaba como el eje de la pieza y, en consecuencia, concibieron el objeto museográfico como un documento, para otros fue el objetivo aglutinador en torno al que se organizó la situación. Las piezas museográficas mostraron una serie de grados entre el documento y el objeto estético.

El valor del objeto mismo pasó a revisión, se jugó con valores añadidos: el económico del objeto viejo de un tianguis restaurado y subastado como obra de arte, el afectivo en un ritual de amistad o el agresivo al ser usado como un arma.

Una gran cantidad de piezas de la exposición estaban abiertas a la participación, aun durante el último mes cuando ya no funcionaban los laboratorios. Los múltiples se llevaban, las colecciones de objetos se ampliaban, los cuestionarios esperaban más respuestas, los medios de comunicación en la red estaban disponibles, de manera que la exposición siguió viva, en constante uso y modificación.

La exposición duró cuatro meses en dos partes, en los primeros tres se mostraron procesos puntuales y, en el último, se integró para el público del museo toda la investigación, buscando provocarle experiencias de comunicación y conocimiento, pero esta vez a través de un objeto de exhibición y de documentos. Resultó importante esta parte, ya que le dio un elemento de cohesión y finalidad común. Para muchos de los participantes era importante el sentido que cobraba exponer en un museo como vía de legitimar y darle voz a su identidad: aprovechar el aparato de poder y legitimación que tiene el museo como espacio de exhibición, tanto para los artistas –por ejemplo, el colectivo *cocoa* en algún momento de su proyecto propuso hacer una exposición de quince minutos de todos los artistas que llegaran a partir de una convocatoria abierta– como para los participantes de las comunidades; era una motivación exponer en un museo reconocido, tener voz y visibilidad en un lugar que en principio se concibe como un espacio de exposiciones de objetos de arte. Además, la exposición permitió la reunión de todos los proyectos: la presentación de treinta y un modelos de comunicación y aprendizaje a través del arte. Tuvimos que adaptarnos a un espacio pequeño para el enorme proyecto, pues la sala 8 acostumbra exponer entre una y diez piezas. Desde un principio ese problema se resolvió mediante la negociación de los espacios en la inauguración, en la que los creadores marcaron sus territorios con cinta adhesiva en pisos y paredes. En general, se respetó ese primer acuerdo en el curso de los proyectos, aunque se movieron algunas piezas por la museografía y las necesidades cotidianas de uso del espacio.

La exposición resultó condensada, por lo que se hizo compleja su lectura y recorrido. La comprensión de los treinta y un proyectos diferentes requería de mucho más tiempo que el par de minutos de atención que el arte contemporáneo suele tener. La muestra de apariencia pequeña integraba un gran número de trabajos que necesitaban tiempo de percepción, de ser vistos, tocados e incluso usados, así como de lectura de cédulas y descripciones. Digamos que si eso llevaba en promedio unos diez minutos, esta muestra requería aproximadamente cinco horas para ser recorrida. Obviamente eso es difícil en una sola visita, con lo que la exposición se mantuvo en su forma museográfica como un artefacto posible de ser leído fragmentariamente, un espacio abierto que ofrecía una muestra en la que el público necesariamente elegía concentrarse en algunas piezas desde su propia subjetividad y de acuerdo con sus intereses, pero que implicaba también omitir otras; una exposición que, más a la manera de un archivo, mostraba un amplio espectro de posibilidades de ejercicios de vinculación en el arte y la educación, y a la que se podría regresar de nuevo para encontrar cada vez nuevas posibilidades de interpretación.

Todo el proyecto fue parte de un proceso coherente que ha tenido diferentes etapas de visibilidad y comunicación, es necesario comprenderlo y valorar cada uno de sus resultados en la secuencia que estableció, en su estrategia temporal de acontecimientos: la discusión colegiada de los artistas participantes –en la que se revisaron los proyectos, se plantearon tres preguntas comunes y se concibió la acción común de la inauguración-clausura–, la reunión en cada proyecto de una comunidad en un grupo de trabajo, la creación de una experiencia estética de aprendizaje; la elaboración de una pieza, la participación de un público más amplio en el museo, la exposición colectiva de las obras y proyectos, la reflexión teórica en mesas redondas, la publicación del presente libro y la presentación del sitio web: <http://jardindeacademus.org.mx>.

Son significativas las dificultades que se presentan en la realización de un proyecto como éste en un museo universitario de arte contemporáneo. En la práctica, se mostraron algunas discrepancias entre una institución tradicionalmente acostumbrada a mostrar objetos de “arte”, que pretenden tener un valor intrínseco y universal (que se expresa en el mercado), y el flujo de más de mil personas involucradas en el proceso creativo de los laboratorios, quienes, con su mera presencia alterna, cuestionaban las normas escritas y no escritas del uso del espacio, desde lo más básico –como la regla que prohíbe comer y beber en las salas del museo– hasta numerosas situaciones ocasionales –como la exaltada visita del grupo de psicóticos a las exposiciones de arte contemporáneo, el uso del baño de mujeres por parte de los travestis o la indiferencia de un chico sordo ante las órdenes que le gritaba un custodio a sus espaldas–. Cotidianamente, cada proyecto provocó una negociación entre los hábitos del museo y la voluntad de habitación de los creadores participantes de los laboratorios.

El ritmo mismo de la organización del museo, que se orienta a la presentación de colecciones de objetos e instalaciones que se montan en dos semanas y se quedan quietas durante tres o cuatro meses, entró en conflicto con la propuesta museográfica de montar semanalmente las piezas que resultaban del *Jardín*. Todos estábamos de acuerdo en que sería interesante mostrar el proceso de la exposición, vinculando los objetos y documentos que se fueran generando en el tiempo, el problema era que la estructura de trabajo del museo tiene otra manera de producción, otros tiempos y la propuesta de montar dos o tres piezas a la semana resultaba vertiginosa. Como resultado de esta negociación, el espacio se tuvo que modificar dos veces: a la mitad del tiempo de los laboratorios, después de crecer desordenadamente durante mes y medio incluimos las piezas faltantes y le dimos forma a la museografía, después volvió a crecer hasta que la ordenamos definitivamente para la inauguración.

A lo largo de este proceso, existió una confrontación de usos del espacio museístico que tuvo como punto de intermediación la voluntad de todos los participantes, internos y externos del museo de realizar este proyecto. Energía vital que a pesar del estatismo de la institución-museo, en sus orígenes aparato legitimador del logocentrismo, consiguió generar desde la diversidad una propuesta de públicos visitantes en concordancia con todo el equipo del museo.

Si bien este proyecto cuestionó ciertos procesos de producción de la institución, también afirmó la importancia y la cooperación con otras áreas encargadas de los servicios

educativos, la formación académica, la investigación... Lo que no se pudo realizar señala algunos puntos débiles que pueden ser modificados para flexibilizar a los museos en prácticas ya comunes del arte contemporáneo que, más allá de la fetichización y colección de objetos, proponen al arte como la creación de modelos de comunicación y participación colectiva. Lo que se realizó fue una afirmación de ese propósito, por el cual el museo amplió su sentido de institución de arte y cultura pública, con lo que consiguió activar un espacio de intermediación, creación y aprendizaje, en la diversidad social.

El proceso general implícitamente cuestionó el papel del arte y del museo en la sociedad, explorando su sentido en la cultura y la educación. El museo educa, ¿cuáles son sus pedagogías invisibles? El tema es extenso y es una reflexión que se puede llevar desde el MUAC hasta lo más profundo de las políticas públicas de la educación, la cultura y el arte. ¿Cómo son generados y difundidos los contenidos en las instituciones educativas y culturales?

Esta dislocación escuela-museo también puso en cuestión la institución escolar, pues difícilmente podría realizarse este ejercicio en el marco de una educación formal tradicional. En este caso, se planteó una experiencia horizontal de aprendizaje, a partir de una participación creativa de todos los participantes. Ningún artista propuso la transmisión de una información, el depósito "bancario" del conocimiento que recibe pasivamente el educando del que hablaba Paulo Freire, los proyectos se encaminaron a la creación colectiva de la información y de la experiencia de enseñanza-aprendizaje. La mayoría de los trabajos partieron de las necesidades e intereses de los participantes de los talleres que, en común acuerdo, generaron una situación creativa en la que los "educandos" fueron también educadores, entre ellos y el público amplio del museo, así como con los "espectadores" que participaron activamente como artistas creadores de los proyectos.

Arte y educación pueden ser instrumentos de domesticación y control de un mundo basado en sistemas de intercambio económico y político centralizados, y por lo tanto injustos. Sin embargo, la vinculación entre arte y educación, con la participación explícita y activa de cada sujeto que se incluye en el proceso, multiplica las posibilidades de estas prácticas como medios de ampliación de la percepción, la voluntad y la conciencia. No se trata de entender el arte al servicio de una educación disciplinaria, una doctrina, o la sumisión a unas reglas, ni a la educación al servicio de modelos de sensibilidad impuestos por un orden social constituido para dominar, explotar y acumular; por el contrario, buscamos provocar experiencias de (auto)conocimiento a través de la creación de asociaciones y significados, es el carácter artístico el que permite la ampliación de la educación pues, como diría Giordano Bruno, "el arte hace las reglas". En los laboratorios del *Jardín de Academus*, las piezas se elaboraron sobre la experiencia sensible de los participantes, a la que dieron forma con la complicidad del público, cuestionando implícitamente la idea de la educación como mera transmisión de información. A la vez, al integrar al público en un diálogo efectivo, estas obras evitaron la espectacularidad y la imposición de modelos que suelen circular en la institución del arte por la lógica del mercado y el dominio cultural. Por lo que tanto estética como didáctica resultaron enriquecidas.

JARDÍN DE ACADEMUS COMO DISPOSITIVO

RUPTURA DE JERARQUÍAS Y CREACIÓN DE CONOCIMIENTO

Karen Cordero Reiman

El MUAC centra su atención en el usuario y establece programas públicos de vanguardia orientados a generar conocimiento transdisciplinario, facilitar el aprendizaje y provocar la construcción de experiencias significativas.

En ese sentido los programas educativos tienen la posibilidad de abrir espacios de diálogo, interacción y reciprocidad entre las diversas disciplinas del pensamiento, motivando al usuario a crear sus propios encuentros y significados dentro del espacio museístico.

[...] El quehacer educativo en el MUAC coloca al usuario en el centro de la dinámica museística facilitando procesos de aprehensión de la vivencia estética y la experiencia en el espacio. Desarrolla estrategias, herramientas y ambientes que buscan motivar la interpretación del arte contemporáneo, la cultura visual y el concepto de museo. Concibe al museo como un medio de comunicación, convivencia, aprendizaje y goce con el fin de generar sentido de pertenencia y uso del espacio museal.

Ricardo Rubiales

Plan Estratégico de Educación



El concepto inicial del MUAC estaba apuntalado sobre tres aspectos: hermenéutica,

rizoma y constructivismo; en todos, pero particularmente en el último, el público, como constructor de conocimiento –o más bien los diversos públicos, universitarios y no, de diferentes edades y actividades– ocupaba un lugar primordial. El público se concibió como el objeto y el sujeto del museo, como el lugar en donde se generaba su sentido. Se planteaba “ser transdisciplinario, enriquecer el debate intelectual, permitir la multiplicidad de voces y considerar al usuario como co-protagonista”¹ Como tal, no se apartaría el espacio consagrado a la acción educativa del área principal del museo, sino que sería “la primera situación en la que se topa el visitante”² Un área denominada El Ágora (con significativas reminiscencias de la cultura democrática de la Grecia clásica) se concebía como “un espacio de flujo e interacciones, [...] con un mobiliario que facilita la conformación de diversos ambientes que se transforman continuamente con el paso y uso de las audiencias [...] diseñado para provocar la vivencia dinámica del usuario”³

No es casual, tampoco, que en el diálogo entablado con el equipo de diseño arquitectónico, el espacio específico designado a actividades con el público y con programas para éste se haya definido literalmente en un momento como un jardín, para crear un ambiente propicio para la reflexión y la interacción creativa.

Sin embargo, al ir ocupando el edificio monumental diseñado por Teodoro González de León, a partir de noviembre de 2008, y poniendo en práctica un programa de exposiciones y actividades, se hizo evidente cierta tensión entre el anhelo del MUAC de posicionarse en el sistema artístico como un museo de arte contemporáneo de “clase mundial”, con lo que eso implicaba en términos estéticos y de imagen visual e imaginario social, y el reto de poner al centro de la planeación museológica las formas de recepción y significación del arte para la comunidad universitaria y el público nacional, incluyendo a sectores que tradicionalmente forman parte del “no público” de los museos.⁴ Entre otros aspectos, se acentuó una divergencia entre los criterios predominantes para

1 Ricardo Rubiales, “Plan estratégico de educación”, documento de trabajo, 7 de febrero de 2008, p. 1.

2 Rubiales, “Plan estratégico de educación”, p. 1.

3 *Ibidem*, pp. 1-2.

4 “Addendum: The MUAC and Its Initial Encounter with Its Publics”, en Hans Belting y Andrea Buddensieg, eds., *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, pp. 358-367.



la función curatorial y los criterios del área de comunicación, educación e interpretación. Aunque se introdujeron aspectos innovadores, como los “enlaces”, que sirven como mediadores que apoyan al público para facilitar su interacción tanto con las exposiciones como con las obras y se creó el Espacio Experimental para la Construcción de Significados (EECS), a la mitad del recorrido museístico, mucha de la planeación y reflexión sobre las estrategias educativas del MUAC quedó en suspenso al priorizar la organización de exposiciones capaces de establecer la marca del museo de manera contundente en la comunidad artística nacional e internacional.

El proyecto de José Miguel González Casanova denominado *Jardín de Academus* diverge de esta última tendencia al poner el acento sobre el proceso más que en el producto visible, objetivo, y al desmontar las jerarquías humanas y espaciales predominantes en el ámbito de arte contemporáneo. Toma su nombre del olivar sagrado dedicado a Minerva, la diosa de la sabiduría, donde en la Grecia antigua se construyó la Escuela de Platón y se cultivó la cultura griega.⁵ Este proyecto tiene coincidencias importantes con el plan estratégico de educación, de carácter constructivista, configurado antes de la apertura del museo, al proponer –a través de un deslizamiento entre los conceptos de cultura y cultivo– “crear un jardín colectivo que integre el arte contemporáneo” e indicar que: “Las piezas deberán abrir procesos de aprendizaje a través de una vivencia estética. Esto es: modelos sensibles de experiencia que permitan la ampliación de la percepción, la conciencia y la voluntad. La propuesta es construir colectivamente una experiencia didáctica, dirigida a integrar artistas y públicos con pluralidad en una sala [...]”⁶ Asimismo, se busca resaltar la especificidad y la diferencia del conocimiento generado por el arte (en un gesto que se acerca a la diferencia, siempre elusiva, propuesta por Jacques Derrida):⁷ “El arte puede generar experiencias de enseñanza-aprendizaje, y, al hacerlo, crear cadenas de saber y conciencia; [...] no ofrece un conocimiento tan objetivo que pudiera pasarse como objeto sino que comunica desde la subjetividad, con la intersubjetividad. Crea lugares comunes de afectividad [...]”⁸

También coincide la propuesta de González Casanova de una “exposición-creación de procesos de arte que desarrollan experiencias de conocimiento y enseñanza-aprendizaje”⁹ con las propuestas educativas iniciales del MUAC en su enfoque hacia públicos específicos; empero, resalta con mayor claridad la inclusión de una reflexión sobre procesos didácticos formales e informales en distintos niveles y en diversas realidades sociales, así como la meta de dar visibilidad a públicos marginales que suelen ser invisibles tanto en el sistema educativo como en el sistema artístico. Es en este sentido que pone bajo la lupa y a la vez cataliza procesos de transformación en el papel del arte como sistema de representación, cuestionando quiénes son los actores e interlocutores involucrados y ampliando el campo de acción del museo en este sentido. *Jardín de Academus* cuestiona y subvierte las estructuras acostumbradas, consagradas y normativas de los sistemas de arte y educación, con la deliberada intención de “dislocar una serie de

5 José Miguel González Casanova, “El Jardín de Academus”, documento de trabajo, agosto de 2009, s. p.

6 *Ibidem*.

7 Jacques Derrida, “La Différance”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, pp. 37-62.

8 González Casanova, “El Jardín de Academus”, s. p.

9 *Ibidem*.

funciones y roles para crear formas de organización, simbólicas y reales, que amplíen las posibilidades de comunicación a través del arte.”¹⁰

Asume así la función política del arte, no como herramienta retórica, sino como pauta para la desconstrucción y reconfiguración, no de sus formas, sino de sus dinámicas estructurales y sus mitos fundadores, entre ellos la autoría del artista y la autoridad del artista, la escuela y el museo. Entre las propuestas atinadas e irónicas del planteamiento original de González Casanova está el reconocimiento “oficial” de estas formas alternativas de aprendizaje: “El público puede registrarse como estudiante [...]. Si junta 200 horas de permanencia dentro de este proyecto (medidas por un reloj checador) obtendrá un no título de la UNAM.”¹¹

Sin embargo, al conjuntar treinta y un acciones, los modos en que *Jardín de Academus* sirve como dispositivo de cuestionamiento del sistema artístico-educativo son múltiples y complementarios. Los proyectos son producto tanto de artistas conocidos, con amplia trayectoria, como de jóvenes recién egresados de escuelas de arte, e incluyen también propuestas de profesionales del diseño y el teatro. En varios casos, las actividades traspasaron los límites físicos del museo para presentar trabajo hecho en otros ámbitos, como el Metrobús e Internet. Asimismo, los proyectos propuestos involucraron cuestionamientos sobre lo que el público quiere de la universidad y lo que siente que falta a su educación, además de la generación colectiva de una propuesta para una escuela de arte utópica. Los resultados en algunos casos introdujeron formatos de exposición (manifestaciones, pasarelas) que rompieron las expectativas convencionales del espacio, así como fronteras de género y clase. Un buen número de las obras de *Jardín de Academus* generaron experiencias estéticas protagonizadas por públicos generalmente ausentes de la producción y recepción de lo que se concibe como arte contemporáneo: reclusos, sordos, enfermos mentales, víctimas de violencia doméstica y discriminación racial, travestis, adultos mayores. Y en un caso invirtieron el papel convencional de los custodios del museo para convertirlos en intérpretes activos de la obra de arte. De acuerdo con el enfoque procesual del proyecto, la documentación visual del mismo no muestra principalmente objetos, aunque sí los hay, producto de muchas de las propuestas, sino presenta gente haciendo cosas. Asimismo, la exposición resultante ponía a disposición del público huellas de experiencias más amplias y complejas, sugiriendo apenas la riqueza y complejidad de esta propuesta.

En suma, *Jardín de Academus* introdujo en el MUAC una dinámica de interdisciplina e indisciplina, fundada en una autocrítica del sistema artístico-educativo que permitió que cuestionara sus propios límites y puntos ciegos, y experimentara la apertura a públicos diversos, derrumbando barreras y dislocando las categorías que históricamente lo han sustentado. Y al hacerlas visibles, facilitó su análisis y transformación.

Ojalá esta experiencia colectiva, su documentación y reflexión sirvan para nutrir un diálogo más amplio y continuo sobre la definición de arte contemporáneo y las políticas de comunicación y educación que encarna el MUAC, contribuyendo a la recuperación de algunos aspectos de su intención y concepción original como museo universitario en el sentido más pleno, que han quedado algo relegados durante los primeros años de su desarrollo.

10 González Casanova, “El Jardín de Academus”, s. p.

11 *Ibidem*, s. p. Por razones de presupuesto, esta iniciativa no pudo llevarse a cabo.

1ra. etapa | Preparativos

Discusión inicial: tres preguntas

Noviembre de 2009 - marzo de 2010 Se realizaron reuniones de trabajo con los artistas para discutir los proyectos, tanto de forma directa curador-artista como en tres reuniones colegiadas, a las que asistió la mayoría de los participantes. En cada junta del colectivo del *Jardín de Academus* se revisaron los proyectos de abril, mayo y junio. Además, se llegó al acuerdo de responder y compartir un cuestionario de tres temas que reflexionara los proyectos a partir de las preguntas sugeridas.

En las reuniones del colegio del *Jardín de Academus* se convino también titular al proyecto como *Laboratorios de Arte y Educación*, a la vez que se dio una reflexión sobre cada propuesta. Asimismo, se comenzó a estructurar la producción de los eventos y piezas. Además de los artistas, participó el equipo de producción, conformado para este proyecto por una productora ejecutiva y dos asistentes, y el equipo a cargo del Departamento de Servicios Educativos del MUAC. Simultáneamente los artistas tuvieron reuniones con el equipo de producción y el curador para la planeación de la logística de los treinta y un proyectos.

Se realizó una cuarta reunión para conceptualizar y organizar la inauguración y clausura de los talleres, en la que se decidió hacer un performance colectivo integrando a los artistas y comunidades participantes.



1. Arte y educación

¿Cuál es la relación entre arte y educación?

¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?

¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?

¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?

¿Cómo se estructura académicamente? Por ejemplo:

- a) Perfil de ingreso.
- b) Perfil de egreso.
- c) Objetivo general.
- d) Objetivos específicos.
- e) Unidades o temas (contenidos).
- f) Actividades de aprendizaje.



Urs Jaeggi | LA LOCURA SUEÑA CON MINERVA: SATOE NIDRAI RABURA

El proyecto es educativo en tres direcciones:

- a) El grupo con el que trabajo aprende sobre creatividad durante los encuentros anteriores y posteriores a los dos días en que producirán dibujos y objetos en un ambiente de trabajo colectivo espontáneo. Se trata de crear objetos y reflexionar sobre su distribución en el espacio.
- b) Los visitantes podrán ver que los habitualmente excluidos son seres humanos creativos que pueden trabajar con sus manos, inventar, cantar, escribir poemas y discutir, según sus intereses (que ya han manifestado).
- c) Curadores, directores de museos y artistas podrán ver y oír que hay grupos excluidos creativos que amplían el horizonte del arte.

Las autoridades encontrarán un ejemplo de una gran parte de gente que necesita tener posibilidades para desplegar su creatividad en un contexto colectivo. Se necesita crear más talleres abiertos a diferentes grupos (desempleados, gente sin techo, psicóticos, niños...).

La relación educador-educando en este proyecto está marcada por la escucha en juegos de creatividad.

Taniel Morales | PARCIAL O TOTAL

En mi pieza, la relación entre arte y educación se da de dos maneras:

Directa: libros de arte-valor educativo-archivo público

Los libros de arte, y en general los libros, son más caros de lo que deberían de ser. El conocimiento es patrimonio de la humanidad y cualquier ser humano debería tener acceso ilimitado a ellos, sin costo, en mi opinión. La cultura se basa en la comunicación de la información y el libre tránsito de las ideas.

En una época como ésta, cuando la información es la estructura paradigmática con que leemos la realidad, cualquier mecanismo que impida su libre propagación contribuye a la estratificación social.

Parcial o total es una pieza que habla sobre el tema, pero que, sobre todo, pretende incidir directamente en el problema; es decir, su pretensión es lograr que algunas personas accedan a libros que de otra forma nunca tendrían.

Indirecta

Los seis años que he dado el taller de arte contemporáneo en el Faro de Oriente, he encontrado que el proceso de aprendizaje y de creación artística tiene muchas semejanzas. En ambos existen dos rutas: profundas y superficiales (sin calificarlas moralmente). La ruta profunda parte de un entendimiento de por qué se ha elegido hacer arte o aprender. El objetivo es una transformación personal (sin excluir otra ambiental y/o social) y el requisito indispensable es asumir las consecuencias de nuestros actos y hacernos dueños de nuestro proceso como el artista que trabaja explorando las necesidades objetuales y conceptuales de su propio proceso y el estudiante que discrimina la información que le llega y se hace responsable de su propio aprendizaje.

La ruta superficial, por el contrario, es una imitación de las formas. El artista que trabaja a partir de la forma y el efecto final centra su proceso en la producción y ejecución de la pieza, como el estudiante que adopta la tira de materias como modelo de su proceso. En ambos casos, la información es indispensable. En uno como objeto que se va a observar y cuestionar, en otro como modelo de desarrollo.

Parcial o total pretende enfrentar al usuario a tomar una decisión acerca de cuáles libros quiere quemar, obligándolo con ello a adueñarse de su proceso educativo.

Pablo Helguera | CONFERENCIA COMBINATORIA

Este proyecto se enfoca específicamente en el formato de la conferencia académica, sus rígidos protocolos y limitados formatos de presentación que dominan su perfil en prácticamente todas partes. A pesar de que el formato de la conferencia se considera caduco y limitado, hay pocos intentos por renovarlo. Este ejercicio propone una manera distinta de estructurar una presentación. Asimismo, la conferencia combinatoria busca cuestionar la definición de educación como un simple vehículo informativo para proponer que hoy en día lo fundamental no es adquirir y digerir información, sino la potencialidad resultante del proceso de sintetizar y trazar relaciones entre diversos datos. En el proyecto, que tiene forma de taller seguido de una presentación, los participantes se vuelven presentadores del material.

Alejandro Rincón | SAQUE SU ACORDEÓN

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

A partir de un juego cómplice, en el que, por un lado, todos podemos simular procesos cognitivos para nosotros mismos, pero también, por otro lado, en el que todos podemos socializar las formas de transmitir conocimiento, partiendo del hecho de sintetizar y reproducir información para procesarla de forma "mnemotécnica". En éste, sin embargo, la pulsión más activa no es la de dominar mayor conocimiento, sino de poder hacer uso del mismo de las maneras más transgresoras de modelos clásicos y cerrados.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Una expectativa de procesos, formas relacionales y posibilidades de acción, ausentes en un contexto de variaciones en los modelos estéticos dados, desde las instituciones culturales hasta los individuos creativos llamados artistas (productores), con intenciones nostálgicas de maneras ingeniosas y estimulantes que puedan accionar en espacios participativos de cooperación intergeneracional.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

Como una provocación de reacciones según los contextos, de problemas particulares a un campo determinado, en la que la ayuda planeada y organizada juega un papel orientador.

● *¿Cómo se estructura académicamente? Por ejemplo:*

- Perfil de ingreso: usuarios o agentes culturales reflexivos que participan en una convocatoria inducida.
- Perfil de egreso: agentes culturales activos que operan en diversos niveles de resolución y percepción estética de relaciones simbólicas y objetuales.
- Objetivo general: la construcción de consensos que pondrán relaciones de aprendizaje colectivo.

d) Objetivos específicos: concebir, diagnosticar y procesar estrategias tanto de resolución como de comprensión de poéticas sociales, experimentadas en una noción de transgresión controlada. Pero con tendencias a una mutabilidad negociada.

e) Unidades o temas (contenidos): procesos técnico-conceptuales; presentación de paradigmas de narrativas estéticas; laboratorio de metalenguajes; interacción social.

f) Actividades de aprendizaje: montaje participativo, escultura social, talleres focalizados, charlas con agentes culturales invitados, visitas guiadas, conferencias con públicos fuera del aula-sala.

Samuel Morales y Mauricio Colín / Colectivo Masa Crítica

I TRABAJO Y TIEMPO DE ESPERA. OBRAS QUE SE QUEDAN

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación?*

Para el colectivo Masa Crítica esta relación tiene una naturaleza dialéctica. No se concibe uno sin la otra. En su propia dinámica de relación traza distintas trayectorias y cada una implica un nodo de problematización distinta. En este sentido, podemos hablar de educación de artista, educación estética, educación a través del arte (con una amplia gama de aterrizajes), educación acerca de las artes centrada en el proceso analítico-reflexivo (historia, sociología, estética y otros campos teóricos) como principales ejes de articulación. Cada uno genera su propio campo epistemológico como construcción del conocimiento.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

Partimos del concepto de experiencia estética desmitificando el papel del artista como productor de ese conocimiento y el del público como agente pasivo del consumo del mismo. El detonante es el proceso de memoria y experiencia estética derivados del encuentro con objetos o situaciones artísticas, pero con la intención de traducirlos a un nuevo ente estético en el que se mezclan con la subjetividad del individuo y circunstancias del contexto. Al acudir a custodios o vigilantes de sala como agentes participantes de la pieza se busca subvertir el rol de salvaguardas de objetos con importante valor histórico, estético y económico, y tomarlos en individuos productores de sentido; la función de los escritores amateurs será traducir el trabajo de los custodios a nuevas experiencias literarias que caminen en sentido opuesto a la categoría que defina el trabajo, es decir, partir de elementos de mayor objetividad para generar procesos de síntesis a través de la poesía y partir de elementos de síntesis visual para generar procesos descriptivos vía la narrativa. Los escritores se desempeñarán, a su vez, como mediadores con el público que asista a la sala, a fin de participar en un taller de producción poética o narrativa tomando como elemento detonante el trabajo y proceso de los custodios.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar*

a los modelos educativos y artísticos? ¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?

Constituye un modelo importante para el trabajo de creación de conocimiento en museos o centros culturales, ya que dejan de ser vitrinas para convertirse en espacios de participación para la construcción de cultura, con las implicaciones positivas que esto conlleva en el ámbito político y social. Todos los elementos en interacción, custodios, escritores y público, son responsables y poseedores del resultado de la experiencia. El educador es una suerte de mediador, activador o provocador de situaciones donde el conocimiento surge y fluye de diversas maneras, y no de manera vertical fomentando un consumo pasivo que al final se convierte en contenido olvidado.

Sofía Olascoaga y Víctor García /

Taller de acción y organización colectiva | MEMORIAL HM

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación? ¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

La relación entre arte y educación es de implicación recíproca. La práctica artística produce conocimiento en tanto experiencia de construcción de sentido. La educación es un proceso de socialización de dicho conocimiento y ocurre de formas muy diversas. En el caso de proyectos artísticos interesados en su función educativa como objetivo principal, el campo de acción se concentra en propuestas específicas de construcción simbólica y, muchas veces, en la socialización de la práctica como momento fundamental en la experiencia de dicha construcción.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Aprendizaje para acciones concretas, conceptualización de una práctica, autorreconocimiento en el diálogo frente al otro del propio aprendizaje desarrollado a través de la práctica cotidiana y expuesto en el ejercicio de transmisión y crítica compartida.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

El punto de partida de esta iniciativa es una experiencia específica compartida por los dos coordinadores del proyecto, que detonó una reflexión en cuanto al conocimiento generado por la experiencia de dos comunidades: la artística y la de activistas sociales. La reflexión se enfoca en las estrategias de organización colectiva y de construcción simbólica en la acción colectiva que ambas ponen en práctica y la búsqueda por construir puentes que permitan el aprendizaje mutuo, y generen nuevas reflexiones a partir de un encuentro en el que se expongan los saberes y aprendizajes propios de las experiencias de los participantes. En este sentido, se propone que la relación

del educador-educando es recíproca, en el sentido en el que los participantes cumplen ambas funciones en una relación que se construye a partir de un diálogo horizontal en el que los participantes enseñan y aprenden a partir del análisis crítico, la confrontación de experiencias y la discusión colectiva.

Entendemos que nuestra labor de coordinadores está orientada a organizar una convocatoria específica a quienes pensamos que pueden estar interesados en formar el grupo de trabajo y que, a la vez, pueden multiplicar la invitación a otras personas que, según su apreciación, compartan el interés en participar. La función "educativa" consiste en organizar una propuesta de contenidos y en el diseño de dinámicas para abordarlos, apostando por la transmisión de conocimiento entre el grupo, conformado por los invitados y por nosotros.

Acudimos a una serie de asesores que apoyan los procesos de mediación, registro e interpretación gráfica de la documentación del encuentro, como el facilitador o guía. La actividad partió del autorreconocimiento, la exposición frente al grupo, la discusión, la proyección de posibilidades de acción conjunta y la explicitación del deseo de participar en ellas. Después, la realización de la acción a partir de una guía temática que sugiere la organización de contenidos y la dinámica en que se trabajan en la sesión.

● *¿Cómo se estructura académicamente? Por ejemplo:*

- a) Perfil de ingreso: artistas, activistas y personas con perfiles híbridos, interesados en trabajar en procesos colectivos.
- b) Perfil de egreso: interesados en trabajar construyendo estrategias colectivas y de autorganización.
- c) Objetivo general: generar puentes entre comunidades del arte y el activismo que promuevan el autorreconocimiento y la transmisión del conocimiento generado a partir de la propia práctica, en relación con la construcción simbólica y la organización de estrategias de acción colectiva.
- d) Objetivos específicos: elaboración colectiva de un manual práctico que integra las experiencias de aprendizaje a través de la práctica y las propuestas de los participantes a partir de ejes de discusión planteados en el contenido temático de las sesiones (véase inciso e).
- e) Unidades o temas (contenidos):

Parte 1:

- Autodefinition, prejuicios y estigmas.
- Estructura laboral, autogeneración de objetivos a través de la práctica, condiciones de desarrollo autoprocuradas.
- Incidencia en el contexto, función social, espacios de negociación, articulaciones (niveles y formas), relación con el Estado / iniciativa privada / sociedad civil, relación con reguladores de la vida social.
- Entendimiento de nociones como autonomía (de qué tipo y con respecto a qué), tipo de relación con las estructuras,



subjetividad / colectividad, transgresión, agravio, hedonismo y campos de referencia de los que se nutren dichas nociones y la propia práctica.

- Proceso creativo (detonadores y mecanismos), construcción discursiva, repertorio de acciones, sentido de la acción, previsión de resultados.

Parte 2:

- Propuestas concretas de posibilidades de estrategias de trabajo conjunto.
- Explicitar la voluntad de llevarlas a cabo.

Parte 3:

- Diseño de estrategias de acción.

Parte 4:

- Repertorio de acciones puestas en práctica en el MUAC.

f) Actividades de aprendizaje: carrusel, comparación y contraste, análisis de experiencias.

Leonel Sagahón | BOTÁNICA DE LOS DESEOS

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación?*

Puede haber muchas relaciones que resultan de lo que entendamos por arte y por educación. También esto depende de las características específicas de cada proyecto; en general, considero que el arte es un medio para conocer el mundo, es decir, para aprender y que este aprendizaje puede suceder (no siempre es así) en el marco de una situación educativa.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

A través de preguntar. En un primer momento, las interrogantes "¿qué esperas de la universidad?" y "¿qué esperas de los universitarios?" fueron preguntas generadoras —en el sentido planteado por Paulo Freire— que detonaron reflexiones colectivas entre quienes preguntan y quienes responden. En un segundo momento, al procesar las respuestas y convertirlas en un discurso visual, los participantes extendieron la reflexión al terreno del arte, donde las respuestas son un nivel de contenido que se une a otros contenidos para construir una lectura enriquecida. En el tercer momento, cuando el público ve la pieza, los contenidos se vuelven pregunta de nuevo y confrontan al espectador, quien, en el cuarto momento, formula un juicio ante la pieza que inevitablemente incluye su propia respuesta a las preguntas originales.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Por un lado la pieza busca confrontar la imagen que tienen de sí mismas las universidades y los universitarios con la que tienen sus "vecinos"; en ese sentido, el primer aporte sería propiciar la autocrítica universitaria. Por otro lado, en lo educativo, el proyecto plantea que es indispensable que los procesos educativos mantengan la conciencia de su valor

social, el contacto con comunidades específicas sobre las que su acción se traduciría en beneficios directos. En lo artístico, el proyecto propone que los procesos de creación permiten dinámicas de participación que a la vez que favorecen la enseñanza-aprendizaje permiten formular mensajes relevantes y memorables gracias a que son sutiles y elocuentes.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

Pretendo que el “profesor” (en este caso yo) sea quien detone y module el fenómeno, pero que el verdadero “educador” sea el proyecto. En cuanto a los educandos, es difícil decir: en efecto, los alumnos participantes son educandos, pero las comunidades con las que trabajamos también lo son y quizá el público asistente, si se lleva algún aprendizaje, pueda ser considerado también. Lo que sí puedo afirmar es que, como siempre, en la ambición de que todos enseñan, todos aprenden, y el que más aprende es el profesor.

Daniel Godínez Nivón | TEQUIOGRAFÍAS

Arte y educación participan en la construcción social del conocimiento. El arte está en constante búsqueda de otras formas de comunicar y decir. En él se encuentran claves que manifiestan la sensibilidad de la época. La educación participa en la construcción de nuestra sociedad. Es formadora de valores, costumbres y formas de actuar. A través de ella, las nuevas generaciones asimilan y aprenden las comprensiones, modos de ser, conductas de generaciones anteriores, creando además nuevas, de tal manera que es posible ampliar las formas en que se transmite el conocimiento a partir de una visión participativa y el trabajo en conjunto. Este proyecto se sustenta en esa posibilidad de ampliar, mediante una relación arte-educación las maneras en las que se transmite y recrea el conocimiento entre los grupos humanos, logrando con ello ampliar la visión de los mismos y aprender a reconocer los valores principales, identificando y reconociendo semejanzas y diferencias en sus modos de ser. El proyecto *Tequiografías* propone una manera diferente de trabajar y transmitir conocimiento, a través del tequio, que es una práctica comunitaria que se manifiesta mediante el trabajo no remunerado, colectivo y obligatorio.

La visión y experiencia artística de un creador, al verse desnuda frente a un grupo social, se ve enriquecida mediante el diálogo. La relación colectiva en este proyecto propicia una interacción de aprendizaje que enriquece al arte y el modelo educativo establecido. Desde esta experiencia, el artista se convierte en un educador y al mismo tiempo en educando, despojando al arte de lo individual y abriendo nuevos horizontes colectivos al arte y a la educación.

- a) Perfil de ingreso: interés en aprender otras formas de trabajo colaborativo y autogestivo.
- b) Perfil de egreso: el egresado habrá experimentado el valor del tequio como una forma de aprendizaje y trabajo colectivo.

c) Objetivo general: contribuir al empoderamiento de un grupo de poseedores de otras manifestaciones del pensamiento en el país, mediante el cuestionamiento de conocimientos dominantes y subordinados en diferentes grupos sociales.

d) Objetivos específicos: experimentar otra forma de aprendizaje grupal para el diseño de una tequiografía sobre el tema de la Educación en México.

- e) Unidades o temas (contenidos):
 1. El tequio como una experiencia de trabajo colectivo, solidario, gratuito y obligatorio.
 - 1.1. El tequio en la interacción de los pueblos indígenas
 2. La educación como una práctica cuestionada:
 - 2.1. ¿Quién educa a quién?
 - 2.2. ¿Qué aprendemos?
 - 2.3. ¿Para qué aprendemos?
 - 2.4. ¿Dónde aprendemos?

- f) Actividades de aprendizaje.
 - Presentación de la Banda Filarmónica de Niños Indígenas de la Ciudad de México y de los miembros de la AMI.
 - La música y los alimentos como producto de un trabajo colectivo.
 - La asamblea como una manera de convivencia y de construcción de acuerdos y de expresión de diferencias.
 - El dibujo y el diálogo como expresión de ideas para elaborar un producto artístico educativo.

Paola Adriana García Ruiz

I GENER/ANDO DESCONCIERTOS, PASARELA DIVERSA VS. PASARELA DE MODAS

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación?*

La relación entre arte y educación es amplia, pero las relaciones más significativas son que ambas generan conocimiento, comunicación, relaciones y experiencias que amplían el significado de las cosas.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

Proponiendo métodos didácticos y dinámicos donde el análisis de las representaciones y expresiones corporales sea el punto de partida para generar cuestionamientos hacia el género, a través de concebirlo como una actuación que puede ser repetida por cualquier persona.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Plantea relacionar de manera más integral el arte y la educación, a través del concepto de taller; generando intercambios de tiempo e ideas, con el fin de realizar un trabajo en conjunto que pueda reunir las dinámicas planteadas por cada uno de los proyectos.

En el que propongo específicamente se sugieren actividades donde el movimiento del cuerpo y su representación son el punto de partida para su análisis.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

Se define a través del diálogo entre iguales, siendo la expresión artística el producto y el resultado final de una serie de dinámicas donde la disposición para escuchar, reconocer la opinión y la participación de todos es fundamental.

● *¿Cómo se estructura académicamente?*

- a) Perfil de ingreso:
 - Disposición para escuchar y reconocer la opinión de otros.
 - Participación activa y performativa, no como mero espectador o espectadora.
 - Disposición para realizar trabajo en equipo, cooperar y entablar diálogos.
 - Interés en la experimentación y expresión corporal.
 - Reflexión y autocrítica.
- b) Perfil de egreso: al egresar del taller los participantes generarán un discurso propio sobre los estereotipos de género y reconocerán cómo se identifican con ellos de manera consciente. Habrán convivido y creado nuevas relaciones intersubjetivas, enriquecido su capacidad de crítica y de análisis de los modelos de representación corporal; asimismo tendrán más experiencia y seguridad en su propia corporalidad y expresión.
- c) Objetivo general: cuestionar y transgredir los estereotipos de género desde una dinámica de taller que incluya intercambio de ideas, conocimiento, actuación y participación activa del público interesado.
- d) Objetivos específicos: mantener y establecer vínculos nuevos entre personas transgénero y público general que asista a la exposición, imitar los estereotipos de género, y analizarlos, realizar intercambios de ideas, detectar las diferentes construcciones de identidad sexo-genérica que existen, subvertir el género, crear nuevas posibilidades de relación entre cuerpo y normas sociales, desarrollar la capacidad creativa y expresiva de los participantes.
- e) Unidades o temas (contenidos):
 1. Análisis de imágenes publicitarias y representaciones corporales.
 - 1.1. Masculino, femenino, gay, lésbico y trans.
 2. Transgrediendo el cuerpo a partir del disfraz.
 - 2.1. Ejercicios de cambio de roles y de transformación corporal.
 3. Pasarela diversa vs. pasarela de modas.
- f) Actividades de aprendizaje: ejercicios de cambio de roles, transformación corporal y travestismo (para quien quiera realizarlo), debate generado a partir del análisis de imágenes de representaciones corporales, consenso y recopilación de ideas grupales.

Patricia Martín | GUERRA FLORIDA

El arte es de vital importancia en la educación, ya que es generador de la expresión creativa y tiene la posibilidad de estimular otras formas de pensamiento.

Tradicionalmente en los modelos educativos y artísticos de México, en la práctica de la educación artística es poco explorada la capacidad que tiene de crear conciencia, manifestar indignación y como instrumento para sembrar ideas.

En ese sentido, esta muestra puede contribuir a tomar en cuenta esas otras posibilidades de la acción artística, que nada o casi nada tienen que ver con la que hay en las aulas, ni tampoco con lo que en muchos casos prevalece en buena parte de los museos en el país, donde el arte es más visto como un producto, concebido para ser consumido por un público selecto e informado, que para producir la reflexión de un gran público.

Con mi trabajo, he buscado la inclusión de públicos que tienen poco acceso al arte, para que al mismo tiempo que lo descubran, lo lleven a la práctica como un espacio en el cual manifestarse, generador de conciencia y pensamiento crítico; busco también realizar proyectos con grupos que tengan ciertas problemáticas con las que me identifique o que conozca a fondo para poder proponer dinámicas adecuadas y así, al tiempo que se inicien en el lenguaje artístico, sean capaces de proponer nuevas ideas y asumir una responsabilidad social.

La gente que colabora conmigo lo hace de manera voluntaria y asumida en que su voz puede contribuir a mejorar ciertos aspectos de sí mismos como individuos aislados y en sociedad, ya que el arte les ayuda a examinar sus propias historias, así como cuestiones complejas de la realidad y la identidad.

Aunque cabe señalar que en este tipo de experiencias los papeles de educadores y educandos varían constantemente, ya que se enseña, pero también se aprende.

Ricardo Caballero | PERCEPCIÓN INCREMENTADA

Si consideramos que el arte es un gestor o administrador de una serie de manifestaciones tanto personales como colectivas o públicas, podemos señalar que cualquier evento artístico crea conocimiento y busca entender la realidad; a partir de cuestionar y ordenar de nuevas maneras un mundo codificado —el arte reordena el mundo para producir nuevos modelos de análisis y percepciones alternas.

Los modelos educativos, entendidos de manera ortodoxa, compilan, ordenan y transmiten el conocimiento obtenido (o perdido) a través de una serie de bloques o modelos de investigación o pensamiento. La filosofía y la ciencia, a pesar de que son ramas del pensamiento aparentemente separadas, ordenan y postulan modelos de descripción de la realidad.

En el actual proyecto es importante mencionar un par de antecedentes. La población involucrada, llámesele marginal u oculta, rara vez tiene acceso a disciplinas esencialmente artísticas o creativas, dadas sus condiciones de enfermedad mental y reclusión. Considerando lo anterior, el proyecto opera en varias direcciones. Una de ellas es la afectación directa del individuo o paciente que se encuentra en situación



de parcial aislamiento tanto mental como socialmente. El acto lúdico y reflexivo, manifestado en tomar decisiones, que no necesariamente es una acción que le exige su estancia en la institución de seguridad, torna a la actividad en un acto de voluntad total y absoluta del enfermo mental. Asimismo, la obtención de imágenes inmediatas (fotografía instantánea) puede generar una serie de exámenes y análisis de los procesos de pensamiento y de conducta de cada paciente-participante, así como un reflejo de sus inquietudes inmediatas.

La relación de educador y alumno se torna difusa en una actividad de instrucción de naturaleza artística, ya que la actividad más que ser considerada como un acto donde el alumno pretende absorber técnicas o habilidades dirigidas a la obtención de una serie iconos, ya sean a través de dibujos, pinturas o fotografías, la actividad adquiere un valor simbólico y de confianza tanto con el “educador” como con ellos mismos.

Una posible estructuración o procedimiento de trabajo es una evaluación previa del alumno; una serie de cuestionamientos básicos que buscan motivar sus necesidades y motivos expresivos. No es raro encontrar respuestas disímiles entre los asistentes al proyecto, ya que muchos de ellos jamás han sostenido una cámara en sus manos y mucho menos entienden los procesos de generación de imágenes a través de esta. Las decisiones y reflexiones dependen mucho, también, de su padecimiento, grado educativo y edad.

Una generalidad sería arrojar luz en el proceso de conocimiento y diálogo que se puede establecer con un enfermo mental en reclusión y la interacción que se puede plantear con un público totalmente ajeno al contexto carcelario.

Un motivo específico es otorgar al paciente psiquiátrico una herramienta novedosa, a partir de la cual se generen reflexiones propias y colectivas.

Pilar Villela y Víctor Noxpango / Colectivo Noxpilli

I MEMORIA Y SUPERFICIE

Noxpilli (El primo de amargado de Xochipilli).

Xochipilli era el dios mexica del amor, los juegos, la belleza, la danza, las flores, el maíz, el placer, las artes y las canciones. Formado por los vocablos náhuatl *xóchtli* flor y *pilli* príncipe, significa príncipe de las flores, aunque también puede ser interpretado como flor preciosa o flor noble. Como figura de la fertilidad, su culto está asociado al de Xipe-Tótec, el desollado, dios de la primavera y el renacimiento.

Un ejercicio dialógico

● ¿Cuál es la relación entre arte y educación?

Esta pregunta es perversa, pues presupone que esta relación existe, que es singular y que ambos sustantivos, tanto “arte” como “educación”, tienen una definición positiva.

(¿Por qué cuál y no cuáles?, ¿en qué marco está dada esta relación?) Se escamotea un triple problema que es particularmente significativo en este caso: 1) la existencia de escuelas, academias y metodologías en donde el arte es el objeto de la enseñanza; 2) la lógica del museo como instrumento de educación en la que el objeto (artístico, histórico o “científico”) es, en sí, la relación en tanto que herramienta didáctica; 3) los “servicios educativos” del museo en donde se considera que el propósito de la “educación” es la comprensión del “arte”; es decir, de la “obra de arte”. El arte y la obra de arte distan de ser idénticos, uno es singular el otro particular.

Pilli quiere insistir en lo que dijo hace cerca de dos años en una discusión en la que muchos de nosotros estuvimos presentes: Schiller funciona como un buen paradigma para tratar el problema, sobre todo en el horizonte iluminista, es decir, el que concibe el progreso como un proyecto de emancipación.

Cualquier mente, más o menos avezada, percibiría de entrada su imposibilidad, o al menos su imposibilidad en este contexto. Es equivalente a preguntar, por ejemplo cuál es la relación entre arte y técnica o, en un caso particular, la relación entre arte y gastronomía.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

Dado nuestro desconocimiento de lo que querían decir por dialógica y rústicos, al fin y al cabo nos vimos forzados a acudir a Wikipedia (http://es.wikipedia.org/wiki/Aprendizaje_dial%C3%ADlogo#Freire:_la_teor.C3.ADa_de_la_acci.C3.B3n_dial.C3.B3gica).

Sabiendo que el maestro Casanova ha andado haciendo migas con Paulo [Freire], nos decidimos limitarnos a leer la entrada que le correspondía, asustándonos bastante, por cierto, las subsiguientes menciones a Habermas y a la acción comunicativa (de nuevo aparece el feo rostro colonial del *sensus communis* kantiano y el proyecto futuro de una paz cosmopolita como horizonte de progreso).

Cabe mencionar que no acabamos de entender la cuestión del guión: ¿la dialógica se da entre “el arte” y “la educación” o en el arte y en la educación entre “educador” y “educando”?

Más aún, nos intimidó la noción de construcción social del conocimiento, pues una construcción no social del conocimiento nos pareció bastante improbable.

No obstante, volvimos a recurrir a Internet y, de nuevo, encontramos abundantes referencias a Paulo, pareciéndonos bastante extravagante para este tipo ejercicio y poco dialógico citar terminología específica de un autor particular sin definirla y, para colmo, omitiendo el nombre del autor apelando a nuestro espíritu de Sherlock Holmes (nos preguntamos si al principio del curso dieron la bibliografía).

Pensamos que hacernos un examen sin darnos la guía era muy injusto. Ya en eso también discutimos lo poco fructífero que había sido el periódico mural, técnica que, en nuestra experiencia, únicamente le reporta beneficios a los fabricantes de cartulinas.

Finalmente, tuvimos problemas con el reflexivo, además de con la palabra “conceptualizar” (forjar conceptos acerca de algo, según el Diccionario de la Real Academia Española) porque no entendimos cómo era que la dialógica se conceptualizaba a sí misma en el proyecto. O, de ser el caso, cómo es que nos lo preguntan a priori, a menos que supongan el orden inverso, es decir, que nosotros conceptualizamos una forma dialógica y diseñamos un proyecto en el que ésta se pusiera en práctica.

Llegados a este punto, nos fuimos por unos chilaquiles porque la pregunta del examen ya estaba muy cabrona: ¿cómo se forja el concepto –en tu proyecto– de la dialógica (entre el arte y la educación), o bien, (entre un educador y un educando en la educación y un X y un Y en el arte) en la construcción social del conocimiento?



Dadas nuestras sesudas investigaciones y nuestra falta de tiempo para ponernos a leer a Freire (aquí el equipo discrepa a Noxpi le falta el tiempo y a Pilli las ganas) concluimos que la pregunta se refería a que si creíamos que tanto educadores como educandos aprenderíamos algo del diálogo que se generaría a partir de llevar a cabo una acción relacionada con la pieza o, mejor aún, si gracias a la situación generada por esta última se daría un proceso de construcción social, es decir, comunitaria, de conocimiento.

De hecho, de la profunda convicción de que un método no basta para que se dé esta relación, de la imposibilidad de una metodología que siempre supondrá universales, de que esta relación dialógica se da sólo entre dos y nunca entre muchos, y de que el museo, la exposición y muchas otras formas son ya “conocimientos” o más bien lenguajes y realidades socialmente construidos y elocuentes, además de la imposibilidad (afortunada) de la enseñanza (y no así del aprendizaje –aquí Pilli anda coqueteando con Rancière, pa’ que no digan, cfr. *El maestro ignorante* o *El filósofo y sus pobres*–), empezamos a desarrollar nuestro trabajo.

El grupo entre el que se da la relación dialógica está formado por Noxpi y Pilli como singularidades, una minoría no es una singularidad, es sólo un sujeto transcendental perversamente instanciado, y lo es aún más cuando se postula como objeto temático de exhibición (cfr. con la estrategia colonial decimonónica de exhibir “salvajes” vivos en los museos o en las exposiciones universales).

Lo que entra en la obra, entra a manera de representación o, mejor aún, de metáfora, por lo tanto elegimos una singularidad que desarrollamos a partir de las limitaciones del ejercicio formal que se nos propuso: memorias-documentos y superficies reflejantes (pieles, reconstrucción de obras de arte, documentación de obras de arte). Nuestro grupo, en ese sentido, es ambiguo, es temático (narrativo) y no preexiste a la obra: vamos a trabajar con la memoria visual de personas que



trabajan con los efectos del tiempo sobre una superficie y con aquello que emana de la profundidad (dermatólogos, restauradores, camarógrafos que documentan obras de arte).

Lo que exhibiremos ante el público es la imposibilidad de la relación, en la medida que la obra es –exactamente– lo que la imposibilita. La idea fetichista de posesión del otro por vía de la obra (el interés por “la vida del artista”, tan cara a publicaciones tan célebres como el *TV y Notas*, o a los enlaces que “explican” al público la obra de González Torres, cfr. también el catálogo de la exposición), nos parece un ejemplo excelente de construcción social del conocimiento: el otro como mercancía.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Lo primero que tenemos que aclarar es que el proyecto es ya un modelo, en esa medida consideramos este trabajo como un ejercicio (académico, en el viejo sentido de la academia de arte) en la aplicación de un estilo: lo que se propuso a los “artistas” fue un conjunto de variaciones temáticas en torno a una forma rígida y definida a priori). El hecho de que toda forma es ya de sí significativa puede crear la ilusión de que esta solución es temática (arte y educación). Se propuso:

- Elegir un grupo minoritario (ajeno al museo, sea lo que fuere que esto quiere decir).
- Trabajar con este grupo en las instalaciones del museo, en un marco temporal de dos días.
- Realizar una actividad (que formalmente tenga una estructura dialógica) en la que tanto el grupo minoritario como el público del museo puedan participar.
- Dejar un objeto que atestigüe que esta experiencia tuvo lugar: este objeto no puede ocupar un espacio mayor a dos metros cuadrados y el conjunto de los materia-

les empleados en su ejecución no deben exceder los diez mil pesos (IVA incluido).

- No se nos dieron indicaciones claras en cuanto al color.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

Seamos claros, yo sólo hago como que educo si me dan dinero. Tengo la firme convicción de que la mayor parte de mi educación no tuvo lugar en una institución educativa (más que como un espacio en el que se reservaba un tiempo y un espacio libre para el diálogo libre).

El diálogo de Pilli sólo ocurrió con uno o dos maestros que, por cierto, están presentes en esta muestra. Los de Noxpi no fueron requeridos. El resto fue con amigos o un buen libro. Pero lo diré fácilmente, el educador pone las reglas del juego, el educando las sigue, incluso cuando las rompe. ¿Cómo estar dentro y fuera al mismo tiempo? Ése es el juego, de ahí el interés en la piel, el reflejo y la confrontación entre lo plural y lo singular.

● *¿Cómo se estructura académicamente?*

Nuestro proyecto se estructura a partir de un lugar de enunciación que incluso en la pluralidad se da desde lo singular. Sólo uno puede hablar al mismo tiempo y además lo hace en este lugar, en este contexto, con estas limitantes, ¿Quién es el que habla: el MUAC, la pieza, el *Jardín de Aca-demus*, el sujeto trascendente, o el sujeto trascendente región 4 (es decir “el marginal”)?

Hace poco vimos un video en el que un revoltoso interpellaba al presidente Uribe durante la conferencia de prensa. Cuando los guardaespaldas del presidente se lanzaban sobre el elemento incómodo, éste los detenía con un gesto magnánimo y les decía “déjenlo hablar, que éste es un país democrático”, anulando así la ira y la impotencia del otro, después y muy amablemente, seguía con su discurso.



Inauguración
de los laboratorios

Nuestro proyecto parte de la suspicacia: ¿en qué momento la dialogía se convierte en soliloquio? El Sócrates ése, por ejemplo, era casi tan mañoso como las encuestas de Mitofsky.

Carlos Gamboa Verduzco, Alfadir Luna Ramos, Rubén Miranda Santos, Nuria Montiel Pérez Grovas, Brenda Ortiz Guadarrama, Idaíd Rodríguez Romero, Lola Sosa Valdés, Laura Valencia Lozada, Antonio Vega Macotela / Seminario de Medios Múltiples 2 | CONCILIO DEL SABER VIVIDO

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación?*

La generación de modelos de pensamiento con los que se percibe, se crea y se comunica. Conceptos que pueden estar intercomunicados por experiencias, actos, recuerdos, ideas, intuiciones y deseos, ya sea individuales y/o colectivos.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

Después de un trabajo previo en uno de los clubes del Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores (Inapam), con un grupo de quince miembros, decidimos focalizar el proyecto en la vejez, cuestión que retomamos, más que en su sentido clásico de estado de acumulación de conocimiento, como un punto de partida para reflexionar sobre el conocimiento como acto vivido.

Rescatar el modelo del concejo de ancianos (Del lat. **anti nus, de ante*), estructura que en el pasado tenía una

carga fundamental en la transmisión de conocimientos y en su subsiguiente toma de decisiones para las sociedades antiguas. Revalorar el conocimiento que se adquiere a partir de la experiencia como acto vivido, en oposición al conocimiento como un producto más de consumo.

El fascículo es parte de una unidad mayor que en sí misma contiene un saber puntual. La producción de éste se vio como un proceso para seleccionar experiencias y establecer valores subjetivos.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

El *Jardín de Academus* en su conjunto dará visibilidad a modelos artísticos que están trabajando de forma local y autogestiva en espacios públicos y con comunidades específicas. Se reconectarán redes sociales ya existentes y se generarán nuevas con una mayor participación y comunicación, de una forma que pretende ser más incluyente.

Asimismo, llevará a compartir nuevos modelos de conocimiento a partir del arte entre los participantes de cada proyecto, incluyendo a artistas, comunidades o colaboradores involucrados, curadores, coordinadores de educación y de difusión del museo y el público participante en general, en particular a la comunidad universitaria que visita el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

En estructura, su aportación está en su naturaleza modular, en el sentido de una seriación libre de procesos celulares con resultados editoriales.

En la propuesta del *Concilio del saber vivido*, el museo funciona como plataforma o foro, donde el arte, como medio de comunicación y visibilidad, permite entablar nuevas redes sociales, que generan entre sí un flujo de conocimientos que no se aprenden en la escuela, sino en la experiencia subjetiva de vida y que forman parte de nuestra herencia cultural colectiva. Otra aportación importante del *Concilio* es el proceso de legitimación del conocimiento, a partir de la selección de sus ponentes por un consejo de sabios; quienes por su trayectoria y experiencia realizarán una especie de curaduría de los conocimientos posibles de ser transmitidos desde el arte.

Los conocimientos seleccionados tomarán un carácter particular al ser expuestos con un carácter sensual y performático, en donde arte y educación se funden en un mismo acto. Su registro editorial posibilita la transmisión del conocimiento generado en el proceso.

El concilio de sabios busca encontrar puntos en común entre las propuestas, no imponiendo una idea, sino encontrando comunidad entre éstas.

Una vez hecha la selección de los ponentes participantes, se dividirán en células de cuatro integrantes (tres ancianos y un seminarista). En estas células se hablará sobre las propuestas y de manera orgánica se trabajarán para su exposición en el *Concilio*. Se profundizará sobre el saber inscrito: el contexto, repercusión íntima, social, así como las cualidades estéticas que involucre. Finalmente se sintetizará en una metodología posible de ser reproducida por cualquiera que desee poner en práctica dicho saber. Instrucciones que formarán parte de un compendio en fascículos ilustrados del saber vivido.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

Es una relación dialéctica y en movimiento. Educador y educando cambian de posición en el transcurso del proceso de la construcción de la pieza, ya que el conocimiento se genera en círculos donde los saberes se comparten e intercambian a partir del lenguaje y la acción.

Con el compendio en fascículos ilustrados, la palabra impresa permite ampliar la difusión de los saberes, mismos que podrán reproducirse siguiendo una metodología particular. El conocimiento es intercambiable y coleccionable. Con su distribución en cientos de copias de adquisición gratuita, el rol educador-educando se pasará de mano en mano, de manera que idealmente llegue en una red más amplia de transmisión colectiva de conocimientos.

● *¿Cómo se estructura académicamente?*

a) Perfil de ingreso: miembros del Inapam y los cinco integrantes del Concejo de ancianos, jóvenes universitarios y público en general.

b) Perfil de egreso: el conocimiento de vida impartido en el congreso y la versión impresa en fascículos.

c) Objetivo general: renovar los sistemas de intercambio entre distintas generaciones; validar el conocimiento producido a partir de una experiencia vital; darle voz a ancianos como educandos, pero también al individuo que pone en práctica el saber aprendido a partir de la metodología propuesta en los fascículos.

d) Unidades o temas (contenidos): diez talleres o conferencias impartidas en vivo durante dos días de exposición y editados de forma ilustrada en un compendio de fanzines de fácil distribución. Treinta conocimientos ilustrados y editados en el Compendio del saber vivido.

Antonio Vega Macotela | EL VIENTO SOPLA DONDE QUIERE. INTERSTICIO

El museo debería funcionar como lugar de interacción, no sólo como receptáculo y muestrario. La interacción implica involucramiento, el receptáculo pasividad. La labor del museo es, pues, ser un lugar que motive al espectador a la interacción con lo que alberga. En este sentido debe ser un sitio educativo.

En cierto sentido, puede ser legitimador de estas experiencias en el mundo del arte. En el caso del MUAC también es legitimador de conocimientos en un entorno universitario. Las obras de carácter público fundamentalmente funcionan in situ, pensando en que éstas tienen relación directa con el espacio donde se producen. Lo interesante es cómo crear, a partir del diálogo en el museo, metáforas sobre la interacción espacio legitimador-espacio de acción.

Creo que los modos y sintaxis del público ajeno al mundo del arte son básicamente marginales. Me causa cierta suspicacia esa idea, por lo que pregunto ¿marginal a qué entorno?, ¿marginal a quién?

Me gustaría que el Departamento de Servicios Educativos funcionara por un día como enlace entre la cárcel y el MUAC, en parte como interfase y en parte como difusor. Me gustaría generar con este departamento un perfil de público (aún no tengo clara la manera exacta en que esto funcionaría, pero me interesaría que el público elegido sea significativo en relación con los conocimientos presentados. El público como parte de la metáfora)

Mónica Mayer y Víctor Lerma / *Pinto mi Raya* | YO NO CELEBRO

NI CONMEMORO GUERRAS

El arte, como una forma de investigación temática y/o formal, siempre implica una relación entre arte y educación. *Yo no celebro ni conmemoro guerras* es un proyecto que viene desarrollando Pinto mi Raya desde septiembre de 2008. Su objetivo es hacer que la sociedad deje de asumir como algo natural celebrar y conmemorar la resolución violenta de los conflictos sociales. Planteamos que, así como en familia no celebramos cuando un hermano golpea al otro, o cuando una madre asesina al padre (incluso en defensa personal), como sociedad no deberíamos

celebrar y conmemorar guerras y menos hacer de dichas fechas nuestras fiestas nacionales porque el mensaje que se transmite es que es una manera correcta de resolver los conflictos: se nos educa para ser violentos. En ese sentido, *Yo no celebro ni conmemoro guerras* es un proyecto que plantea reeducar a la sociedad.

El proyecto ha tenido diversas salidas, desde una aparición en *El grabado del Bicentenario* o el programa *Entre lo público y lo privado*, hasta una presencia cotidiana, con camisetas y gorras, que portamos a diversos eventos culturales, el diseño para un tatuaje para una exposición en Yucatán o una campaña a través de una “Causa” en Facebook que cuenta con casi tres mil firmantes, algunos de los cuales han hecho suyo este proyecto creando sus propios botones o subiendo el lema como foto de perfil el 8 de marzo. La participación del proyecto en el MUAC es una parada más.

Diego Medina | DIÁLOGO ABIERTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

EN TORNO A LA MIGRACIÓN

El arte como expresión humana participa de los procesos educativos en tanto que las actividades artísticas y educativas tienen que ver con la comprensión de la realidad. Para mí el arte es una manera de abordar la realidad y comprenderla. El aspecto de magia que puede tener el arte lo identifico más con el momento en el que se comprende la realidad.

Mi proyecto reconstruye la historia de la migración de México a los Estados Unidos a través de la música sonidera. En los ritmos, letras y movimientos de las canciones y el baile conocemos de primera mano el relato de la experiencia migratoria.

La aportación de mi proyecto a los modelos educativos y artísticos está en el esquema de juego y disfrute que tiene la música y el baile. No sólo es un reflejo y relato de la experiencia migratoria, sino que en el baile y al escuchar la música es que se puede producir la experiencia educativa. La propuesta del *Jardín de Academus* aporta en el conocimiento general de nuestra realidad, por su énfasis en la experiencia y los procesos en la obra de arte.

Si consideramos el conocimiento como algo abstracto y la experiencia educativa como algo divertido, esperaríamos que el *Jardín de Academus* no fuera tan serio, riguroso y teórico, sino que fuera más un espacio donde se pueda aprender de la vida en la simple experiencia de cada una de las obras que conforma este proyecto.

Pamela Gallo y Belén Sola | TUTUBÚS. CANAL DE HISTORIAS

METROPOLITANAS DEL METROBÚS DE LA AVENIDA INSURGENTES

El proyecto es un intento de introducir las voces, experiencias cotidianas y vivencias de públicos diversos en el espacio del museo. Mientras la institución artística se esfuerza en delimitar los espacios entre artistas, educadores y público, con este proyecto intentamos difuminar estas fronteras entendiendo el arte y la educación como una misma disciplina:

la acción. Por lo tanto, se entiende la relación entre arte y educación como el devenir a un tercer espacio creativo.

Si hay que encontrar relaciones educando-educador, en el *Tutubús* el educando es todo el sistema institucional del arte y el educador, en este caso, son las y los pasajeros del Metrobús. Se invierten los términos habituales y no es el museo o el artista quien educa, sino las personas las que enseñan al museo otras maneras de relacionarse con sus públicos, donde prima la inclusión de las voces de los usuarios.

En este proyecto, se entiende la obra no sólo como representación, sino también como medio de comunicación *multicast*. El museo pasa a ser su canal *multicast* de *streaming* –de flujo de información en dos direcciones– generando así un proceso educativo que lleva al público a adoptar una forma de comunicación y de transmisión de información donde una multitud de nodos receptores son también una multitud de nodos emisores, enviando información de manera simultánea, sin necesidad de reproducir la misma transmisión nodo por nodo.

Lorena Wolffer | EVIDENCIAS

● ¿Cuál es la relación entre arte y educación?

Entiendo al arte como generador de significados, como un productor de conocimientos, como un sistema de conocimiento de nuestras prácticas históricas, sociales y culturales.

● ¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?

En el caso del proyecto del cual *Evidencias* forma parte, mi punto de partida ha sido fungir como una suerte de facilitadora para hacer visible, denunciar y sanar la violencia hacia las mujeres a partir de las experiencias de mujeres que la han superado o que se encuentran en el proceso de hacerlo. Reconociendo la importancia del uso de la palabra en primera persona, he buscado distintos escenarios para desplegar sus vivencias, experiencias, conocimientos y voces. Pronunciarse, mostrarse y denunciar son en sí mismos actos educativos en el mejor sentido de la palabra. Del lado del espectador, mirar, escuchar y otorgarle un lugar al otro es siempre una forma de conocimiento, sobre todo cuando se trata de víctimas de violencia, un fenómeno social, cultural, legal y políticamente aceptado.

● ¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?

Como muchos otros proyectos, el que coordino se estructura a partir de testimonios y experiencias individuales. Este acercamiento contempla la construcción del conocimiento a partir de tales experiencias individuales y singulares, no de generalizaciones.

● ¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?

No establezco una distinción en este aspecto. La educación, como la entiendo, va siempre en ambos sentidos. En los tres



años que llevo trabajando en *[expuestas: registros públicos]*, el proceso de aprendizaje ha sido siempre de esta forma: yo aprendo de las mujeres tanto como ellas de mí. Dicho de otra forma: es siempre un intercambio.

● *¿Cómo se estructura académicamente?*

El proyecto no tiene una estructura propiamente académica, sino de colaboración e intercambio entre personas con realidades particulares.

Mónica Castillo | HACIA UN PLAN DE ESTUDIOS UTÓPICO

El gesto que utilizo de introducir la metodología del *open space* en el contexto de la exposición es una propuesta de encuentro entre actores de la educación que apunta a ser horizontal. Se parte de la idea de que cada uno de los participantes puede, a través de su experiencia y conocimiento específicos, hacer un aporte único a la discusión. Mi posición es la de un participante más.

La posición del facilitador es la de apoyar y fomentar la independencia de la dinámica grupal. Los contenidos son propuestos y llevados por individuos y/o grupos. Se trata de un dispositivo que permite un encuentro de diálogo idóneo.

A la educación puede mostrar un modelo de participación entre estudiante y maestro, y al arte una opción de encuentro relacional que tiene como finalidad la experiencia y la repartición de la autoría entre todos los participantes: al

final, todos reciben y, por lo tanto, son propietarios de todas las actas de las discusiones de todos los grupos.

Elías Levin Rojo | PÚBLICOS DE UNA EXHIBICIÓN

● *¿Cuál es la relación entre arte y educación?*

Para la Pirinola A.C., estética y ética van de la mano y son dimensiones constitutivas de todo sujeto, las cuales no se pueden valorar en términos tradicionales como bello, feo, bueno, malo. Son condición inherente al ser. En ese contexto, el arte y la educación son instrumentos con los que esas dimensiones se expresan y adquieren materialidad. Se trata de formas de hacer que se interpelan entre sí y que, al interactuar, concretan formas objetuales y actitudinales particulares de existencia con las que se identifica al sujeto que las pone en marcha.

Nosotros tratamos de darle un sentido de unidad a las distintas actividades que forman la expresión artística y hacerlas confluir en unos mismos objetivos: acercar a las personas con alguna discapacidad al arte como una forma de aprendizaje e inclusión en la sociedad, siendo por igual responsables con el entorno y el individuo sin importar su condición de vida.

● *¿Cómo se conceptualiza en tu proyecto la dialógica arte-educación en la construcción social del conocimiento?*

El arte ayuda a refinar los sentidos y extender la imaginación, entendiendo como imaginación una forma de pensamiento que

engendra acciones, imágenes o actitudes de lo posible, por lo que se obtiene la seguridad para experimentar y para ensayar.

Con el arte se desarrolla la sensibilidad: la capacidad de percibir cosas; todos contamos con esta capacidad, pero al ser mayormente explorada con el arte, no sólo oímos, vemos o tocamos; experimentamos y ajustamos la velocidad de la percepción: examinamos paulatinamente y reconocemos atentamente.

Para los jóvenes con alguna discapacidad o con déficit de atención, explorar el arte ayuda a tener diferentes posibilidades y tiempos para el descubrimiento, y por lo tanto de aprendizaje al experimentar directamente, con confianza y mejorar su atención.

Imaginación y sensibilidad ayudan a la generación de ideas, y éstas a la vez favorecen percibir y hacer concreto lo que pensamos logrando pensamientos perdurables y el ejercicio de mente y memoria. Si se crea una idea motivada por el proceso creativo del arte, puede transformar los alcances de la conciencia, dado que una idea relacionada a procesos creativos evoluciona hasta que se estabiliza y manifiesta en la creación de un objeto artístico. Cuando los contenidos de la conciencia se transforman al mismo tiempo que sucede el proceso creativo, la conciencia deja de ser privada para ser pública y se realiza un ejercicio de comunicación.

● *¿Qué consideras que este proyecto, en lo particular de tu propuesta y en el conjunto de la exposición, puede aportar a los modelos educativos y artísticos?*

Lo que buscamos en un proyecto como el *Jardín de Academus* es la convivencia de estrategias generadas para la producción de sentido y crear audiencias que pongan en visibilidad a los intereses y opiniones públicas, así como las formas particulares de ser y estar en el mundo de grupos específicos –algunos contingentes, otros más estables– por lo que se crean públicos interesados, mediante la curiosidad frente al ojo ajeno, la convergencia de miradas y el convencimiento posterior de la valía de un discurso diferente y al mismo tiempo común, permitiendo que el arte sirva como un transcurso y un proceso hacia la inclusión social, para el discurso de la diferencia.

La posibilidad que se abre para la institución universitaria en particular y la museística en general es descubrir otros procesos de generación de saberes y de utilización de lo

estético fuera de los establecidos por discursos dominantes y muchas veces anacrónicos.

● *¿Cómo se define la relación educador-educando en tu proyecto?*

No hay esa distinción, todos aprendemos en diferentes carriles y de manera acompañada, por ello nuestra relación es de persona a persona, con lo que obtenemos una mayor calidad en el trato, lo que hace romper barreras y miedos. Se busca ofrecer una igualdad en las posibilidades y oportunidades, lo que no significa que las oportunidades sean realmente las mismas, sino actuaciones diferentes que hagan real la equidad.

Para la Pirinola, en las personas con alguna discapacidad lo más importante es el proceso de creación e invención y lo menos importante son los resultados objetuales. El arte y la cultura nos sirven como una válvula reguladora entre el intelecto y las emociones. En pocas palabras es una forma de comunicación. Se trata de darle un sentido de unidad a las distintas actividades que forman la expresión artística y hacerlas confluir en unos mismos objetivos: acercar a las personas con alguna discapacidad al arte como una forma de recreación e integración a la sociedad, otorgando por igual la responsabilidad al entorno y al individuo sin importar su condición de vida.

● *¿Cómo se estructura académicamente?*

El proyecto no tiene una estructura académica, sino colaborativa. Cada proyecto de la asociación es considerado un núcleo de acción participativo, en el que cada cual enseña lo que sabe y aprende lo que quiere en un marco común. Los responsables de coordinar las acciones aprenden en una suerte de laboratorio, al igual que los participantes. Cuando salimos al espacio público, lo que promovemos es la construcción de un paisaje con diferentes agentes que se muestran en su cotidianeidad. Nuestro acercamiento con la comunidad apela a lo presencial para que, al ser vistos, se abra la posibilidad de saber cómo somos. Por lo tanto, nos gusta conquistar nuevos espacios públicos y que poco a poco la gente nos vea. Una vez que se han acostumbrado a nuestra presencia y si ellos lo desean, se acercarán, preguntarán y platicarán para que al final seamos parte de su mundo, al que nos habrán integrado de una forma natural y cotidiana.





2. Museo y exposición

¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?

¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?

Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural, ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?

¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?



Urs Jaeggi | LA LOCURA SUEÑA CON MINERVA: SATOE NIDRAI RABURA

Lo que espero de Servicios Educativos es atención y observación durante los dos días; un aprendizaje que les permita comenzar a proponer actividades creativas para grupos de psicóticos de aquí en adelante.

Para ser coherente con su compromiso en el *Jardín de Aca-demus*, el MUAC podría dedicar una sala que funcione como taller para grupos mixtos (artista-niños, artista-desempleados, etc.), donde se realicen actividades conjuntas cuando menos durante tres semanas. Habrá de definirse el momento ideal para abrir el taller al público del museo e incorporarlo a las discusiones.

Taniel Morales | PARCIAL O TOTAL

La pieza se inscribe en los numerosos organismos, movimientos culturales y políticos que cuestionan los derechos de autor como mecanismos de apropiación de los objetos culturales. También coincide con pensar que el acceso a la cultura debe considerarse un derecho humano inapelable.

En ese sentido, propone un uso del museo como mecanismo de acceso gratuito a los objetos de conocimiento, de ahí que pretenda ocupar un espacio de libre acceso en el museo.

Los servicios culturales del museo son un aliado fundamental para la pieza. No sólo como puerta de acceso al archivo del MUAC, sino, y más importante, como promotores de la pieza misma.

El servicio que presta la pieza no puede ser asumido por una institución como un museo, debido a las trabas legales en cuanto a derechos de autor, por lo que el museo debería usar esta pieza como un recurso creativo para sus propios objetivos, es decir, la difusión cultural.

Pablo Helguera | CONFERENCIA COMBINATORIA

La percepción generalizada en el sector educativo sobre lo que es un público tiende a gravitar hacia la idea de que

existen comunidades demográficas monolíticas preexistentes ("jóvenes de bachillerato", "habitantes de ciudad Neza", "jubilados", "ciegos", "aristas de la Kurimanzutto", etc.). Si bien estas definiciones funcionan hasta cierto punto para servir a fines prácticos, se suele olvidar cuando estamos trabajando en un espacio artístico que la producción cultural no persigue públicos, sino que los genera. Por ejemplo, cuando los Beatles aparecieron en el mundo no existía una categoría de público a priori denominada "Beatles fans". Adicionalmente, mientras que tenemos la manía de agrupar a la gente de esta forma por conveniencia, nosotros mismos nunca nos autodefiniríamos de esa manera, debido a que cada quien tiene una gran complejidad de intereses y afiliaciones.

De manera que los artistas, ya sea individualmente o desde la plataforma del museo, pueden construir públicos –afiliaciones– alrededor de esos intereses comunes. En cuanto a los museos, la ventaja que éstos tienen sobre los espacios académicos es que la clase de aprendizaje que se da no está regida por cursos, grados, ni por la burocracia general que suelen padecer las instituciones educativas. Esto da pie a la posibilidad de generar ambientes de aprendizaje a través de experiencia que se adapten a las necesidades orgánicas de una comunidad y para esto el museo tiene que estar alerta de no replicar las estructuras ya existentes en otros lugares. No tiene ningún sentido convertir al museo en la extensión de una escuela ni tampoco en su reemplazo, pero es, en cambio, en extremo valioso que cumpla su función como contrapunto de experiencias para la educación estructurada y teórica.

Alejandro Rincón | SAQUE SU ACORDEÓN

● ¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?

Adquiere un valor de uso social dentro de las redes del arte y la cultura local y regional; podrá ser “interfase” para la producción y consumo de productos intangibles y tangibles del ámbito estético que abordará esta actividad; fomentará la integración de diversas comunidades naturales y “ajenas”; de los usuarios a un museo de contenido actual del arte.

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

Necesariamente, se tendrá que programar en equipo un conjunto de ejercicios y estrategias a partir del contenido de la pieza y sus elementos, yo tengo algunas ideas para hacer talleres con agentes culturales flotantes y específicos, el departamento referido es parte de la infraestructura operativa del museo y son los que conviven también cotidianamente con las piezas y los agentes culturales activo-pasivos.

Samuel Morales y Mauricio Colín / Colectivo Masa Crítica I

TRABAJO Y TIEMPO DE ESPERA. OBRAS QUE SE QUEDAN

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

Para ser congruentes con sus objetivos deben de proponer o buscar tener un rol más activo en el diseño de las políticas educativas y dejar de ser simples instrumentos de aterrizaje de éstas, sosteniendo una relación de distancia con otros sectores como los institutos de investigación, las escuelas de arte, el sistema de educación básica y media o, en caso contrario, mantenerse en una posición periférica o satelital.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

Adquiere el papel de plataforma de convergencia social para la construcción de conocimiento y *diversidad cultural*.

Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural, ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?

Para iniciar debería hacer un ejercicio de dentro hacia fuera para identificar esos sectores porque los márgenes no sólo existen fuera, sino al interior de la institución. Una vez identificados, debería seleccionar cuáles son los sectores sociales más pertinentes de acuerdo con su vocación, objetivos, condición geográfica, etcétera.

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del muac (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

La relación con los Servicios Educativos y enlaces debe ser activa desde la concepción misma del proyecto a fin de negociar soluciones. Por tanto es necesaria una jornada de trabajo con ellos de manera específica para que se familiaricen con el discurso de la muestra, los planteamientos de

cada pieza y propongan metodologías de trabajo en sala de acuerdo con los problemas más recurrentes con los que se enfrentan. Una manera posible es que el público aprenda a hacer preguntas sobre lo que percibe y a partir de su experiencia en el museo.

Víctor García Zapata y Sofía Olascoaga I MEMORIAL HM

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

El museo forma parte de ellas en tanto espacio de pensamiento contemporáneo. Busca generar herramientas para ejercer una función autocrítica y crítica-constructiva frente a las políticas culturales; en tanto espacio público, asegurarse de construir discursos que se tejen en el contexto de la problemática social, política, cultural, de su comunidad inmediata.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

¿A partir de esta exposición o en general? En el caso de esta exposición, creo que la relación es al revés. Son los públicos.

Leonel Sagahón I BOTÁNICA DE LOS DESEOS

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

Hablando del museo en general como institución –no sólo del MUAC–, éste tiene que verse a sí mismo como *generador* de políticas educativas y culturales, y buscar resonancias para potenciar estas políticas.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

Si hablamos del museo en general podría ampliar la visibilidad de estos procesos, proporcionando recursos para su lectura e interpretación fomentando una visión crítica de los proyectos y de los temas a que éstos se refieren.

● *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

La difusión cultural podría ser sólo una de sus varias funciones, pues también podemos considerar la generación, preservación y el estudio de los bienes y productos culturales, pero cada museo debe asumir autocríticamente la función que desempeña ante los diferentes públicos que potencialmente puede alcanzar. No creo que *todos los museos deban aspirar a llegar a todo mundo*. Sin embargo, al asumir autocríticamente el tipo de público al que principalmente se dirige, cada museo debe establecer una posición sobre los públicos a los que *no se dirige*.



Hablar de públicos *marginales* puede ser engañoso, ya que depende de lo que se considere marginal, pero si nos referimos al MUAC, no estoy seguro de que el museo haya hecho explícita y pública su posición ante los diferentes públicos, aquéllos a los que no se dirige y cómo compagina esto con la naturaleza nacional, pública y autónoma de la UNAM.

Daniel Godínez Nivón | TEQUIOGRAFÍAS

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

En la política actual de infraestructura cultural, el museo se ha considerado como un aparato de promoción y difusión de la cultura, como los grandes auditorios y centros multifuncionales.

El museo es un actor que permite reflexionar sobre las problemáticas de la gestión de políticas culturales.

En Occidente, se ha considerado al museo como un espacio privilegiado de reflexión. Desde él se observan los problemas de la sociedad; se cuestiona, por ejemplo, lo universal de la producción artística, el patrimonio y políticas culturales.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

El museo debe reconocer la diversidad del público y que la mayor parte de la población lo percibe como un espacio ajeno.

Por ello, tiene que propiciar acciones para aproximarse a otros públicos. Una opción es intentar que el museo salga de sí mismo, llevando muestras a terrenos que normalmente se encuentran apartados del espacio museístico.

Asimismo, debe diseñar programas para la atracción de la gente a las salas de exposición. Romper la lejanía que existe en los museos de arte contemporáneo.

● *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural, ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

El museo es un agente que puede completar o potenciar procesos que inician en el espacio público. Debe apoyar el surgimiento de interfases, trabajos que traduzcan lo que ocurre en el espacio público.

Algunos museos prefieren referirse al amplio sector que se siente ajeno al museo como no público. De esta manera, una función del museo es idear estrategias que busquen suprimir la distancia con el público apartado al museo. Una manera de hacerlo es mediante la realización de un proceso de experimentación con programas piloto. Actualmente nos encontramos en un momento de investigación, la clave no está en la contemplación, sino en la creación, de la misma manera que algunas instituciones plantean estrategias para el fomento a la lectura con talleres de escritura.

- *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

El Departamento de Servicios Educativos del MUAC debe funcionar como enlace e invitar públicos afines a quienes interés participar en el desarrollo de la pieza en los dos días de trabajo en el museo.

Paola Adriana García Ruiz | GENER/ANDO DESCONCIERTOS, PASARELA DIVERSA VS. PASARELA DE MODAS

- *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

El museo tiene que buscar la forma de dialogar y relacionarse con los procesos artísticos ajenos a la institución; si es que quiere mantenerse como un dispositivo activo y actualizado de difusión cultural. Pese a la crítica que ha recibido la institución como mecanismo legitimador, su función de preservación y sustento de proyectos, archivos y obras puede servir actualmente para el rescate de la memoria de algunos grupos, comunidades y manifestaciones que pudieran peligrar ser documentadas y recordadas en la historia al no tener un registro o lugar para que las consulten personas interesadas en ellas, como estudiantes, profesores, investigadores, etcétera.

- *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

Se amplía y descentraliza su función al generar nuevas relaciones con otras comunidades que puedan dialogar con la institución, su función se hace diversa como difusor, vinculator y contribuyente a la preservación de estas comunidades.

- *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural, ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

Los públicos que requiere para alcanzar su ampliación serían los de la periferia o aquellos que hacen un cuestionamiento a los cánones tradicionales; aunque en realidad debería ser una institución abierta a todos los discursos y públicos.

- *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

El proyecto *Gener/ando desconciertos* busca ser una obra abierta para todo público, por lo que será de utilidad que los enlaces se encarguen de difundir y explicar a la gente que vaya a visitar el museo, que se está realizando una pasarela y taller al cual pueden integrarse.

Se requerirá apoyo también de los enlaces y personal del Departamento de Servicios Educativos para apoyar en la realización de la pieza final "la pasarela" para poder con-

trolar el momento y la participación de la gente durante la realización del performance en la sala.

Se necesitará también apoyo durante el montaje de la pieza final que se dejará en la exposición resultante de este proyecto.

Patricia Martín | GUERRA FLORIDA

- *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

El museo puede ser un puente entre diferentes grupos sociales, un espacio incluyente, en contra de la cultura impuesta por los medios de comunicación comerciales; un lugar en el que se celebre la diversidad de pensamiento y la creatividad.

- *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

En este sentido, el museo, al incluir actividades artísticas realizadas por y con grupos marginales, que fueron iniciadas y/o realizadas fuera del mismo, funciona como un espacio de reconocimiento y de difusión de la voz de los excluidos sociales y sus maneras de manifestarse.

- *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

Para su ampliación, el museo debe contar con la participación de todas las clases sociales, es decir, que sus acciones se dirijan a un público especializado y también a quien es analfabeto en el tema, a través de actividades que vuelvan accesible para todos el lenguaje artístico, con la finalidad de hacer comprensible el papel del arte como generador de ideas.

- *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

El Departamento de Servicios Educativos puede apoyar explicando los procesos creativos del artista y sus objetivos, así como invitar y guiar a los espectadores para participar activamente en las piezas que lo permitan.

Ricardo Caballero | PERCEPCIÓN INCREMENTADA

- *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

Una función primordial del museo, entendido como gestor de conductas artísticas y generador de discusión, es contemplar espacio públicos o privados que no hayan sido considerados con anterioridad o que simplemente y a conveniencia de un sistema específico que puede ser tanto político como ideológico han sido ignorados o ocultados.

- *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al*

mismo? Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural, ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?

El museo adquiere, más allá de su condición de contenedor-aparador, la facultad de elaboración de argumentos y discusiones a partir de fenómenos artísticos paralelos. Esto es, el museo se convierte en un espacio de reflexión y análisis práctico cuando decide adoptar y señalar un grupo ausente de la corriente artística reinante. El arte no sólo se manifiesta en el museo o la galería. Las necesidades expresivas se dan en todas las esferas sociales y, por ende, merecen atención y estudio.

El museo es también un laboratorio donde se proponen y postulan duda e hipótesis que buscan demostración y solidez. Si consideramos lo anterior con cautela, los resultados de un proyecto educativo se encuentran claramente condicionados a partir de un proceso de ensayo y error. ¿De qué manera se puede establecer un derrotero o producto definitivo, siendo que mucho del trabajo duro y real se concreta fuera del espacio museístico?

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

Es importante señalar que el área educativa del museo opera también como un administrador de resultados, ya sean estos negativos, adversos o inexistentes, haciendo a un lado un juicio basado en la eficacia y la capacidad de alcance sugerida en cada proyecto.

El área educativa opera también como receptor de públicos participantes en cada proyecto, trabajando junto con el público externo propuesto por el artista. No se puede dejar todo el trabajo de difusión y emisión de información y descripciones de cada proyecto al área educativa. Cada proyecto, cada artista también funciona como receptor y conductor de público al recinto del museo.

Pilar Vilella y Víctor Noxpango / Colectivo Noxpilli

I MEMORIA Y SUPERFICIE

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

¿"Tiene que"?, ¿te cae de madres?, ¿así nomás?, ¿a huevo? Pues de tener, tener, no "tiene que" nada.

Francamente, no conozco cuáles son las políticas educativas y culturales en México, aunque tuve la paciencia de mamarme el Plan Nacional de Cultura.

Dar una respuesta contundente tipo "el museo tiene que" demostraría una franca tontería, aún más cuando se supondría que el museo tiene una vocación definida, situación que determina su posición-acción.

De nuevo los términos son demasiado generales, la pregunta es una falsa pregunta que, por supuesto, asume ya su respuesta.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

O sea, ¿cuando expone una olla prehispánica?, ¿cuando presenta la obra de un artista extranjero?, ¿cuando acarrea señoras a visitar el restorán? ¿pueden mencionar a alguien que haya nacido en un museo? ¿están hablando de curadores que hacen obras al presuponer algo que ocurre exclusivamente dentro del museo? ¿el museo *no* es un espacio público?

Por favor, la proliferación de eufemismos recubre, de nuevo, una plétora de perversiones y presupone la respuesta.

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

Nuestro proyecto no "se" propone nada a sí mismo.

Nosotros, en cambio, proponemos la siguiente relación con el Departamento de Servicios Educativos: la de la estricta prohibición.

Nos negamos a tener un adolescente que entretenga a las visitas. Nos negamos a permitir que el público se saque fotos en la pieza o alrededor de la pieza. Nos negamos a que un "experto" le diga a la gente qué pensar. Pero nos negamos, sobre todo, a forzar una narrativa sobre la obra. Por lo tanto queremos desenmascarar la función de los Servicios Educativos, es decir, la prohibición que construye sentido al definir un significado por vía de una narrativa.

Carlos Gamboa Verduzco, Alfadir Luna Ramos, Rubén Miranda Santos, Nuria Montiel Pérez Grovas, Brenda Ortiz Guadarrama, Idaid Rodríguez Romero, Lola Sosa Valdés, Laura Valencia Lozada, Antonio Vega Macotela / Seminario de Medios Múltiples 2 | CONCLIO DEL SABER VIVIDO

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

Diseñar y generar estructuras de producción y difusión estéticas que inviten a la reflexión. Como institución debe fomentar modelos autosustentables, de gestión requerida y conciencia de mercado. El museo tiene que perder su carácter hegemónico y paternalista para convertirse en un espacio de conceptualización, realización e interacción de una obra cultural más diversa y plural.

El museo tradicional ha tenido como objetivo primordial resguardar el patrimonio artístico de la sociedad. Con las colecciones que protege, valida la obra artística y le da visibilidad a discursos de poder, por lo general. Creemos que el museo tendría que tomar una posición más incluyente, dándole voz y foro a sectores más amplios y diversos de la sociedad en que vivimos, también genera día con día, una profunda reflexión de la realidad contemporánea.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

Al integrarse en procesos de arte público con comunidades ajenas, el museo funge como una especie de casa, que aloja a una serie de huéspedes inusuales. En el museo confluyen entonces comunidades diversas y de distintos orígenes y contextos urbanos, que en un mismo espacio tienen el tiempo de comunicar e intercambiar: opiniones, saberes, experiencias, ideas, deseos, placeres, críticas, etcétera. Al coexistir estas múltiples comunidades que en su realidad cotidiana permanecen aisladas y desconocidas entre sí, el museo se transforma en un nodo de convergencias, en un laboratorio de conocimiento de donde surgen nuevas redes sociales y culturales.

- *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

Necesita incluir públicos que se constituyan como una estructura social en sí mismos. De esta manera se podrán generar redes estructuradas que se podrán expandir más fácilmente. La cuestión política se hace más delicada. También debe involucrar a públicos que formen parte de una institución estatal o privada, como escuelas, reclusorios, hospitales, ONG u otro tipo de grupos autogestivos. En nuestro caso nos interesa incluir a los adultos mayores del Inapam.

- *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

Una relación de colaboración entre los artistas, las comunidades involucradas y el personal del museo.

En el caso específico del *Concilio del saber vivido*, los enlaces tendrán que informar e invitar al público del museo a participar de forma activa durante el Congreso. Además de brindar información del proceso completo de la pieza (Concejo de sabios, talleres y compendio ilustrado) con ayuda de un dibujo-diagrama expuesto en la sala.

Solicitamos su apoyo en la coordinación de la logística de los talleres en el momento de ser impartidos y que tomen un papel activo y participativo durante los mismos.

También queremos que inviten al público a tomar los fascículos ilustrados del saber que hayan despertado su interés y deseen poner en práctica.

Antonio Vega Macotella | EL VIENTO SOPLA DONDE QUIERE. INTERSTICIO

- *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

El museo debería funcionar como lugar de interacción, no sólo como receptáculo y muestrario. La interacción implica involucramiento; el receptáculo, pasividad. La labor del museo es, pues, ser un lugar que motive al espectador a la interacción con lo que alberga. En este sentido, debe ser un sitio educativo.



- *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

En cierto sentido se vuelve legitimador de estas experiencias en el mundo del arte, en el caso del MUAC, también es legitimador de conocimientos en un entorno universitario. Creo que las obras de carácter público fundamentalmente funcionan in situ, pensando en que éstas tienen relación directa con el espacio donde se producen. Lo interesante es como crear, a partir del diálogo en el museo, metáforas sobre la interacción espacio legitimador-espacio de acción.

- *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

Creo que todo público ajeno al mundo del arte tiene modos y sintaxis básicamente marginales. Me causa cierta suspicacia esa palabra, por lo cual me gustaría preguntar: ¿marginal a qué o qué entorno? ¿marginal a quién?



● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

Me gustaría que el Departamento de Servicios Educativos por un día funcionara como enlace entre la cárcel y el MUAC, en parte como interfase y en parte como difusor. Me gustaría generar con este departamento un perfil de público (aún no tengo clara la manera exacta en que esto funcionaría, pero me interesaría que el público elegido sea significativo en relación con los conocimientos presentados. El público como parte de la metáfora).

Víctor Lerma y Mónica Mayer / *Pinto mi Raya* I YO NO CELEBRÉ NI CONMEMORO GUERRAS

El museo es una opción cultural y educativa que concentra y fomenta la reflexión de y sobre las artes visuales. Esto implica mostrar productos artísticos y generar procesos de educación, difusión, creación y reflexión sobre el tema. Los museos, especialmente los públicos, tienen la obli-

gación de ofrecer sus servicios a toda la sociedad. Esto no siempre es fácil porque, aunque tengan sus puertas abiertas y no cobren, la mayor parte de la población no tiene acceso a ellos porque no existen en sus comunidades, porque las instituciones educativas no tienen integrados contenidos artísticos en sus programas (incluyendo visitas a museos) y porque los museos y otros aspectos de la cultura son invisibles en los medios de comunicación, lo que hace imposible que el público siquiera conciba la posibilidad de acercarse a ellos o que sepa utilizarlos.

Más que preguntarnos el papel del museo al integrarse a procesos en espacios públicos con comunidades ajenas, ¿cuál es el papel de los(s) artistas al hacerlo? Lo mismo sucede con los públicos. Nuestro proyecto crece por donde necesita y se acerca a los públicos que le interesan de acuerdo con su lógica interna. El museo es un espacio para reflexionar sobre este tipo de propuestas dentro del sistema artístico o una parada más de este tipo de proyectos, pero no es el objetivo final.

Diego Medina | DIÁLOGO ABIERTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

EN TORNO A LA MIGRACIÓN

Los museos en México deben de consolidar sus departamentos de educación y trabajar con modelos efectivos de participación del público en programas de educación. La comprensión y disfrute de la obra de arte en general depende de la manera en que se ofrezca al público y se dé pie a la participación y desarrollo de diálogos entre el público, la obra y los artistas mismos. Los museos pueden funcionar como plataformas para realizar la producción de obra que derive en diálogos y procesos educativos. Al abrirse los museos a manifestaciones y comunidades ajenas al mismo, considero que su papel debe de ser de facilitador al prestar su infraestructura y servir de plataforma. Todo público se puede considerar como marginal ante cierta obra si los museos no tienen la capacidad de adaptar su infraestructura, sobre todo en los departamentos de educación y difusión. ¿Queremos que los museos sean visitados por todos los públicos o que legitimen a todos los públicos? El departamento de educación y de difusión no sólo en mi obra, sino en el proyecto entero del *Jardín de Academus* será el departamento más activo. Deben de estar verdaderamente enterados de cada proyecto, sus propuestas y el posible público que atraerá para poder convocar y conectar a todo el público en cada uno de los eventos.

Belén Sola y Pamela Gallo | TUTUBÚS. CANAL DE HISTORIAS

METROPOLITANAS DEL METROBÚS DE LA AVENIDA INSURGENTES

El museo deja de ser un lugar ajeno al público y pasa a ser un canal a través del cual expresar vivencias.

Todos los sectores sociales son públicos potenciales del museo sin tener que recurrir a la etiqueta *marginal*.

Este proyecto se introduce en las bolsas de tiempo desaprovechadas para fomentar la práctica artística como posible forma de entrar en contacto con un público no asiduo al museo y, a través de su plataforma virtual en su continuidad, permite elegir el momento en que se quiera disfrutar y/o participar en la obra.

Aporta una herramienta (plataforma de televisión online) que quedará a disposición de los servicios educativos del museo, para continuarla según sus necesidades y las de sus públicos.

Lorena Wolffer | EVIDENCIAS

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

La institución del museo es eso: una institución, un sistema establecido que legitima y avala. En el mejor de los casos, creo que un museo puede operar como un espacio de encuentro entre distintos grupos sociales, en el que los individuos que conforman los grupos, y no el museo, proponen y llevan a cabo formas y estrategias alternativas de educar, de compartir ciertos conocimientos y experiencias.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

El de hospedar a un abanico heterogéneo de proyectos y diálogos que ya suceden fuera de él, y de establecer puentes entre estos mismos (de proyecto a proyecto), y entre éstos y otras comunidades. Al mismo tiempo y siendo enteramente honestos, avala prácticas que, en general, le son ajenas.

● *Si la función del museo se sustenta sobre la base de difusor cultural ¿cuáles son los públicos marginales que requiere alcanzar para su ampliación?*

El alcance del sistema del museo es limitado y para llegar a públicos marginales tendría que operar bajo premisas inclusivas que van en contra de su propia naturaleza.

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

En los meses anteriores, les pido que difundan la convocatoria, otorguen información y respondan preguntas de las donadoras, y reciban los objetos donados y sus testimonios una semana antes del montaje.

Durante el montaje, necesito que proporcionen al público del museo información sobre el proyecto, invitándolos a participar en el montaje.

Mónica Castillo | HACIA UN PLAN DE ESTUDIOS UTÓPICOS

Proponer el museo como marco de discusión para problemáticas de la educación ayuda a aligerar las relaciones establecidas en el contexto académico. Asimismo, debe hacer una convocatoria a todas las personas relacionadas con la educación: maestros de escuelas de arte, burócratas de instituciones de educación, políticos de la educación artística, artistas interesados en la educación, estudiantes de arte, promotores culturales e interesados en general. No he elaborado aún la lista de las instituciones que serán invitadas.

Colectivo Vj Down y La Pirinola | PÚBLICOS DE UNA EXHIBICIÓN

● *¿Qué posición-acción tiene que proponer la institución del museo frente a las políticas educativas y culturales en México?*

El museo es el museo y constituye parte de un sistema establecido que determina formas institucionales ya definidas, no va a cambiar por la presencia en su estructura de agentes tradicionalmente ajenos. El museo institucionaliza y legitima para su propia sobrevivencia y la de quienes participamos en su dinámica. No hay mucho espacio hacia donde correrse.

Lo que sí cambia es el lugar que las personas involucradas en su devenir concreto e históricamente determinado tienen entre sí. Un museo abierto al diálogo con grupos



particulares puede ser un facilitador de procesos de inclusión, un dispositivo abierto a que los resquicios y las grietas del sistema se excedan para ampliar los puntos de vista. Una función interesante del museo como institución es la de lugar de encuentro para diferentes grupos sociales, un espacio para la generación de intertextos que idealmente lo desborden y superen, generando flujos que no dependan del museo como tal.

● *¿Qué papel adquiere el museo al integrarse a procesos iniciados en espacios públicos con comunidades ajenas al mismo?*

Idealmente el papel de catalizador de nuevas experiencias. En términos reales el de legitimador de prácticas culturales y en muchos casos de los individuos que las promueven. Transformar esto no es responsabilidad del museo, sino de sus habitantes.

● *¿Cómo se propone la relación del proyecto con el Departamento de Servicios Educativos del MUAC (enlaces, públicos del museo, etcétera)?*

El proyecto *Públicos de una exhibición* busca convivir con los diferentes habitantes del museo respetando el rol de cada uno: primero, con los gestores de las diferentes experiencias en exhibición, mediante su participación directa con las personas con discapacidad que están involucradas con nosotros en un proceso de creación colectivo. Segundo, con los enlaces y el personal de Servicios Educativos, mediante la convivencia en un taller de artes plásticas (en la coordinación y solicitando su apoyo en los momentos de presencia en sala con actividades que se definirán in situ). Tercero, con el personal de otras instancias del museo mediante la presencia cotidiana; y cuarto, con los públicos asistentes al museo mediante el diálogo directo durante los días de interacción en sala y la invitación al reacomodo de las piezas en diferentes espacios de la exhibición.

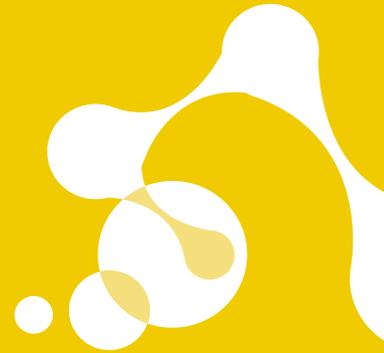
3. Autor-público(s)

¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?

¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?

¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?

¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).





Urs Jaeggi | LA LOCURA SUEÑA CON MINERVA: SATOE NIDRAI RABURA

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Concibo la experiencia como coautoría con el grupo con que trabajaré, y la del público invitado, de observación participativa y de participación directa.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Me parece importante para el proyecto que los dibujos, instalaciones y el mural de fotos se realicen durante los dos días y no antes. Que haya improvisación. Esto permitirá al público realmente ver a los participantes en su trabajo. Es posible que algunos espectadores quieran cooperar con el grupo. Algunos participantes acompañarán con canciones y poemas las actividades plásticas de los otros.

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

Una posibilidad de integrar a los visitantes es un foro con temas propuestos por la parte del grupo que hablará, cantará y recitará poemas dos veces al día, una hora cada vez. No se interrumpirá a los trabajadores visuales por estas acciones.

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

El público específico para nuestra acción estará compuesto por estudiantes que siguen con cierta frecuencia al grupo de "locos" cada miércoles en el jardín de la UAM Xochimilco en el marco de las emisiones de Radioabierto, donde las discusiones son sobre los temas que el grupo de "locos" elige, bajo la coordinación de la Dra. Sara Makowski.

Habrá pequeños grupos invitados de la UAM, la UNAM y "La Esmeralda".

Al final de los dos días de trabajo, desocuparemos la sala, salvo el espacio reservado para exhibir algunos de los resultados de la acción. Después del cierre de la exposición en la sala 8 del MUAC, el grupo de acción decidirá si desea destruir la obra efímera, conservando la documentación, o bien, si desean llevarse algo consigo. Con los públicos invitados ha habido relación previa, pero no seguimiento después de los dos días, debido a que no estaré en México. Sin embargo, creo que mantendremos comunicación por correo electrónico.

Taniel Morales | PARCIAL O TOTAL

La autoría de la pieza es una función pública.

Taniel Morales participará todo el tiempo y los usuarios que así lo deseen colaborarán el tiempo que quieran compartiendo la autoría (siendo cómplices).

Hay tres espacios de colaboración y autoría pública:

1. Patrocinadores de libros.

Se abrirá una convocatoria pública para prestar libros interesantes, no sólo de arte.

2. Fotógrafos.

Durante los dos días de participación en el MUAC, quienes así lo deseen podrán fotografiar libros para agrandar el archivo.

3. Quemadores.

Durante los dos días de acción colectiva y el resto de la exposición, los visitantes al museo interesados podrán quemar o copiar en su usb los libros que quieran.

El público específico son los interesados en los libros y en su difusión gratuita.

Pablo Helguera | CONFERENCIA COMBINATORIA

En el caso de este proyecto, busco que la relación participante/artista sea cercana a la de intérprete/compositor.

El proyecto tiene dos niveles principales: el primero se refiere a la experiencia de los que participarán en los talleres, durante los cuales tendrán la posibilidad de desarrollar habilidades de locución y presentación en público. El segundo nivel, que involucra tanto al público en general como a los participantes de los talleres, consiste en mostrar el proceso combinatorio de los temas y abrir la reflexión en torno a lo que es, o podría ser, una conferencia. En el período de la exposición, el proceso se ejemplificará con videos, imágenes en los muros y textos.

Alejandro Rincón | SAQUE SU ACORDEÓN

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Estará a discusión, propondrá sus propias posibilidades de delimitación, según las herramientas de integración que posean los coordinadores del proyecto en particular. Además de que correrá el riesgo de que la apatía esté acorde con el proceso de cada grupo participante.

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

Con fichas técnicas/informativas muy claras, convocantes y que en su proceso tengan productos finales determinados (incluyendo si los objetivos son la creación simbólica de rituales).

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC?*

Con extensiones académicas, flyers, charlas, y talleres.

● *Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC)*

Previamente se trabajó con agentes culturales de manera indirecta, conectados por otros productores solidarios; se está invitando a los mismos participantes de la primera etapa para que sean el equipo de montaje y acción para conectar con otros agentes invitados; se les integrará a un banco de envíos del contenido y resultado de la pieza, por medio de medios electrónicos e impresos, además de charlas.

Samuel Morales y Mauricio Colín / *Colectivo Masa Crítica*

I TRABAJO Y TIEMPO DE ESPERA. OBRAS QUE SE QUEDAN

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Se convierte en un trabajo colectivo. Para contextualizar el trabajo se podría poner la leyenda: "Pieza activada por Colectivo Masa Crítica".

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Dado que será un taller lo adecuado es que se establezcan turnos de 45 minutos con capacidad máxima de treinta

personas por turno. En nuestro caso podrían ser los siguientes horarios: 10:30 a.m., 11:30 a.m., 12:30 pm, 13:30 p.m. 14:30 p.m. Se trabajará dentro de la sala para observar las piezas de los custodios y fuera de ella en el espacio de construcción de sentido para realizar las sesiones de escritura.

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

Con un texto corto. Para iniciar la pieza el Colectivo Masa Crítica convocará, a través de carteles, volantes y presentaciones en sitios específicos, a custodios o vigilantes de salas de arte y a escritores amateurs interesados en formar un grupo de trabajo en sesiones separadas que tendrán lugar, al inicio, fuera del museo para conocerse entre sí y explicar la propuesta y manera en que se trabajará. Después el trabajo visual y de primeros escritos se realizarán en las salas del MUAC. A partir de aquí el público continuará la pieza.

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

Como documentación del proceso. Para ello y a fin de continuar con una relación más rica con los visitantes del museo, se plantea la necesidad de que los enlaces desarrollen una metodología para que las personas formulen sus propias preguntas.

Maru de la Garza | MEMORIA VIVA

1. Los colaboradores del proyecto seleccionarán entre sus fotografías personales algunas y trabajarán en el museo con las fotografías de los otros colaboradores. Asimismo, tomarán fotos de su experiencia en el museo para integrar un álbum.
2. El público asistente al museo el 21 de abril participará fragmentando fotografías, ordenándolas y adhiriéndolas.
3. El público que asista a partir del 29 de abril puede mover los fragmentos de las fotografías, reubicándolas y reagrupándolas. Además de hojear el álbum

Victor García Zapata y Sofía Olascoaga | MEMORIAL HM

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

La construcción de la acción a partir de existir temporalmente como un grupo de discusión hace que la autoría en todo caso sea colectiva. El público participante se integra en este campo en la medida en que integra activamente su perspectiva en el diálogo.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

La primera sesión será un espacio de encuentro en el que se plantearán diferentes perspectivas y posibles puntos de acuerdo.



Leonel Sagahón | BOTÁNICA DE LOS DESEOS

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

El autor del proyecto es Leonel Sagahón, sobre él recae la responsabilidad de los resultados. Los alumnos de la UACM participan en el proceso de creación y en esa medida se apropian de él, lo modifican en su realización, son sobre todo sujetos del proceso del proyecto. Una parte del público, al involucrarse en la etapa de realización, participa también y el público en general es el que dará sentido a la pieza, y cuando digo dar sentido, me refiero puntual y ampliamente a ello.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?, ¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?, ¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

El primer día (28 de abril), se haría el montaje del 50 por ciento de la pieza con el material que resulte de la práctica de campo realizada previamente en el pueblo de San Lorenzo Tezonco. El restante 50 por ciento se completaría en el transcurso de ese día y durante el día siguiente (29 de abril) con el material recabado y procesado en la propia sala. Todo ello se registraría en un *time-lapse* fotográfico que después del 29 de abril y hasta la conclusión de la muestra se presentaría en un monitor que formaría parte de la pieza.

El propósito es llevar a la sala de exposiciones las respuestas de la gente al cuestionamiento sobre qué esperan de la universidad, de los universitarios, así como también qué harían para mejorar la situación de la universidad.

Los participantes entrevistarán a las personas de la comunidad de San Lorenzo Tezonco y a los asistentes al MUAC acerca de sus necesidades, problemas y deseos; preguntarán sobre cómo creen que la universidad, los universitarios y el MUAC puedan contribuir a solucionar sus problemas. También preguntarán qué harían para mejorar su situación.

La situación y la pieza buscan abordar algunos aspectos del papel de la universidad en la comunidad, la percepción de quienes son vecinos de ella (es decir –en un sentido amplio– próximos pero no que no están dentro), así como el efecto que esto pueda tener entre quienes son universitarios. El montaje de los testimonios, como frases escritas, así como de las imágenes de plantas, recreará un vivero o jardín botánico como alusión al espacio controlado, aislado, incubador y de cautiverio de las universidades y los museos. Finalmente, al abordar la presentación como una interrogante –¿Qué esperas?– se pretende abordar la pasividad-acción del espectador.

Programa de los dos días de acción en la sala del museo.

- a) Instalación de un mosaico mural a base de acetato con imágenes de plantas y textos, en los que se plasmen las respuestas de la comunidad de San Lorenzo Tezonco.
- b) Las respuestas del público asistente al MUAC se procesarán digitalmente y se agregarán al mosaico mural hasta completarlo.

Pieza que se quedará en la exposición (puede ser una obra o documento)

- a) Mosaico mural de acetato, adherido al ventanal ubicado en la entrada norte del MUAC.
- b) Proyección de la documentación del proceso de montaje, de las entrevistas a los asistentes y el procesamiento de sus respuestas hasta el momento en que se agregaron al mosaico mural.



Paola Adriana García Ruiz | GENER/ANDO DESCONCIERTOS, PASARELA DIVERSA VS. PASARELA DE MODA

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Se planteará como una obra colectiva donde se dará crédito a los grupos Drag King México, TVMEX, Colectivo Maniquí y habitantes de Ciudad Netzahualcóyotl. No se pedirá reconocer la autoría en la sala, pero sí en el libro de memoria final de la exposición.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

El primer día se realizará el taller de análisis de representación del cuerpo, así como las dinámicas y ejercicios de intercambio de roles. Este taller será de 1 p.m. a 3 p.m. y de 3 p.m. a 5 p.m. y se llevará a cabo la pasarela. Se espera que la gente que vaya de visita al museo, se integre con las personas confirmadas en el taller.

Para el día 9 de mayo se llevará a cabo el montaje y edición de obra (aún estamos por definir algún cambio).

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

Se hará un registro fotográfico de todos los procesos anteriores a la presentación dentro del museo, se lanzarán tres convocatorias a los grupos con los que ya se ha trabajado

de la comunidad transgénero y se hará un registro de la respuesta a las mismas.

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC?*

Se proyectarán dos videos, uno será la pasarela de modas de Elio Berhanyer en Madrid e imágenes analizadas durante el taller y el otro será la proyección final del registro de la pasarela y taller hecho en el MUAC.

● *Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

Antes: se trabajó con dos agrupaciones de la comunidad transgénero durante un año y medio para la creación de obra, una de ellas es TVMEX y la otra Drag King México, también se trabajó de forma individual con personas de Ciudad Netzahualcóyotl.

Durante: se crearon dinámicas de integración y ruptura de estereotipos, tanto de los públicos pertenecientes a la comunidad transgénero como del público asistente a la exposición en el museo, pues gran parte de la incomprensión entre estos dos grupos se ha debido a los complejos y preconcepciones que tiene ambas comunidades antes de conocerse.

Después: se mantendrá abierta la posibilidad de que durante el taller puedan surgir proyectos a futuro entre

los públicos participantes del taller. En cuanto al público que vaya a ver la exposición se le pedirá que haga comparaciones entre los videos resultantes y si está interesado en participar a futuro en alguna otra pieza se le informará al respecto.

Patricia Martín | GUERRA FLORIDA

El artista es el autor principal que colabora con los demás participantes, él tiene que crear actividades estratégicas para catalizar ideas e incentivar la imaginación, acciones que solamente tienen sentido con la participación conjunta.

Los dos días de trabajo en el museo realizaremos dos tipos de piezas. Una a la que se incorporarán frases generadas en el taller a través de diversos procesos de reflexión. Otra que iniciará el segundo día y que quedará abierta al público que visite posteriormente la sala. La primera funcionará como un instrumento, una pieza “informativa” acerca de los diferentes tipos de discriminación, para que la gente pueda acercarse a interactuar con la segunda; es decir, en la sala, quedará una serie terminada y otra interactiva, la primera en pequeño formato, que contendrá la voz del público específico con el que trabajaré los dos días (en mi caso el tema de la discriminación), con el objetivo de incluir la voz de comunidades que, por su condición, la viven cotidianamente. Mientras que para la interactiva, estará abierto el mismo cuestionamiento a todos los demás visitantes.

Para la realización de este proyecto, tendré un encuentro previo con ambos grupos, para explicarles las actividades, objetivos y metas. Durante los días de trabajo en el museo, realizaremos las piezas en conjunto y, posteriormente, quedará una pieza interactiva con sus indicaciones respectivas para que cualquier visitante pueda continuarla, aun sin mi presencia, y siga generando un pensamiento crítico sobre el tema.

Ricardo Caballero | PERCEPCIÓN INCREMENTADA

Existe en este proyecto una autoría conjunta. Se trata de una autoría estratificada a partir de una idea original, primigenia y que se toma como punto de partida. Aquí radica el antecedente del artista como figura única y coordinadora de los avances y evoluciones del proyecto. A partir de aquí el proceso se bifurca. En una dirección opera el público específico con el cual se trabajará, los autores materiales de la primera fase del proyecto. Este público es en esencia el segundo peldaño de la propuesta porque es la parte medular y creativa de la cual nacen todos los cuestionamientos y análisis posteriores. Existe también una tercera vía, entendida como una tercera fase, que es el público que asiste al museo, al recinto que opera como laboratorio y urna de resultados, tanto formales como teóricos. Este paso, en el que se exponen los resultados plásticos (fotográficos) es donde el público asistente se torna en intérprete de las obtenciones del primer público (pacientes en reclusión) y

cuyo análisis deriva en una serie de eventos que pueden ir desde una serie de acciones o bien el establecimiento de diálogos también fotográficos en respuesta a su interlocutores previos.

El proyecto, durante la exhibición en el museo, es una serie de discusiones acerca de los resultados plásticos obtenidos por una población o público afectado y que vive en parcial aislamiento. De esta manera, el público asistente se convierte a su vez en espectador y coparticipa del proyecto para después, en una segunda fase, entendida como el segundo día de exposición, se generen “piezas” por parte de los asistentes para que indaguen y exploren a modo de espejo, los primeros resultados. En pocas palabras, se pretende que el público asistente establezca una relación de correspondencia con un interlocutor ausente.

No obstante, el círculo se cierra –si es que se pretende cierta clausura o fin– cuando la población que se encuentra en situación de cárcel conoce los resultados, opiniones, interpretaciones de su trabajo fotográfico por parte de los asistentes al museo donde se exhibió su obra.

En esta dirección, la propuesta podría proyectarse *ad infinitum* ignorando los tiempos propuestos por la calendarización rígida del museo, estableciendo así una multiplicidad de diálogos que podrían continuar hasta ser modificaciones del plan original, planteando nuevos métodos de interacción y traslado de ideas.

Pilar Vilela y Víctor Noxpiango: Colectivo Noxpiilli

I MEMORIA Y SUPERFICIE

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Nuestro proyecto estará firmado como Noxpiilli, primo de Xochipilli –y pariente lejano de Xipe-Tótec–. En realidad, el único diálogo real que ha habido es entre nosotros, lo demás es manipulación y puesta en escena para cubrir los lineamientos de carácter formal de la exposición. Pero queremos poder poner esto en nuestro currículum, para que nos den becas, twinkis, puntos del SNI o lo que sea su voluntad. Estaría padre que también incluyeran los nombres de los colaboradores para que le enseñaran la invitación a su mamá, como Alex Lora cuando sale en la tele, pero no nos va a dar tiempo de incluirlos. Vean nomás al maestro Duchamps que firmó R. Mutt y aun así todos supieron que había sido él.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Una mesa de diálogo en la primera fase, un cóctel de batas blancas en la segunda fase y posteriormente una videoinstalación.

Primera fecha (lugar no definido)

La presentación de tres personas que trabajan con la superficie: conservador, dermatólogo y camarógrafo.

Segunda fecha

CocTEL de batas blancas a la manera de fluxus, al interior de la pieza.

● ¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?

El proceso de la obra es la obra. Lo que “comunica” (pero, ¿el arte comunica?) es la instalación que no se podría haber realizado si no se hubiera llevado a cabo el proceso. Por lo tanto, no le vamos a platicar a nadie que el viejito lloró, ni que la Chiva (sí, la de *Big Brother*) era novia del que balaceó a Cabañas (cfr. *avant garde* y *kitsch*; cfr. *La deshumanización del arte* y a Heidegger, a quien nos dejó leer el maestro Casanova; cfr. al amargueta de Adorno y lo que se acumule esta semana, y sí, Pilli ha estado leyendo a Rancière, y a Badiou también, ustedes dirán).

● ¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).

La pieza es una instalación de espejos, en donde se proyectarán las imágenes que nos proporcionen los sujetos minoritarios y donde también habrá imágenes de dichos sujetos en una convivencia *fluxus* (cocTEL blanco) que se llevará a cabo con anterioridad. Sólo podrá entrar una persona a la vez, el resto tendrán que formarse, lo que contribuirá a que lean o vean la extensa documentación que, sin duda, ocupará el espacio: público cautivo en una biblioteca. Si nos prestan a un enlace de cancerbero nos encantará la idea.

Carlos Gamboa Verdusco, Alfidir Luna Ramos, Rubén Miranda Santos, Nuria Montiel Pérez Grovas, Brenda Ortiz Guadarrama, Idaid Rodríguez Romero, Lola Sosa Valdés, Laura Valencia Lozada, Antonio Vega Macotela / Seminario de Medios Múltiples 2 I CONCILIO DEL SABER VIVIDO

● ¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?

El concepto de autoría en nuestro proyecto es de carácter móvil y contextual. Se va modificando en cada etapa del proceso. Planteamos una coautoría entre el Seminario de Medios Múltiples 2 y los participantes del Concilio.

Es un proyecto que rescata el conocimiento heredado de generación en generación. Creemos, por tanto, que debiera estar libre de autoría y ser del dominio público, abierto a todo el mundo, libre de distribución y sin fines de lucro. Sin embargo, nos es importante darle su crédito a quien ha compartido un saber con nosotros y el público del museo durante el proceso.

El Seminario de Medios Múltiples funge así como un mediador entre la comunidad del Inapam, el personal del museo y el público que lo visita, para lo cual propone un modelo que se construye en equipo con todos sus integrantes. Dentro del

proceso del registro editorial, el papel del Seminario es el de coordinador y editor de la partes.

● ¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?

El proyecto tendrá el formato de un congreso, compuesto de diez ponencias preformáticas circulares, impartidas por cada uno de los ancianos seleccionados. Cada ponencia tendrá una duración aproximada de veinte minutos, se hará un breve receso de cinco minutos, lo cual significa que se darán diez talleres cada día. Durante cada uno de éstos, dependiendo de las características del saber impartido, el educando será invitado a participar de forma activa, de tal forma que podrá ejercitar el conocimiento impartido dentro de la sala del museo.

● ¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?

Un diagrama-dibujo impreso sobre piso o muro mostrará el proceso completo de la pieza y el juego entre todos sus elementos para la construcción de un modelo educativo. Quedará el registro del congreso del saber vivido en un mueble dispensador, planteado como una especie de librero contenedor de los objetos residuales de los talleres, así como del compendio en fascículos ilustrados que invitaremos al público a tomar. En sí mismo, este fanzine pretende ser la memoria del congreso, una versión impresa que llegue a las manos de otros y que facilite la transmisión y práctica del saber.

● ¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).

Antes: tras lanzar una convocatoria abierta en los clubes del Inapam con un cuestionario sobre conocimientos aprendidos en lo largo de la vida, pero que no se hayan adquirido en la escuela, se realizará un proceso de curaduría en un Concejo de Sabios, el que estará integrado por cinco personalidades que por su trayectoria y experiencia de vida tengan la capacidad de legitimar el conocimiento. Dichas personalidades vendrán de distintas áreas: arte, ciencia, oficios, pueblo. El concejo deberá seleccionar treinta conocimientos, diez de éstos se presentarán durante el Concilio, que se llevará a cabo en el MUAC y con el resto formarán parte del compendio en fascículos ilustrados.

De cada saber, un anciano dará un taller, junto con los integrantes del Seminario de Medios Múltiples 2, para su presentación en vivo y su edición impresa.

Durante: el Concilio del saber vivido se llevará a cabo durante los dos días de participación. Diez de los adultos mayores seleccionados impartirán en vivo un taller de uno de los conocimientos. El público deberá tomar un papel activo durante el mismo y podrá llevarse los fascículos de su interés.

Después: quedará como testimonio del proceso un diagrama impreso sobre muro o piso que explica el proceso completo de la pieza, así como un mueble dispensador, donde el



público podrá ver los objetos residuales, a modo de fósiles y memoria del concilio ocurrido. Podrá además leer el compendio en fascículos ilustrados del saber vivido, que tendrá la forma de un manual en cuadernillos individuales, con ilustraciones realizadas por MM2 y los miembros del Inapam. El público podrá llevarse el fascículo de su interés.

Antonio Vega Macotela | EL VIENTO SOPLA DONDE QUIERE. INTERSTICIO

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Mi persona funciona como coordinador-orquestador de la acción entre el interno y el público.

Mónica Mayer y Víctor Lerma / *Pinto mi Raya* | YO NO CELEBRO NI CONMEMORO GUERRAS

Yo no celebro ni conmemoro guerras es un proyecto de Pinto mi Raya al que se han unido otros, quienes son participantes, no autores. El proyecto tiene una estructura de difusión y comunicación propia.

En el MUAC tendremos dos públicos: los que ya son miembros del proyecto, a quienes se convocará para que sean cómplices y participen aportando sus ideas y apropiándose del proyecto, y el público en general, que entrará en contacto con el proyecto ese día.

Durante la acción se buscará relacionarse con el público. Empezará como una pequeña manifestación que atraiga la

atención (manta, arenga, discurso, etc.), que dará lugar al debate. Después de la acción la pieza funcionará como documento y seguirá como propaganda/proceso educativo, pues quedará la manta con la consigna. Todo esto funcionará tanto en el museo como en Facebook.

Diego Medina | DIÁLOGO ABIERTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN TORNO A LA MIGRACIÓN

Mi papel como artista es ser iniciador del diálogo que pueda ocurrir entre el grupo que realiza el proyecto y el público del MUAC. Espero que la situación que provoque sea de posible comprensión de la experiencia migratoria y de acercamiento a una corriente cultural fuerte y activa que forma parte de la realidad general de la ciudad de México y Nueva York. El remanente de la pieza será un cd grabado con la música que se toque durante los dos días, que estará disponible para el público en un walkman en la sala del museo, acompañado de una lista de las canciones seleccionadas a propósito del tema de la migración, además de las seleccionadas durante la tocada, una lista de vínculos a las páginas web de los posibles sonideros participantes para ser consultadas por el público.

Belén Sola y Pamela Gallo | TUTUBÚS. CANAL DE HISTORIAS METROPOLITANAS DEL METROBÚS DE LA AVENIDA INSURGENTES

Los autores son los públicos participantes del Metrobús y los públicos participantes del MUAC, así como las artistas/coordinadoras son las autoras de la herramienta.

La situación de la obra en los dos días de exposición será de continuación del proyecto (empezado con los públicos del Metrobús) con los públicos del museo.

El proceso previo y externo a la obra se comunica con un plotter grande expuesto en la parada del Metrobús más cercana al museo, folletos de mano y a través de las redes sociales virtuales.

La pieza creada queda visible durante la exposición y luego se podrá implementar por los servicios educativos del museo, si es requerido.

La relación con los públicos en las tres etapas serán las siguientes: relación presencial y en formato, entrevista en el Metrobús en la parte previa; relación presencial durante la exposición; y relación virtual después de la exposición.

Lorena Wolffer | EVIDENCIAS

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Como las donaciones de objetos serán anónimas y las mujeres del Refugio Nuevo Día no pueden revelar su identidad, se presentará como una pieza colectiva coordinada por mí y conformada por donadoras anónimas de la UNAM y mujeres albergadas en el Refugio Nuevo Día de Diarq IAP.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Durante los dos días de montaje en la sala del MUAC y dependiendo de la cantidad y características de los objetos donados, los clasificaremos y montaremos de manera colectiva. Mi intención es que tanto las donadoras que elijan hacerlo como el público habitual del museo que lo esté visitando ese día participen en el montaje.

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

El proceso previo se centra en la difusión de la convocatoria y en recibir los objetos donados y sus testimonios la semana anterior al montaje.

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

Una vez que los objetos hayan sido montados y dependiendo del espacio que ocupen, se invitará al público habitual del MUAC a seguir añadiendo objetos y testimonios.

Mónica Castillo | HACIA UN PLAN DE ESTUDIOS UTOPICOS

Sugiero que los proyectos sean propuestos como talleres con títulos y descripción, sin hacer público el nombre del artista-autor.

El público habitual puede incluirse en el proyecto si es de su interés (hay que cuidar nada más que la comida que tiene que haber para todo el día no sea comida por paracaidistas).

Para definir la manera de presentación y difusión del *Jardín de Academus*, nos gustaría una kermés hawaiana, porque el curador se ve guapísimo con camisa de flores, pero ya escogieron.

Colectivo Vj down/La Pirinola A.C. | PÚBLICOS DE UNA EXHIBICIÓN

● *¿Cómo se plantea la autoría del artista respecto del grupo con el que colabora en la realización del proyecto y el público habitual del MUAC?*

Los resultados de la intervención *Públicos de una exhibición* deben plantearse como una obra colectiva con el nombre de Colectivo Transmedial Vj Down, gestionada por la asociación promotora cuyo reconocimiento no debe aparecer en sala, pero sí en memorias.

● *¿Cuál será la situación del proyecto durante los dos días de presentación en la sala del museo?*

Durante los días de intervención, un grupo de personas con y sin discapacidad tomará la sala de exhibición por asalto y en tres o cuatro equipos moverán diferentes muñecos que animarán a lo largo de las piezas en exhibición y registrarán esos movimientos en video. El público visitante y el personal el museo podrá interactuar con los equipos específicos y participar de la creación audiovisual. Todo el que participe asume que se incorpora sin crédito visible al colectivo

● *¿Cómo se comunicará el proceso previo y externo de la obra?*

No requiere particularidad alguna, se trata de una pieza realizada por un colectivo de personas con y sin discapacidad intelectual que genera un archivo audiovisual para promover procesos de integración de la discapacidad en circuitos públicos, como posteriormente en presentaciones en vivo, donde los visualizadores (Vjs) y musicalizadores (djs) tendrán discapacidad. El archivo audiovisual será insumo para la elaboración de un set de imágenes en el que se integrarán los productos creativos de personas con discapacidad, según sus diferentes habilidades en los ámbitos de la plástica, el teatro, la escritura y la música.

● *¿Cómo funcionará la pieza después de la acción en la sala del MUAC? Especificar la relación con lo(s) público(s) en las tres etapas (antes, durante y después de los dos días de participación dentro del MUAC).*

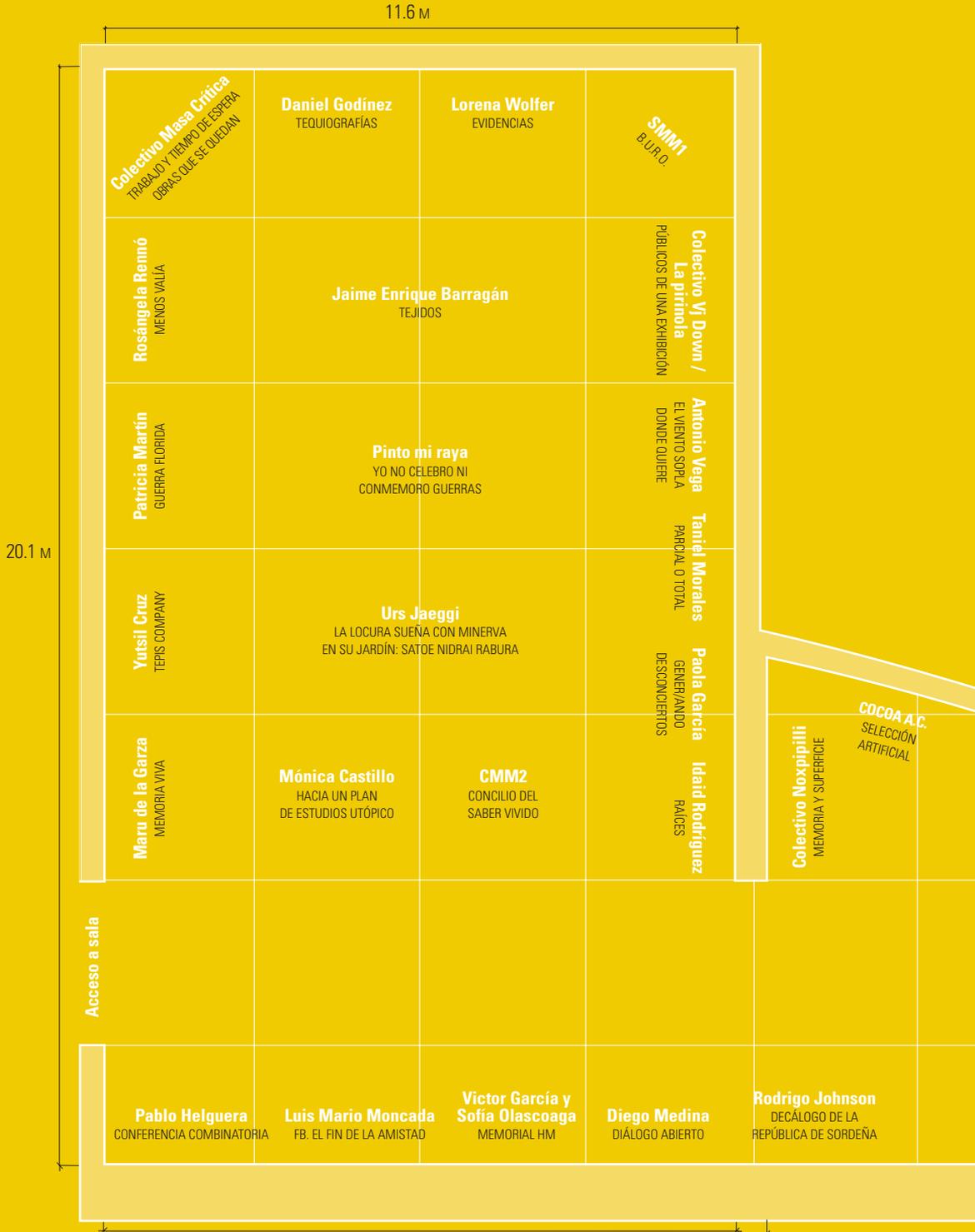
La pieza se mostrará en dos partes, por un lado una(s) pantalla(s) con la(s) animación(es) resultantes del registro y por el otro, los muñecos usados para la animación distribuidos en la sala como espectadores de las piezas en exhibición (y del museo). En ese caso, los visitantes del *Jardín de Academus* podrán redistribuir los muñecos en nuevas posiciones si así lo desean.





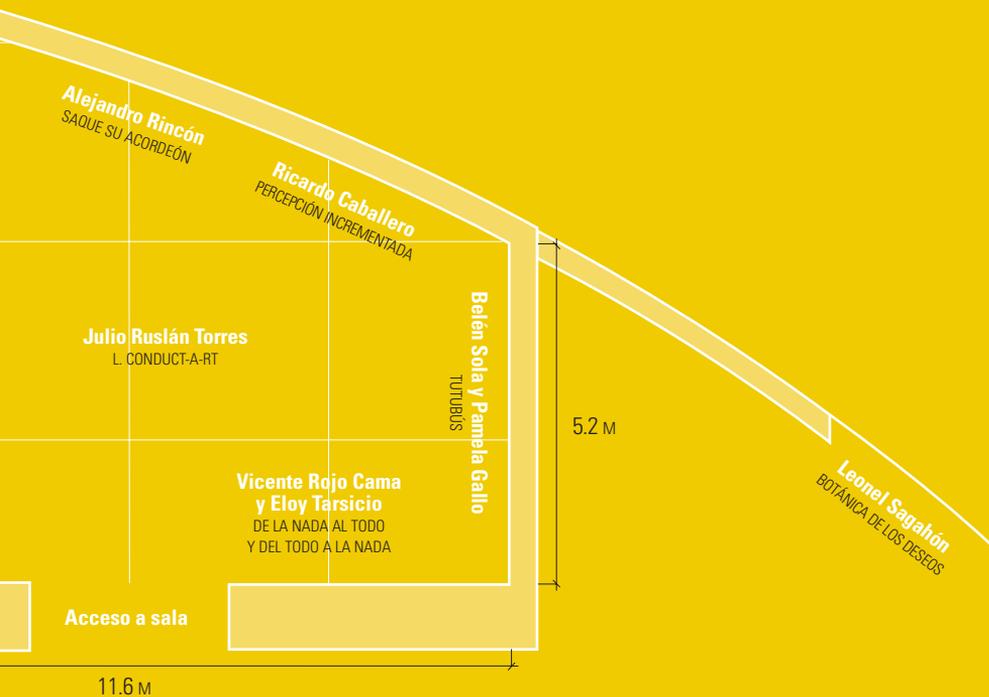


Vista de la sala 8
antes de iniciar los laboratorios



Planta de la sala 8

UBICACIÓN DE LAS DIFERENTES PIEZAS



Inauguración

3 de abril de 2010 Se inauguró el Sábado de Gloria de la Semana Santa, día cuando se acostumbra explotar los judas. En reunión colegiada, el equipo creativo del *Jardín de Academus* propuso realizar una acción colectiva en la inauguración que consistió en lo siguiente:

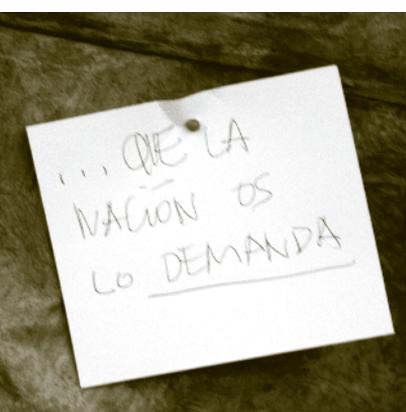
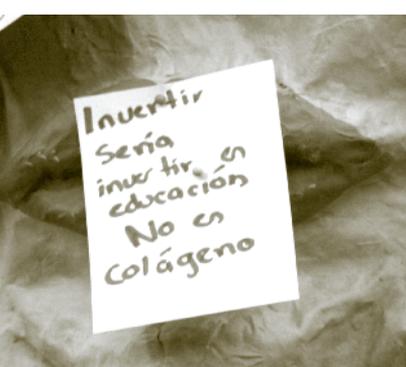
- Se inauguró la sala vacía.
- Los artistas de los 31 proyectos marcaron con cinta adhesiva los espacios en los que montarían las piezas de la exposición final.
- Cada proyecto llevó una cubeta intervenida que colocó en ese espacio. En un principio, la idea era llenarlas con agua de la fuente de la plaza de entrada al museo, pero eso no fue posible porque no servía y se encontraba vacía.
- Se sembraron frijoles en botecitos de vidrio, a manera del ejercicio común de las escuelas primarias.
- Se colocó un judas de Elba Esther Gordillo, al que los asistentes clavaron mensajes con alfileres para hacerle un ritual tipo vudú.
- El grupo musical Thelmo Castelló y los Soundalikes interpretó jarana y bailó con los asistentes durante la acción que continuó con una marcha fúnebre recorriendo el museo cargando la figura para expulsarla del recinto. La intención original era colocarle los explosivos y quemarla en la plaza de entrada, pero lamentablemente no se consiguieron los permisos públicos para el evento, que no pudo ser realizado hasta el 13 de octubre de 2010 en una manifestación de la sección 9 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE).

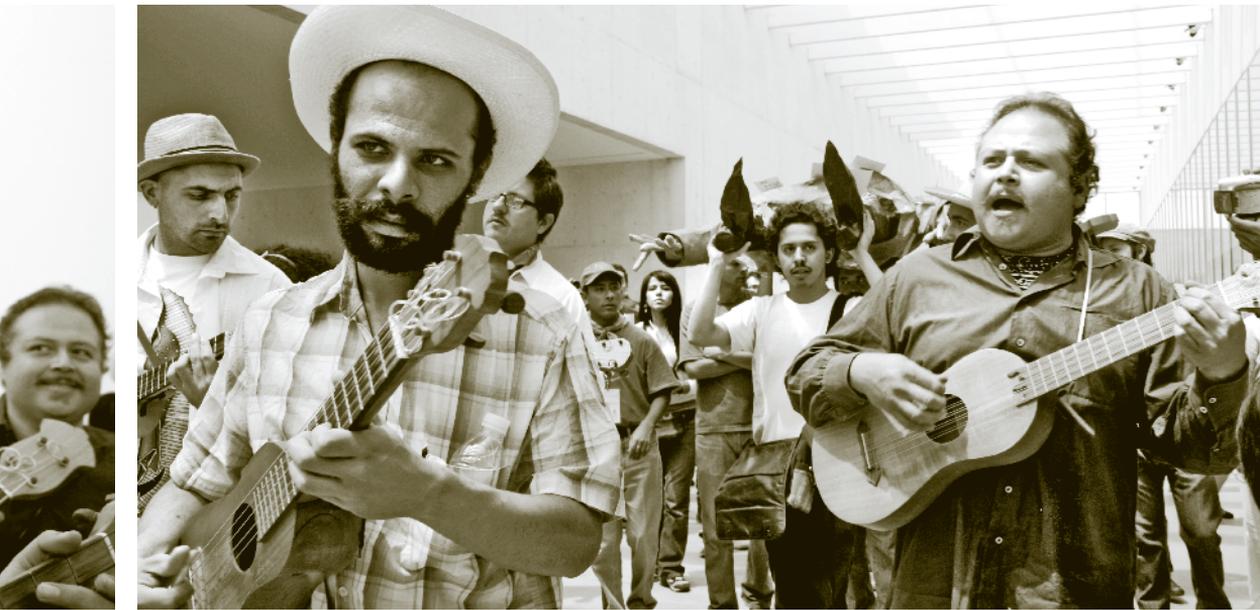


Inauguración
de los laboratorios









2da. etapa | Laboratorios de arte y educación

Situaciones en la sala 8

Abril-junio de 2010 31 proyectos de arte individuales y colectivos se presentaron durante dos días en el museo y dejaron una pieza que fue construyendo la exposición. Cada proyecto definió el público al que se dirigía, al que se añadió el público general del museo. A través de una experiencia estética-didáctica, se crearon obras que se integraron paulatinamente a la exposición en la sala del museo, en un proceso de montaje que idealmente proponía la integración semanal de dos o tres proyectos, pero que por la logística del museo sólo se dio en dos ocasiones durante los tres meses de laboratorio.



Actividad por día

LABORATORIOS DE ARTE Y EDUCACIÓN

- | | | | | | |
|-----|--|-----|---|-----|---|
| 78 | 7 Y 8 DE ABRIL
La locura sueña con
Minerva en su jardín
Urs Jaeggi | 108 | 12 Y 13 MAYO
Guerra florida
Patricia Martín | 136 | 3 Y 4 DE JUNIO
Tejido
Jaime Enrique
Barragán Antonio |
| 80 | 9 DE ABRIL Y 7 DE MAYO
Parcial o total
Taniel Morales | 110 | 14 DE MAYO
Percepción incrementada
Ricardo Caballero | 138 | 6 DE JUNIO
Selección artificial
Cocoa A.C. |
| 82 | 10 Y 11 DE ABRIL
Conferencia combinatoria
Pablo Helguera | 112 | 15 Y 16 DE MAYO
Memoria y superficie
Colectivo Noxpi-pilli | 140 | 10 Y 11 DE JUNIO
Diálogo abierto
Diego Medina |
| 86 | 14 Y 15 DE ABRIL
Saque su acordeón
Alejandro Rincón Gutiérrez | 114 | 19 DE MAYO Y 16 DE JUNIO
Decálogo de la República
de Sordeña
Rodrigo Johnson Celorio | 144 | 12 Y 13 DE JUNIO
Tutubús.
Belén Sola y Pamela Gallo |
| 88 | 16 Y 17 DE ABRIL
Raíces
Idaid Rodríguez | 118 | 20 Y 21 DE MAYO
Menos valía
Rosângela Rennó | 146 | 17 Y 18 DE JUNIO
Evidencias
Lorena Wolffer |
| 90 | 18 Y 25 DE ABRIL
Trabajo y tiempo de espera
Colectivo Masa Crítica | 120 | 15, 22 Y 23 DE MAYO
B.U.R.O.
Seminario de Medios
Múltiples 1 | 148 | 19 Y 20 DE JUNIO
Hacia un plan de estudios
útopico
Mónica Castillo |
| 92 | 21 Y 29 DE ABRIL
Memoria viva
Maru de la Garza | 122 | 26 Y 30 DE MAYO
Concilio del saber vivido
Seminario de Medios
Múltiples 2 | 152 | 23 Y 24 DE JUNIO
De la nada al todo
y del todo a la nada
Vicente Rojo Cama y
Eloy Tarciso |
| 96 | 23 Y 24 DE ABRIL
Memorial H.M.
Victor García Zapata y
Sofía Olascoaga | 126 | 27 DE MAYO
El viento sopla donde
quiere
Antonio Vega Macotella | 154 | 26 Y 27 DE JUNIO
Públicos de una exhibición
Colectivo VJ Down /
La Pirinola A.C. |
| 98 | 28 Y 29 DE ABRIL
Botánica de los deseos
Leonel Sagahón | 128 | 28 DE MAYO Y 5 DE JUNIO
Tepis company
Yutsil cruz | | |
| 100 | 30 DE ABRIL Y 2 DE MAYO
Tequiografías
Daniel Godínez Nivón | 130 | 29 DE MAYO
Yo no celebro ni
conmemoro guerras
Pinto mi raya | | |
| 102 | 5 Y 6 MAYO
L. Conduct-a-rt
Julio Ruslán Torres Leyva | 134 | 2 Y 9 DE JUNIO
FB. El fin de la amistad
Luis Mario Moncada | | |
| 106 | 8 Y 9 DE MAYO
Gener/ando desconciertos
Paola Adriana García Ruiz | | | | |

LA LOCURA SUEÑA CON MINERVA EN SU JARDÍN: SATOE NIDRAI RABURA

DIBUJOS SOBRE PAPEL, GANCHOS Y FOTOGRAFÍAS

Urs Jaeggi

Los enfermos mentales son encerrados o mantenidos en la periferia social. Estas personas viven en el límite y no es raro que hablen una “lengua” extraviada ni que su creatividad sea diversa. Urs Jaeggi cree que podrían existir relaciones entre el loco y el artista, ya que en español la definición de la palabra “loco” no tiene connotaciones negativas como en otros idiomas, al contrario, en el Diccionario Grijalbo, “loco” es definido como ofuscado, temerario, excepcional. Para Jaeggi la creatividad no está reservada a los artistas o a los científicos, es un don humano.

Jaeggi invitó a colaborar en esta pieza a un grupo de psicóticos indigentes con quienes se reunía con anterioridad, y en esas reuniones el grupo expresó la necesidad de romper su exclusión y aislamiento.



Bitácora

7 de abril

Con un trabajo previo de tres meses —parte del proyecto de Radio Abierta de la UAM, Xochimilco— dirigido por la Dra. Sara Makowski, el grupo de psicóticos indigentes del CAIS-Cuemanco y pacientes de la Clínica Monte Albán llegó al Jardín de Academus.

Los materiales disponibles para los participantes fueron perchas de alambre para ropa, papel, periódico y plumones, entre otros; es decir, materiales muy económicos o de desecho, de los cuales se apropiaron los participantes. Se anunció que, además de los materiales, había un espacio con micrófonos donde cualquiera podía hacer propuestas orales. Ninguno tenía experiencia o conocimientos de artes visuales.

Los grupos empezaron a trabajar intensamente durante varias horas, incluyendo a los visitantes

del museo ajenos al grupo o a quienes conocían el proyecto. Se ocuparon los micrófonos casi todo el tiempo con música que los participantes seleccionaron; poesía propia y discursos sobre la locura. Cerca de la 1:00 p.m. empezó la transmisión del programa de Radio Abierta. Cada uno de los participantes habló sobre su experiencia en el museo.

Después de un receso para la comida, se reinició el trabajo con los diferentes materiales. Ahora se sumaron fotocopias de imágenes en periódicos cuyos temas han sido de interés para el grupo. Sin haberlo planteado anteriormente se intervinieron las imágenes y se empezó a formar un escenario en el espacio que propició la discusión. Los participantes tapizaron las paredes con mensajes políticos y personales. Se preguntó sobre el espacio donde nos

encontrábamos, sólo uno de los participantes había visitado un museo en el pasado, recorrimos algunas salas. Su respuesta e interés fue sorprendente. Al saber que algunas piezas estaban conformadas por elementos que podía tomar el público, se llenaron los bolsillos de dulces y buscaron los carteles con nube que se regalaban en la exposición de la sala contigua. El interés por tocar algunas piezas era casi irrefrenable.

“Es decir que ¿mi cinturón es arte?... Ahora ya no los voy a dejar que lo toquen”.

“Tengo mucho que hacer ahora... todo es arte”, fueron algunas de las frases que se escuchaban al recorrer las salas.

A las 6:00 p.m. terminó el primer día de trabajo en el museo y los participantes regresaron a la institución.

Urs Jaeggi

Solothurn, Suiza, 1931, artista visual.

Colaboradores

Grupo de psicóticos indigentes del Centro de Asistencia e Integración Social (CAIS)-Cuernavaca y pacientes de la Clínica Monte Albán: Miguel Ángel Adames, Marco Fabio Flores, Jorge García, Gustavo Gómez, Rubén Ramírez, Luis Rodríguez, Lino Salazar, Ricardo Sánchez, Honorio Tristán, y Francisco Uribe. Asistentes: Mónica Ortega y Maj Britt Jensen.



8 de abril

A las 9:00 a.m. del siguiente día, los participantes estaban agotados por la jornada anterior, pero, al mismo tiempo, dieron muestras de un ánimo inusual, al parecer muy encauzado, iniciaron el trabajo y se decidieron a terminar lo pendiente y llevar a la práctica aquello sobre lo que habían tenido oportunidad de reflexionar durante la noche. Ahora, el espacio parecía pertenecerles. Se añadió al material, papel periódico y mecate para elaborar rocas-pelotas.

A los visitantes que se acercaron les explicaron sus trabajos (algunos en proceso) y los animaron a participar con ellos; se disipaban las barreras entre los de dentro y los de fuera. La música invadió toda la sala. La mañana entera

se dedicó al trabajo, además atendieron sin descanso a los visitantes.

El trabajo realizado encontraba acomodo en las paredes de la sala hasta entonces vacía. Algunos escribieron su cédula sobre las paredes. Tomaban el espacio, no sólo la sala, sino el resto del museo.

Después de la pausa de la comida, insistieron en visitar otras salas del museo. Querían ver cada video; a algunos les causaban mucha risa, estaban verdaderamente divertidos.

Al terminar de trabajar en la sala, la dejaron perfectamente montada y mostraron interés de regresar otra vez, cuando todos los proyectos estuvieran finalizados. Uno de los participantes solicitó los periódicos que no se usaron para leerlos tranquilamente. Los plumones fueron a sus bolsillos. Regresaron a reclusión.



PARCIAL O TOTAL. LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD PARCIAL O TOTAL

ARCHIVO DIGITAL EN COMPUTADORA

Taniel Morales

La acción consistió en recolectar la mayor cantidad de libros de arte de difícil acceso y fotografiar cada una de sus páginas. El archivo fue almacenado en una computadora para que los visitantes de la exposición lo consultaran y se llevaran, en dvd o en usb, una copia de los libros que les interesaban.

Bitácora

Fresh Fruits; Institutional critique; Joseph Beuys, Writing as Sculpture 1978-87; Digital Tales; Edward Muybridge, Human and Animal Locomotion, vols. I, II y III; El arte de la acción; The Shock Of The New; Paul Klee, Notebooks, vol. 2; The Nature Of Nature; New Tendencies in Mexican Art; Walter Benjamin, El autor como productor, Academy, Visuals Essays; Slavoj Žizek, Órganos sin cuerpos; Felipe Ehrenberg, Manchuria; The Subversive Imagination...

Parcial o total fue un acto de recolección compulsiva, práctica y observación del carácter obsesivo. Fue tanto una presentación pública del gesto íntimo de coleccionar documentos como un comentario a la distribución de la riqueza. Durante los dos días que se realizó la documentación fotográfica de libros, las cámaras nunca dejaron de funcionar.

Un sistema cargado constantemente de pilas nos permitió burlar el desgaste energético de la acción. Participantes de la pieza transcurrieron por la sala. Cada uno en general, fotografiaba los libros que traía y, con algunos voluntarios sin libros, se empezó a registrar material de la biblioteca del MUAC. También algunas personas trajeron sus libros ya fotografiados o libros digitales.

9 de abril

66 libros fotografiados y pláticas durante la apropiación compulsiva de material gráfico.

La animación y los libros de Muybridge, el aura de los documentos, la posibilidad de llevar la pieza a universidades, la tesis de licenciatura y las tesis de maestría, las estrategias como maestros de arte, la calificación, San Carlos y la ENAP, el arte contemporáneo, lo importante de lo visual en la cultura japonesa, el butoh, la segunda guerra mundial,



la crisis de México y la pertinencia o impertinencia de una revolución armada, la educación como revolución de baja intensidad, lo difícil que es trabajar en colectivo, los egos y el arte...

Durante siete horas cada día, los usuarios-creadores de la pieza se ofrecieron voluntariamente a llevar a cabo una acción enajenante (fotografiar página por página libros de arte y ensayos) con el fin de obtener material liberador (la palabra escrita acompañada de la imagen impresa)...

Durante siete horas cada día, los usuarios-místicos de la pieza se ofrecieron voluntariamente a llevar a cabo una práctica de meditación activa colectiva (fotografiar página por página libros de arte y ensayo) con el fin de obtener estados corporales de unificación mente-espíritu-cuerpo...

Durante siete horas cada día, los usuarios-pacientes de la pieza se ofrecieron voluntariamente a llevar a cabo una terapia grupal (hablar libremente mientras se fotografiaban página por página libros de arte y ensayos) con el fin de reflexionar acerca de nuestras existencias y problemáticas personales...

7 de mayo

62 libros fotografiados y pláticas durante la apropiación compulsiva de material gráfico.

El valor de la información, lo caro que son los libros, las escuelas activas, lo maravilloso que es leer, la posibilidad de hacer una máquina que hiciera más fluido fotografiar libros, técnicas de *hackeado* y sentido de la piratería, el arte de los ochenta, los recuerdos de la infancia, chistes malos, la poesía visual y el tesoro de las bibliotecas particulares, la democratización de los libros, las bibliotecas y los museos, la UNAM, el sentido de estudiar, entre otras cuestiones.

Taniel Morales
Ciudad de México, 1970, artista visual.



CONFERENCIA COMBINATORIA

VIDEO, ESQUEMA EN VINIL

Pablo Helguera

La intervención consistió en la presentación de dieciséis ponencias que conceptual y formalmente se integraron poco a poco dentro de una sola, a manera de una fuga con dieciséis voces en cuatro tiempos.



Bitácora

El evento duró dos días: el primero se dedicó a la preparación de las conferencias de los integrantes inscritos en el taller, los cuales fueron seleccionados por el artista a partir de la diversidad de formación y especialidad. El segundo día se abocó a la presentación en la sala. La jornada comenzó con los conferencistas, haciendo pre-

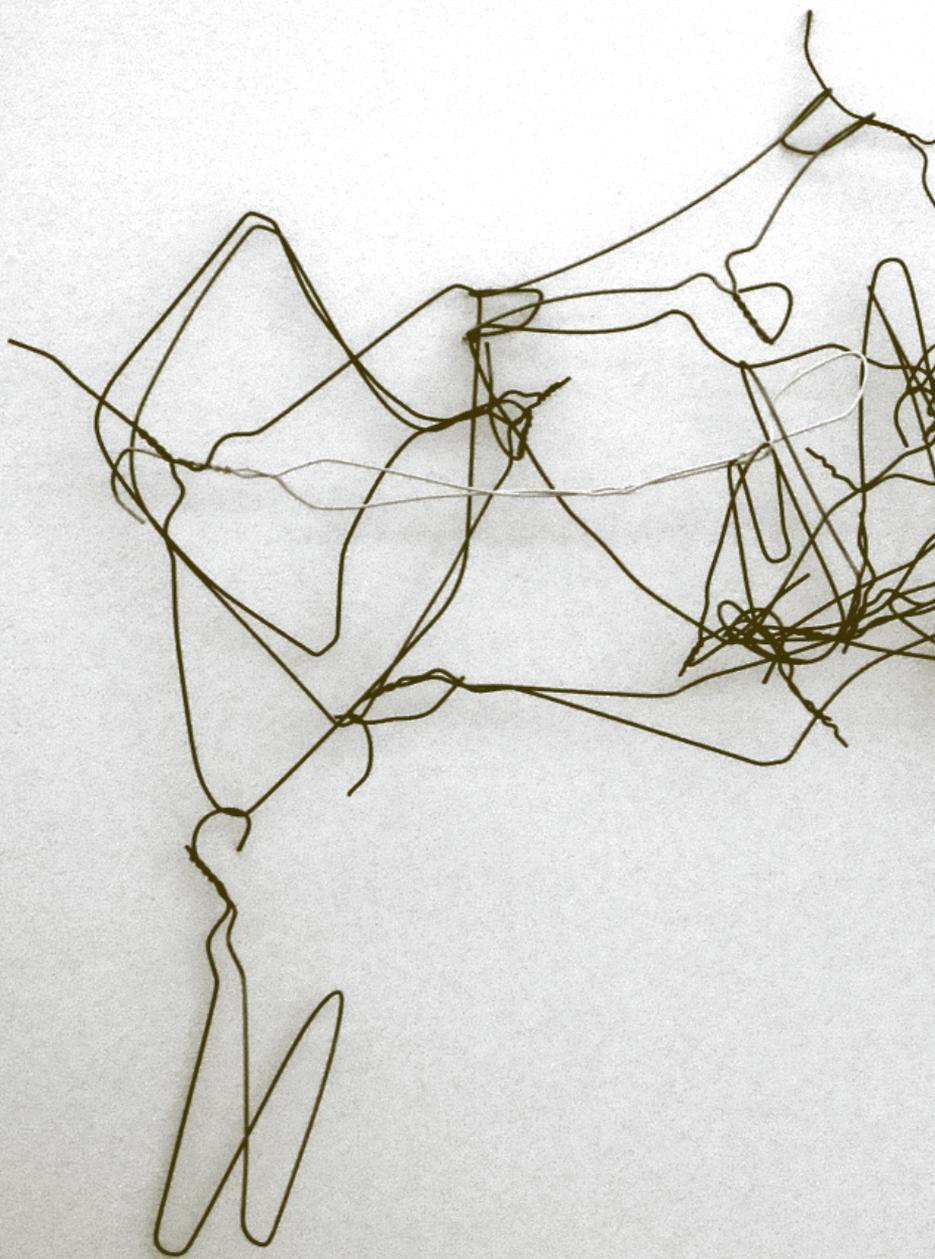
sentaciones simultáneas en secciones distintas de la sala, con una duración de ocho minutos. En la segunda ronda, los conferencistas se unieron en pares, realizando ocho ponencias que integraron los temas de la primera ronda que mantuvieron la misma duración. En la tercera ronda, los ponentes se integraron en grupos de cuatro,

realizando una ponencia de la misma extensión que integró los temas anteriores. En la cuarta ronda, dos grupos de ocho ponentes realizaron una ponencia colectiva por grupo, uniendo los temas tratados. En la última ronda, los dieciséis ponentes participaron en la presentación de una sola ponencia de quince minutos de duración.

Pablo Helguera
Ciudad de México, 1971, artista visual.

Participantes
Dante Barrios Ávila, Pedro Castillo, Maribel Escobar, Santiago Espinosa de los Monteros, Elizabeth Frisas, Gustavo Hernández, Mercedes Hinojosa, Marisol Maza, Emiliano Ortega, Yaoci Pardo, Miriam Rodríguez, Bernardo Sánchez, Andrea Santiago, Violeta Solís Horcasitas y Pamela Zúñiga.







La locura sueña con Minerva
en su jardín: satoe nidrai rabura
Urs Jaeggi

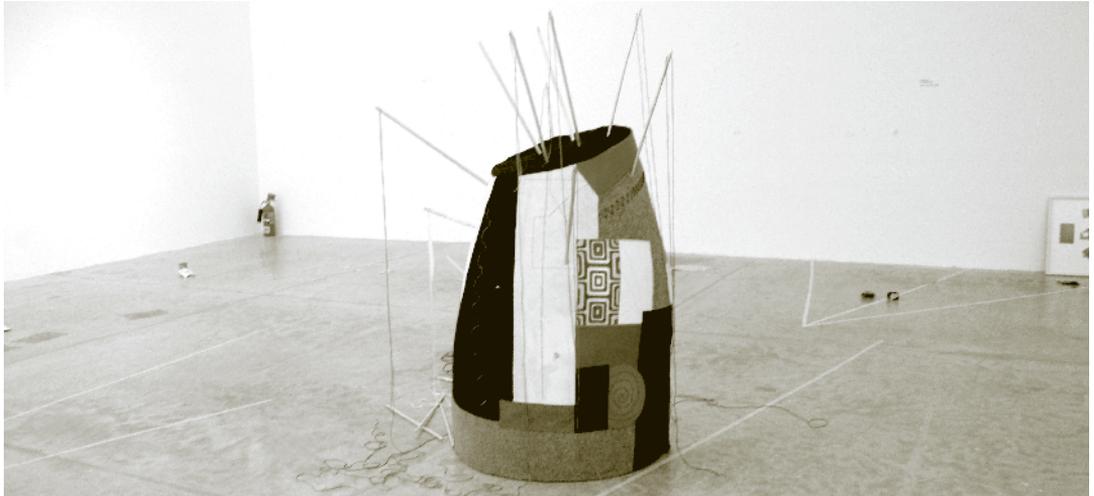
SAQUE SU ACORDEÓN

ESTRUCTURA FORRADA DE TELA, ALUMINIO, OBJETOS, TEXTOS, FOTOGRAFÍAS Y GRÁFICAS SOBRE PAPEL

Alejandro Rincón Gutiérrez

Este proyecto apeló a la experiencia de todo estudiante en la elaboración de “acordeones”, un resumen “ilegal” para aprobar exámenes. Más allá de la ilegalidad de estos resúmenes, se pretendió abordar el tema de la autoenseñanza

con la premisa de aprender haciendo, ya que la realización de un acordeón implica preparar un tema, sintetizarlo y, en este proceso, se adquiere conocimiento de la materia.



Bitácora

Para realizar el proyecto de *Saque su acordeón*, se invitó a una serie de artistas-talleristas que a su vez integraron a sus alumnos de licenciatura en Artes Visuales y de talleres libres de la Fábrica de Artes y Oficios, Faro, Tláhuac. Previamente, trabajamos ejes visuales y conceptuales con Gizeh Arellano, diseñadora industrial, para realizar un “alfilero” de espuma de poliuretano a gran escala, el cual era en sí mismo un receptor de información textual y gráfica, teniendo la analogía de un árbol de acordeones en un “jardín de conocimiento”.

Carmen Rossette trabajó con alumnos de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, UNAM), a partir del ensayo de Walter Benjamín *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Con este material filosófico, hicieron unos acordeones que presentaban iconografías con diversas estrategias lúdicas, en una lógica de exhibir las maneras en

que se usan estos acordeones como apoyo de estudio, incluso de manera ilegal en exámenes de aula. Este mismo ejercicio sirvió para sumar puntos en la asignatura mencionada para ganar créditos escolares.

Otro de los artistas colaboradores de la obra procesual, Israel Mora, integró la obra de artistas egresados de la Universidad Autónoma del Estado de México, para lo que presentaron piezas que abordaron el tema convocado, con fotografías, cajas de luz, arte objeto y performance.

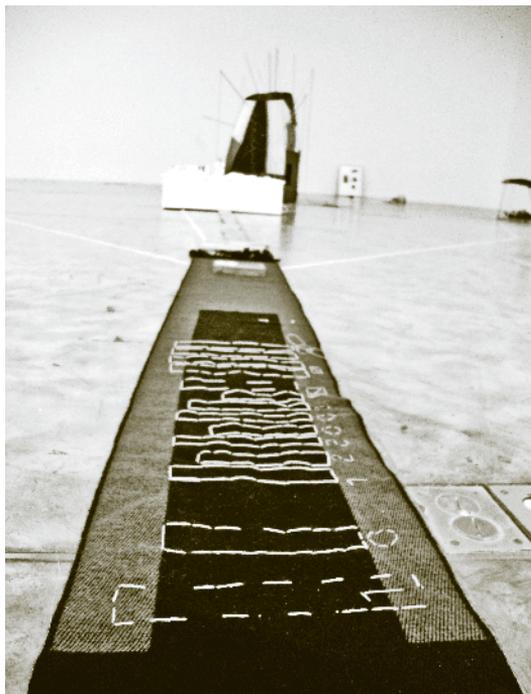
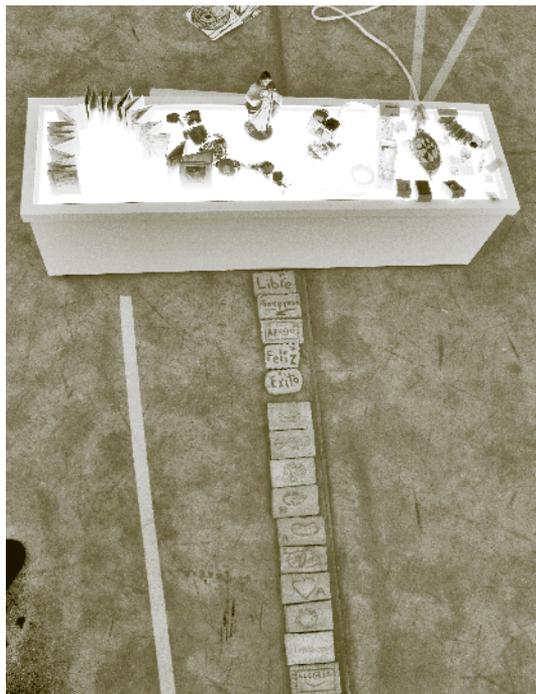
Durante tres días en la sala, se realizaron talleres para construir una instalación colectiva que fuera mutando, pero sin perder el tema planteado inicialmente. Además, colaboró el colectivo de cultura comunitaria Arte Nativo Arenal, que trabajó con públicos flotantes del museo, tales como visitas escolares con los que impartieron talleres para realizar acordeones con información brindada por el mismo museo, a partir de textos y

fichas técnicas de obra. Entre todos construimos la colaboración como arquetipo de experiencias estéticas sociales con el material resultante a lo largo del proceso y basados en la filosofía de las Faros: “aprender-haciendo” (tomada de Paulo Freire). Todos los agentes culturales activos asociados al proyecto aportaron mano de obra, logística y pedagogía grupal para compartir experiencias; en este sentido, también artistas-museógrafos como Jaime García, participaron en establecer el criterio de construcción de la pieza. Y al final, después de una participación de video-performance (Eduardo Castillo), los talleres de acordeones textiles (Gizeh Arellano) y de cerámica (Carmen Rossette) con las alumnas de dicho taller del Faro Tláhuac, se integró un modelo de interacción participativa en donde se socializó el conocimiento para el tejido social de diversas comunidades, descentralizando el clásico sentido de la divinidad del autor aislado.

Alejandro Rincón Gutiérrez
Ciudad de México, 1979, artista visual.

Colaboradores

Luis Alejo, Ricardo Alvarado, Gizeh Arellano, Eduardo Castillo, Militza Galván, Jaime García, Omar Larios, Iván Melendez, Antonio Monroy, Israel Mora, Juan José Ochoa, Yuvia A. Pérez, Eduardo Rincón, Carmen Rossette, Daniela Torres y Yurian Zerón. Participantes: Alumnos de secundaria, del Centro Cultural Faro Tláhuac y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) y público general.



RAÍCES

HERBARIO, CHICLES, TRONCO RAÍZ Y VINIL

Idaid Rodríguez

Al sur de la ciudad de México, en la Delegación Tlalpan, se encuentra el Parque de Fuentes Brotantes que es de gran importancia para la ciudad debido al agua de su manantial. En el pasado, el agua era indispensable para el funcionamiento de la Fábrica de Hilados y Tejidos “La Fama Montañesa”, la cual dio origen al barrio que lleva su nombre. Actualmente el parque está en constante peligro por la contaminación y la sobreexplotación de sus recursos, por lo que Raíces busca

preservar el conocimiento de quienes han vivido en este entorno natural, al recopilar el uso medicinal y de consumo de las plantas y árboles en un herbario que muestra parte de la riqueza natural del barrio, el cual fue impreso sobre chicles pegados en el tronco seco de un eucalipto. Esta pieza fue posible gracias al apoyo de la Dirección General de Ecología y Desarrollo Sustentable en Tlalpan a cargo de Arturo Chávez López, y la Fábrica de Dulces Gómez S.A. de C.V.



Bitácora

Cerca de las diez de la mañana una grúa de la Delegación Tlalpan sacó del Parque Fuentes Brotantes las raíces y parte del tronco muerto de un eucalipto. La emoción de verlo desplazarse por las calles y ver terminado un proceso de gestión de seis meses pronto se vería opacada por las dificultades técnicas que implicó el proyecto.

El tronco servía de base para un herbario elaborado durante dos meses por los vecinos del Barrio de La Fama en Tlalpan, con la asesoría de las etnobotánicas: Abigail Aguilar, responsable del herbario medicinal del Centro Médico del IMSS, y de Edith López Villafranco, responsable del herbario de la FES Zaragoza de la UNAM. Participaron quince niños del barrio de entre nueve y doce años de edad con sus padres y nueve abuelos,

quienes nos contaron sobre el uso medicinal y de consumo de lo que ahí compilaron; además participaron Selene Ruiz y Silvestre Cárdenas, miembros del grupo Arte Consciente en La Fama. Se realizaron dos caminatas botánicas y se recolectaron cuarenta y un muestras distintas de plantas de esta temporada.

La pieza se dividió en el trabajo en campo y, después en el MUAC, el 16 de abril realizamos un taller para clasificar, ordenar y montar las plantas, hablamos de las técnicas de preservación y los abuelos nos contaron sobre su uso curativo o alimenticio, y el 17 trabajamos con los niños, quienes realizaron un miniherbario para su casa. La pieza concluiría con el montaje del herbario sobre el tronco del eucalipto, pero no fue así.

La llegada del tronco fue lenta y el ánimo se fue enrareciendo. Cerca de una hora después lo descargaron, pero aún faltaba fumigarlo para que pudiera entrar al museo. Éste fue el principio de una serie de problemas que se agravaron hasta tal punto que pensamos renunciar al proyecto. La primera dificultad fue la descarga, la idea original era fumigarlo en el estacionamiento y dejarlo ahí hasta el otro día para llevarlo a la sala, sin embargo, fue imposible, ya que el museo no cuenta con un acceso para introducir desde el estacionamiento algún objeto grande. Todo se descarga desde una zona alta. Sólo desde un camión y con una grúa podíamos meter el tronco al museo. Ante la premura de la situación, tomamos la decisión de bajarlo en la zona de



descarga y dejarlo en un lugar donde se pudiera mover sin tener que usar otra grúa. Este lugar era el pasillo de acceso para la carga del museo, pero esto causó más problemas. El equipo de conservación no permitió que se fumigara ahí, y si bien es comprensible, pues no se debe dejar entrar algo que pueda dañar al museo, en adelante todo empeoró. Se insultó a las compañeras de producción por un error que evidentemente no era de ellas, con una actitud que no corresponde a quien trabaja en una institución educativa. Fue lamentable. A la distancia, al revisar las fotografías de registro, pienso que si alguien de las personas con capacidad de decisión del museo hubiera actuado cuando descargamos el tronco, el problema hubiera sido distinto.

Me ordenaron sacar el tronco. El equipo de producción consiguió otra grúa para llevarlo de nuevo al parque. El ánimo estaba por los suelos, todo el trabajo de gestión se perdía. Sin embargo, una salida creativa solucionó el asunto. En el transcurso de la llegada de la grúa, Guillermo Santamarina y José Miguel González Casanova propusieron partir la pieza en dos: el herbario podía presentarse en la sala y el tronco podía mostrarse fuera del museo. Con gusto acepté, fue una buena salida. La grúa llegó y con dificultades se logró colocar el tronco en su sitio final, una pequeña explanada de lava donde permanecerá largo tiempo. Finalmente, el herbario del barrio de la Fama fue transcrito y grabado en el tronco para que los visitantes y las futuras generaciones puedan consultarlo.



TRABAJO Y TIEMPO DE ESPERA. OBRAS QUE SE QUEDAN

DIBUJOS SOBRE PAPEL, MAQUETAS EN CARTÓN, FOTOGRAFÍAS, ESCRITOS EN BOLSAS DE PLÁSTICO

Colectivo Masa Crítica

Mauricio Colín Castillo y Samuel Morales

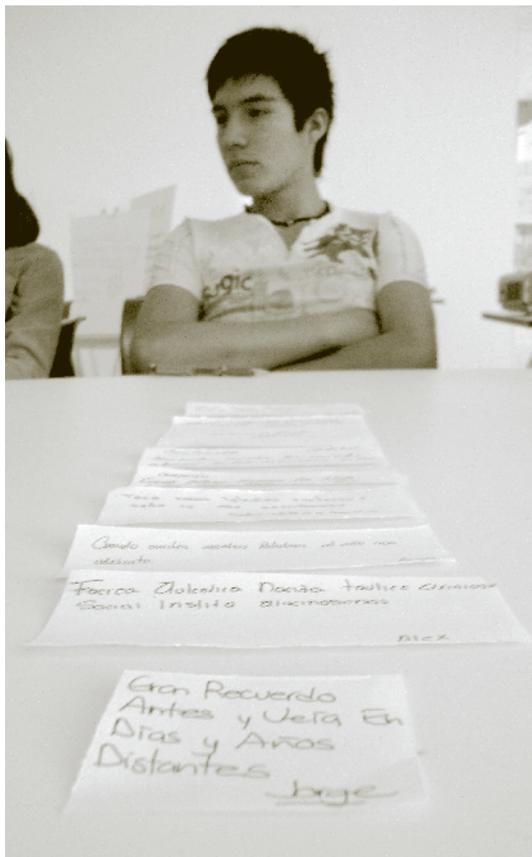
El eje del proyecto fue hacer visible la subjetividad de los vigilantes de sala, más allá de su función de garantes del buen uso de las instalaciones y de salvaguarda de las piezas de arte que se exhiben de forma habitual en los espacios culturales. Se buscó que fueran parte de contenido del museo y no una pieza más de la estructura (continente).

Bitácora

El taller con los vigilantes tuvo una duración de dos sesiones de cinco horas cada una. Durante la primera se pidió a los participantes que recordaran una obra que por alguna razón les haya interesado durante el tiempo que llevan trabajando en el museo. La intención fue que primero hablaran de ella, se quería saber si recordaban el nombre del artista, el título y por qué razón se interesaron. Después, se les pidió que bocetaran la pieza en papel bond y luego que la dibujaran con grafito sobre papel fabriano. Concluida esta etapa se hicieron síntesis del mismo dibujo en diez, cinco y tres trazos, primero con lápiz sobre bond y después con los materiales de dibujo.

Durante la segunda sesión, partiendo de los dibujos acabados, se pensó en traducirla a tres dimensiones. Primero, procedieron a elaborar maquetas acabadas y después realizaron modelos sintéticos en diez, cinco y tres planos.

Concluidos los trabajos, los domingos 18 y 25 de abril invitamos a escritores amateur de la ciudad de México a realizar aproximaciones poéticas y narrativas a partir de los trabajos. En ambas fechas, el público del museo realizó sincrísticos (primer día) y narraciones cortas (el segundo).



Mauricio Colín Castillo

Ciudad de México, 1973 artista visual.

Samuel Morales Escalante

Puebla, 1962, educador e investigador de arte contemporáneo.

Colaboradores

Custodios del MUAC, Laura Pérez, Cristina Portillo, Rocio Sánchez Prado,

Rosa María Velázquez Pérez, Teresa Guadalupe Villalobos Contreras y

José Mauricio Zea González.



MEMORIA VIVA

PANELES FORRADOS DE ALUMINIO, FOTOGRAFÍAS IMPRESAS VINIL Y PEGADAS SOBRE IMÁN, CROQUIS EN VINIL

Maru de la Garza

Memoria viva **es una investigación sobre el tiempo, lo público y lo privado, lo singular y la identidad, la memoria colectiva y la personal. Pretendió trasladar al museo las memorias de las mujeres y los hombres mayores de cincuenta años que habitan en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, la mayoría jubilados, y que llegaron a la unidad a finales de los años sesenta y ochenta. Para la artista ellos son una memoria viva, forman parte de una comunidad que ha experimentado acontecimientos históricos que han cimbrado al resto de la población y que han quedado registrados en la memoria colectiva. Son una memoria viva que también está conformada de recuerdos personales, individuales, banales, cotidianos, trascendentes e importantes.**



Bitácora

Desde 2003, en mis proyectos, ha sido constante la investigación sobre la memoria. Indagar en la memoria personal y en la de otros ha contribuido, entre otras cosas, a conformar mi identidad como artista y como persona. *Memoria viva* continúa este trabajo.

En el 2008, gracias al proyecto *Hilvanar*, conocí a los adultos mayores que participaron. Ésta fue una intervención en el espacio público que consistió en una proyección monumental sobre los edificios de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco de las narraciones de los participantes.

Entonces, todos me permitieron entrar a sus casas y compartieron sus recuerdos y añoranzas, y me dejaron captar con mi cámara parte de sus vidas. *Memoria viva* está integrada por las fotografías personales de estos mismos adultos en tanto representaciones y objetos tangibles de su memoria que convivieron en un espacio donde podían mezclarse o separarse.

Cuando decidí invitarlos a *Memoria viva*, la mayoría manifestó su entusiasmo de colaborar, aunque algunos no pudieron participar por causas personales o de salud.

Después de que conocieron la idea, la tarea fue buscar fotografías significativas de recuerdos, de vivencias relacionadas con Tlatelolco.

El 5 y el 8 de abril nos reunimos en la Fonda Palatinos para revisar las fotografías. Había imágenes en blanco y negro, a color, descoloridas, recortadas, enmarcadas, recortes de periódicos o revistas. Algunos traían imágenes que tal vez pensaban que no eran “bonitas”, pero que por alguna razón habían conservado y ahora querían compartirlas. Las digitalizamos para que cada quien pudiera regresar con sus recuerdos.

El 22 de abril nos reunimos junto al metro Tlatelolco porque decidieron llegar al MUAC en metro y Pumas. Conocer o volver a Ciudad Universitaria representó mucho para ellos, pero entrar en la sala 8 del MUAC y encontrar sus foto-

grafías fue un gran impacto. Después de reconocer cada una de sus fotos, a sus seres queridos o distintos momentos de sus vidas, trabajamos, recortamos y colocamos las imágenes. Cuando llegaron los asistentes, algunos nos observaron simplemente, otros preguntaron diversas cuestiones y otros decidieron participar e interactuar con las fotografías. Se comentó: “¿De quién son las fotografías?, no puedo recortarlas, siento que estoy cortando la historia”...

Más tarde tomamos un descanso y cada adulto, con la compañía de un estudiante de fotografía de la UACM, recorrió parte del museo. Los jóvenes prestaron sus cámaras y les animaron a tomar fotos de lo que les llamaba la atención. Más tarde nos sentamos a comentar cómo nos sentíamos y qué representaba para cada quien lo que estábamos haciendo.

El 29 de abril, una semana más tarde, el trabajo consistió en ver y reconocer las fotografías que cada uno habían tomado. Observar cómo se

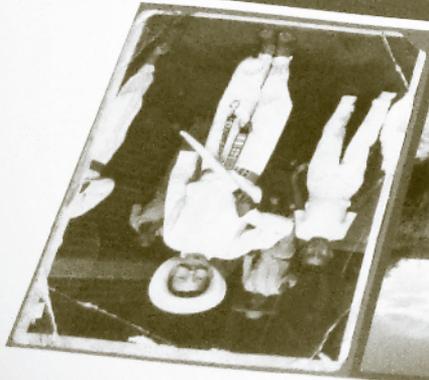


había modificado la disposición, reacomodarlas y escribir sobre su experiencia.

Los últimos días de la exposición, *Memoria viva* se desintegró parcialmente, ya que el público podía llevarse una fotografía o fragmentos. Al final sólo la mitad de las piezas regresaron a una caja, el resto vive en el hogar o espacio de otra persona.

La colaboración de quienes participaron seleccionando fotos, de quienes fueron al museo el primer o segundo día, de quienes recortaron sus recuerdos, de quienes tomaron fotografías y charlaron con los jóvenes, de quienes no conocían un museo de arte contemporáneo y trabajaron en él con sus fotografías y sus recuerdos, ha contribuido para que reflexionemos sobre la memoria, el olvido y el tiempo; sobre esa línea que bordea la memoria individual y la colectiva, sobre la identidad, la singularidad, sobre lo que se construye y atesora dentro de lo privado y que puede participar de lo público.







MEMORIAL H.M. TALLER DE ACCIÓN Y ORGANIZACIÓN COLECTIVA

GAFETES, CARTELES Y OBJETOS PERSONALES RELACIONADOS CON EVENTOS, MOVILIZACIONES, CARTAS Y PROPUESTAS DE MOVIMIENTOS SOCIALES Y ORGANIZACIONES CON LAS QUE HIGINIO MUÑOZ COLABORÓ EN SU LABOR ACTIVISTA Y EDUCATIVA. VIDEO E IMPRESOS PARA DISTRIBUCIÓN GRATUITA ENTRE LOS VISITANTES DEL *JARDÍN DE ACADEMUS*

Víctor García Zapata y Sofía Olascoaga

La **pieza integra dos partes**: el Taller de acción y organización colectiva **consistió en un encuentro orientado a explorar procesos colectivos en arte y activismo. Buscó propiciar el intercambio de saberes entre participantes de ambas prácticas, a partir de tres ejes transversales: la construcción del sujeto individual, la construcción del sujeto colectivo y las estrategias para la organización y acción colectiva.**

A través de Memorial H.M. se realizó un homenaje a la vida y obra de Higinio Muñoz (1967-2010), porque se consideró que sus prácticas activistas son una aportación importante a la cultura política de la universidad, y constituyeron un canal de educación y formación privilegiado. Memorial H.M. buscó reconstruir los vínculos solidarios, reflexiones políticas, procesos de trabajo y aprendizaje, a partir de textos, objetos y anécdotas aportadas por colaboradores cercanos a Higinio Muñoz.



Bitácora

El *Taller de acción y organización colectiva* reunió durante dos días a un grupo de cuarenta artistas y activistas con el fin de dialogar e intercambiar saberes y experiencias sobre sus procesos creativos. Se contó con la presencia de activistas de diversos movimientos sociales, cada uno con distintas identidades, demandas y tendencias ideológicas: de defensa de derechos humanos, de apoyo al zapatismo y promoción de las autonomías, de construcción del poder popular, de defensa de la educación pública desde una perspectiva socialista, de activismo cultural y de diversidad sexual. Entre los artistas, asistieron creadores cuya trayectoria se asume como forma de activismo, artistas que han colaborado con movimientos sociales y aquéllos con interés en desarrollar estrategias colectivas de diversa índole.

El primer día, durante la sesión matutina, se realizaron mapas de identidad como una dinámica para examinar el proceso de construcción identitaria de cada uno de los participantes, con base en las siguientes preguntas: ¿cuáles son mis

raíces?, ¿quiénes me han influido para ser lo que soy?, ¿qué momentos me han marcado?, ¿cuáles son mis objetivos? Las preguntas y mapas se realizaron individualmente y luego se compartieron en sesiones por grupos. Después se realizó un círculo de diálogo en el que Ericka Zamora y Taniel Morales compartieron sus experiencias en torno a cómo se han ido constituyendo como activista y artista respectivamente.

En la sesión vespertina se realizó una dinámica de grupo en la que activistas compartieron y confrontaron los procesos de construcción de las identidades colectivas que han desarrollado con sus organizaciones.

El segundo día se realizaron dinámicas grupales para ejemplificar esfuerzos organizativos a partir de los intereses de cada uno de los participantes. Se identificaron las situaciones urgentes que se debían atender, consensos y disensos en torno a estrategias, repertorios de acción y objetivos de acción en colectivo. Al final, se realizó la sesión de conclusiones con base en las opiniones de los participantes.

Después de la comida se llevó a cabo el *Memorial H.M.* como una forma de reconocer a Higinio Muñoz y de visibilizar una experiencia individual que, actuando siempre en colectivo, aportó a la cultura política mediante procesos creativos expresados en la diversidad de actividades, protestas y movilizaciones que diseñó, impulsó y en las que participó. El *Memorial* se conformó con los objetos donados por distintas personas relacionadas con Higinio y que, en conjunto, reconstruyen vínculos organizativos, solidarios y afectivos que él generó durante su vida.

El *Memorial H.M.* contó con la participación de miembros del Movimiento de Aspirantes Excluidos de la Educación Superior 2010 (MAEES), quienes llegaron en marcha al museo; de amigos, compañeros y familiares de Higinio, así como de participantes en el taller, quienes compartieron el significado de algunos de los objetos expuestos y experiencias específicas en su relación con Higinio Muñoz.

Víctor García Zapata

Ciudad de México, 1978, activista social.

Sofía Olascoaga

Ciudad de México, 1980, artista visual.

Colaboradores

Coordinador del taller: David Bermúdez; relatoras: Jessica Arellano y Mónica Yerena; fotografía y diseño gráfico: Fernanda Arnaut; edición de video: Federico Schmucler; expositores del taller de Acción Colectiva: Lol Kin Castañeda (Movimiento por la Diversidad Sexual), Efrén Cortez (Movimiento de Lucha Popular), René Crespo (Centro Cultural La Pirámide), Atzelbi Hernández (Comité Estudiantil Metropolitano), Taniel Morales, Mina Navarro (Jóvenes en Resistencia Alternativa), Magdiel Sánchez (Movimiento de Liberación Nacional) y Ericka Zamora. Participantes: Hugo Aboites, Violeta Bautista, Diana Borja, Luis Carlos, Mónica Castillo, Ivonne Cedillo, Ana Esther Ceceña, Leonardo Céspedes, Martha Cisneros, Alejandra Contreras, Pip Day, Samadhi González, Benjamín Guerrero, Juan de Dios Hernández, Citlalli Hernández, Geraldine Juárez, Jorge Linares, Edith López Ovalle, Regina Méndez, Amerika Moreschi, Julio Muñoz, Margarita Muñoz, Rolando Quezada, María Fernanda Rascón, María Rodríguez, Joel Simbrón, Federico Schmucler, Javier Villegas, José Luis Viesca, Yaocihuatl Xiucuatl. Miembros del Movimiento de Aspirantes Excluidos de la Educación Superior (MAEES) y participantes no registrados. Público general del MUAJ del 23 y 24 de abril.



BOTÁNICA DE LOS DESEOS

MOSAICO DE ACETATOS, VIDEO Y LIBRO PARA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

Leonel Sagahón

En el pueblo de San Lorenzo Tezonco, que en el siglo XVI formaba parte del señorío de Culhuacán, fue construido en 2004 un plantel de la UACM, en el lugar donde antes había un lago y después un gran basurero. La idea era que éste beneficiara directamente a la población de la zona oriente de la ciudad, sin embargo, su interacción con el pueblo resultó compleja y quizás en algún sentido la comunidad universitaria se aisló. La pieza recoge las respuestas de algunos vecinos de San Lorenzo Tezonco, de la comunidad del plantel de la UACM y de los visitantes del MUAC a la pregunta ¿qué esperas de la universidad y de los universitarios? Es un cuestionamiento sobre el papel de la universidad en la sociedad y sobre lo que implica ser universitario hoy. ¿Acaso la universidad no es una especie de vivero, un jardín botánico en el que crecemos en condiciones controladas, pero en el que también estamos cautivos?



Bitácora

Tres semanas antes del montaje, el grupo de alumnos del Laboratorio de Comunicación Gráfica de la UACM reflexionaron sobre el significado de ser universitarios y plantearon la metáfora del vivero. En relación con ella se diseñó una trama con elementos vegetales y las siluetas de unas sillas como símbolo de poder y pasividad. Paralelamente entrevistaron a la comunidad del plantel San Lorenzo Tezonco y a los vecinos sobre sus expectativas respecto de la universidad concernientes a sus problemas y la solución a ellos. Tanto las respuestas como los elementos gráficos se procesaron e imprimieron en acetatos tamaño doble carta.

El martes 27 de abril, comenzamos el montaje del mural al poner la primera capa de acetatos adheridos a la parte alta del ventanal. El 28 de abril, mientras continuábamos el montaje de esa primera capa formada por los elementos gráficos, documentamos en fotografía y video el proceso, al tiempo que continuamos las entrevistas con los visitantes y el personal del museo; una parte de este material se utilizaría para seguir construyendo la pieza al día siguiente.

El 29 de abril, tercer y último día del montaje, trabajamos desde temprano instalando en las columnas del ventanal unas soleras que servirían para montar una segunda capa de acetatos dedicada a las respuestas dadas en las entrevistas. Al final de la jornada se colocaron alrededor de 740 acetatos que formaron el mural. Dos semanas después, se colocó, al lado de la pieza, una libreta para continuar recabando las respuestas de los visitantes, así como una pantalla en la que se proyectó un video que mostraba tanto el proceso de construcción como las entrevistas realizadas antes y durante la producción de la pieza.



Leonel Sagahón

Ciudad de México, 1966, artista visual.

Colaboradres

Aura Barajas González, Patricia Cruz Barajas, Sandra García Sánchez, Leticia González García, Claudia Gutiérrez Serrano, Paola Hernández Castillo, Martín Hernández González, Diana Hernández Tolentino, Claudia Herrera Martínez, Eduardo Ibarra Puebla, José López Hernández, Nalleli Marín Badillo, Abriil Paredes Pérez, Juan Carlos Peña Romo, Miguel Pérez García, Jibrán Ramos Miranda, Ana Sepúlveda Hernández, Marina Tlapalamatl y Mariana Vega Silva. Participantes: Alumnos de la carrera de Comunicación y Cultura de la UACM, comunidad universitaria del Plantel San Lorenzo Tezonco (SLT) de la UACM, vecinos de la comunidad de SLT y asistentes a la exposición en el MUAC.



TEQUIOGRAFÍAS

IMPRESIÓN SOBRE PAPEL

Daniel Godínez Nivón

Esta pieza busca mostrar otra manera de entender la realidad, de descifrar el conocimiento que nos fundamenta y compartir una visión diferente del mundo. El proyecto consiste en una serie de monografías escolares realizadas en conjunto con miembros de la Asamblea de Migrantes Indígenas de la ciudad de México (AMI). Daniel Godínez las ha llamado Tequiografías porque fueron elaboradas mediante el tequio, una práctica comunitaria en la que se presta un trabajo no remunerado en beneficio colectivo. Durante el evento, el artista y los migrantes diseñaron una tequiografía con el tema de la educación y presentaron a la Banda Filarmónica de Niños Indígenas de la ciudad de México.



Bitácora

Los dos días de trabajo en el museo presentaron ocho tequiografías y se realizó otra más con el tema de la educación. El día comenzó con la presentación de la Banda Filarmónica de Niños Indígenas de la ciudad de México, en el chipote de la sala 8, que tiene una acústica privilegiada. Desde temprano, integrantes de la Banda y la Asamblea de Migrantes Indígenas (AMI) llegaron al museo (alrededor de doce familias, unas noventa personas).

En el MUAC, se representó el trabajo que se realiza en la Asamblea de Migrantes Indígenas.

La música es el factor que une y aglutina, es gracias a la necesidad de fortalecer la Banda Filarmónica que comencé a trabajar con las madres y padres de los niños que la integran. En el museo, la música de banda llegaba a cada rincón, como una atenta invitación a buscar de dónde provenía. La música une, alimenta, es necesaria para “colectivizar”.

Después del concierto, salimos del museo para degustar algunos platillos que prepararon las madres de los niños músicos, aprovechamos el espacio escultórico y el día para comer al aire libre.

Al término de la comida, iniciamos la Asamblea General, método de trabajo que dio continuidad al concierto de la banda, pues cada actividad constituyó un mismo cuerpo: el tequio, que fue empleado en la elaboración de las tequiografías, duró una hora más de lo pensado, pues se generó un diálogo entre la AMI y estudiantes de la UNAM que compartieron sus reflexiones en torno al aprendizaje, su utilidad y repercusión en nuestra realidad.

La Asamblea General se dedicó a la discusión y aportación de contenidos para construir una tequiografía con el tema de la educación, a partir de preguntas generadoras de reflexión: ¿de qué manera aprendemos?, ¿quién enseña a quién?, ¿dónde aprendemos?, ¿para qué aprendemos?, ¿cómo aprendemos en los pueblos?

El segundo día de trabajo consistió en concluir la asamblea y exponer los contenidos que formaron la tequiografía, para luego ilustrarla y traducirla al zapoteco y chinanteco.

En la ilustración del contenido participaron los padres de la AMI, así como el público que ingresaba a la sala 8 a escuchar a la Banda

Filarmónica en su segunda presentación en el museo.

Cada dibujo terminado era escaneado y una vez digitalizado, el equipo de diseño editorial se encargó de darle forma y adecuarlo al formato de la tequiografía. Llegó a haber ciento cincuenta personas en la sala.

A las 5 p.m. la tequiografía estaba terminada y comenzamos a distribuir las primeras copias. Mientras se imprimía la novena tequiografía, algunos de los integrantes de la AMI compartieron sus sentimientos respecto a los dos días de trabajo en el museo.

Hacer haciendo, aprender aprendiendo, propiciar la participación y la práctica comunitarias entre nosotros fue fundamental, lo mismo que invitar a participar al público del museo. Las personas que asistieron los dos días de trabajo se dieron cuenta de que no eran espectadores pasivos sino participantes directos en la elaboración de la pieza desde un principio.

A través de la colectividad y el trabajo comunitario, es posible el planteamiento de otras maneras de aprender.

Daniel Godínez Nivón
Ciudad de México, 1985, artista visual.

Colaboradores
Integrantes de la Asamblea de Migrantes Indígenas de la ciudad de México (AMI). Traducción al zapoteco: Nelson Martínez; diseño editorial: Aura Rebeca Durán y David Camargo.



L. CONDUCT-A-RT / EJERCICIO DE VÍNCULO NO. 04 TRANSFERENCIA EMOCIONAL

ALFOMBRA ROJA, TEXTO, DOCUMENTACIÓN EN VIDEO

Julio Ruslán Torres Leyva

El proyecto consistió en crear un ejercicio de interacción que se desarrollaría de la siguiente forma: el coordinador le pide al primer participante que entre en la sala, le tapa los ojos y realiza sobre él diferentes acciones durante cinco minutos. Luego pide al segundo participante que entre en la sala. El primero asume una posición activa sobre el segundo, tapándole los ojos y realizando las acciones que estime pertinentes, también durante cinco minutos. El segundo participante, luego de dejar la posición pasiva, asume una posición activa sobre el tercero. Se realiza la acción sucesivamente con todos los participantes. Las acciones que realizará el participante activo sobre el pasivo dependerán exclusivamente del propio participante activo.



Bitácora

Esta acción se hizo por tercera vez en el *Jardín de Academus*. La sala 8 del MUAC fungió como un laboratorio de interacciones humanas cuyas paredes blancas y cámaras de vigilancia evidenciaban un espacio despersonalizado. La acción se realizó en una especie de subsala (creada ex profeso), que permitió controlar mejor la situación. Sillas alrededor de una alfombra roja y una cámara de video que se conectaba a una pantalla en la entrada fue todo el material utilizado.

Como la acción se realizaría durante dos días, se definió trabajar con dos grupos específicos por su utilización y manipulación del cuerpo: estudiantes de teatro, por su dominio y

concepción corporal más cercana a la creación de metáforas e imágenes desde el cuerpo y policías, cuya manipulación directa, física del cuerpo del otro establece relaciones de poder. Las interacciones serían diferentes en tanto incorporaciones distintas de sentido. Sin embargo, este orden fue inoperante por la imposibilidad de incorporar a la policía debido a la autonomía universitaria.

La solución para el segundo día fue abrir la convocatoria entre el público asistente (participación espontánea). Esto marcó una diferencia con las ediciones anteriores (realizado para grupos específicos en el orden académico), en

las que la situación estaba condicionada por relaciones afectivas más estrechas. El sentido abierto de la convocatoria me permitiría evaluar el nivel de necesidad e interés de establecer un vínculo interpersonal a partir de la manipulación del cuerpo del otro, así como desde el interés o la curiosidad de dejarse manipular, siempre entre desconocidos.

Otra diferencia significativa respecto de las versiones anteriores fue pensar el ejercicio con todos presentes observando las acciones que se realizarían entre los implicados.

Resultó interesante comprobar la influencia que ejercían los criterios de los demás (en las

¡Toca, juega y diviértete con el cuerpo de otro!

Relaciónate con otros tocando su cuerpo y presta el tuyo para que hagan lo que quieran.

Te esperamos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en el Jardín de Academus.

Asume de manera responsable y consciente dos formas de interacción. Primero una pasiva, en la que dejarás que te conduzcan durante diez minutos a través de acciones espontáneas realizadas sobre y a partir de tu cuerpo. Y después una activa, en la cual tú conducirás el cuerpo de alguien más.

L. CONDUCT-A-RT
Ejercicio de vínculo no. 04 Transferencia emocional

Miércoles 5 de mayo de 12:00 a 6:00 pm
Jueves 6 de mayo de 14:00 a 20:00 pm
Sala 8
Museo Universitario de Arte Contemporáneo
Insurgentes sur 300
Centro Cultural Universitario, C.P. 04510
Ciudad de México
Tel. +52 (55) 56 22 69 72
www.muac.unam.mx

muac



propias acciones) para las soluciones que cada cual le daría al ejercicio en el rol de participante activo. Aunque la idea inicial era evaluar los niveles de transferencia emocional que se exponían sobre el cuerpo del otro (a partir de las acciones que eran realizadas), el acto compartido de la observación denotó otro nivel de influencia.

En esta edición no se utilizó un pañuelo para cubrir los ojos del que estaba en la situación pasiva. Esto no fue una decisión premeditada, pero evidenció que la mirada es una manera de interacción (ya habíamos experimentado la interacción visual en el *Ejercicio de vínculo*

No. 02 mírame). La mirada del participante pasivo establecía un nuevo orden, pues condicionaba la acción que se realizaría sobre un cuerpo, imponía un límite.

En la mayoría de los casos, ser manipulado, dejarse conducir, tener ese corto espacio de tiempo para “no pensar en lo que tengo que hacer” resultó ser más fácil, aun cuando no sabían qué acciones se ejecutarían sobre su cuerpo. Muchos comentaron posteriormente que preferían la actitud pasiva frente a la responsabilidad de tener que manipular al otro. Cuando tenían tal responsabilidad (como participante activo) surgían inseguridades y, muchas veces,

se limitaban a repetir patrones de las interacciones anteriores.

Después de realizar este ejercicio por tercera vez continúan las preguntas: ¿existe alguna relación entre lo que nos hacen, en el orden de las interacciones, y lo que posteriormente le hacemos a los demás?, ¿existe un orden de transferencias emocionales?, ¿realmente preferimos ser manipulados, conducidos, antes que asumir la responsabilidad de conducir el comportamiento de los otros?, ¿dónde está la libertad para poder hacer o para aceptar que nos hagan? No tengo respuestas, sólo me queda seguir proponiendo preguntas.





GENER/ANDO DESCONCIERTOS, PASARELA DIVERSA VS. PASARELA DE MODAS

VIDEOS, IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA

Paola Adriana García Ruiz

El proyecto *Gener/ando desconciertos* se desarrolló en tres etapas: en la primera, la artista organizó una serie de conferencias con varios colectivos de la comunidad transgénero para que mostraran sus proyectos culturales. Ahí se expresó la necesidad de deconstruir los estereotipos de género y de jugar con lo masculino y lo femenino, indefinición ya enmarcada en el discurso queer. Durante la segunda etapa, en los talleres abiertos a todo público de travestismo y drag king, se exploró la caracterización y la actuación del género. Finalmente, se presentó una pasarela en la que desfilaron los participantes de los talleres e invitados, para demostrar que el género es una puesta en escena donde el individuo puede ser activo en su construcción. Para la artista, la sexualidad es una construcción social, utilizada, generalmente, para normalizar deseos, cuerpos e identidades. El arte puede proponer un espacio para imaginarnos de formas diferentes. Al jugar e intervenir los modelos de género nos los apropiamos y creamos nuevas formas de ser y de relacionarnos. Paola García buscó cuestionar y transgredir los estereotipos de género desde una dinámica de taller que incluyera intercambio de ideas, conocimiento, actuación y participación activa de miembros de la comunidad transgénero y del público del museo.



Bitácora

El proyecto *Gener/ando desconciertos* se desarrolló durante los días 8 y 9 de mayo de 2010.

El primer día se invitó a varios grupos y personas de la comunidad transgénero para que mostraran los proyectos culturales que realizan con el fin de dar a conocer sus propuestas. Durante estas conferencias se señaló que la comunidad travesti, transgénero y transexual es un colectivo creativo y artístico per se, ya que plantea otras formas de ver la identidad, el cuerpo, el género y lo político; sin embargo, no se ha logrado llegar a una cohesión social debido a la gran desinformación y estereotipos que le han adjudicado; así como los problemas de salud y el grado de marginalidad económica,

laboral y discriminación que tienen las personas trans en la vida diaria y dentro del mismo colectivo LGBTQI+ (lesbiana, gay, bisexual, travesti, transgénero, transexual e intersexual). Factores que han problematizado, mas no impedido, que se desarrollen propuestas artísticas.

Se mencionó también la necesidad de organizar espacios de discusión donde deconstruir los estereotipos de género promueva la exploración y creación de imágenes y discursos propios, planteándose incluso la indefinición y el cuerpo como espacios de debate asuntos ya enmarcados en el discurso *queer*.

En el segundo día, se desarrollaron los talleres de travestismo y *drag king*, impartidos por

Anxelica Risco, Shantall Nuilah y el grupo Original Drag King México, éstos fueron abiertos a todo público y en ellos se practicó la caracterización, el disfraz y la actuación del género; donde cada participante pudo intervenir su cuerpo y apariencia para representar algún personaje de su elección.

Para cerrar el evento, se realizó un performance colectivo en el que se demostró que el género es una puesta en escena donde el individuo puede ser activo en su construcción, pues como diría Judith Butler, “[...] no sólo estamos constituidos culturalmente, sino que en cierto sentido también nos construimos a nosotros mismos” (*Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Writing and Foucault*).

Paola Adriana García Ruíz

Ciudad de México, 1987, artista visual.

Colaboradores

Equipo de trabajo: Erika Jiménez Flores, Daniela Olivares, Adrian Monroy, David Camargo, Eduardo García e Imelda Montiel; conferencistas, talleristas y pasarela: Erica Bertoqui Valdenegro (TVMex), Diego Herrera Zagal (Translatinos), Dk Erick (Original Drag King México), Anxélica Risco, YèziKaH Mabeck (Grupo Eón Inteligencia Transgenerica), Cecilia Núñez, Georgina Carbajal (Queer Corp), Gilda Alexandra Jara, Dorian Hernández, Dk Bryan (Original Drag King México), Dk Dante (Original Drag King México), Shantall Nuillah (Grupo Eón Inteligencia Transgenerica), Proyecto 21, Colectivo Udiversidad. Daniel Godínez y Rubén Maldonado. Participantes: Inscritos en talleres y pasarela: Dk Kamijo, Astrid Martín del Campo Nájera, Alejandra Estefanía Rodríguez, Ximena do Santos, Kevin Wonka, Edith Lemus Jiménez, Armando Vergara, Elías Quiroz, Tania Chavez, Tabatha Belém, Carolina Victoria y público general.



GUERRA FLORIDA

PINTURA SOBRE MURO, CALCOMANÍAS, LIBROS E IMPRESIÓN EN VINIL

Patricia Martín

Guerra Florida **buscó que públicos vulnerables a la discriminación por etnia, clase y sexo, integraran sus vivencias y realizaran una obra en la cual su voz fuera incluida, con el fin de crear conciencia sobre la problemática en el país e incentivar la reflexión del público.**



Bitácora

Guerra Florida era la manera de ofrecer sacrificios a los dioses aztecas en tiempos de paz, el corazón del prisionero fue la flor. Este proyecto lo realizaron en conjunto estudiantes de la Universidad Intercultural del Estado de México, en su mayoría de origen mazahua, y trabajadoras de la Universidad del Claustro de Sor Juana, provenientes del interior del país.

A partir de un encuentro en el cual se reflexionó, dialogó y discutió sobre la discriminación en México, se propuso hacer un mural en el cual se plasmarían las siluetas de algunos participantes, así como frases representativas de dicho fenómeno en el país que responderían preguntas como ¿a quién se discrimina más en México?, ¿por qué discriminamos?, ¿qué hay detrás de un acto de este tipo?, ¿cómo repercute en la vida diaria y la construcción del

país?, ¿estamos orgullosos de nuestro origen?, ¿estamos orgullosos de ser mexicanos?

Para responder la pregunta de a quién se discrimina más y de cómo se ejerce la discriminación, se hizo una lista de palabras y se puso la frase "200 años de ser orgullosamente mexicanos", esto denotó las actitudes discriminatorias que todos en algún momento hemos tenido o sufrido, así como que este fenómeno es un problema histórico. Asimismo, los participantes escribieron un testimonio personal en tres libros marcados con las palabras racismo, clasismo y sexismo sobre estas modalidades de discriminación específicas y constantes en el país.

Al finalizar tomaron y pegaron una calcomanía en el mural del color respectivo a su testimonio: rojo-sexismo, plata-clasismo y dorado-racismo, con el objetivo de ser parte de una

"encuesta" subjetiva sobre el tema, abriendo la participación del público visitante a la muestra.

Cabe destacar que para algunos de los participantes, esta actividad fue su primer encuentro con un museo (incluso su primera visita a la ciudad de México). Muchos hablaron del temor a no ser admitidos por su aspecto, no sólo a restaurantes y tiendas departamentales, sino a museos y en general a los centros culturales; de lo difícil que es ser mujer, joven, de origen indígena, homosexual, de escasos recursos, con capacidades diferentes...

El objetivo de este proyecto fue el intercambio de ideas y generar una reflexión. Los participantes trabajaron en conjunto, discutiendo qué y cómo se presentaba la pieza, participando directamente en la realización tanto en la parte gráfica, como en la escrita.

Patricia Martín

Mérida, Yucatán, 1972, artista visual.

Colaboradores

Asistente: Imelda Montiel Román; apoyo técnico: Alicia Ahumada, Judith Escalante, Celia Moreschi, Nancy Nava y Erik Samson. Participantes: Aidé Álvarez, María Teresa Atrián, Georgina Carbajal, Delfino Contreras Sánchez, Antonio Mauricio Cruz, Russel Edwin Cruz Blas, Amaranta Díaz, Hugo Durán Segundo, Humberto Gabino Eleuterio, Dayana Janet Gálvez Colín, Rosa María Gómez Arriaga, Esteban Sandra González, Álvarez Joel Martínez, Miriam Martínez Benítez, Lucía Martínez Molina, Doralina Narváez, Yeni Nava Miranda, Cecilia Nuñez, Isaias Rebollo Garduño, Iris Romero García, Ismael Romero Sánchez, Verónica Trujillo Mendoza.



PERCEPCIÓN INCREMENTADA

FOTOGRAFÍAS INSTANTÁNEAS HECHAS POR ENFERMOS MENTALES RECLUIDOS EN PENITENCIARIAS Y PIEZAS PARALELAS GENERADAS POR PARTE DEL PÚBLICO

Ricardo Caballero

Ricardo Caballero planteó una serie de intercambios creativos entre el público en general y enfermos mentales que viven recluidos en centros penitenciarios. A partir del uso de una cámara fotográfica instantánea, los enfermos mentales establecieron vínculos interpretativos en la percepción del entorno y la realidad cercana. Asimismo, la cámara operó

como detonante de nuevos lenguajes, conductas expresivas y conceptos asociados a la generación de imágenes inmediatas. El público participó en la pieza al interpretar estas fotografías mediante otra fotografía o un texto, con lo que creó una relación de correspondencia con un interlocutor ausente.



Bitácora

La muestra final fue un ejercicio fotográfico hecho con instantáneas Polaroid, realizadas por internos-pacientes. En una primera fase —cuando se presentaron los primeros resultados—, la asistencia fue numerosa, ya que personas del interior de la república vinieron para ver los resultados finales. El proyecto llamó la atención en la medida que discutió y analizó las fotos obtenidas por los integrantes de los talleres en las cárceles.

Durante los días del trabajo en sala, no resultó extraño escuchar preguntas sobre el proyecto y las experiencias recabadas durante su desarrollo. Llamó mucho la atención la diferencia que existe entre la población varonil y femenil, y su interpretación del ejercicio fotográfico. Para muchos de los internos, fue la primera vez que sostuvieron una cámara en sus manos, y el uso que hicieron de ella distó y

dependió de las características del lugar y las condiciones de trabajo.

El público asistente hizo muchas preguntas acerca de las condiciones mentales y sociales de los internos e internas. Se dieron diversas respuestas, se podía hacer un examen global de la situación de la población psiquiátrica en las cárceles del D.F., así como realizar un análisis de los casos aislados y de la intención de las imágenes obtenidas.

Sorprendieron los títulos de las fotos. Fue notorio que tanto las aparentemente accidentales como las construidas, semejantes a postales, tenían títulos lejanos a la imagen; existía una suerte de discurso y motivo paralelo de la foto misma.

Algo que captó mi atención fueron los alcances y la viabilidad del proyecto. Desde el principio muchos se extrañaron de la decisión de otorgarles un instrumento fotográfico ins-

tantáneo (Polaroid) a los internos-pacientes; muchos lo consideraron imposible y otros señalaron que era inútil buscar película instantánea en la actualidad, pues había sido discontinuada; sin embargo, se encontró un sustituto de otra marca. El más extraño de los argumentos en detrimento del proyecto fue que en las cárceles estaba estrictamente prohibido que un interno sostuviera o tocara una cámara. A muchos les pareció inaudito obtener un permiso para tal motivo. Al final, puedo decir que durante el taller se obtuvieron más de setenta fotos sin problema alguno.

Durante la clausura de la exhibición, se presentaron nuevamente los resultados junto con todas las piezas finalizadas. En ese momento, el interés derivó en las primeras piezas que respondían a un interlocutor confinado en los centros de readaptación social.

Ricardo Caballero
Ciudad de México, 1975, artista visual.

Participantes
Enfermos mentales que viven reclusos en centros penitenciarios y público en general.



MEMORIA Y SUPERFICIE

CUARTO CON ESPEJOS Y PROYECCIÓN DE VIDEO

Colectivo Noxpi-pilli

Pilar Villela y Víctor Noxpango

Convocamos a camarógrafos, dermatólogos y restauradores a dar una plática de su experiencia con la idea de superficie y memoria. Después, realizamos una convivencia que sólo incluyó a los convocados. Las imágenes son producto de esa experiencia.



Bitácora

Superficie: límite o término de un cuerpo, que lo separa y distingue de lo que no es él // Aspecto externo de algo.

Memoria: recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado // Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.

El nombre Noxpi-pilli (Víctor G. Noxpango y Pilar Villela) es un espejo de Xochipilli y Xipe-Tótec, la potencia y el acto. La idea era generar un proceso de aprendizaje conjunto por medio de la discusión y la práctica. Durante este proceso largo y arduo, el colectivo se planteó las siguientes preguntas sobre los lineamientos fijados para participar en la exposición.

El artista de la minoría: ¿cómo y en qué circunstancias una de las muchas características que tengo (ser hombre o mujer, joven o viejo, alto o chaparro) me define como parte de un

grupo y por lo tanto se vuelve la característica más importante que tengo como persona?, ¿quién determina que yo soy minoría?, ¿quién ve y quién es visto?

Los dos días: ¿dos días de sesiones bastan para producir conocimiento? ¿o simplemente se trata de un simulacro del proceso de producción?

Producción de "pieza de museo": ¿hasta qué punto el hecho de que el grupo fuera "minoritario" justificaba cierto tipo de prácticas artísticas? Es decir, ¿hasta qué punto este público no era más que un pretexto (la materia prima o el "tema" de las obras que se expusieron) para otro fin?

¿Cómo seguir las reglas y, aun así, producir algo que fuera experimentado sin necesidad de una narrativa externa? ¿Cómo hacer que la obra no fuera la museografía (el contexto)?

Decidimos trabajar con gente relacionada con nosotros. El ejercicio de selección estaba enfocado en las relaciones entre sujeto e identidad, representación y presentación (artista-minoría), público y obra e inclusión y exclusión del museo. Tratamos las ideas de superficie y memoria.

También tomamos en cuenta la manera en la que el MUAC, en específico, determinaría la lectura de la obra. A manera de metáfora, trabajamos con un conjunto de personas cuya profesión está relacionada con ambas ideas: dermatólogos, cuyo campo de acción es una superficie que registra el tiempo; camarógrafos culturales, que generan una memoria del acontecimiento artístico sobre una superficie y restauradores de arte que trabajan evitando el deterioro de los objetos.

Pilar Villela

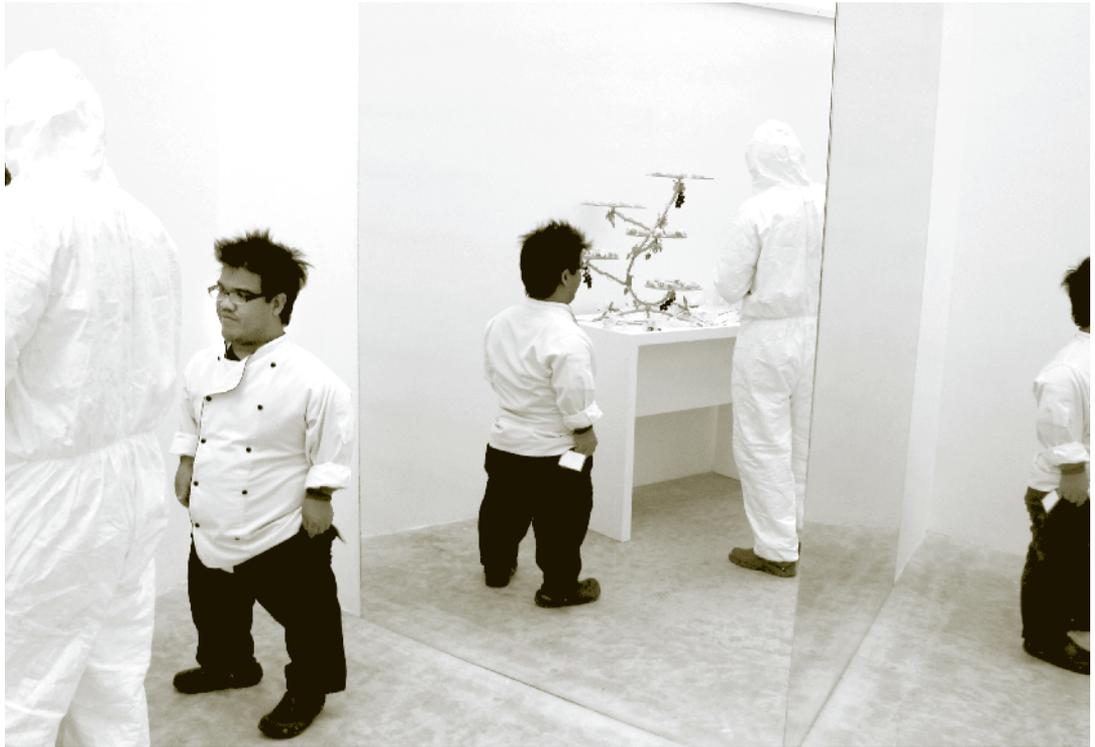
Ciudad de México, 1979, artista visual.

Víctor G. Noxpango

Ciudad de México, 1972, artista visual.

Participantes:

Tomás Canchota (fotógrafo), Diego Chávez (chef), Dr. Juan Víctor García (dermatólogo), Armando López (camarógrafo), Arturo Morales (historiador), Dra. Irma Dolores Pérez (dermatóloga), Guillermo Ramírez (chef), Dra. Ivette Rentarías (dermatóloga), Pavka Segura (fotógrafo) y Fabiola Trueba (restauradora).



Tratamos de generar una obra críptica, carente de narrativa y constituida por elementos aportados por estos grupos. En sentido estricto, la obra debería excluir a quien no formara parte de este grupo; la obra no debía corresponder formalmente con el resultado esperado.

Día uno: mesa redonda en la que participaron tres camarógrafos, tres dermatólogos y una restauradora. Los encargados de taquilla del museo no dejaron entrar al público que llegó a la conferencia (pues los grupos minoritarios tenían que entrar por la puerta como prestadores de servicio; actores que hacían de público). Se ofreció un "coctel blanco" (sin alcohol) al que Noxpilli se reservó el derecho de admisión. Era un espacio blanco, rodeado de espejos, en donde la gente tenía que adquirir una identidad perdiéndola: con un uniforme.

Día dos: Noxpilli, uniformado, se instaló en el cuarto de espejos para realizar un video a partir de las imágenes que los profesionales habían mostrado en su conferencia. También aprovechó para dar varias visitas guiadas, pues la gente que entraba a la sala no entendía nada: la exposición necesitaba de un guía de turistas.

Pieza final: en el cuarto de espejos donde fue el coctel excluyente se proyectó el video realizado a partir de las imágenes de la mesa redonda y la definición de las palabras "superficie" y "memoria". La imagen como superficie se multiplicaba al infinito debido a los espejos, así como el cuerpo del espectador se volvía también superficie. Muchos días los proyectores no estuvieron encendidos. Quienes accedan a este texto, están presenciando una obra radicalmente distinta a los que entraron al cuarto.



DECÁLOGO DE LA REPÚBLICA DE SORDEÑA

MADERA, UNICEL, PINTURA Y DOCUMENTOS

Rodrigo Johnson Celorio

La comunidad de los sordos no se considera a sí misma un grupo discapacitado, sino más bien una minoría lingüística. *Seña y Verbo*, la única compañía de actores sordos en México, en conjunto con Rodrigo Johnson, director de escena y maestro de Historia del Teatro de los miembros de la compañía, se dieron a la tarea de crear la constitución de un país habitado únicamente por sordos.

Bitácora

Como primera acción se realizó un congreso constituyente, en el cual se definieron las leyes que regirían a la llamada República de Sordeña. Una vez redactadas, se tradujeron. Siendo que la Lengua de Señas no cuenta con una grafía, que sólo ocurre en el tiempo y el espacio, realizaron el tótem que aquí se presenta.

Ahí se pueden apreciar las diez reglas que el 16 de junio de 2010 gobernaron las acciones realizadas en esta sala. Entiéndase por esto la recepción de los visitantes (extranjeros “discapacitados”) a Sordeña. En la aduana, se les mostró el video con el decálogo dicho en Lengua de Señas, se les entregó su visa de visitantes y fueron vigilados por un policía que se encargó de que se cumplieran sus leyes.

Sólo hubo un infractor que fue remitido a la cárcel. Por lo demás, los asistentes compartieron en silencio, la obra de teatro de *El patito feo* y aprendieron a escuchar y a decir por lo menos tres palabras en señas.



Rodrigo Johnson

Ciudad de México, 1972, director de teatro.

Colaboradores

Compañía Seña y Verbo S.C., Cuauhtémoc Eduardo Domínguez Santana, Roberto Elías de Loera Huitron, Jofrán Méndez Tamariz, Maricarmen Molina López, Luicla Olalde Nieves, Arcelia Guadalupe Vergara Vargas, María y Erika Ordoñez Delgado (Intérprete).







Percepción incrementada
Ricardo Caballero

MENOS VALÍA

OBJETOS RESTAURADOS E INTERVENIDOS, RECOLECTADOS EN DIVERSOS MERCADOS Y TIANGUIS

Rosângela Rennó

Rosangêla Rennó recorrió diversos mercados y tianguis (Martín Carrera, Portales, Santa Cruz, La Lagunilla, San Felipe, Santa Martha) para conocer el tipo de material que ofrecen estos lugares, comprender las razones que llevan a los individuos a abandonar sus imágenes y objetos personales, y cuestionar su valor simbólico y monetario. En este proceso, dialogó con los vendedores, quienes argumentaron el valor de las mercancías a partir de sus historias subjetivas. La artista recuperó sesenta y dos piezas que restauró e intervino para subastarlas en esta sala, negociación en la que se evaluó la denominación de origen de los objetos y la explicación de su valor monetario establecido. Los objetos subastados se expusieron con los precios correspondientes al precio inicial y el pagado al final de la subasta, así como su denominación de origen.



Bitácora

Acción realizada en el MUAC el 21 de mayo de 2010, dentro del proyecto de intervenciones del *Jardín de Academus*. El proyecto consistió en una subasta de un conjunto de 62 objetos comprados por la artista en seis tianguis de México, D.F. Los objetos adquiridos fueron limpiados, transformados e identificados (de acuerdo con su denominación de origen) y expuestos como parte del *Jardín de Academus*, para ser apreciados antes de su venta en la subasta. Durante cerca de una hora y media, un subastador realizó una venta de 62 objetos en el propio local de la exposición, estableciendo un nuevo vínculo entre el valor monetario de los objetos y el "valor artístico" atribuido a los mismos antes, durante y después de la subasta dentro del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

El "valor artístico" de cada objeto, que fue definido en la subasta tras recorrer un proceso de agregaciones sucesivas de "valor" —desde el momento de su adquisición, el tianguis, hasta su destino final, o sea, la casa del coleccionista que lanzó la oferta final para comprarlo en la subasta—. Estos agregados de valor fueron, en verdad, factores de legitimación de los propios objetos en cuanto "objetos de arte".

La acción pretendió ser una reflexión bien humorada sobre la agregación de valor artístico en los objetos obsoletos, abandonados y destinados a la basura que, por azares del destino, fueron recolocados en circulación y en uso del tianguis al museo de arte.



Rosângela Rennó

Belo Horizonte, Brasil, 1962, artista visual.

Colaboradores

Asistentes: Alexis Azevedo, Fernando Caridi y Andrés Jurado. Subastador: Darío T. Pie. Participantes: Vendedores de los mercados Martín Carrera, Portales, Santa Cruz, La Lagunilla, San Felipe y Santa Martha y público en general.



B.U.R.O. (BASE URGENTE DE RECONSTRUCCIÓN DEL O.M.Z.)

PROYECCIÓN DE VIDEO, ESQUEMAS DE OFICINAS DIBUJADOS POR LOS PARTICIPANTES,
TEMPLETE ROJO Y LÁMPARA

Seminario de Medios Múltiples 1

Carlos Mier y Terán, Erick Hernández y Magalli Salazar

Tres artistas visuales, un clown, un payaso y trabajadores de oficinas públicas construyeron a lo largo de tres días en colectivo la pieza de nombre B.U.R.O., la cual es una puesta en escena que explora las relaciones entre dos mundos aparentemente separados: por un lado, el trabajo creativo

de quienes utilizan la comicidad como herramienta irracional para dismantelar la supuesta coherencia y cordura de la realidad y, por el otro, el trabajo burocrático de quienes laboran en oficinas donde los diagramas jerárquicos son, muchas veces, infranqueables.



Bitácora

El 15 de mayo dialogamos en el MUAC con el clown Jesús Díaz de la compañía teatral la Sensacional Orquesta Lavadero y con Perico, el Payaso Loco, sobre la posibilidad de transformar la vida, específicamente los actos de índole burocrática y de oficina, en hechos creativos que logren trascender su irrelevancia mediante el despliegue de estrategias de las artes escénicas, en particular la comicidad y la técnica del clown-payaso. Como segunda intención planteamos trabajar la conciencia del espacio burocrático como sitio de poder en el que se dan por igual bloques y diagramaciones interesadas en los flujos y los intercambios.

Tanto Jesús como Perico compartieron sus experiencias y escuchamos que se asumen *agentes*, cuyo papel, mediante el humor, es alterar el orden de la realidad que los circunda, cuestionando la racionalidad.

A partir del 22 de mayo, el público, proveniente en general de oficinas gubernamentales,

participó en la pieza. La primera de las actividades consistió en dibujar su escritorio o área de trabajo inmediata, con lo que observamos una gama de usos, controles y jerarquías espaciales que cada uno ejerce, lo que irremediamente derivó en la discusión grupal sobre la importancia del espacio en el trabajo burocrático. Se vertieron opiniones sobre el espacio que muchas veces fueron coincidentes, aunque surgieron también diferencias cuando se comparó la estructuración del espacio en oficinas gubernamentales y empresas privadas.

Después, la escala aumentó, pues del escritorio personal pasamos a la representación gráfica de la peor y la mejor oficina desde el punto de vista de la accesibilidad del usuario común. Los dibujos arrojaron desde fantasías de liberación burocrática hasta pesadillas espaciales con barricadas de sillas, mobiliario de oficina y alambres de púas, así como declaraciones gráficas de maldad extrema, en las que los autores

aseguraban que “jamás se podría hablar con el jefe”. Uno de los dibujos más perturbadores fue el de un participante que no trabaja en oficina, quien dibujó una especie de espiral infinita que recuerda un angustiante abismo en el que los ciudadanos caen sin remedio.

Jesús y Perico dieron un taller de “Introducción a las técnicas actorales del clown-payaso” y se realizaron ejercicios de participación colectiva e individual. Al final de la jornada, en la sala 8 del museo, se reprodujo tridimensionalmente y a escala 1:1 la oficina burocrática que colectivamente consideramos de mayores imposibilidades para el ciudadano convencional; en ella, después, realizamos un juego de roles (jefe, secretaria, policía, ciudadano, etc.) y escenificamos un *sketch*, con el que comprobamos en la práctica que tal disposición aseguraba la desconexión de los ciudadanos y los jefes de oficina, evidenciando su dimensión manipuladora.



El 23 de mayo se desarrolló la vertiente de la pieza escénico-corporal. Todos los participantes, guiados por Jesús y Perico, dedicamos la mañana a reflexionar, mediante ejercicios de improvisación actoral, sobre los sentimientos de frustración o, por el contrario, sobre alguna experiencia sublime asociada al trabajo asalariado.

Cuando realizábamos los ejercicios, llegó una gran cantidad de público, algunos decidieron incorporarse activamente, otros sólo observaron atentos. La pieza concluyó cuando los participantes subimos al escenario dispuesto en la sala y realizamos un *sketch* de indole cómico-catártica en el que fantaseamos colectivamente saltarnos las jerarquías en el área de trabajo asalariado. Después de convertir al jefe inmediato en una cucaracha y dejarle en claro nuestra liga con dios-director general, bajamos del escenario entre aplausos y risas.



CONCILIO DEL SABER VIVIDO

MUEBLE DE MADERA INTERVENIDO PARA EXPONER EL PROYECTO EDITORIAL “COMPENDIO ILUSTRADO DEL SABER VIVIDO” Y LOS OBJETOS QUE RESULTARON DE LAS CHARLAS IMPARTIDAS POR INTEGRANTES DEL INAPAM: ROPA EN MINIATURA, DISCOS DE ACETATO, TOCADISCOS, PLANTAS, MÁQUINA PARA BUSCAR TESOROS, MONEDAS, ÁLBUM FOTOGRÁFICO, COMPOSTERO EN MINIATURA, CRÁNEOS DE BARRO, FACSIMIL DE BOLETOS DE TRANVÍA Y PARTITURAS

Seminario de Medios Múltiples 2

Carlos Gamboa Verduzco, Alfadir Luna Ramos, Rubén Miranda Santos, Nuria Montiel Pérez Grovas, Brenda Ortiz Guadarrama, Idaíd Rodríguez Romero, Lola Sosa Valdés, Laura Valencia Lozada y Antonio Vega Macotela

El Concilio del saber vivido fue un proyecto de interacción basado en el diálogo y la convivencia con personas mayores de sesenta años, para explorar la transmisión de saberes de vida a través del campo artístico.



Bitácora

El *Concilio del saber vivido* propuso retomar la estructura del concilio como una forma de interacción basada en el diálogo y la convivencia. Uno de los objetivos fue realizar un compendio de saberes de personas mayores de sesenta años. Al discutir sobre estética, lo vivido, lo que nada significa y la muerte, pensamos en el saber de vida y su transmisión, por lo que buscamos la guía de los miembros del Instituto Nacional para la Atención de Personas Adultas Mayores (Inapam), con quienes habíamos trabajado durante el año pasado en el taller “Tiempo-Tejido”.

En un principio concebimos a los adultos mayores como una comunidad marginada debido al rechazo social hacia lo perecedero, nacido de un amor mediático al consumo y a lo nuevo. Pensamos que era pertinente hablar de la

muerte, revalorando con ello a la tercera edad, como una vanguardia. Pero el grupo con el que trabajamos nos llevó a pensar distinto. Ante la pregunta “¿a qué crees que vinimos a este mundo?”, respondieron “vinimos a aprender a vivir la vida” y en sus últimos años a llevar cabalmente a la práctica “el buen vivir”. Dijeron también que en la vida “hay que sembrar un árbol, tener un hijo y escribir un libro”; de las tres cosas, la mayor parte había hecho las dos primeras, pero casi nadie había escrito un libro, lo cual nos motivó a posibilitar su deseo en un formato que a la vez permitiera nuestra creación artística y los intereses centrados en nuestras prácticas individuales.

Lola Sosa y Laura Valencia iniciaron una serie de visitas al Inapam buscando su colaboración en la edición de veinticinco fascículos

ilustrados en los que se reunieran tales saberes (el *Compendio ilustrado del saber vivido*), así como apoyo para convocar a personas mayores de sesenta y cinco años para inscribir saberes que consideraran valiosos, que no se aprendieran académicamente y que quisieran compartir con otros. El Inapam se interesó en el proyecto y lo apoyó.

Como no podíamos publicar los 97 saberes inscritos, se conformó un concejo de sabios (Gilberto Aceves Navarro, Guillermo Espinosa Velasco y Consuelo Ramírez Esquivel) que los seleccionaron por su trascendencia. El criterio fue preservar los saberes que generaran organización social, formas de sustento y los que denotaran sensibilidad estética.

Cada uno de nosotros trabajó con tres o cuatro donadores, con el fin de puntualizar y graficar los

Seminario de Medios Múltiples 2

Ciudad de México, 2006-2009: Carlos Gamboa Verduzco (ciudad de México, 1983), Alfadir Luna Ramos (ciudad de México, 1982), Rubén Miranda Santos (ciudad de México, 1979), Nuria Montiel Pérez Grovas (ciudad de México, 1982), Brenda Ortiz Guadarrama (ciudad de México, 1982), Idaid Rodríguez Romero (ciudad de México, 1975), Lola Sosa Valdés (ciudad de México, 1971), Laura Valencia Lozada (Tulancingo, Hidalgo, 1974), Antonio Vega Macotela (ciudad de México, 1980), artistas visuales.

Colaboradores

Atanasio Benítez Ángeles, Hortensia Balam Cajún, Lázaro Diner Hertsenborn, Efrén Don Juan Alonso, Gerardo García Mejía, Ernestina Garfías, Juan González Martínez, Gerardo Hernández Martínez, Teresa Lartigue Becerra, Yolanda Martínez Muciño, Cecilia Eugenia Machorro Álvarez, Eugenia Pagés, Luis Norberto Pavía Ayala, Paula Petra Pérez Galindo, Ma. Lucía Reyes García, Guadalupe Robledo, Juan Bautista Ronquillo Clementina Serrano, Ignacio Sosa Álvarez, Raúl Uribe Núñez y Alicia Valdés Kilian.



saberes; se diseñaron los fascículos coleccionables, registrados en el sistema de licenciamiento conocido como *Creative Commons* (<http://creativecommons.org/>). Nuestro proyecto está registrado bajo una licencia de atribución-no comercial-licenciamiento recíproco 2.5 (México), la cual permite al público copiar, modificar y distribuir lo contenido en estos fascículos siempre y cuando se cite la fuente y no se lucre con este intercambio, a la vez que obliga a los trabajos derivados de éste a mantener una licencia con los mismos estándares.

Los fascículos se pusieron en el mueble dispensador colocado en la sala 8 del MUAC. Ahí también se realizó el Congreso del saber vivido, dos días en los que algunos donadores expusieron sus saberes.

Algunos colocaron en el mueble dispensador objetos relacionados con el saber expuesto: plantas en agua, ropa en miniatura, tocadiscos y discos de acetato, facsímil de boletos de tranvía, máquina para buscar tesoros y monedas de plata, compostero en miniatura, cráneos de barro, álbum fotográfico y partituras.

Decidimos que los saberes prescindieran de la instrucción académica como primera instancia de aprendizaje, debido al deseo de explorar la vivencia como *punto de partida* del saber, que produce experiencias estéticas transmisibles y conocimiento que afecta nuestras relaciones con el mundo.

Este proyecto surgió de la inquietud sobre el *fin del vivir*.







EL VIENTO SOPLA DONDE QUIERE. INTERSTICIO

IMPRESIÓN EN VINIL, REPRODUCTOR DE AUDIO, AUDÍFONOS

Antonio Vega Macotela

En esta intervención se propuso que el museo funcionara como una caja de resonancia de la voz de los presos, expandiéndola de manera que la conversación ocupara la sala 8 y, momentáneamente, otras partes del edificio. El viento sopla donde quiere es el nombre de una película de Robert Bresson, en la que el protagonista escapa de su mortal destino después de aprender ciertas estrategias. El viento sopla donde quiere fue una intervención sonora en la que tres reclusos llamaron por teléfono desde la cárcel de Santa Martha Acatitla al MUAC, para hablar con tres especialistas procurando una práctica mayéutica como método de aprendizaje. Conversaron un extorsionista con un psicoanalista; un timador con un filósofo y un ladrón con un economista.

Para Antonio Vega esta obra es una metáfora de la libertad, ya que los internos, durante el diálogo, escapaban de la cárcel en forma de sonido. Sin embargo, esta libertad no fue plena, ya que se encontraron con múltiples obstáculos que sólo les permitieron existir de manera cifrada en los ideogramas taquigráficos de una testigo relatora.

Bitácora

El proyecto *El viento sopla donde quiere* buscaba crear una conexión que posibilitara a la cárcel una interacción con la universidad como campo abierto a todas las voces. Tres internos, cada uno especialista en una forma de supervivencia carcelaria, hablaría con tres especialistas universitarios. Un ladrón con un economista, un psicoanalista con un extorsionador y un filósofo con un embaucador. Me interesaba, pues, el uso de un sistema bipartita de interacción que permitiera a la voz de la cárcel ser liberada en la universidad, lugar, que pensé, permitiría a la voz carcelaria un eco que la amplificara y le diera forma.

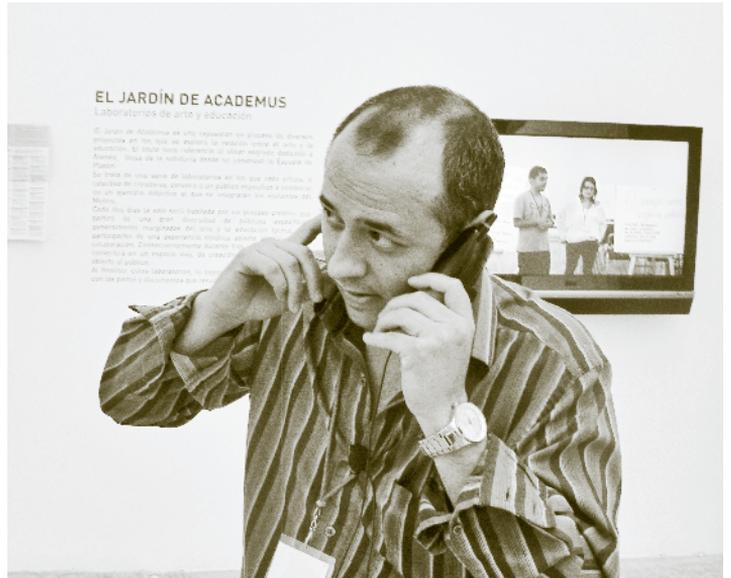
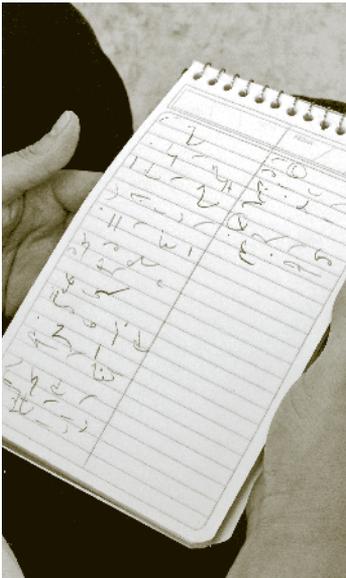
La universidad no es una zona abierta para todas las voces. Cada una de las llamadas de la cárcel hacia el museo universitario encontraban obstáculos en problemas que, me parece, hacían notar una postura política antagonista a cualquier idea de apertura por parte de ambos recintos. Cárcel y museo fueron espejos burocráticos el uno del otro haciendo que ciertas semejanzas foucaultianas fueran tangibles. Todo está vigilado.

Pienso en la universidad y la cárcel como instituciones semejantes en dos niveles. El primero de ellos como centros de producción y distribución de conocimiento y el segundo como sistemas de poder mediadores de estos conocimientos. Hay en ambas instituciones sistemas de enseñanza multidisciplinarios impartidos por varios especialistas, expertos en determinada disciplina. Y hay estructuras mediadoras y autoritarias que rigen estas transmisiones y producciones. ¿El sistema educativo en relación simbiótica con un sistema de vigilancia permite individuos libres?



José Antonio Vega Macotela
Ciudad de México, 1980, artista visual.

Colaboradores
Luis Antonio Arizmendi Rosales, Fernando Hernández Arroyo, Manuel Hernández García, Adrián Luna Juárez, Eduardo Rodríguez Esquivel y Felipe Tobon.



TEPIS COMPANYY

DISCOS DE LA COLECCIÓN, REPRODUCTOR DE MÚSICA, AUDÍFONOS Y DOCUMENTOS

Yutsil Cruz

Tepis company es una edición limitada de música tropical elegida a partir de la experiencia y el gusto de tres grandes expertos de esta música radicados en Tepito. El público del museo pudo adquirir la colección Tepis company por un

donativo voluntario. La artista también presentó el original y reeditó el disco Tepito Salsa (edición especial limitada), realizado por Tepito Arte Acá y Populart en 1983, con el sello Tepito discos, Sonido Infinito.



Bitácora

Es sabido que en Tepito se encuentra a la venta una gran diversidad de discos tipificados como *piratas*, que van desde lo comercial hasta rarezas poco comunes. Algunos de los comerciantes en el barrio trabajan únicamente un perfil especializado de música, del cual son expertos, grandes conocedores del tema, capaces de instruir o asesorar a cualquier interesado. El conocimiento que estos comerciantes poseen, no solamente coincide con su oficio; sino que está íntimamente ligado a sus intereses, gustos y preferencias.

En Tepito existe un gusto peculiar por el baile y la música tropical, cumbia, guaracha, salsa, entre otros. Presumen de ser los primeros en llevar la fiesta a la calle y cuentan cómo la gente sacaba su tornamesas con sus discos de acetato para escuchar una selección particular de música. Me interesa diferenciar Tepito de

cualquier otro lugar, colonia, barrio. Mi motivo de trabajo parte de esas diferencias, no de las afinidades.

Tepis company es una edición especial de discos con un tiraje limitado, coordinado por Yutsil Cruz en colaboración con Alfonso Hernández y tres grandes conocedores de música tropical: José Luis Rubio (Rincón Caliente), Manuel Pérez (Discos Medellín) y el Pille. Estos tres tepiteños fueron invitados a realizar una selección musical a partir de su experiencia y su gusto, y no por la convencionalidad de los temas. Consideré importante que los discos se pudieran vender y que el objeto tuviera un valor de mercancía, sin embargo, el museo no otorgó la autorización para ello. La colección tiene un tiraje total de cuatrocientos discos y son los siguientes: *Salsatón, Salsa dura, Salsa gorda 1, Salsa gorda 2, Discos Medellín, El Pille 1,*

El Pille 2 y *Tepito-Salsa*, disco que se digitalizó de su versión original en LP realizado en 1983, proyecto de Tepito Arte Acá y Populart, producido por Sonido Infinito Estéreo; selección musical de Miguel Galán.

Los dos días de actividad en el museo (28 de mayo y 5 de junio) dos de los participantes, José Luis Rubio y el Pille dieron a conocer la colección, ellos pusieron música de su selección y platicaron con el público que estuviera interesado en la selección musical. Los discos se ofrecieron a cambio de un donativo voluntario. El primer día se dieron aproximadamente ciento cincuenta discos, el segundo ciento cuarenta, el resto se guardó para el día de la inauguración general del *Jardín de Academus*. El público asistente fue el asiduo al museo (en su mayoría jóvenes) y gente del barrio de Tepito cercanos a los participantes. Durante el

Yutsil Cruz

Ciudad de México, 1982, artista visual.

Colaboradores

Alfonso Hernández, José Luis Rubio, Manuel Pérez y el Pille; masterización y digitalización: Cirineo Marín y Fernando García. Agradecimientos especiales: Xareni Rubio, Marina Veltrán, Miguel Galán, Miguel García, Lourdes Ruiz, Toño Arango y Martín Esparza.



tiempo que estuvimos ahí, se juntaron algunas personas que estaban en la sala, se prendieron y se armó el baile. José Luis Rubio comenzó la clase de pasos de salsa y la gente bailó un rato, hubo un momento eufórico y de diversión, después se desvaneció y la sala regresó a su ambiente inicial. Se continuó ofreciendo los discos a los interesados. Al final, se dejaron algunos discos sin portada en el piso (se tuvo que hacer una parte sin portada por falta de presupuesto dando la opción de que la gente la solicitara a través de correo electrónico), la gente los tomó y se los llevó, dejando un donativo en un bote.

Quedó como registro en el muro un cartel de *Tepis company*, un mueble exhibidor con los discos de la colección, se exhibe el disco LP original de *Tepito-Salsa* como referencia, unos volantes de El Pille y la selección musical en un reproductor mp3 para que la gente la pueda escuchar.



YO NO CELEBRO NI CONMEMORO GUERRAS

LONA SOBRE SOPORTE DE MADERA Y BOTONES

Pinto mi raya

Mónica Mayer y Víctor Lerma

En la sala 8 y en los pasillos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, los artistas intercambiaron botones con la frase Yo no celebro ni conmemoro guerras por botones en los que el público del museo y las comunidades participantes escribieron lo que sí celebran. En 2008, Pinto mi raya empezó el proyecto en el cual plantean que toda

guerra es un fracaso de la humanidad. Los artistas opinan que en el ámbito familiar sería como festejar el día cuando nuestro padre golpeó a nuestra madre o viceversa, o un hermano asesinó a otro, y que en términos educativos se envía el mensaje de que la gloria se obtiene resolviendo los conflictos violentamente.



Bitácora

Después de trabajar con nuestras comunidades (Facebook, escuelas y medio artístico) de diferentes maneras, el 29 de mayo de 2010 las convocamos al MUAC a una acción en la que interactuamos con el público regalándoles un botón con la leyenda *Yo no celebro ni conmemoro guerras* a cambio de que llenaran uno en blanco con lo que ellos/as sí celebrarían.

Incluyéndonos, participamos diecisiete personas. Todas traíamos gorra y camiseta con la leyenda. Paseamos nuestra estructura con manta por todo el museo, incluyendo su explanada. De vez en cuando, a manera de consigna en manifestación, gritábamos “Yo no celebro ni conmemoro

guerras” y nos acercábamos al público a pedirles su colaboración. Una vez que se juntaban varios botones, nos reuníamos y leíamos al unisono y en voz alta lo que habían escrito.

Hicimos esto hasta las tres de la tarde, cuando se llenó todo el espacio disponible para botones en la estructura. Después de eso, sólo nos quedamos nosotros dos en la sala. Colocamos la estructura y pusimos botones en una mesa e invitamos a quienes entraban a leer las otras respuestas y agregar las suyas. Se llenaron más de ochenta botones durante este lapso.

Mónica Mayer

Ciudad de México, 1954, artista visual.

Víctor Lerma

Tijuana, Baja California, 1949, artista visual.

PARTICIPANTES

Nelly César Marín, Lyliana Chávez, Orly Cortes, Ivonne Gallegos, Isabel Hernández Mújica, Aldo Juárez, Xochi Lechuga, Adán Lerma, Mauricio Morales, Adriana Raggi, Pierina Ruas, Italo Ruas, Sachiko Uzeta y Yukari Uzeta.





CELEBRO,
El ALFEBRIO
DE USAR MI
CEREBRO PARA
LO AMABLE

CELEBRO
- PODER OPTAR
SIN MIEDOS
NI CULPAS

EL
Orgasmo
De la Mujer
¡¡hooo!!

YO CELEBRO
SEGUIR TRABAJANDO
EN LA UNIAM

YO CELEBRO
PAZ y Armonia
para El
Mundo !!

Yo celebro
la VERDAD

Yo celebro
el Deporte y
la convivencia
en familia

La lluvia
en sequias

Yo celebro
NUESTRO
LIBERTAD
DE LA DEPENDENCIA
DE LOS ENFERMOS
NO FRUSTRAR

Yo si celebro
la libertad de
recorrer todo
el pais.

YO
CELEBRO
MI VIDA
Y SUEÑOS Y
MI LIBERTAD

Yo celebro
la libertad de
las ideas

Yo celebro
la diversidad
y el respeto

Yo celebro a mi
familia, mi
vida, las cosas
que vivo día a
día y mi expresión
Ayú

Celebro la
libertad de
experimentar
felicidad, la
amor y el
violencia.

Yo
celebro la
alegría de
vivir

Celebro:
La música,
la escucha,
el silencio.

YO SI CELEBRO
EL SEXO Y
EL VINO.

Yo celebro
estar con
Ed.

Yo celebro
El respeto
a los demás

SEGUIR
FELIZ CON
LOS MIOS

Yo celebro
los orgasmos
en una llera...
y los demás, también

Yo celebro
la libertad
Yo celebro estar
con mi familia

Yo celebro tener
libertad de
pensamiento.

Yo celebro
el amor y la
unidad de mi
familia

Yo celebro
a las personas
con iniciativa

Yo celebro
mi vida en el
respeto y
mi familia

Yo celebro
TODOS
Los días
que vuelvo
a despertar y
ver el sol

Yo celebro
mi persona

Yo celebro
la investigación,
información, tener
mi cara y hay
a hacer personas

Yo celebro
cuando llueve
y hay sol

CELEBRO
QUE EXISTA AL
PERSONAS
QUE CELEBRAN

Un
Día
Soleado.

Yo celebro
la amig y tad y
la honestidad y
el deseo de com
Comer la
y...

Yo celebro
la pasión de
plantar un árbol
Esperto que cuando
un árbol muere
deja un espacio
para otro

Yo si celebro
las causas justas
y la rebeldía
encarnizada

Yo celebro
La libertad
y el amor

YO CELEBRO
LA CONVIVENCIA
FAMILIAR Y
SOCIAL

yo celebro
la leura, la
vida alienígena
el Amor

YO CELEBRO
ESTAR CON MI
FAMILIA Y COME-
R MI PAIS.
"MEXICO"
Juan Avila.

Yo celebro
a las personas
con bigote
enrollado

YO
CELEBRO A
ARTURO
GUERRERO

Yo celebro
de la Proxim
sea todo Normal
Dato

Yo celebro
con la q me
puedo expresar

LA
PAZ

Yo celebro.
El Des...
y los dias

Yo celebro
ver Ta &
presion
saniento

Yo celebro
la felicidad

Yo celebro..
a mi
inocente

Yo celebro
la vida y
se xo

FB. EL FIN DE LA AMISTAD

INSTALACIÓN, JUGUETES, FLORES DE PLÁSTICOS, IMPRESIONES LÁSER, SILLÓN

Luis Mario Moncada

FB. El Fin de la amistad fue una acción que empezó en la red social del artista los días previos a su participación en el Jardín de Academus. Para problematizar el tema de la ciberamistad, el artista provocó varios comentarios de sus 2705 amigos de Facebook al anunciarles que serían borrados de su cuenta. Desde el primer día en que lo anunció

hasta el último día de su acción en el museo, Luis Mario Moncada recibió cientos de mensajes, desde humorísticos hasta catárticos, que le permitieron dialogar acerca del tema. Durante sus dos días en el museo borró a 1731 amigos, hizo una ofrenda al fin de la amistad y un concierto de despedida.



Bitácora

2 de junio

FB. *El Fin de la Amistad* fue una acción diseñada para realizarse a través de la red social Facebook. Luis Mario Moncada anticipó la acción a través de una carta enviada a cada uno de sus 2705 amigos bajo el título "Nos quedan 15 días de amistad". A partir de ese momento se activó una reacción espontánea que acumuló hasta el día de la Acción en el museo más de seiscientos mensajes que constituyen una reflexión colectiva en torno al tema. El día señalado para el "fin" de la amistad, Moncada realizó una *transmisión* de ocho horas continuas desde la sala 8 del MUAC; su página de perfil en Facebook se proyectó sobre el muro mientras él se despedía y borraba a 1731 amigos. La acción fue seguida por un puñado de asistentes al museo y por cientos de usuarios de la red que participaron desde sus computadoras con más de quinientos comentarios en directo. El diálogo espontáneo,

humorístico y por momentos catártico que la acción generó constituye uno de los registros de la pieza.

9 de junio

La segunda parte se llevó a cabo una semana después; para el efecto se pidió la donación de objetos fetiche que permitieran levantar una *Ofrenda a la amistad*. Sintomáticamente, fueron apenas una veintena de personas las que rompieron la virtualidad y asistieron al museo para entregar su ofrenda mientras, en la sala, se grababa el videoclip "With a little help te borraré de mi feis", a cargo de Los Guadaloop. Frente a la irrupción avasallante de las redes sociales y la modificación súbita de nuestros hábitos relacionales, se ha pensado la oportunidad de este *Jardín de Academus* para lanzar una provocación lúdica que problematice las estrategias usadas para el cultivo de la ciberamistad.

Luis Mario Moncada
Hermosillo, Sonora, 1963, dramaturgo.

Colaboradores
Mario Morales y Los Guadaloop. Participantes: Los amigos virtuales de Facebook del artista.



TEJIDO

TRANSFER FOTOGRÁFICO SOBRE TELA

Jaime Enrique Barragán Antonio

Tejido brinda un espacio para poner en común elementos de la historia de vida a través del juego, la danza y el trabajo con el cuerpo. Se trató de una experiencia que busca enfatizar, en la construcción de relaciones, las diferentes maneras de apreciar un mismo hecho u objeto y de paso resaltar no sólo lo común, sino las diferencias que nos constituyen.



Bitácora

Tejido parte de una serie de apuestas y posturas que he ido asumiendo dentro de mi trabajo como artista y educador desde hace ya varios años. El fomento del intercambio y el encuentro en y a través de elementos propios de la historia de vida de los participantes se ve a través de las posibilidades que brinda el trabajo desde y con el cuerpo.

En este aspecto, el performance, la danza y el teatro se han convertido en campos fundamentales que orientan gran parte de las propuestas que realizo. Asumo que arte y educación pueden ser vividos y experimentados desde la experiencia corporal, que termina por hacerse significativa y potente en la medida en que el cuerpo es el lugar en el que se evidencian las posibilidades creativas. La memoria, los afectos, los gustos y de paso las representaciones sociales que nos configuran.

Para generar esta experiencia, convoqué a un grupo de amigos y amigas los días 3 y 4 de

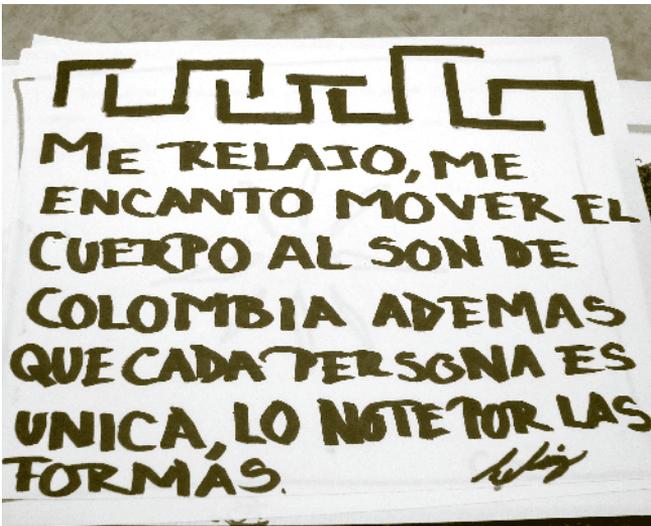
junio, con los que anteriormente había compartido parte de mi vida en la ciudad de México. La idea central giraba sobre la posibilidad de acercar a personas con distintas experiencias y ocupaciones; unos ligados al campo del arte, otros a la educación y el trabajo comunitario, en especial con jóvenes, con el fin de vivir una experiencia colectiva en la que fuese posible evidenciar similitudes y diferencias, así como poner en escena elementos referentes a la vida en la ciudad, y de paso aspectos ligados a los recuerdos y el origen de las personas. Aunque se tuvieron problemas con la asistencia y puntualidad ligados a las características de la ciudad y a los cruces con otras actividades, fue posible llevar a cabo la experiencia y de paso permitir que otras personas, que en un comienzo no fueron convocadas, participaran del proyecto.

Durante la experiencia se abordaron temas que hacían referencia a la ciudad de México: lugares, situaciones y símbolos y a la historia de vida de los participantes: lugares preferidos, comidas y objetos personales, que fueron puestos en escena a través del cuerpo, el trabajo colectivo y el fortalecimiento del vínculo a través de la danza.

Parte del registro fotográfico del proyecto se imprimió y transfirió a retazos de tela a los que posteriormente se le realizaron pequeñas intervenciones que recalaban la idea del tejido y las relaciones que se establecieron durante el desarrollo del proyecto. Asimismo, se solicitó a cada uno de los participantes escribir sobre las sensaciones y reflexiones que les suscitó la experiencia y compartir parte estas a través de un diálogo final con el que se dio cierre a la misma.

Jaime Enrique Barragán
Bogotá, Colombia, 1976, investigador sobre arte y educación.

Colaboradores
Juan Carlos Calderón y Miguel Sohle. Participantes: Aldafir Luna, Patricia Rodríguez, David Rodríguez, Hansel Eduardo Rodríguez, Mirna Roldan, Magaly Salazar, Miguel Stevez y Jessica Úrsula Pérez.



SELECCIÓN ARTIFICIAL

COMPUTADORA CONECTADA A SITO DE INTERNET

COCOA A.C.

(Conjunto de Colectivos Autónomos de Arte Contemporáneo)

El proyecto exploró la relación entre la educación, el rechazo, los sistemas de poder y el arte.



Pienso que la educación en México es el problema básico del País, lo que nos mantiene en el presente estado de cosas. Sólo que educación, no es instrucción, la educación corresponde al hogar, la instrucción a las escuelas; pero la instrucción además adolece de innumerables deficiencias, mientras la educación (en el hogar) y la instrucción (en las escuelas) no cambien su discurso, seguiremos igual... Por favor... hay que poner atención a esta problemática...

Bitácora

El domingo 6 de junio de 2010 en la sala 8 del MUAC, se presentó *Selección artificial*. La acción consistió en establecer círculos de diálogo sobre la situación actual de nuestro país en materia de educación. La dinámica fue sencilla: los miembros de COCOA formamos cuatro círculos de entre seis y ocho sillas cada uno, conforme la gente llegaba, la invitábamos a participar con nosotros. Cada círculo de discusión tuvo un sitio diferente: la diversidad de los participantes generaba los distintos temas discutidos. El resultado fueron diálogos en los que podíamos encontrar a un testigo del movimiento estudiantil del '68 frente a un veinteañero estudiante de la ENAP, o a una psicóloga educativa frente a 'chavo' pandillero

que decía detestar la escuela y todo lo que representaba.

La discusión se cerraba en dos preguntas fijas: ¿qué le falta a tu educación?, y ¿quién es el responsable de que te eduques? Aunque las opiniones de los participantes divergían, siempre se arribó a la conclusión de que el responsable de su educación siempre será uno mismo.

Los temas que se barajaron fueron los siguientes: los sistemas educativos y de poder, ser rechazado de las instituciones, el arte como catalizador de procesos de desarrollo humano y la posibilidad de replantear nuestros métodos de enseñanza-aprendizaje. *Selección artificial* explora tales cuestiones. Todos los temas fueron abordados bajo perspectivas

individuales: la experiencia personal, única e irrefutable de cada uno de los participantes.

Al terminar cada círculo de diálogo se invitaba a todo el mundo a dejar un testimonio de la experiencia. Este testimonio podía ser escrito, dibujado, grabado en video o en audio.

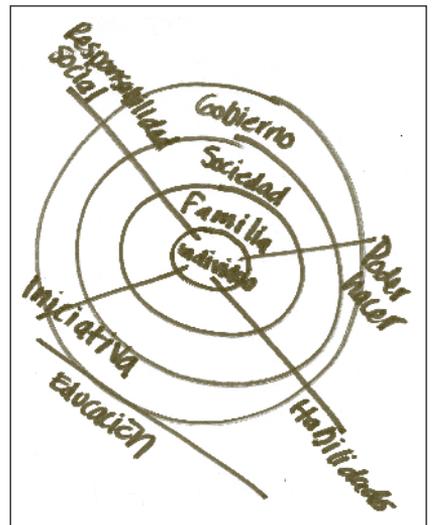
Finalmente, la pieza se conformó con todas estas memorias individuales que, al sumarse, dieron cuerpo a la acción colectiva. Además de la acción en el museo y de los testimonios que se reunieron ese día, en la página de Internet cocoaac.org se ha ido subiendo material adicional realizado por los miembros de COCOA. La obra continúa en proceso, esperamos que no solamente por parte de COCOA sino de todos los que nos acompañaron ese día.

Cocoa A.C.

Ciudad de México, 2010, proyecto cuyos miembros trabajan en el Faro de Oriente y la Central del Pueblo.

Colaboradores

Diego Madero (coordinador), Ulises Alemán, David Antonio, Adriana Bautista, Juan Bollás Herrera, Juan Caloca, Ana Paula Camargo, Pedro Castillo, Celina, Daniela Contretas, M. Éricka Estrada, Nadia Flores, Ariadna Franco, Tere García, Julio Godefroy Rodríguez, Edson, Diego González García, Daniel Jackson Ramírez, Montserrat León Sánchez, Juan Carlos López Morales, Talía López Sandoval, Omar Marmolejo, Alonso Martínez Hartz, Helene Maseriche, Ana Meneses, Baruc Morales, Taniel Morales, Fran Mosco, Rulo Muereme, Karen Natharen, Rodrigo Olvera, Antonio Perales Hernández, Liliana Pérez García, Irinea Pérez Santaella, Zoe Radiactiva, Ulianova Rasgado, Sandra, Inti Santamaría y Nathalia Vega Oliveir. Participantes: Usuarios del Faro de Oriente y la Central del Pueblo.



DIÁLOGO ABIERTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN TORNO A LA MIGRACIÓN

FANZINE, LIBROS, LATAS INTERVENIDAS

Diego Medina

El taller inició con la pregunta ¿qué es la migración?, la cual abrió un diálogo que abordó la migración por múltiples entradas y planos. La pregunta llevó a los participantes a definir términos e ideas claves sobre la migración y a cuestionar su mitificación. El fanzine que se presentó como producto final, dentro del marco del Jardín de Academus,

son las conclusiones, apuntes, dibujos e imágenes que los participantes en el taller quisieron compartir con el público en general sobre el tema de la migración, con la intención de atraer a la agenda cotidiana este tema que necesita la voz y atención para su correcta integración en las sociedades actuales.



Bitácora

Esta obra es el resultado de una estrecha colaboración entre antropólogos sociales, sociólogos, escritores, abogados, historiadores, publicistas, artistas, personas activas en la construcción de la comunidad y sociedad en general. En ella generamos ideas sobre la migración en una experiencia de aprendizaje y creación común. El éxito de la obra está en la relación productiva entre la academia, las ciencias sociales, el arte y la expresión, en donde todos los lados participantes nos beneficiamos y enriquecimos del proceso creativo.

Abrimos con una introducción breve de la obra: un diálogo abierto sobre el tema de la migración, que inició con la pregunta ¿qué es la migración?, seguida de ¿qué significa la migración? El objetivo final fue producir un fanzine o publicación informal con las conclusiones personales y de grupo, escritas, así como en dibujos e imágenes. Para empezar, nos presentamos

señalando nuestro nombre, lugar de nacimiento, ocupación y descripción del interés en participar en el diálogo.

A continuación se presentan algunas de las ideas que salieron del diálogo y de las notas de algunos de los participantes:

Geografía es destino, parto = primera migración, migración = estado de recuperación permanente, surgimiento de nuevas identidades culturales.

Me invento, dejo, partida, encuentro, llegada. Viejo cuadro en nueva pared, me acostumbro a mí. Llego a otro lado, no reconozco mi lugar, mi cuarto ya no tiene mis cosas, mis seres queridos me reconocen.

Halló lo que buscaba, una caja para dormir esa noche que tuviera dos cosas, primero la leyenda Hecho en México, para no sentirse tan pinche lejos, segundo una flecha que indicara: "Este lado para arriba", así al menos sabría siempre hacia dónde dirigirse para no dejar de elevarse.

La hibridación de la identidad

El viernes 11 trabajamos en el fanzine. El proceso de diseño y armado del documento original del fanzine fue una colaboración de todo el grupo, cada uno trabajó en su pieza para ser incorporada e integrarse al contexto general del formato a cuatro cartas. El fanzine quedó de la siguiente manera: doblado tres veces para que fuera tamaño media carta, tiene una portada y contraportada; abierto una vez, para quedar tamaño carta, tiene un cuento e imágenes; abierto una vez más, tamaño doble carta, hay imágenes y textos, y abierto una tercera vez o completamente, queda como un cartel impreso por ambos lados. De un lado está lo descrito anteriormente y por el otro se completan las reflexiones, expresiones y conclusiones que cada individuo y en general el grupo obtuvimos del diálogo abierto sobre la migración.

Diego Medina

Guadalajara, Jalisco, 1969, artista visual.

Colaboradores

Juan Carlos Narváez Gutiérrez. Participantes: Diego Medina Rosas, Juan Carlos Narváez Gutiérrez, Carina Itzel Gálvez García, Antonio Morales Aldana, Jesús García, Estela Aguilar Álvarez, Sandra Daniela Chávez Urquiza, Julián Madero Islas, Andrea Medina Rosas, Paulo Morfin Otero, Javier Perucho, Aurelia Juárez Nava, Alejandro Paniagua y Sergio González.



Nación

Identificación

Viaje

Aprendizaje

Tradición

Integración

Exclusión

Co

Segregación

Hibridación

Étnico

Racismo

Emplazamiento

Pérdida

Adaptación

Diálogo abierto y
producción artística
en torno a La migración

Desplazamiento

Cambio

Concentración

Costumbre

Rito

Asimilación

Fractura

Identidad

Aventura

TUTUBÚS. Canal de historias metropolitanas del Metrobús de la Avenida Insurgentes
SET DE TELEVISIÓN Y COMPUTADORA CONECTADA A TELEVISIÓN EN LÍNEA

Belén Sola y Pamela Gallo

TuTubús es un proyecto audiovisual que se desarrolló en el Metrobús de la Avenida Insurgentes, en esta sala y posteriormente a través de una plataforma de Tv online.



Bitácora

En el Metrobús, un reducido equipo audiovisual recogió historias y anécdotas de pasajeros relacionadas con el transporte público. Las artistas editaron las entrevistas, a manera de collage audiovisual, que transmitieron por Internet en el canal de televisión *online* creado para este propósito. En los dos días de actividad en el museo, se pidió a los visitantes que dejaran un testimonio de alguna experiencia ocurrida en el transporte urbano, con el sencillo método de grabación “Hazlo tú mismo”. También participó público virtual a través del chat del canal de televisión en línea. Durante la exposición, el canal siguió abierto para la interacción del público en la sala.

El proyecto *Tutubús* surgió del deseo de conectar virtualmente el flujo de pasajeros que transitan día con día a lo largo de la Avenida Insurgentes, con el flujo de públicos que visitan el MUAC. Dos dispositivos de comunicación, un museo y una avenida, situados paralelamente,

un punto de unión: un canal de comunicación *online*; así nació *Tutubús Tv*, una plataforma de comunicación que fue un vehículo de los pensamientos de dos flujos diferentes en forma bidireccional: a través de una presencia física, nosotras en el Metrobús, y de una virtual, una plataforma abierta en el *Jardín de Academus* dentro del museo.

Del 4 al 14 de julio de 2010, nos convertimos en una pequeña unidad móvil, intentando acercar estas dos realidades. Transitando por las paradas y subiéndonos al transporte. La primera dificultad que encontramos fue de lenguaje: ¿qué tiene a que ver un medio de transporte público con un medio de transmisión cultural?

Nos enfrentamos desde el principio a uno de los problemas intrínsecos a todo proyecto colaborativo: la imposibilidad de construir significados compartidos juntos con estos dos públicos por la falta de un lenguaje común. L@s usuari@s

del Metrobús adaptaban sus respuestas a la idea preconcebida que tenían de la utilidad de un transporte urbano: “es bueno, es malo, mejor antes, mejor ahora”. Pero, poco a poco, conseguimos trazar unas líneas de unión, unos riesgos de identidades culturales, individuales y colectivas, preguntándoles por sus pensamientos, sus actividades rutinarias durante el largo viaje hacia sus destinos. Con esta sencilla pregunta, se creó un retrato, individual y colectivo a la vez, de muchas personas que quizá nunca se han asomado al MUAC y que, sin embargo, transitan día con día a su lado.

En la segunda fase, montamos un pequeño plató en la exposición e invitamos a los públicos del museo para que expresaran libremente sus ideas sobre el arte y lo que habían visto. De todas las respuestas y los debates que tuvimos el placer de emitir, nos quedamos con la frase de una persona que visitaba por primera vez el museo: “el arte debería acercarse a lo cotidiano”.

EVIDENCIAS

INSTALACIÓN COMPUESTA POR OBJETOS DOMÉSTICOS QUE HAN SIDO EMPLEADOS PARA EJERCER VIOLENCIA HACIA MUJERES

Lorena Wolffer

Evidencias consiste en recabar y exhibir objetos domésticos que hayan sido empleados para ejercer cualquier forma de violencia hacia mujeres. Además de revelar la sutileza y la “normalidad” con

la que se ejerce la violencia hacia las mujeres, la obra también persigue cuestionar los mecanismos legales de denuncia vigentes en el Distrito Federal que requieren de ciertos tipos de evidencias.



Bitácora

En mayo de 2010, lanzamos una convocatoria invitando a las mujeres de la UNAM —estudiantes, maestras y trabajadoras— a donar objetos domésticos que hubieran sido empleados para ejercer cualquier forma de violencia hacia las mujeres. Aunque originalmente la convocatoria estaba dirigida únicamente a mujeres de la Universidad Nacional Autónoma de México, tras recibir varios correos de mujeres que no formaban parte de esta universidad, se decidió abrirla para que cualquier mujer pudiera participar. Mientras el MUAC y el Programa Universitario de Estudios de Género distribuyeron versiones impresas de la convocatoria en la propia universidad, Radio UNAM realizó un spot radiofónico que estuvo al aire durante las dos primeras semanas de junio.

De manera paralela, yo asistí al Refugio Nuevo Día de Diarq IAP para recabar testimonios de las mujeres albergadas ahí en ese momento. A partir de sus testimonios y considerando que escaparon de sus casas con lo puesto, yo adquirí o conseguí sus objetos. Del 9 al 18 de junio, recibimos más de setenta objetos donados; mientras la mayoría fueron entregados en Servicios Educativos del MUAC, recibimos otros durante el montaje de la instalación. Entre ellos y los que corresponden a los testimonios de las mujeres del refugio se cuentan una vajilla, más de veinticinco cuchillos de diferentes tamaños, una máquina de escribir, dos botes de saliva, un *dildo*, dos desarmadores, dos celulares, una película pornográfica, varios billetes y monedas, una cadena de perro, un

machete, y un frasco de orina, por mencionar sólo algunos.

El 17 de junio fue el primer día del montaje. Como el planteamiento era llevarlo a cabo conjuntamente con las donadoras y el público general del MUAC, entre todas —porque éramos puras mujeres— sacamos los objetos recibidos hasta ese momento y leímos sus respectivos testimonios. Juntas decidimos no clasificar los objetos, salvo en los casos en los que un grupo de objetos estuviera relacionado con un solo episodio de violencia. Así, mientras algunas capturaban los testimonios, otras acomodaban y ordenaban los objetos dentro de dos mesas-vitrinas y algunos en el muro.

Ese mismo día, de las 15:00 a las 17:00 hrs., la terapeuta Gabriela González impartió el taller



“Sanando mi historia”. Asistieron las mujeres presentes en el montaje y también alrededor de diez mujeres albergadas en el Refugio Nuevo Día de Diarq IAP.

Al día siguiente, el 18 de junio, continuamos con el montaje. Siguieron llegando objetos y diferentes mujeres colaboraron en el ensamblaje de la instalación. A las 18:00 hrs. cerramos las dos vitrinas. Al final, calculo que participaron más de treinta mujeres en los dos días del montaje.

Durante todo el proceso, la cineasta Lucía Gajá fue documentando cada momento: desde la lectura de los testimonios hasta la ubicación de cada objeto y su respectivo testimonio, y la transformación de las mesas-vitrinas conforme iban llegando más objetos.



HACIA UN PLAN DE ESTUDIOS ÚTOPICO

LIBRO REALIZADO POR LOS ARTISTAS, GESTORES INDEPENDIENTES Y ACTORES QUE PARTICIPARON EN EL EVENTO

Mónica Castillo

Para el proyecto Elaboración de un plan de estudios utópico fueron convocados todos los actores de las instituciones educativas de arte del centro del país (directores, jefes de área, estudiantes, técnicos, modelos, intendentes, profesores) para crear en conjunto

un libro multiautoral de propiedad pública conformado por propuestas de materias concretas, preguntas, comentarios y reflexiones alrededor de la educación del arte, con la intención de sentar las bases de un plan de estudios de artes plásticas.



Bitácora

Con una anticipación de dos meses recorrí once instituciones del centro de México relacionadas con la educación artística, invitando a todos los actores que las conforman a participar en el proyecto. El 19 de julio se reunieron 97 personas a discutir los temas propuestos por ellos. El evento fue llevado con una metodología llamada *open space*, que permite la autorrepresentación de grupos sin intermediario alguno.

Se llevaron a cabo tres sesiones de discusión en diez espacios distintos. En total había posibilidad de abordar hasta treinta temas distintos. Como varias de las pláticas se alargaron, se discutieron alrededor de doce temas. Al final se hizo una reflexión de lo que se puede llevar a la acción.

Los temas propuestos, las relatorías de las diferentes sesiones y las acciones se encuentran en el documento expuesto en esta muestra.



Mónica Castillo

Ciudad de México, 1961, artista visual.

Colaboradores

Coordinación del *Open Space*: Susanne Bosch. Participantes: Miembros de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Escuela Superior de Artes de Yucatán, Universidad de las Américas, Puebla, Centro Nacional de las Artes, Centro de Investigaciones de Artes Plásticas, Universidad Iberoamericana, Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma del Estado de México, Unarte, Puebla y La Curtiduría, Oaxaca.



- portas
- del Valle
- Nápoles
- Poliforum
- La Piedad
- Nuevo León
- Chilpancingo
- Campeche
- Sonora
- Álvaro Obregón
- Durango
- Insurgentes
- Hamburgo
- Reforma
- Tabasco
- Revolución
- El Centro
- Guadalupe
- Manuel G. Ochoa
- San Martín

- Mariela Ponce
- Yolanda Lara
- Yolanda León
- Nilda Rodríguez
- Gabriela Jazay
- Margarita Jiménez
- Christine Reyes
- Rafael López
- Arturo Salazar
- Daniela Vázquez
- Jose Trinidad Fernández
- Orlinda Alan Torres
- Araceli Sobrano
- Claudia Jarama
- Victoria Durán
- Margarita García
- Lidia Tobías
- Julia Gallana
- Fernando Izquierdo
- José Roberto
- Edgar Chávez
- Edgar Vázquez
- Luis Arturo Cortés
- Daniela García
- Francisco Príncipe
- Silvia Sabido
- Jorge Velázquez

Tutubús
Belén Sola y Pamela Gallo

Horario de servicio

Miércoles y domingo 10:00 a 18:00 hrs

Jueves y sábado 12:00 a 20:00 hrs

Gratuito. Horario de los 365 días del año por www.besprestan.com/tutubus/mx

INSTRUCCIONES

1 SENTARSE EN EL SILLÓN

2 CONSERVAR LA CALMA

3 LEER EL NOMBRE DEL PUNTERO DE INSTRUCCIONES

4 VERIFICAR QUE SE VAYA GUARDANDO

5 APRETAR EL BOTÓN QUE

6 COMPRIMIR QUE SI MARCHA SE VEA EN LA VENTANA PREVIO

7 APRETAR EL BOTÓN ROJO

8 SUELTA LA SOPA

9 VUELVA A APRETAR EL BOTÓN ROJO PARA PAGAR

GRACIAS POR SUBIRTE AL TUTUBUS

DE LA NADA AL TODO Y DEL TODO A LA NADA

FOTOGRAFÍAS Y PELOTAS INTERVENIDAS

Vicente Rojo Cama y Eloy Tarciso

Partiendo de la idea de que la nada es todo el espacio que nos rodea y de que el todo es algún objeto específico predeterminado, se llevó a cabo un ejercicio en el cual se reflexionó y se investigó la relación y el significado de un objeto (el todo), en distintas situaciones, ubicaciones y entornos (la nada). Descontextualizando ambos conceptos, se puede alterar el significado tradicional de la relación entre los objetos y su entorno. Con esta premisa, se convocó a estudiantes

de “La Esmeralda” y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas para participar en un ejercicio que exploraría los límites, los espacios y los significados entre la nada y el todo, y el todo y la nada.

La amplitud y ambigüedad de esta convocatoria implica la improvisación, la reflexión, la astucia creativa y la disposición para involucrarse, explorar y proponer distintas soluciones, lecturas y significados al ejercicio propuesto.



Bitácora

En la sala 8 del MUAC, el miércoles 23 de junio de 2010, a las 10:00 a.m. se explicó a los participantes la dinámica, la duración y los objetivos del ejercicio; se entregaron los materiales y los objetos que se utilizarían: pelotas de goma de 5 cm de diámetro, varas de madera de 25 cm de largo, hilo, pegamento, cutter, pintura vinílica, aerosol negro y plata y cámaras fotográficas desechables. Utilizando estos materiales, los participantes transformaron y construyeron diversas formas y objetos para su interacción con el entorno.

A las 12:00 p.m., una vez realizado el objeto, con la cámara fotográfica, los participantes recorrieron el MUAC y sus alrededores, documentando sus propuestas para alterar y confrontar el significado de sus piezas en diversos entornos y situaciones. A las 14:00 p.m. se finalizó el ejercicio, se entregaron los objetos creados, así como las cámaras con la documentación de las propuestas de cada uno de los participantes, para su revelado inmediato.

El jueves 24 de junio, a las 10:00 a.m. en la sala 8 se revisaron y se hizo una selección

colectiva de las fotografías obtenidas durante el ejercicio (alrededor de seiscientos), que se usarían para la elaboración de un mosaico de cuatrocientas imágenes, que se acompañaría con los objetos creados y utilizados por los participantes.

A las 12:00 p.m. se realizó el montaje del mosaico de fotografías en el muro y se colocaron los objetos, dispuestos en dos mesas, para confrontar el objeto real con las diversas alteraciones y situaciones propuestas por el grupo de trabajo.

Vicente Rojo Cama

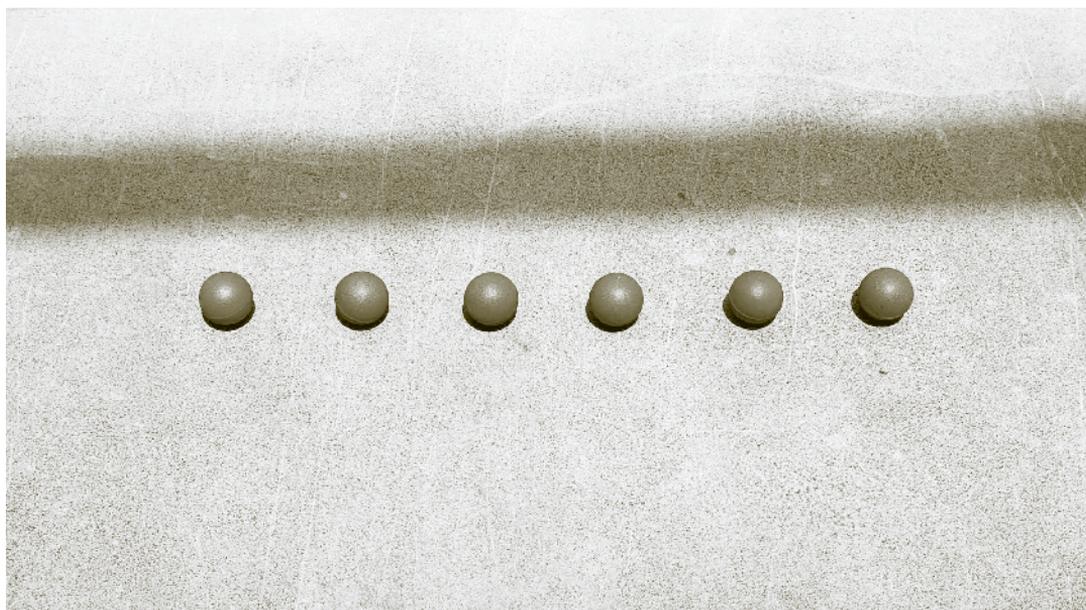
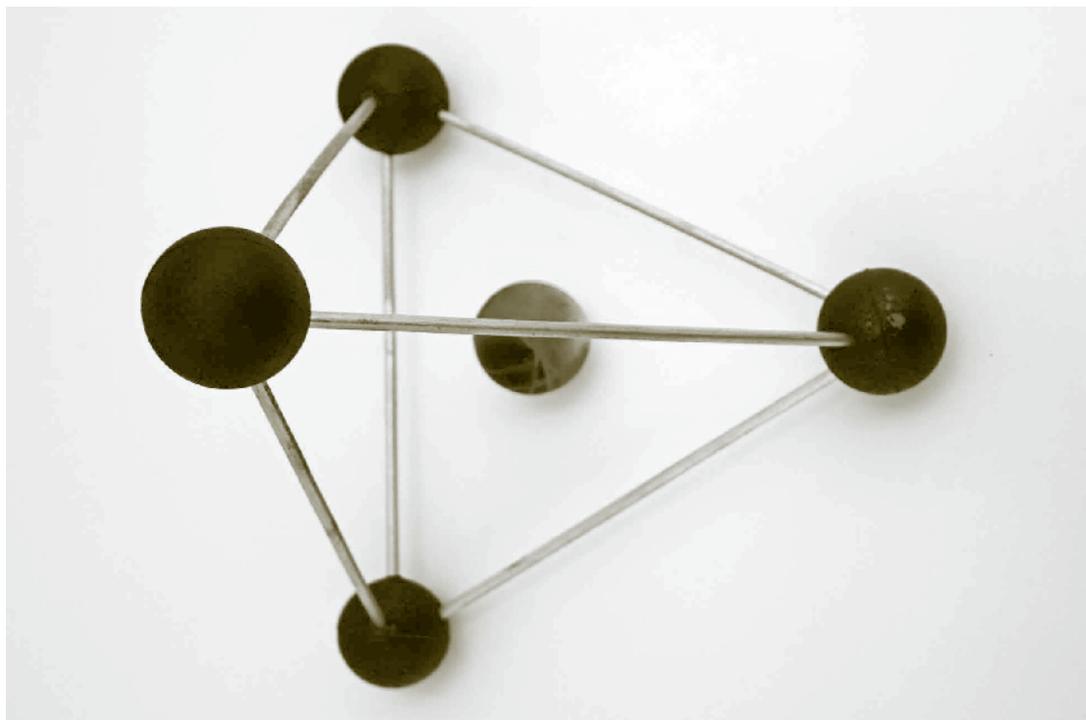
Ciudad de México, 1960, artista visual y músico.

Eloy Tarcisio

Ciudad de México, 1955, artista visual.

Participantes

Juan Pablo Astorga Ruiz, Cecilia Delgado, Roberto Aarón Durán, Edgard Gamboa Partida, Amauta García, Argelia Leodegario, Arturo Piedrabuena, Alejandra Ponce, Vicente Rojo Cama, Young Sun Kim, Eloy Tarcisio y Jesús Urbina Razo.



PÚBLICOS DE UNA EXHIBICIÓN

ANIMACIÓN EN VIDEO Y MUÑECOS INTERVENIDOS

Colectivo Vj Down (2009) / La Pirinola A.C. (1995)

Manuel García Galeano de Rivas, Miguel Ángel Delgado Martínez, Pedro Antonio Vidal Ochoa, Karla Patricia Becerra Vértiz, Iván René García Gamez, Tonatiuh Cruz Santoyo, Liliana Arredondo Barrios, Jorge Alejandro Martínez Stack, Efrén Aguilar Rubio, Javier Sánchez Estrada, Daniel Schifter Acevez, Theos Olmedo Ruiz, Mariana Gamboa Romero, Armando Meneses Valerio, Gustavo Monterde Gutiérrez, Marco Tulio Tovar, Eduardo Mondragón Santana, Jan Soto Ramírez, Fernando Rivera Azpra, Paola Castillo Carrillo, Josefina Álvarez Aguilar, Lourdes Silva Gutiérrez y Elías Levín Rojo

La Pirinola, el Colectivo VJ Down, conformado por personas con discapacidad intelectual, y algunos participantes de la exposición, elaboraron un personaje representativo de cada proyecto del Jardín de Academus: a lo largo de la exposición vistieron muñecos de madera con diferentes materiales. Éstos fueron utili-

zados para hacer una animación producida, realizada y fotografiada por el equipo VJ Down, en la que las diferentes comunidades del jardín visitaron la muestra terminada. El material será usado posteriormente por Vj's con discapacidad para crear atmósferas visuales en eventos con música e imágenes en vivo y directo.

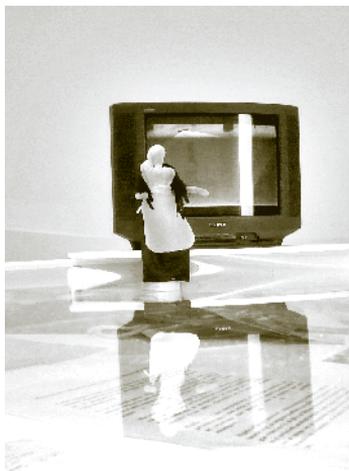


La Pirinola

Ciudad de México, 1995, asociación civil que en esta ocasión se presenta como colectivo transdisciplinario de creación artística Colectivo VJ Down.

Colaboradores

Fernando Rivera, Armando Meneses, Gustavo Monterde, Juan Soto, Paola Castillo, Marco Tulio Tovar y Eduardo Mondragón. Participantes: Público general del museo, artistas del *Jardín de Academus*, Daniel Shifter Aceves, Javier Sánchez Estrada, Liliana Arredondo Barrios, Karla Patricia Becerra Vértiz, Miguel Ángel Delgado Martínez, Mariana Gamboa Romero, Manolo García-Galiano de Rivas, Héctor Jiménez Avilés y Efrén Aguilar Rubio.



3ra. etapa | Exposición

Piezas museográficas

26 de junio Se inauguró un montaje museográfico que mantuvo en la mayoría de las piezas el lugar propuesto en el día de inauguración, en el que se presentaron las obras y documentación de las 31 propuestas de los laboratorios. En la exposición se integraron instalaciones, objetos, videos, materiales didácticos, obras abiertas a la participación del público, junto con fichas y cédulas explicativas de cada proyecto.







La locura sueña con Minerva en su jardín: satoe nidrai rabura, Urs Jaeggi





Memoria viva
Maru de la Garza

Yo no celebro
ni conmemoro guerras
Pinto mi Raya



Públicos de una exhibición
Colectivo Vj Down /
La Pirinola A.C.

Botánica de los deseos
Leonel Sagahón



Guerra Florida
Patricia Martín



Evidencias
Lorena Wolffer



B.U.R.O.
Seminario de Medios
Múltiples 1



Menos valía
Rosângela Rennó



Trabajo y tiempo de espera.
Obras que se quedan
Colectivo Masa Crítica



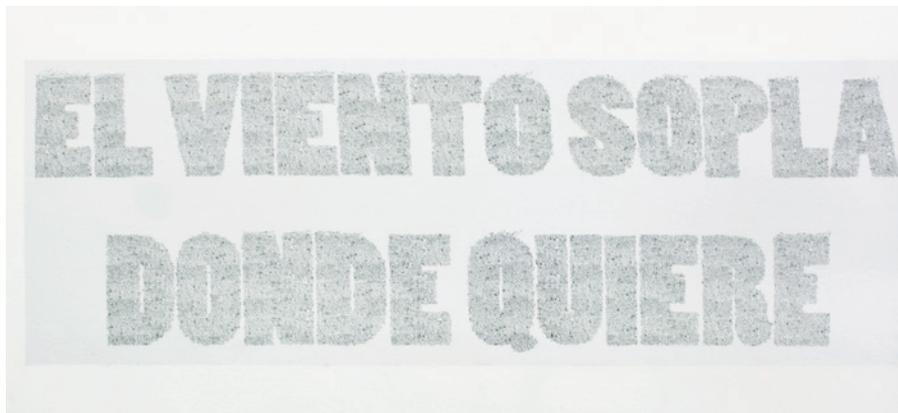
Hacia un plan de estudios utópico
Mónica Castillo

Percepción incrementada
Ricardo Caballero





El viento sopla donde quiere. Intersticio
Antonio Vega Macotella



De la nada al todo y del todo a la nada
Vicente Rojo Cama y Eloy Tarciso



Conferencia combinatoria
Pablo Helguera





Diálogo abierto y producción artística
en torno a la migración
Diego Medina



Memorial H.M. Taller de acción
y organización colectiva
Víctor García Zapata y Sofía Olascoaga



Concilio del saber vivido
Seminario de Medios
Múltiples 2



Tepis company
Yutzil Cruz

Decálogo de la
República de Sordaña
Rodrigo Johnson Celorio





Parcial o total
Taniel Morales



Saque su acordeón
Alejandro Rincón Gutiérrez

FB EL FIN DE LA AMISTAD

A large wall-mounted display consisting of a grid of numerous small, illegible text fragments, possibly representing social media posts or messages. The fragments are arranged in approximately 10 columns and 20 rows, creating a dense wall of text.





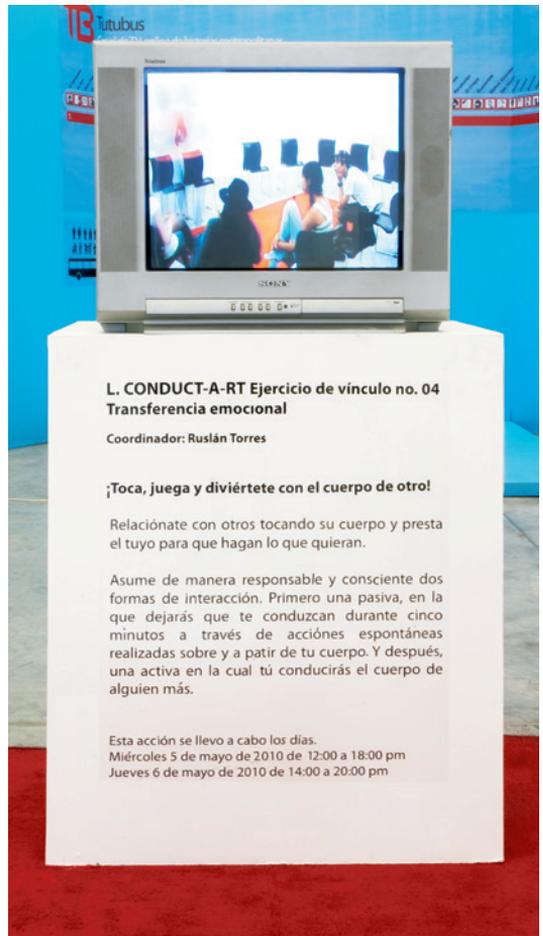
Raíces
Idaid Rodríguez



Gener/ando desconcertos
Paola Adriana García Ruiz



L. conduct-a-rt / Ejercicio de vínculo
No. 04 Transferencia emocional
Julio Ruslán Torres Leyva





Tejido
Jaime Enrique Barragán Antonio



Tequiografías
Daniel Godínez Nivón



Selección artificial
COCOA A.C.

Tutubús
Belén Sola y Pamela Gallo





Memoria y superficie
Colectivo Noxpi-pilli

Reflexiones finales

31 de julio Se realiza para la clausura del evento una jornada de mesas redondas de discusión en torno al tema de arte y educación en el Espacio de Construcción de Sentido del MUAC. Se leyeron y discutieron veintiocho ponencias realizadas por algunos de los participantes, artistas y colaboradores, personal del museo y teóricos externos al proyecto, con la asistencia del público general.

Paola Adriana García Ruiz

El arte es uno de los mecanismos que a lo largo de la historia ha favorecido las representaciones normativas del cuerpo, ya que por medio de los modelos estéticos y las imágenes originadas en el arte se ha promovido la cultura dominante dicotómica: hombre/mujer. Sin embargo, también el arte ha sido un espacio de creación de nuevas propuestas corporales e identitarias que hoy en día participan en la activación y transformación social, a través de la apropiación y la construcción de nuevos discursos o simplemente evidenciando las problemáticas sociales.

En el trabajo propuesto para *Jardín de Academus*, titulado *Gener/ando desconciertos*, se dio espacio a estas “otras” representaciones denominadas arte de género o arte queer. Éstas lograron tener un público amplio y las comunidades y colectivos específicos conocieron e incluso pudieron dejarles un conocimiento a sus “espectadores”.

Me parece que el hecho de haber generado una convivencia entre las personas visitantes y las comunidades dio la oportunidad de romper algunas predisposiciones que tenía la gente hacia los grupos. Hoy, a tres meses de la exposición, he observado que incluso se establecieron algunas relaciones a partir de aquellas experiencias.

Una de las personas que estuvo presente los días 8 y 9 de mayo mencionó la importancia que le provocaba el hecho de conquistar espacios, pues la gente de su comunidad ya entendía lo que ella quería decir y afirmaba que el problema no estaba entre la gente de su comunidad, sino en quienes no conocían su vida y sólo se guiaban por tabúes, por lo que para ella era muy importante abrir sus discursos a personas no pertenecientes a su comunidad utilizando en su caso la escritura y el teatro como herramientas para difundir sus pensamientos.

La posibilidad de haber encontrado un alojamiento a estas manifestaciones y grupos periféricos con éxito en una institución puede hacernos reflexionar que quizá la relación

entre los discursos no legitimados y las instituciones aún no está tan perdida y sigue teniendo momentos de salida en el arte.

Original Drag King México (ODKM)

Primero quisiera agradecer en nombre de todos los que conformamos este grupo al MUAC, por este espacio brindado para dar a conocer las actividades que realizamos y el porqué de las mismas.

A continuación relatamos las experiencias de cada drag king que participó en el *Jardín de Academus (Gener/ando desconciertos)*:

DK Bryan

Estar en el MUAC y compartir momentos con ODKM ha sido para mí una gran experiencia, observar a la multitud con gestos y caras interrogantes tratando de “descifrar” lo que están viendo sus ojos, lo que ellos creen que ven. La mayoría de personas tiende a etiquetar, estar en la pasarela diversa les dijo a muchas personas que esto es lo que pasa y lo común en la vida diaria; puede pasar una persona al lado tuyo y no darte cuenta de la postura que consigo trae, ni pensar si es un hombre o una mujer, si no es ninguno de los dos, al fin y al cabo todos somos personas y sólo es eso.

DK Dante

Mi experiencia en ODKM –aunque es corta, ya que hace no mucho que me dieron la oportunidad de entrar a ODKM– puedo decir que es grata, algo más para compartir tal vez con mis nietos. He aprendido un poco más allá de los géneros, de la manera tan distinta pero tan admirable forma de pensar de los demás, me han enseñado también que hay más allá de un solo cuerpo o de un bigote. En lo personal y para cerrar con mi comentario espero que dure muchos años más, pues nos falta aún abrir varias mentes.



Gener/ando desconciertos
Paola Adriana García Ruiz

DK Diego

En sus inicios, oDKM era considerado un grupo que planeaba romper con esos tabúes sobre la representación del género o de las orientaciones sexuales, mas abrir un taller de travestismo que a su vez fue encaminado a la exhibición logró que personas cisgénero miraran desde nuestra realidad, o más bien que los visitantes al taller encontraran otras versiones de sí mismos. Fue satisfactorio y motivador ser observado, ya no como un ente más que está fuera de las reglas preestablecidas de las identidades sexuales, sino como lo que fuimos durante el taller y la pasarela: representantes y presentadores de lo llamado queer, de como el cuerpo sólo es un vehículo o ese lienzo de posibilidades infinitas mediante el cual expresamos arte alternativo.

DK Erick

Paso a paso se han logrado los objetivos de oDKM, han pasado siete años antes de manifestar esta idea en un grupo, el cual se ha ido consolidado, ayudándonos mutuamente para resolver y apoyarnos en todos los obstáculos que hemos tenido en el transcurso de los años. Durante la ponencia ofrecí mis conocimientos para que el público se alimentara de la escena DK, de sus orígenes y su argumento. El taller y la pasarela diversa fueron sin duda alguna una experiencia sumamente enriquecedora, además fue inolvidable ver que la gente disfrutaba realmente de su “otra” versión, sin tener algún tipo de prejuicio con respecto al estereotipo, “mira

te queda esto”, “mejor ponte aquello” “qué bien se te ve la barba”. Estas y muchas más son palabras que mantienen mi mente en regocijo, el tigre no es como lo pintan ni era tigre, ¿o sí?... ¿o no? Ja ja ja ja. ¡Gracias Kira!

DK Kamijo

Aun a pesar de mi breve participación, me siento agradecido de haber formado parte de *Gener/ando desconciertos*. Este evento lo siento como una valiente observación a la sociedad mundana y una invitación a ella para formar parte de un mundo que pocos de sus miembros pueden entender, invitándolos a fantasear y a experimentar con sus cuerpos, sin ser juzgados. Se hizo un espacio de libertad, con la plena intención de expandir esta libertad a todos los rincones, por tanto, para mí es un gran orgullo participar con oDKM y Paola, en estos eventos, esperemos que vengan muchos más.

DK Kevin

Mi experiencia en *Gener/ando desconciertos* fue agradable, ya que me permití mostrar una parte de mí que no con todo mundo muestro. Este evento me ayudó a abrirme un poco más, a ser y dejar ser, a vestirme, comportarme, llamarme como quiero, sin ese temor de ser juzgado, señalado.

Para el trabajo realizado fuimos invitados por Paola García y tanto en la ponencia como en el taller se llevó a cabo el ejercicio social con los principales actores que participaron

en el proceso de “masculinización” y ahí se vio el porqué de este ejercicio.

En el taller DK se plantearon analizar las posibilidades del camino que se podía seguir durante el tema, retomando las sugerencias tanto de los participantes de la actividad como también otros factores vinculados (ambiente, experiencias personales). Los participantes hicieron que se generara una amplia e interesante discusión y se recopilaron las principales ideas al respecto, es decir, cuáles eran las lecciones y cómo se podían aprovechar.

Notamos que se animó mucha gente a participar, a aprender, a comprender, a divertirse, a cultivarse con cosas que no se conocían mucho respecto al mundo drag king y su relación con la sociedad. Gracias a esta experiencia, estos pasos nos harán sembrar más ideas, reforzar nuestra unión, todos aprenderemos de todos y sobre todo a pasárselo muy bien, porque de eso se trata esto. ¡Se trata de un show!

Todo comienza y va cobrando un sentido. Debemos de tomar en cuenta que se tiene que saber cómo hacer llegar la información para que no se desvirtúe la idea principal.

Drag king es la persona que, independientemente de su género biológico o preferencia sexual, lleva a cabo un performance realizando la exageración y ridiculización del estereotipo masculino.

El taller y la pasarela, que se hicieron durante *Generando desconciertos*, de Paola García, se realizaron los días 8 y 9 de mayo de 2010, haciendo para tal efecto una invitación ampliada a los participantes del grupo ODKM, a la comunidad transgénero y a las personas interesadas en esta actividad y en el performance colectivo.

Sin otro particular, muchas gracias.

ODKM (Original Drag King México)

Diego Herrera Zagal. Translatinos

Las redes sociales actualmente representan una nueva forma de establecer relaciones con otras personas, desafiando las limitaciones geográficas y abriendo oportunidades de interacción entre distintas culturas, creando así un nuevo paradigma de comunicación más acorde con la sociedad de este siglo, donde las personas podemos crear una identidad alternativa por Internet que coincida o no con la personalidad social real. *Translatinos* surge de la necesidad común de un grupo marginado específico: la población masculina de personas *trans*, debido a la carencia de redes abiertas a este tipo de personas que ofrezcan tanto información concreta y científica (médica, psicológica, sociológica, etc.) como testimonial de las personas que viven la experiencia *trans*.

El proyecto inició a partir del contacto entre algunos jóvenes hispanohablantes de distintas partes del mundo, a través de otros sitios web que no cubrían con las expectativas de este sector. Actualmente, somos una red social abierta al público en general y en constante crecimiento respecto del número de usuarios regulares.

El proyecto, a pesar de no ser inicialmente un punto de reunión para artistas *trans*, es un foro abierto a las formas de representación y expresión de la masculinidad alternativa, cuyo objetivo final será un documental que retrate la vida de la población de varones *trans*, más allá de la repetitiva información que fluye en la web.

Cabe mencionar que ser dado a conocer fuera de la red significó una decisión importante tanto para los creadores como para los miembros del canal, por el hecho de quedar expuestos. Extrañamente, la red, aun siendo abierta, implicaba cierta protección para los *bloggers* (colaboradores activos). Es aquí donde a manera de apoyo generalizado, incluso para quienes por condiciones económicas, o por situaciones sociales específicas, no pueden pararse frente a la cámara a decir “aquí estamos”, se logró la unión y el consentimiento para mostrar la pequeña pieza de video que fue expuesta.

Como conferencista, ha sido muy sorprendente notar cómo este proyecto ya está consolidado y que, independientemente de la presencia *trans*, ya común en todos los eventos activistas o artísticos (travestis, figuras públicas *trans*, activistas de cajón), exhibir esta propuesta totalmente distinta y necesaria ha sido realmente mostrar cómo manejan la vida diaria los hombres T del tercer mundo de habla hispana, través de un solo lugar.

Notable también fue convivir con gente de renombre en la lucha social y percibir puntos en común y otros más que diferencian este canal de un mero asunto donde todos luchan por no ser discriminados, por hacer ver que todo es tan complejo para la “minoría” T: nosotros mostramos cómo *se puede vivir*.

Fue importante que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo abriera el espacio a este conjunto de ideas y más aún que los visitantes tuvieran la apertura y el deseo de conocerlas.

Mónica Mayer. Yo no celebro ni conmemoro guerras

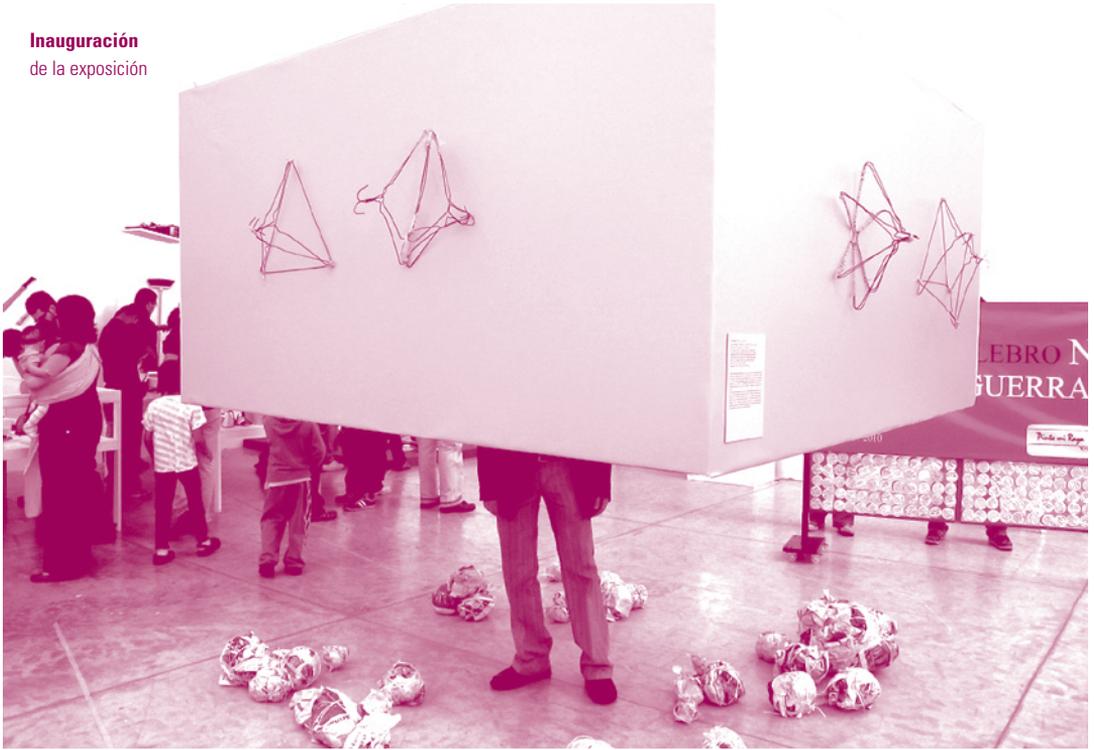
¿Cómo explicarlo? Nosotros concebimos la cultura como los conocimientos, ideas y creencias que tenemos integradas hasta el tuétano, que hacen que seamos lo que somos y que sintamos lo que sentimos. Es nuestro sistema operativo como individuos y sociedad.

En términos generales, la educación es el acto por medio del cual adquirimos esta cultura y, como seres porosos que somos, lo realizamos constantemente, consciente o inconscientemente. Es un sentido más acotado, la educación es la transmisión de esta cultura a través de instituciones más o menos formales que nos la entregan en dosis concentradas. En este sentido, el arte siempre es un proceso educativo.

Nuestro proyecto *Yo no celebro ni conmemoro guerras* subraya un desfase cultural y educativo. Por un lado, se crean instituciones para disipar los conflictos sociales a través de la negociación y el diálogo desde hace décadas, pero, por otro, en muchos de nuestros países las grandes fiestas



Inauguración de la exposición



nacionales celebran conflictos sociales que terminaron resolviéndose por medio de la guerra y la violencia, enviando de manera clara y contundente el mensaje de que sigue siendo una forma válida de solucionarlos. Asimismo, esta pieza pretende apuntar hacia la distancia que sigue existiendo entre lo aceptado en el ámbito privado y el público: en familia, jamás festejaríamos que un hermano mate a otro o la madre asesine al padre, pero consideramos aceptable la violencia de las guerras.

Víctor Lerma

En esta pieza el público ha sido tan importante que incluso la ha ido moldeando. La pieza es una frase que hace apariciones en los diversos ámbitos que están a nuestro alcance, como museos, ferias de arte, escuelas, Facebook o los medios de comunicación. Las acciones específicas se van conformando gracias a las participaciones del público. Esto ha sucedido de diferentes maneras: desde la discusión que con frecuencia se da sobre la frase que proponemos. Pero también en la forma misma, por ejemplo, a partir de que la pieza empezó como Causa en Facebook, Rosa Borrás, una de las participantes, decidió hacerse un botón o, de manera natural, los miembros de la causa empezaron a escribir lo que ellos sí celebraban. Estas participaciones nos permitieron plantear la pieza del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

La aparición de nuestra pieza en el MUAC representó un reto interesante porque nos llevó a presentarla en grupos de secundaria y preparatoria en una escuela, lo cual produjo horas y horas de discusión. Por otro lado, en el museo mismo, además de aparecer como objeto (una manta roja con la consigna en letras grandes y rodeada por botones llenados por el público con lo que sí celebran). Pero lo más divertido fue la acción en el MUAC, ya que fue una manifestación invertida. Una veintena de personas vestidas con camiseta y gorra de la Causa, paseábamos la manta por el museo y la explanada, acercándonos al público y cuando nos entregaban los botones con lo que ellos sí celebraban, gritábamos sus frases a manera de consigna.

Leonel Sagahón. Botánica de los deseos

Agradezco la oportunidad de hablar de la participación de *Botánica de los deseos* en *Jardín de Academus*.

La evaluación que hacemos de *Botánica de los deseos* es, hasta el momento, positiva, pues consideramos que propuso respuestas interesantes a las preguntas que José Miguel González Casanova planteó en un principio sobre la representación, la identidad, la experiencia, la distribución, la visibilidad, el acceso y los públicos. También pensamos que logró generar un espacio nítido en lo que el mismo José Miguel propuso en un inicio, como las dislocaciones entre lo didáctico y lo estético, el autor y el público, lo visible

y lo invisible, el objeto y el sujeto, el museo y la escuela, el maestro y el alumno, la universidad y la sociedad, lo local y lo global, la subjetividad y la intersubjetividad, la representación y la presentación.

Sin embargo, la mejor evaluación corresponderá a ustedes y, por lo limitado del tiempo, ahora sólo nos referiremos a algunas implicaciones de la *relocalización* en el MUAC de nuestra práctica artística.

Nosotros trabajamos en el Plantel San Lorenzo Tezonco de la Universidad Autónoma de la ciudad de México (UACM) porque estamos comprometidos con la comunidad a la que pertenecemos y pensamos que así contribuimos al proyecto de educación pública que encabeza la UACM. No nos dedicamos al arte para después buscar dónde hacerlo, acudimos al arte como medio para dirigirnos a nuestro plantel, desde nuestro plantel y en nuestro plantel. Los resultados, aun siendo locales, nos dan toda la legitimidad que necesitamos, ya que han funcionado; no por ser artísticos.

Al trasladar esta práctica al MUAC, cambió el contexto y por ello el sentido de la pieza, no obstante, más que estar en un museo, quisimos explotar el hecho de que seguíamos en la universidad, no en nuestra universidad, sino la universidad de todos, la UNAM. Los resultados de la pieza que pregunta “¿qué esperas de la universidad y de los universitarios?” allí quedan y ustedes opinarán, pero, el cuestionamiento se dirige igualmente al MUAC. ¿Qué esperamos de este museo? y sobre todo ¿qué espera el MUAC de sí mismo?

A pesar de que fuimos sumamente respetuosos de los reglamentos y nos “portamos bien”, en todo momento fue evidente la incomodidad que provocamos en el museo, y la irritación por lo inusual de nuestro trabajo les llevó a ser francamente hostiles. Sabemos que al ingresar al MUAC obteníamos una legitimidad y un estatus en el mundo del arte que no teníamos, pero no pensamos que el museo se sentiría con derecho a cobrarnos caro ese bautizo. Nunca fuimos una amenaza para la seguridad o integridad de nada, mas nos da mucho gusto haber puesto en entredicho su estatus comfortable.

No hay nada que obligue a un museo a dar la bienvenida a todo mundo si piensan que su vocación es construir legitimidades; sin embargo, a juzgar por las respuestas recabadas en la libreta de *Botánica de los deseos*, creemos que nuestra Universidad Nacional se piensa a sí misma con un museo que entiende que la masificación de visitantes en torno a exposiciones no es lo mismo que pluralidad y democratización cultural.

En este momento, queremos entregar al MUAC una copia de la libreta de la pieza, la cual quizás ayude al museo a reflexionar sobre su vocación.

Rosángela Rennó. Menos valía [subasta], 2010

Manos valía (subasta) fue una acción de Rosángela Rennó, en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, ciudad de México, el 21 de mayo de 2010, dentro del proyecto de intervenciones *Jardín de Academus*. Surgió como pro-

puesta de intervención dentro del MUAC después de algunas conversaciones con José Miguel Casanova.

El proyecto consistió en la subasta de un conjunto de 62 objetos, adquiridos por la artista con la ayuda de alumnos de Artes Visuales de la ENAP, UNAM, en seis tianguis de México, Distrito Federal.

Los objetos adquiridos pasaron por un proceso de limpieza y transformación. Posteriormente, se añadió una pequeña placa de identificación a cada objeto que sería subastado, en la que constaron los siguientes datos: el nombre de la artista, el título de la acción, o sea, de la propia venta en la subasta, la fecha y el lugar del evento, el nombre del mercado donde fue adquirido, el precio inicial de la venta y la oferta final. Los objetos se expusieron entonces dentro del *Jardín de Academus*. El 21 de mayo, durante cerca de hora y media, un actor-subastador realizó la venta de casi todos los 62 objetos en el propio lugar de la exposición, estableciéndose un nuevo vínculo entre el valor monetario de los objetos y el “valor artístico” atribuido a los mismos, antes, durante y después de la subasta ocurrida dentro del museo.

Cada objeto seleccionado para la subasta pasó por un proceso de agregarle sucesivamente “valor”: desde el momento de su adquisición en el tianguis, hasta su destino final, o sea, la casa del coleccionista que dio la oferta final para, finalmente, poseerlo. Este hecho de agregarle valor es, en verdad, un factor de legitimación de estos propios objetos en cuanto “objetos de arte”.

El proceso de legitimación del objeto en cuanto el arte

La teoría de *plusvalía* no se aplica a esos objetos, puesto que ya cumplieron, por lo menos una vez, su ciclo de producción y comercialización, y fueron destinados a la basura o al olvido. Esos objetos fueron descartados por diversas razones: por el exceso de uso, por el desgaste, porque se volvieron obsoletos o simplemente porque su dueño perdió interés en poseerlos.

Al ser nuevamente recolocados en el mercado, es como si ganasen en directo una segunda vida, donde todo el valor agregado es, en verdad, impreciso, pues es arbitrado por el vendedor y vinculado al valor simbólico que él cree que el objeto puede tener. Al agregar valor al objeto podemos llegar, incluso, a transformarlo en arte; todo depende de saber cómo y dónde puede ocurrir tal legitimación, y de usar correctamente los sistemas y las herramientas adecuadas.

Por la singularidad, al ser escogido y llevado al estudio del artista para ser limpiado y transformado, el objeto pasó por la primera etapa de legitimación. En seguida, al ser llevado y exhibido en un espacio institucionalizado del arte como el MUAC, debidamente identificado, se le agrega todavía más valor simbólico, pues se integra al *Jardín de Academus*, donde lo ven cientos de espectadores. El subastador actúa como un agente legitimador más en la medida en que atestigua la propiedad y representa el proceso de valoración monetaria durante la venta. Finalmente, en el papel de la

cereza en el pastel está el coleccionista-comprador que honra la oferta final, dada por la adquisición del objeto, y consecuentemente la inclusión en su colección particular.

En el campo de las ideas, *Menos valía (subasta)* puede verse también como una de las prácticas contemporáneas del arte más fuertemente vinculadas a las teorías más recientes del dominio de la *Ruinología*, como al de “recuperacionismo activo de transformación”, entre otras recientemente consolidadas.

Personalmente, quedé tan satisfecha con el resultado del trabajo que decidí repetir la acción completa en la XXIX Bienal de São Paulo, que se inaugura el día 21 de septiembre. Mi próxima subasta va a ocurrir, por lo tanto, el día 9 de diciembre de este año.

Urs Jaeggi. La locura sueña con Minerva en su jardín:

Satoe nidrai rabura

El proyecto

Nuestra sociedad subestima la creatividad y no solamente la de los niños, la de los pobres, sino también, en lenguaje coloquial, la de los locos.

El loco vive en el límite. El pobre también. Nuestra primera tesis fue que muchos de estos excluidos tienen una potencialidad creativa para sobrevivir. Ni la eficacia ni la comprensión rápida son el estado superior de la creatividad. Se necesitan otras cualidades: sensibilidad e imaginación. La creatividad no está reservada a los investigadores científicos o a los artistas: es un don humano.

Segunda tesis: los minusválidos son difíciles, diferentes, en parte poseen otra mirada. La lucha para sobrevivir es más difícil que para la gente “normal”. Pero hospitalizados, o no, deben estar presentes y activos en el mundo de los llamados normales. Joseph Beuys dijo que todos los hombres son artistas. Lo decía en el sentido de que todos, en ciertas condiciones, pueden ser creativos. Para mí fue la idea principal de todo el proyecto *La locura sueña con Minerva en su jardín: Satoe nidrai rabura* fue ir en busca de las culturas de los grupos de la periferia.

La realización. Las preguntas. Las propuestas

El grupo más numeroso estaba formado por psicóticos que se reúnen una vez por semana en el jardín de la UAM Xochimilco para realizar conjuntamente Radio Abierta (estación que se transmite en Internet). Se sumó un grupo que asiste a un hospital de día, con permiso para salir acompañados.

Ninguno tenía práctica anterior de dibujo. Durante los encuentros previos al trabajo en el MUAC, platicamos sobre arte moderno y creatividad, y les mostré algunas pequeñas acciones posibles para la instalación.

Dos días en el MUAC

La primera sorpresa fue que los dos grupos, más los niños y jóvenes que se les unieron, se aceptaron mutuamente sin conflictos, hablaron y trabajaron juntos.

Segunda sorpresa, la calidad de los trabajos realizados; los dibujos son conmovedores, interesantes y hubo algunos, así como piezas tridimensionales, de alta calidad estética.

Y la gran sorpresa fue cómo trabajaron, con cuidado, delicadeza y mucha imaginación la instalación con papel periódico y mecate, así como la otra, la que se hizo con ganchos de ropa. Cómo ubicaron ellos mismos muy bien los objetos, dibujos y fotos en los muros y en el suelo.

Por momentos, estas labores fueron acompañadas por dos guitarristas/cantantes. El segundo día en particular, los “artistas” y el público dieron cada vez más a las acciones el carácter de una fiesta creativa que parecía borrar la brecha entre el que crea y el que participa como espectador.

Al término de los días en el MUAC, el grupo de Radio Abierta pidió visitar otras exposiciones para ver el trabajo de artistas. Después de la visita, intensa para la mayoría de los participantes, solicitaron conversar sobre las obras que les gustaron y sobre las que no. En ese intercambio quedó claro que habían mirado y pensado de manera comprometida.

Al cabo de la segunda jornada, cuando había muchos visitantes, dos miembros del grupo tomaron el rol de guías, explicando algunos dibujos, instalaciones y su propia condición.

Conclusión

Los dos días de trabajo demostraron que un grupo de enfermos mentales, habitualmente aislados del mundo de los “normales” pudieron colaborar en grupo y ser integrados a los “normales” en situación de actividad compartida y ser respetados por los espectadores.

Numerosas fotos y un largo video muestran también, a posteriori, que la actividad de los “anormales” no se distingue mucho de la de los artistas.

Es evidente que quienes viven aislados se beneficiarían muchísimo si tuviesen la posibilidad de frecuentar regularmente talleres de creación, con materiales a disposición y artistas coordinadores que expliquen y orienten nuevas actividades.

El resultado de los dos días de trabajo demuestra también que a muchos visitantes les gusta participar cuando ven que se desarrolla una actividad abierta. Podríamos imaginar que en el marco de talleres abiertos trabajarían codo a codo enfermos mentales, gente normal.

Un hecho que parece sólo utópico y que no lo es si pensamos en proyectos utópicos realizables. Sabemos que en las sociedades del llamado primer mundo la automatización elimina cada vez más empleos y aumenta la desocupación, así como el número de pensionados que desearían y podrían hacer cosas. Crear talleres en todas las colonias generaría “trabajo” para todos ellos (una ocupación que corresponde al anhelo de los participantes). El efecto: revitalización del artesanado y del arte.

Idea loca o proyecto que permitiría a numerosos miembros de nuestra sociedad en disolución vivir según sus necesidades y deseos. El núcleo de una sociedad poscapitalista no autoritaria que realiza trabajo productivo.



Al alejarme del jardín de Minerva, el sueño ha dejado huellas. Es importante profundizar, plantar "árboles" (proyectos) fuera de ese jardín. Crear actividades en las que el productor se realice libremente.

Patricia Martín. Relación de arte y educación

El arte es de vital importancia en la educación, ya que genera la expresión creativa y tiene la posibilidad de estimular otras formas de pensamiento. Generalmente en los modelos educativos y artísticos tradicionales en México, en la práctica de la educación artística, es poco explorada la capacidad que ésta tiene de generar conciencia, manifestar indignación y ser instrumento para sembrar ideas.

En ese sentido, esta muestra pudo haber contribuido a tomar en cuenta esas otras posibilidades de la acción artística, que nada o casi nada tienen que ver con la que hay en las aulas, ni tampoco con la que en muchos casos prevalece en buena parte de los museos en el país, donde el arte es visto como un producto concebido para ser consumido por un público selecto e informado, más que para generar reflexión en un gran público.

El arte como generador de comunidad

Con mi trabajo, he buscado la inclusión de públicos que tienen poco acceso al lenguaje del arte, para que al mismo tiempo que lo descubran, lo lleven a la práctica como un

espacio en el cual manifestarse, como generador de conciencia y pensamiento crítico. Busco también realizar proyectos con grupos que tengan ciertas problemáticas con las que me identifique o que conozca más a fondo para poder proponer dinámicas adecuadas y así mientras se inician en el lenguaje artístico, sean capaces de proponer nuevas ideas, mirar su mundo desde otra perspectiva y asumir responsabilidad social.

Relación entre el artista y público

El artista, autor principal y generador de las actividades, puede en colaboración con los demás participantes, ser un catalizador de ideas e incentivar la imaginación, acciones que solamente tendrán sentido con la participación conjunta.

En este sentido, el artista puede ser también un puente entre diferentes grupos sociales, abrir un espacio incluyente en contra de la cultura impuesta por los medios de comunicación comerciales, en el que se celebre la diversidad de pensamiento y la creatividad.

Para su ampliación, el museo debiera contar con la participación de todas las clases sociales, es decir, que sus acciones se dirijan por un lado a un público especializado, pero también a quien es analfabeto en el tema a través de actividades que vuelvan accesible a todos el lenguaje artístico, para hacer comprender el papel del arte como sembrador de ideas.



Diálogo abierto y producción artística
en torno a la migración
Diego Medina

Guerra Florida

Este proyecto se realizó en conjunto entre estudiantes de la Universidad Intercultural del Estado de México, en su mayoría de origen mazahua, y trabajadoras de la Universidad del Claustro de Sor Juana, provenientes del interior del país.

A partir de un encuentro en el cual se reflexionó, dialogó y discutió sobre la discriminación en México, se propuso hacer un mural en el cual se plasmarían las siluetas de algunos participantes, así como frases representativas de dicho fenómeno en el país que respondieran a preguntas como ¿a quién se discrimina más en México?, ¿por qué discriminamos?, ¿qué hay detrás de un acto de este tipo?, ¿cómo repercute en la vida cotidiana y en la construcción del país?, ¿estamos orgullosos de nuestro origen?, ¿estamos orgullosos de ser mexicanos?, ¿es este fenómeno un problema histórico?, ¿todos en algún momento hemos discriminado o hemos sido discriminados?

Asimismo, los participantes escribieron un testimonio personal en tres libros marcados con las palabras racismo, clasismo y sexismo sobre estas modalidades de discriminación específicas y constantes en el país.

Al finalizar tomaron y pegaron en el mural una calcomanía del color respectivo a su testimonio: rojo-sexismo, plata-clasismo y dorado-racismo, con el objetivo de ser parte de una "encuesta" subjetiva sobre el tema, abriendo la participación del público visitante a la muestra.

Cabe destacar que, para una parte de los participantes, esta actividad fue su primer encuentro con un museo (o su primera visita a la ciudad de México). Muchos hablaron del temor a no ser admitidos por su aspecto, no sólo a restaurantes y tiendas departamentales, sino a museos y en general a los centros culturales; de lo difícil que es ser mujer, joven, de origen indígena, homosexual, de escasos recursos, con capacidades diferentes...

El objetivo de este proyecto fue el intercambio de ideas y generar reflexión a través de una actividad creativa. Los participantes trabajaron en conjunto conmigo, discutiendo qué y cómo se presentaba la pieza, participando directamente en la realización tanto en la parte gráfica, como en la escrita.

Lorena Wolff. Evidencias

Hablar de la experiencia que ilustra *Evidencias* entraña apelar a un proceso que apenas inicia y que, hasta el momento, ha incluido la participación de cincuenta mujeres aproximadamente. A las usuarias del Refugio Nuevo Día, de Fundación Diarq IAP, las conocí de manera muy cercana durante largas entrevistas en las que cada una me compartió, de primera mano y en sus propias palabras, su historia. Con algunas otras sostuve breves encuentros, puesto que, tras haber donado el objeto que solicitaba mi convocatoria, acudieron a colaborar en el montaje de la obra en el MUAC.

Con el resto, mi relación se gesta a través de los objetos donados de forma anónima, de sus voces enunciadas en los testimonios que los acompañan. Cada una de ellas está presente en esta obra.

La idea detrás de *Evidencias* fue recabar objetos domésticos empleados para ejercer cualquier tipo de violencia hacia las mujeres, donados por ellas o adquiridos por mí a partir de los testimonios de algunas de las usuarias del Refugio Nuevo Día. Con la intención de revelar la sutileza y normalidad con la que se ejerce la violencia hacia las mujeres, la obra está compuesta por los objetos y testimonios de cada una de quienes eligieron participar. La mayoría se refieren a experiencias propias, pero otras manifiestan y visibilizan las historias de mujeres que ya no están entre nosotros para contarlas.

La pieza ostenta una fuerza peculiar: todos podemos identificarnos con los objetos ahí desplegados, todos tenemos en casa una vajilla, un cuchillo, un martillo, una aguja, una almohada o una cobija. A primera vista los objetos inertes son inofensivos y nos refieren únicamente a su uso cotidiano. Sin embargo, su significado cambia tras leer el primer testimonio: cada objeto, de manera individual y en su conjunto, adquiere una connotación distinta. Cada uno se transforma en un arma potencial y la mente empieza a divagar imaginando cómo fueron utilizados para agredir a una mujer. En este contexto, el tránsito de los objetos desde nuestros espacios íntimos y privados hacia la esfera pública produce desconcierto. Cada uno transporta al espectador al interior del área doméstica de donde el objeto provino, un espacio en el que la legalidad pública ha sido anulada para dar lugar a la yuxtaposición de una serie de normas en las que la violencia hacia las mujeres ocurre común, normal y naturalmente.

Como toda obra, *Evidencias* ha supuesto un proceso que resulta invisible para quienes la observaron en *Jardín de Academus* o para quienes hoy pueden visitarla en su versión electrónica en el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (www.museodemujeres.com). Para quienes participamos en su montaje y desarrollo, *Evidencias* ha sido, más que una obra acabada, una experiencia de intercambio, enseñanza, solidaridad y complicidad. Las conversaciones y los encuentros que tuvieron lugar entre las mujeres durante los dos días de montaje en el MUAC confirmaron, una vez más, que la violencia de género no es un asunto privado que deba permanecer confinado al interior del hogar. El mero hecho de mostrar públicamente los objetos y sus respectivos testimonios nos remite a la importancia de las experiencias particulares y absolutamente singulares, y no a las estadísticas y porcentajes oficiales. Para las mujeres que donamos objetos implica una suerte de sanación y propone que uno de los escasos medios para denunciar, combatir y sanar la violencia es a través de lo singular, a través de contar y compartir lo vivido individualmente y de la catarsis que con ello logramos.

Como dije al inicio, *Evidencias* es una experiencia que apenas comienza. Mi intención es llevar la obra a distintos espacios e ir recabando más y más objetos, más y más testimonios. En este sentido, es una obra potencialmente sin final y su objetivo se encausa a ir sumando voces, voces singulares que, juntas, se escuchen clara y enérgicamente.

Samuel Morales. Trabajo y tiempo de espera.

Obras que se quedan

Trabajo y tiempo de espera. Obras que se quedan, 2010, parte de una postura de comprensión del museo como un laboratorio de procesos creativos y de experiencias estéticas, allende la visión moderna de vitrina para la exposición razonada de objetos o como cubo blanco que en su interior resguarda una colección valiosa de piezas certificadas por la crítica y el trabajo curatorial. Como todos los proyectos emprendidos en el *Jardín de Academus*, en el Colectivo Masa Crítica buscamos desdibujar los roles tradicionales de artista, obra y público para optar por una plataforma colaborativa de experiencias estéticas y construcción de conocimientos.

Los primeros actores de nuestro proceso fueron los propios vigilantes de sala del MUAC, con quienes deseamos subvertir su rol tradicional de custodios garantes de la preservación de un acervo artístico para asumir el rol activo de productores de sentido a partir de experiencias y recuerdos en el contexto del museo. El resultado fue una condensación simbólica de dibujos y construcciones tridimensionales, donde cobraron vida nuevamente el valor temporal del pasado, la experiencia con los objetos de arte dentro y fuera de su contexto de trabajo y las asociaciones libres o derivativas hacia distintos campos semánticos. Sobre este nivel de *poiesis* se continuó un proceso de desdoblamiento o transfiguración de imágenes y objetos para encabalgarse en palabras que tomaron la forma de poemas y narraciones donde participaron escritores no profesionales y el público que se dio cita para recorrer esos días el museo o que atendieron a nuestra convocatoria. En síntesis, se buscaba señalar el poder rizomático y polivalente de la creatividad en el individuo.

El proceso de construcción de esta experiencia nos llevó a distinguir muchos valores ocultos en la apariencia de lo cotidiano. Esto es, la riqueza subjetiva de todos los actores, su disposición desinteresada hacia el trabajo colectivo, la empatía de unos con otros, sin dejar de señalar la detonación, concertación y flujo de diversas energías productivas en el museo. Esto me hace pensar en el potencial olvidado o soslayado de dicha institución como lugar de encuentro y construcción de comunidad y sobre todo en el poder generador del arte como disparador de nuevas miradas y conocimientos acerca de las cosas. Con esta línea de reflexión, sería posible borrar los límites entre el arte y la vida que en ocasiones buscan de forma consciente los artistas, sólo es necesario activar las estrategias adecuadas. En dicha empresa, a su vez, sería pertinente revisar el rol de todos los profesionales que confluyen en el campo museológico,

además de repensar el perfil de dicha institución a la luz de las necesidades actuales de un mundo globalizado que, sin embargo, está marcado por bastantes diferencias.

Colectivo Masa Crítica: Samuel Morales y Mauricio Colin

La propuesta se desarrolló básicamente en dos aspectos: uno, el visual-plástico, y dos, el escrito. El primero, a cargo de los vigilantes de sala, me confirmó gratamente que había encontrado una adecuada y por demás afortunada sensibilidad estética, ya que ellos conservan en su memoria intelectual íntimas relaciones con las obras custodiadas, ya sea porque “les tocaron en su turno,” o bien, por las interrelaciones laborales con el personal participante en determinada exposición, con colegas en su labor o con museógrafos y curadores e, incluso, con los autores de las obras, las cuales, con curiosas anécdotas entre comprometedoras e interesantes, enriquecieron la base de la propuesta presentada por el Colectivo Masa Crítica. Esto provocó que se mostrara la retroalimentación sutil, dada por la actividad del personal garante de salas de arte contemporáneo, en este caso, los vigilantes del museo.

En el caso de los escritores, uno espera cierto trasfondo lírico, conceptual y estético, sin embargo, y guardando toda proporción, los escritores, que participaron con la atinada colaboración que las dinámicas les permitieron, lograron que sus textos se mezclaran entre los entusiastas circunloquios del público participante, y esto tuvo como consecuencia una suerte de expansión proyectada en papel y letras de sus propias ideas.

Así, el desenvolvimiento de una propuesta como el *Jardín de Academus* es polémica al interior del mismo y en el lugar donde se expresa, ya que la mayor parte de las características que la conforman siempre estuvieron —y están— fuera de toda convención, dando como resultado peculiares afrentas; sin embargo, lejos de afectarle, enriquecen su primigenia concepción, por lo que no deja de enorgullecer que ciertas connotaciones logradas hayan arrojado excelsos intercambios entre autores, participantes, público asistente y el recinto expositivo.

Yutsil Cruz. Tepis Company

El hecho de que no se autorizara la venta de la colección de discos que conforma *Tepis Company* en el museo, debido a su carácter apócrifo, forzó al proyecto a generar una dinámica diferente en la manera de exhibirse y ofrecerse al público interesado. Una de las intenciones consistía en que el objeto no perdiera su utilidad comercial y su valor de exclusividad. El intercambio, entonces, se hizo mediante un “donativo.” La diferencia es que la gente daba la cantidad que quisiera.

Durante dos días en los que se realizaron las actividades, el intercambio fue directo; los demás días la gente podía tomar únicamente los que estaban en el piso y en un bote con el letrero: “Donativo \$10, dejar su cooperación,” asunto que generó algo de confusión, pero varios dejaron su donativo.

Mientras la colección de discos *Tepis Company* se exhibía en el museo, Pepe, uno de los comerciantes invitados, especialista en salsa, ya había tomado la iniciativa de sacar su propio tiraje de la selección que había estado a su cargo. La primera vez que le enseñé el diseño que había hecho para las portadas de su selección musical, me había dicho que sí le gustaba; en una segunda ocasión, me mostró los estuches intervenidos y modificados por él: había adherido nuevos elementos y resaltado partes del diseño inicial que sí le habían gustado. Los nuevos discos estaban realmente mejorados en su presentación y eran exclusivos para un regalo personal. A partir de estos nuevos modelos, Pepe inició la venta de los nuevos discos a un precio un poco más elevado que el precio del resto de discos que tiene en su local. Finalmente, su selección musical comenzó a circular entre su banda y sus clientes frecuentes.

Tepis Company adquirió otro valor una vez que se colocó en tepito, un significado distinto del que tuvo en el museo. Quizás el formato de exhibición sea inútil en relación con las posibilidades que puede alcanzar al desarrollarse dentro de la misma estructura comercial que caracteriza a tepito.

Alfonso Hernández. La obra de arte y su reproducción pirata en tepito

El arte ha extendido sus fronteras, lo cual parece una negación de los límites académicos y oficiales, e integrando todas las negaciones, cerrazones, rupturas, transgresiones y, por supuesto, todos los grandes ismos, presentamos en el *Jardín de Academus* del MUAC una reproducción *pirata* del arte de tepito.

Las vecindades, esas matrilocalidades prodigiosas, tenían unos patios maravillosos que por las mañanas eran unas albercotas de luz, con las garrochas de los tendedores semejando mástiles o esculturas móviles ambientales. De cada vivienda salía el olor de los oficios que allí ejercían los artesanos de tepito: zapateros, sastres, costureras, ebanistas, sombrereros y otros tantos, los que eran ambientados musicalmente desde una vivienda cuya consola tocaba discos con música guapachosa. Por las tardes, durante los fines de semana o nada más para darle gusto al cuerpo, en lo más lisito del patio se animaba el tibirí-tábara con lo más selecto de los acetatos del melómano de la vecindad, quien comenzó a ser invitado a amenizar otras convivencias de amigos y festejos familiares, para lo cual tuvo que desmontar el tocadiscos de la consola.

Así comenzaron a darse a conocer los primeros sonideros de tepito: por la exclusividad de su repertorio musical y la calidad de su sonido. La cuestión era acordar el precio por hora y la duración de cada tocada. Y de boca en boca corría la voz para avisar a las parejas de baile, dónde y cuándo había que ir a mover el bote para darle gusto al cuerpo.

Los radiotécnicos del barrio comenzaron a desarrollar la tecnología de los amplificadores, ecualizadores y bocinas



Memoria y superficie
Colectivo Noxpi-pilli

para darle mayores efectos a la música de los acetatos de 78 rpm. Y la magia del ritmo tuvo su toque barrial, cuando los sonideros comenzaron a modificar las revoluciones de los ritmos para adecuarlos al estilo y los pasitos chéveres de los bailarines de *Tepis Company*.

En las azoteas de tepito no sólo se aprende a mamarle la miel a las estrellas, sino también a jalarle duro el hilo de cáñamo al papalote, pues no es un barrio idílico ni sencillo. Y para muchos especialistas de celebrada reputación, tepito es un barrio macabro que refleja la pobreza, la degradación, la estupidez, la esclavitud, la brutalidad y el terrorismo físico y psíquico; pues es siniestro, mágico, tétrico, indomable, chido y con un caos que seduce cuando te cataliza y te expande la conciencia, porque a tepito la calma no le favorece ni lo inspira a ser como es: siempre semejando estar quieto como un resorte, pero listo como un cerillo, porque acá se trabaja duro hasta que se hace oscuro y se anda movido como bandido.

Y es que, a veces, pareciera que los dioses no saben cómo administrar este barrio. Y cuando Dios no quiere hacerse responsable de nada ni de nadie es cuando firma con su seudónimo: Azar. Por eso, nomás por imitar al amigo, nadie coge voluntariamente las viruelas

Antes, la calle era considerada la universidad de la vida y, hoy, la calle es la escuela más hija de la chingada que hay. Por eso, quienes nunca fueron buenos para los juegos y las matemáticas de la infancia nunca podrán resolver las

ecuaciones de su existencia. Por eso nos quieren mandar a la Verde, quesque porque en la Roja ya no hay camas.

En la ciudad de México, al igual que en otras muchas otras de la canica terrícola, predomina la diversidad y la contradicción, la convivencia de los extremos conjugando lo tradicional con la modernidad y la oferta del comercio privado con la del callejero. Al patrimonio histórico y monumental de la ciudad, se suma el patrimonio vivo de la vendimia ambulante, con actores urbanos convertidos en verdaderos personajes, cuyas biografías inéditas forman parte de un tianguis cultural, que escandaliza e incomoda a esos pocos que tienen salario patronal y seguridad social.

Preocupa que México parezca China libre con tantas chinaderas chafas y que los únicos que están compitiendo con esta ofensiva mercantil sean los vendedores callejeros, vagoneros, tiangueros, y tepiteños porque al gobierno sólo le preocupa la prosperidad de los negocios afines a sus intereses empresariales.

La corsetería china tiene larvas que incuban en la piel, también alacian los vellos y a los pezones los dejan como tostones. Mucha de la barbacoa que se consume en la ciudad no es de borrego, sino que es carne de canguro. Las tostadas ya no son de pata de res, sino de pito de toro. A los sonideros callejeros se la Pérez Prado todos los dj de los antros. A los condones de Disneylandia, con la figura de Mickey Mouse, por lo menos se les inflan la orejitas.

En el escenario mercantil, tepito es un barrio globalizado, con marca propia y una gran experiencia de sobrevivencia urbana, pues no solamente forma parte de la cuna histórica de la ciudad, sino que funciona como barrio bisagra del centro histórico. Mientras tanto, la economía informal se convirtió en una cultura expresada en otra forma de ciudadanía y de soberanía, pues aglutina un capital social circulante que no necesita ser redimido por ningún pinche banco tranza.

A falta de empleo, la piratería se ha convertido en el tesoro de los pobres, pero, también sirve como amortiguador social, fomentado por la sociedad del espectáculo, para que el pueblo se vaya convirtiendo en público consumidor de sus eventos con ídolos de plastilina, con playas artificiales y pistas de hielo con amoníaco. Ante esta *envergadura* estructural, a los polacos les viene guanga la crisis, pues pareciera que cagan el dinero para sus viajes, sus viejas, sus joyas, sus lujos, sus juanes y sus adoloridos juanetes que no les permiten picar, licar, y calificar, que a México ya lo convirtieron en el tepito del mundo.

Para dejar de hacernos majes y quitarnos el piojo de la ignorancia, debemos reconocer que tepito es uno de los epicentros de esta ciudad caótica y que la barriada interactúa funcionalmente de manera inversamente proporcional a los procesos arruinadores de la economía popular, o sea, que, contrariamente a la teología de la prosperidad empresarial mocha o pentecostal, el ambulante ya se convirtió en la fábrica de dinero y felicidad más bendecida y globalizada del mundo, valga la redundancia.

Las cámaras de video de la "economía de la vigilancia" combatirán todo lo que se mueva fuera de su control. Por eso, esta crisis es una de tantas para quienes siempre hemos estado en crisis. Las fábricas ya no existen, porque ahora el trabajo está en todas partes. Además de que, la economía informal es la única que realmente combate a la economía criminal, cuyo fordismo delincencial sigue sembrando santuarios de impunidad por toda la ciudad.

Ricardo Caballero. Percepción incrementada: análisis e interpretación de la obra fotográfica hecha por pacientes psiquiátricos en reclusión

En una ocasión tuve la oportunidad de ver una exposición de fotografía de ciegos. No podía salir de mi asombro ante la capacidad del sistema artístico y de sus delicados engranajes teóricos y estéticos para absorber, reglamentar y legalizar fenómenos creativos que en apariencia nos resultan extraños o lejanos. Entender que un ciego podía hacer fotografías me pareció el colmo del romanticismo y la compasión. Mirando con atención aquellas fotografías me di cuenta de que eran, a pesar de todo, buenos productos, imágenes elaboradas capaces de generar un discurso formal, coherente y, por ende, una discusión seria y real de su entorno.

No obstante, no podía alejar el antecedente, casi mórbido, de que eran fotos hechas por personas carentes de vista.

De la misma manera, contemplo el proyecto mostrado en el MUAC meses atrás donde quedaron expuestas docenas de fotografías hechas por pacientes psiquiátricos, mujeres y hombres, que viven reclusos en cárceles del D.F. ¿Son éstas también poseedoras de esa carga marginal que sostiene un argumento estético o conceptual?

Partiendo de los micro dramas que rodean algunas actividades creativas con grupos específicos –incluyendo la propia en las cárceles psiquiátricas–, no cabe duda de que trabajar bajo circunstancias particulares, que incluyen riesgos o proezas artísticas, se torna excepcionalmente atractivo para un público que, en momentos, es difícil no sólo de convencer, sino de acercar a un fenómeno raro en la actualidad: *la conmoción*.

Muy al principio de mi proyecto con internos-pacientes consideré varios momentos y resultados que se tornaron excepcionalmente luminosos. El proyecto es y será válido por siempre. Pero siempre hay tiempos de contraste o comparación y más cuando una pieza coexiste y se confronta con discursos próximos. En este instante, me pregunto varias cosas cuyas respuestas las encontraré con prontitud y si no es así tampoco es preocupante. Una de ellas es de carácter estrictamente ético; casi cristiano y moralizante: ¿existe caso alguno cuando lucramos artísticamente con la condición de anonimato y ensombrecimiento de personas que medianamente entienden nuestros argumentos y postulados conceptuales?

Me veo tentado a experimentar una forma de arrepentimiento. Pero no lo haré. ¿Por qué? Bueno, me basta decir que no me adjudico la autoría de las fotos tomadas por la gente con la que trabajé. Esa obra pertenece a ellas y ellos. Me considero un simple coordinador o asesor estrictamente técnico. Se me antoja imposible explotar la visión de personas que jamás habían sostenido una cámara fotográfica en sus manos.

Observo con cautela todos los proyectos que hacen de los sitios marginales campos fécondos de trabajo; llámeselos cárceles, manicomios, casas para personas violentadas, etc. No sé si el artista se convierte en figura altruista; benefactor y procurador de conocimiento y luz o simplemente es un explotador de morbos y curiosidades mal encaminadas. ¿Qué tan válido es que el artista trabaje con personas que invariablemente permanecerán en el anonimato?

Pero hay que entender que los proyectos en sí son multidimensionales y generan fenómenos por separado. En este caso, el trabajo directo con personas recluidas se torna próspero en el sentido que cualquier actividad artística o creativa detona reflexiones personales y en conjunto. Las fotografías podrían carecer de importancia a nivel formal. Son sólo un pretexto para la generación de discursos e interpretaciones que acompañan a la imagen. Cada fotografía tiene una historia personal en cuanto a su construcción y eventualidades que rodearon su obtención. Todo esto es claro si se pone atención a los títulos de las fotos. El desarrollo del proyecto y

EL JARDÍN DE ACADEMUS

Laboratorios de arte y educación

El Jardín de Academus es una experiencia de programación que busca el desarrollo de un espacio de encuentro y de reflexión en la vida adulta. El Museo ha establecido una alianza con el departamento de Artes y Artesanía de la Universidad de Salamanca para desarrollar el proyecto.

El Jardín de Academus es un espacio de actividades que se organiza a través de encuentros, talleres, cursos y otros proyectos.

Esta iniciativa se desarrolla a través

de tres programas: talleres, cursos

generalmente magistrales y cursos

prácticos de alta experiencia

dirigidos por artistas y expertos

en su campo.

A través de estos programas

se realizan actividades que





la actividad fue positivo si consideramos que el público específico terminó satisfecho con sus resultados.

Por otro lado, el museo se convierte en una especie de campo de examen y evaluación de alcances relativos. Es difícil separar a algunos proyectos del asombro banal o la observación lastimera. Creo con firmeza que hay que entender algunos proyectos con frialdad casi científica y establecer una división entre la discusión seria y auténtica y el juicio lacrimógeno barato o gratuito.

Magalli Salazar. B.U.R.O. en el Jardín de Academus

B.U.R.O. surgió como una pieza de experimentación que problematizaba las relaciones de poder y la jerarquización del espacio en las zonas laborales. Quisimos establecer un intercambio de vivencias entre dos áreas de conocimiento que son opuestas, pero que se ven empatadas al desarrollar acciones repetitivas, las que, por así decirlo, están sintetizadas en la rutina corporal, rutina del actor / actriz que tiene que dominar una serie de gesticulaciones, una calidad tonal en la vocalización, los movimientos corporales y el espacio escénico; rutina del empleado(a) al manejar un lenguaje informático básico, una entonación y extensión adecuada en los textos que redacta, tener un sentido de servicio y orden, así como disposición al horario establecido.

El conflicto contemporáneo yace en la cuestión central sobre lo que se espera que el cuerpo humano sea, es decir, el cuerpo sólo adquiere valor por su funcionalidad y utilidad,

esto representa una desventaja, pues en una época de industrialización y tecnologización, como la actual, se tiene como fin, desde la industria y empresa, optimizar los servicios, provocando la sustitución y eliminación de las relaciones emotivas, humanas. Existimos en nuestro cuerpo utilitario, en nuestras computadoras (teléfono celular, correo electrónico o red social) y en imaginarios idealizantes.

Estas divisiones de nuestro ser paradójicamente se unen bajo una identidad simulada que nos está siendo asignada por las instituciones, entre ellas, la educativa. Con esta perspectiva, ¿cómo entender *B.U.R.O.*?, ¿cómo definir lo que el *Jardín de Academus* es?, ¿para qué sirve el arte en el contexto de la educación, y fuera de él?

Los participantes del taller *B.U.R.O.* clown encontraron en este ejercicio una conciencia de sí a partir de las prácticas cotidianas y laborales que realizan; habilidades que por un momento migraron a una zona de pluralidad dedicada a la observación y comprensión del otro.

Tomando en cuenta que todo lo que se refiere a aprendizaje y enseñanza pasa por la experiencia, en este caso, quisimos articular una experiencia colaborativa, festiva, que debiera enriquecer algunos aspectos en sus vidas ¿Qué es lo que se llevaron desde su propia posición, qué fue transformado que de verdad sea importante?

Finalmente saber quién se es tiene poca importancia si no se entiende y ejercita el papel que jugamos cada uno para construir un sentido genuino de humanidad –de

colectividad, de comunidad emocionalmente comprometida–, para ello debemos responder hacia dónde pretendemos ir y bajo qué modelos trabajar en beneficio de todos por igual.

Agosto de 2010

Mónica Castillo. Reflexión después de la muestra

Jardín de Academus

Antes de participar en este proyecto pensaba que todo producto elaborado en un taller que tuviera una estructura para detonar un proceso emancipatorio, mostrado posteriormente, tenía que ser valorado como evidencia de esa estructura, de esa experiencia. Otro tipo de valoraciones no serían adecuadas. Sin embargo, esta experiencia me hizo ver que no es posible pensarlo así. Una exposición en un museo es toda una maquinaria en movimiento, de la cual pareciera que no hay forma de escapar.

La exposición fue punto de partida y finalidad del *Jardín de Academus*. Desde el principio, éste fue el marco establecido. Aparte estaba el contexto del museo, el que pone el curador-artista, el marco que decide el artista en su pieza, la acción de los participantes, la experiencia de artistas y participantes, el objeto que se expondría, la muestra en su totalidad y el catálogo; o sea, estamos hablando de por lo menos diez marcos sobrepuestos y una serie de condicionantes que definen el proceso y los productos.

Por todo lo anterior, pienso que una opción es pensar la exposición como un espacio de representación, independiente de las experiencias suscitadas y los objetos elaborados. Partir del hecho de que el taller pertenece a un orden y que la muestra pertenece a otro. Aquí estamos hablando de una representación y de un recorrido que contenga espacial y formalmente la complejidad de los eventos, que tiene que estar diseñado con el objetivo de encontrarse con el espectador.

Las experiencias suscitadas en un taller no tienen que ver con la construcción de una muestra. La muestra sería algo autónomo que diera noticia de los sucesos sin reparar en que fueran objetos considerados “artísticos” o no, seguramente incluyendo todo tipo de material documental. Sin embargo, me pregunto si no hay otra opción, una segunda, en donde no se estetizaran los procesos, los objetos, los grupos; un espacio que no suscitara suspacias alrededor de la instrumentalización del otro, dejando que cada participante se representara a sí mismo, sin intermediarios, que permitiera un encuentro horizontal de distintas voces.

¿No podríamos imaginar que los museos cumplieran esa función? ¿Que fueran un espacio inclusivo, realmente inclusivo, de encuentros y desencuentros en donde no todo girara alrededor del objeto “artístico”, un espacio sin exposición en donde fuera posible la diferenciación o identificación entre vocabularios de grupos emancipados a través de la actividad creativa?

Agosto de 2010

Sofía Olascoaga. Memorial H.M. Taller de acción y organización colectiva

En los lineamientos planteados por el proyecto general del *Jardín de Academus*, desarrollados posteriormente por cada uno de los proyectos en ese marco, entran en juego las nociones generales museo, arte y educación, y suceden, además, en el muac, dentro del marco de la universidad.

Las relaciones, procesos y formas de entendimiento abordadas en cada uno de los ejercicios ofrecen, desde mi punto de vista, un sustancioso y complejo terreno de cuestionamientos, confrontación de experiencias, puntos de vista y posiciones artísticas, personales y profesionales. La posibilidad tanto de discutirse públicamente como de ser nombradas abre un espacio para hacer un balance crítico de la experiencia, un aprendizaje más amplio, es reconocer el tamaño del terreno en el que las problemáticas detonadas se plantean; es también una posibilidad para continuar este proceso de aprendizaje conjunto.

En lo personal, mi participación en el *Jardín de Academus* ha potenciado y alimentado una serie de preguntas que aparecen en cascada, como ejercicios de cuestionamiento y de pensamiento creativo, que considero esenciales para poder continuar desmenuzando y complejizando desde la práctica las experiencias artísticas y educativas. Creo además que es sustancial poder articularlas desde el debate público de las mismas, en la búsqueda por seguir ampliando el aprendizaje colectivo de procesos que no tienden a figurar en debates críticos entre los distintos agentes y circuitos de los que se constituye como campo el arte. Esta discusión posibilita y a la vez exige la necesidad de identificar (como dijo Taniel Morales en alguna de las discusiones internas) una topología, un muestreo, un mapeo de formas de aproximación para generar discusiones de prácticas comunes mejor informadas, específicas y sustanciales en la búsqueda de organizar campos de problematización y producción para quienes se interesan en seguir desarrollándolas desde sus particulares trincheras.

Propongo algunas preguntas generales para tratar de empezar a trazar este terreno: si hablamos de procesos de arte y educación, ¿qué papel tuvo el aprendizaje en el marco de cada una de las experiencias?, ¿fue posible registrarlo?, ¿qué tipo de estrategias se implementaron para abordarlo?, ¿cómo oscila cada propuesta en el marco de un diseño pedagógico previamente planteado o de una aproximación abiertamente experimental y de las variaciones que puedan existir en este rango?, ¿cómo reconocer las diferentes formas de aproximación a los proyectos y de organización de sus estructuras?

Desde la noción propuesta por este ejercicio del artista como activador de relaciones, procesos orientados al aprendizaje y al trabajo con público y comunidad, ¿cómo entiende cada artista o colectivo participante su rol de interventor, guía, participante, interlocutor, mediador, creador, artista, en relación con los participantes de cada proyecto?, ¿cómo

se asume la autoría en cada caso?, ¿qué tipo de roles, responsabilidades y posibilidades de acción se generaron?

En la medida en que hablamos de procesos complejos, ¿dónde o cuándo y cómo se definen las piezas, proyectos, eventos, obras, momentos estéticos?, ¿es pertinente seguir utilizando estos términos y los criterios para concebirlos?, ¿qué otras dimensiones de construcción de significado, estéticas, formales, vivenciales, políticas, de documentación y registro, de acción y memoria, es necesario abordar para su discusión?

Al tratarse de proyectos educativos, como parte de un proceso mayor y complejo, prediseñado, siempre susceptible de la sorpresa, de lo inesperado, ¿qué función tiene esto último en el sentido del aprendizaje para los implicados, esto es, para los participantes del taller, para los convocadores al proyecto, para los organizadores de la muestra, para el equipo del museo, para el propio museo?

¿Cómo se reflejan o distan de proyectarse las experiencias de trabajo en los documentos, objetos, residuos, piezas y dispositivos resultantes?, ¿qué pertinencia tiene mantener el formato de exposición en salas en un ejercicio de esta índole?

Naomi Rincón Gallardo. Examen

¿Dónde nos paramos para hablar?, ¿de dónde sacamos la autoridad de nuestra voz?, ¿a quién vemos?, ¿quién nos ve?, ¿quién muestra?, ¿quién es mostrado? Todos los productores culturales estamos implicados en la creación de mitos, lo dijo un productor cultural con autoridad para crear mitos. Nos otorgamos y nos es otorgado el poder simbólico o a veces nos es arrebatado. *You know, dear. We can't help it* (es tan inevitable como plagiar cuando escribimos o hablamos, hay que tener cuidado con las palabras porque quién sabe quien las traía antes en la boca).

El poder depende de lo que hay en existencia en la temporada, de lo que se ve bien y lo que se ve mal. Y depende también del lugar donde se ejerce. Pero de poder, el poder se puede revertir, extremar, escurrir por todas partes, lo dijo el Jamaicón Villegas, verdadero mito. Criticar a la institución no resuelve el conflicto que supone adjudicarse el permiso para representar al otro.

¿Qué significa trabajar con un grupo específico?, ¿qué proceso de construcción de significado homologa un grupo?, ¿qué ocurre cuando en vez de poner objetos se organizan encuentros?, ¿qué tipos de encuentros son posibles y qué tipos son imposibles?, ¿qué se frustra y que se habilita en la conjunción de realidades diversas?, ¿a qué se está oponiendo resistencia y que se está reproduciendo?, ¿a quién queremos sanar?, ¿por qué asociamos a grupos específicos con marginalidad?, ¿cómo construimos la autoridad moral para sanar, para darle la mano al marginado?, ¿quién necesita ser mediado?, ¿quién traduce lo que se dice en el convivio?, ¿cómo se validan los textos producidos?, ¿quién es el ventrílocuo, quién es el dueño de la

carpa, quien es Titino?, ¿dónde quedó la bolita? ¿quién se la quedó?, ¿qué prácticas se reproducen al poner en el mismo espacio una miscelánea de grupos diversos?, ¿por qué queríamos hacer otros grupos legibles, audibles, asimilables?, ¿educación?, ¿justicia?, ¿buena conciencia?, ¿ciudadanía?, ¿evangelismo?, ¿ecos del prácticas colonizantes?, ¿ferias?, ¿espectáculo?, ¿solidaridad urgente en un entorno que nos da puro sufrir?, ¿necesidad de crear lazos?, ¿subsano simbólicamente algo que en escala macropolítica está fuera de nuestro alcance?

En las relaciones de diferencia, ¿cómo opera la asimetría de poder?, ¿qué historias pasadas han definido esas relaciones?, ¿qué es aprender, qué es enseñar?, ¿qué es una situación pedagógica?, ¿qué queda en el margen de lo que entendemos por educación?, ¿bajo qué criterios se decide qué situaciones sociales crear artificialmente?, ¿qué queda tras la fiesta?, ¿cómo se enfrentan las perspectivas conflictivas que se ponen en juego en la celebración de las diferencias?, ¿cómo se negocian las tensiones que se generan?, ¿quién aporta fuerza subversiva que movilice las prácticas propuestas por la exposición?, ¿quién es dócil a esas prácticas?, ¿a quién le interesa promoverlas?, ¿quién quisiera silenciarlas?, ¿qué seleccionamos ver y que ante qué somos selectivamente ciegos?, ¿qué damos por sentado?

¿Qué preguntas nunca se nos habría ocurrido formular?

20 de Agosto de 2010,

Londres, Reino Unido

Alfadir Luna (Seminario de Medios Múltiples 2). Reflexión en torno a la exposición Jardín de Academus

Mucho se ha dicho de que el *Jardín de Academus* no era exposición, que no debía ser exposición... se aclaraba que en la ficha decía "Laboratorios"; entonces, que era una exposición de laboratorios en un laboratorio / sala, pero que era más obra en sí misma que otra cosa; que los resultados mostrados no eran todos obra; que eso no importaba y fortalecía sus sentidos, y/o que eso mismo "desvirtuaba" lo que sucedió en la sala 8. Que a decir verdad eso era colateral de la acción emprendida en forma de exploración, experimentación y reiteración de distintas operaciones artísticas medularmente atravesadas por distintas nociones de prácticas de educación, definidas por la naturaleza misma de los proyectos presentados.

El desconcierto producido por el *Jardín* nos conduce a dos cuestiones que apuntamos brevemente: la primera tiene que ver con objetualidad y su representatividad en la institución del arte al interior de una institución museística especializada en arte contemporáneo; la segunda se desprende de ésta y la enunciamos adelante.

¿Qué representan los objetos del *Jardín de Academus*? Para comentar esta pregunta, recordemos que no hubo una definición central de educación desde la cual se partiera para realizar los proyectos. Pensamos en nociones de prácticas educativas como algo que es continuamente reformado, al



ser estudios (con todo el cuerpo) de técnicas para la producción de relaciones entre distintos elementos de una realidad deseada, en el sentido de una constante pulsión de cambio en algunas de las actuales condiciones de vida. Digamos que la composición de tales relaciones son las prácticas artísticas a las que nos referimos en el primer párrafo. Decimos, pues, que las prácticas artísticas (composición de tales relaciones) no son exclusivas de la institución del arte. La representatividad de los objetos del *Jardín* brota de su función para la composición de algunas condiciones de realidades específicas.

El uso de la sala 8 del MUAC involucró realidades cuyos códigos no figuran en esferas de gran influencia en nuestra realidad, abordados no desde la nominación de “sus” sujetos (ciegos, viejos, locos...), sino desde la interacción de distintas formas de vida. Aquí apenas esbozamos la segunda cuestión: lejos de pensar en el *Jardín* como producto de una política (término aceptado por la extendida tendencia a confederar moralidades neutras) que ajusta situaciones y acontecimientos comunes de tales o cuales sociedades con poca mediación y consumo de códigos, éste ocupó al museo de una forma que esquivó la clausura de las salas “por montaje” de exposiciones: sucedieron entrecruzamientos de formas de vida y un fugaz brote de retóricas públicas.

Si pensamos la función como algo que aparece cuando dos o más unidades, dos o más formas, se tocan, ¿qué

secuencias de mecanismos enunciantes se produjeron a propósito de la ocupación de la sala 8?, ¿cómo éstas comprenden la noción de duración?

Pilar Villela / Victor G. Noxpango

Desde un principio, en algunas discusiones preliminares con José Miguel González Casanova, Pilar Villela (quien había sido invitada a participar) le planteó algunos desacuerdos en torno a tres asuntos que le parecían cruciales en la concepción de la muestra. Dado que, por otra parte, había discutido ampliamente acerca de estos temas con su colega Víctor G. Noxpango, ambos artistas decidieron fundar un colectivo a fin de desarrollar el proyecto entre ambos.

Los puntos que discutimos fueron los siguientes:

- 1) La caracterización que se hacía de ciertas colectividades como minorías excluidas.

¿Qué supone entender a un colectivo como una singularidad? (los problemas del concepto de “pueblo” dan fe de ese problema). ¿Qué supone, en el caso de un museo público, enunciar una serie de colectividades excluidas tomando en cuenta la victimización como el criterio mismo de exclusión? ¿Qué significa que sea el artista quien activamente lleva a este “público” al museo? ¿Qué implica exhibir (ya sea durante el taller o en forma de producción)

los objetos o la representación de la experiencia de esa colectividad específica ante una que de antemano se supone “no específica”?

- 2) La idea de que el arte ofrece, a priori, ciertos beneficios educativos.

La relación entre arte y educación nos parece sumamente problemática y creemos que tomarla como un hecho dado, sin cuestionar sus condiciones, es sumamente peligroso. Primero, porque se educa siempre con un propósito y, en ese sentido, usar el arte para educar implica dotarlo del propósito ulterior que tenga esa educación. Para que quede más claro, intentamos una defensa provisional de la idea del arte por el arte, opuesta a la de instrumentalización de la cultura con fines civilizatorios. Segundo, tomando en cuenta que estamos en una institución pública que considera la administración de un museo como una rama menor de la administración de empresas (prueba de ello es el adoctrinamiento que acaba de recibir el personal por parte del ITAM), esta muestra corría el riesgo de verse como una instancia de “responsabilidad social” por parte de la institución, cosa que efectivamente ocurrió. El “museo teletón” es delirante, pues implica que una institución del Estado entienda sus obligaciones (las funciones sustantivas de la universidad) como una graciosa concesión (de cuño populista-totalitario). El hecho de que la institución, a través de un curador y artistas, dictamine quién es el que merece ser “rescatado” y de qué (en este caso, el marginal tiene que ser rescatado por su no presencia en el museo) obedece a un pensamiento paternalista, colonial, civilizatorio, etcétera.

- 3) Las implicaciones que tenía hacer una “obra” cuando el formato, las condiciones y el tiempo de la experiencia del público estaban definidos de antemano.

A partir de un formato determinado de antemano, hicimos una comparación entre esta exposición y el tipo de muestras temáticas que se organizan sobre Avenida Reforma (como el *cow-parade*). No importa si el formato son vacas, sillas, nopales. En este caso, en vez de nopales, se comisionó a los artistas para que trabajaran con una minoría específica, realizando un taller de dos días de duración y, finalmente, llevando a cabo un montaje con los testimonios/objetos que se hubieran desprendido de esa experiencia. A esto se sumaba que, al usar a las minorías como el motivo de la obra, era inevitable que, cara al “público en general”, el otro –el señalado como diferente– fuera sujeto de una espectacularización.

En nuestra opinión, al minimizar la parte formal de la obra (y tratándose de este tipo de arte, nos parece que la forma es en sí una suma del proceso y de la manera en la que los

objetos que se desprenden de éste se relacionan entre sí por medio de un documento-relato), el arte –como investigación– quedaba excluido de antemano, privilegiando lo propagandístico o, más bien, lo comunicativo con todo lo que esto tiene de reiteración.

**

Cuando aceptamos participar con la serie de limitantes formales que ya mencionamos, aceptamos también que se trataba de comentar o decorar una obra que ya estaba hecha, en la medida en que sus condiciones de producción, presentación y recepción ya habían sido determinadas por el curador. Uno de los problemas que nos planteamos, y no sabemos si pudimos resolver, fue intentar llevar a cabo una obra que se opusiera a esta estructura o, al menos, que la hiciera visible. Asimismo, nos interesaba la cuestión de cómo una exposición de este tipo podía leerse en un museo como el MUAC, en el que tanto la muestra en general, como los grupos minoritarios representados en ella se podían ver como expresiones locales pintorescas, opuestas al gran arte contemporáneo internacional representado por la exposición de Félix González Torres que ocupaba las demás salas del museo.

Aunque, en principio, el resultado tangible de las experiencias que tuvieron lugar en las salas no estaba definido, éste tenía que ser *musealizable*. Precisamente, por esta razón, una vez pasado cada uno de los talleres, las narrativas de lo acontecido acababan por eliminar la experiencia de lo que estaba presente como obra/documento. La mayor parte de los espectadores sólo tuvieron acceso a un conjunto de objetos y documentos que sólo adquirirían sentido en relación con una narrativa.

Finalmente, desde nuestro punto de vista, el problema del *Jardín de Academus* era que, tratando de ser incluyente, mantenía la exclusión por medio de la puesta en escena de su abolición. Precisamente al presentar el proceso educativo en el lugar de la obra (o más bien la documentación de ese proceso) y al enunciar la inclusión de grupos específicos, señalaba a ambos como excepciones. En ese sentido, precisamente, ponía en duda tanto las funciones educativas del museo como sus pretensiones de inclusión.

José Antonio Vega Macotela

El viento sopla donde quiere. Intersticio

El proyecto *El viento sopla donde quiere. Intersticio* buscaba crear una conexión que posibilitara tener una interacción de la cárcel con la universidad como un campo abierto para todas las voces. Tres internos, cada uno, especialista en una forma de supervivencia carcelaria hablaría con tres especialistas universitarios: un ladrón con un economista, un extorsionador con un psicoanalista y un embaucador con un filósofo.

Me interesaba, pues, el uso de un sistema bipartita de interacción que permitiera a la voz de la cárcel ser liberada en la universidad, lugar, que pensé, permitiría a la voz



Inauguración de los laboratorios

Comentario del curador sobre la participación de Noxpipilli

Quiero comentar esta participación, porque entregar una versión distinta a la presentada en la reunión de las mesas de conclusión hasta el día del cierre de esta edición, no deja muchas posibilidades de respuesta por parte de ninguno de los participantes, y en lo personal me parece que enuncia, entre reflexiones certeras, supuestos puntos de partida comunes de este proyecto que, en realidad, sólo los fueron para Villela y Noxpango. Si les parecía o querían un proyecto de espectacularización de la diferencia, destaca que fueron ellos los únicos artistas que plantearon su pieza en esos términos, de manera que construyeron a priori un escenario lleno de espejos –con proyecciones enormes y envolventes de enfermedades de la piel–, habitado el día del “taller” por un chef enano, invitado para realizar los postres que sirvieron en el interior de su instalación, pero cuya presencia aprovecharon para animar esta visión circense.

La libertad que tuvo Noxpipilli de hacer esta pieza, que intentaba *oponerse a la estructura* del proyecto, se demuestra en que no hubo un criterio impuesto de antemano por la curaduría respecto a los resultados, contrario a lo que mencionan: se propuso participar a una serie de artistas dedicados por años a la educación y/o al trabajo con comunidades específicas, para continuar su investigación en esta experiencia colectiva. Tampoco se consideró al marginal como una víctima, pues simplemente se buscó incluir a públicos que usualmente están al margen del arte y la educación formal, lo cual no significaba algo más allá de su ausencia en una institución que se supone pública y universal. Toda marginalidad es relativa a un espacio excluyente, pero su exclusión no necesariamente representa un drama para el excluido, que en realidad es indiferente a ese espacio que (lo) ignora. En este caso, marginal es la mayoría de la gente que en nuestro país no va a museos ni a escuelas: cada artista decidió dónde señalar esos límites, que son más bien un problema de las instituciones del arte y educación, que justifican su existencia y presupuesto con una práctica que, por muy diversas razones, habitualmente no alcanza sus objetivos sociales, lo que hace parecer experiencias

como ésta, de inclusión y formación de públicos, como situaciones de excepción. Pero, ¿no es posible replantear los modos y medios de las instituciones del arte y la educación para que funcionen efectivamente en la amplia gama de sensibilidades y voluntades intersubjetivas de la sociedad para la que sirven?

Por otro lado, definir con qué grupo de personas se propone trabajar un proceso de autorrepresentación y autoeducación dista mucho de la predefinición de identidades, que se impone y domina a los otros; es precisamente el reconocimiento de su especificidad lo que permite establecer la identidad como una situación abierta y en tránsito, en la que se puede dar la participación y el diálogo. Asimismo, desde el punto de vista de la educación, pretender que ésta es un proceso en el que alguien necesariamente educa a otro para algo por interés propio, como adiestramiento o forma de dominio, niega la posibilidad de generar procesos de educación en y por la emancipación.

En esta ocasión, disiento de la postura de estos artistas, ya que me parece que otorga todo el sentido del arte y la educación a la imposición de valores desde un poder que se ejerce escondido en una supuesta neutralidad y universalidad del arte por el arte, en el museo como cubo blanco, pero que necesariamente señala al diferente como exótico, al estudiante como ignorante y al público como receptor de un espectáculo, en una situación inevitable, en la que las autoridades de la escuela y el museo son los dueños del saber, y los artistas y maestros sus predicadores. Se deduce de esta reflexión de Villela y Noxpango la concepción del artista como el creador de una experiencia pura, que no se contamina de sus sentidos sociales, en un espacio neutro, de resonancia estrictamente espectacular, y al maestro como un entrenador que enseña al alumno lo que debe aprender. En mi opinión, ni arte ni educación son eso, pero profundizar en el asunto nos alejaría de la intención de este comentario, de aclarar al lector las bases y objetivos que establecimos, tanto en la curaduría como en la mayoría de los proyectos participantes, para realizar esta investigación común.



Parcial o total
Taniel Morales

carcelaria un eco que la amplificara y le diera forma. Una decantación estructural y consensuada de un conocimiento vía el diálogo.

La universidad no es, pues, una zona abierta para todas las voces. Cada una de las llamadas de la cárcel hacia el museo universitario encontraban obstáculos en problemas que me parece, hacían notar una postura política por parte de este recinto. Así, cárcel y museo fueron como espejos burocráticos el uno del otro haciendo que ciertas semejanzas foucaultianas fueran tangibles.

Me interesa pensar en la universidad y la cárcel como instituciones semejantes, de manera inmediata en dos niveles. El primero de ellos como centros de producción y distribución de conocimiento y el segundo como sistemas de poder mediadores de estos conocimientos. Hay, entonces, en ambas instituciones sistemas de enseñanza multidisciplinario impartidos por varios especialistas, cada uno experto en determinada disciplina. Pero también hay estructuras mediadoras y autoritarias que rigen estas transmisiones y producciones. Dichas estructuras presentan situaciones interesantes de estudio pensando en el vínculo entre educación y castigo como mecanismos semejantes regulados, ambos, por sistemas de vigilancia.

Queda la pregunta: ¿el sistema educativo en relación simbiótica con la vigilancia permite individuos libres?

Amauta García. Arte y educación

Esta tarde hablo desde mi actividad artística y desde la producción de *Jardín de Academus*. Formar parte de la producción me permitió entrever las relaciones conflictivas entre los cuatro actores principales: el museo, el artista, las personas que colaboraron con los proyectos y el público del museo.

Desde mi actividad artística considero que si estamos inconformes con la actualidad del arte contemporáneo y la educación formal en México, es necesario revisar, cuestionar y tensar la actual producción, distribución y consumo del arte desde nuestro horizonte histórico, el cual se caracteriza por las desigualdades extremas y persistentes, debidas a la pobreza, la disparidad entre los sexos, la pertenencia étnica, etc.

El ámbito de la educación ilustra esto a la perfección: ocho de cada diez indígenas no cuentan con educación básica y únicamente el 1 por ciento de los indígenas que cursan la primaria acceden a estudios a nivel superior. Las mujeres mexicanas tienen casi dos veces más probabilidades de ser analfabetas que los hombres. En el caso de las mujeres que hablan una lengua indígena, hay quince probabilidades más de ser analfabetas que aquellas que hablan español. En las zonas rurales, el 50 por ciento de la población es analfabeta. En los estados sureños, jóvenes entre los diecisiete y los veintidós años estudian la mitad de tiempo que en

el resto del país. El 40 por ciento de los mexicanos tiene un nivel de un libro o menor de lectura. De los pocos que terminan la educación superior saben que no hay oportunidad de trabajo con garantías sociales.

No es coincidencia que mujeres, indígenas y jóvenes rechazados de la UNAM, entre otros, estuvieran en el experimento *Jardín de Academus*. Esto no quiere decir que se quisiese generar una pasarela de inadaptados, sino justo que había que tensar las relaciones antes mencionadas. Es más cómodo permitir que el museo continúe como cubo blanco y que quienes nunca han visitado un museo sigan sin hacerlo; sin embargo, el encuentro con el otro permite la confrontación, la discusión, la puesta en duda de los prejuicios de cada actor y, en consecuencia, la expansión de la experiencia y del conocimiento.

Considero que el aglutinante de las diversas acciones fue la búsqueda de un modo de relacionarse con el otro, el otro que tiene una cosmovisión propia, que posee otra forma de mirar, actuar, hablar y sentir. Fue plantear la educación como espacio de reflexión, que más que una instrucción institucional, busca construir redes.

En muchos encuentros de arte contemporáneo se reprocha que el sistema educativo sea acrítico con el Estado y con su escasa inversión en el área de cultura. En la mayoría de estos encuentros se concluye que es necesaria e irremediable la autogestión. Empero, para ello, es necesario generar reflexiones teóricas que nos den un marco para posicionarnos como productores de arte.

Dentro del mismo *Jardín*, la falta de este marco teórico provocó que la experiencia rebasara a algunos artistas y varios no pudieran soslayar el protagonismo al que están acostumbrados; otros sólo reunieron a sus cuates sin ton ni son, sin tener realmente una propuesta en conjunto. Pero, en esta diversidad, algunos artistas sí lograron proponer –que no imponer– nuevas formas de resistencia cultural y de integración. Muestra de ello es que proyectos que iniciaron como ejercicios dentro del *Jardín* han continuado y logrado vida propia.

En cuanto a la relación con el MUAC, se vuelve necesario entender las limitaciones que tiene como aval del arte y garante de la institución, así como la escasez de personal y las limitaciones de presupuesto que presenta –cuando menos para este tipo de proyectos, aunque no sé si suceda lo mismo con aquellos que requieren mejores muebles museográficos y obras extranjeras.

La sala 8 fue un lugar donde beber una botella de agua se convirtió en una batalla campal entre museo, curador, artista, producción, mientras las personas estaban muriendo de sed... entiendo que hasta el más mínimo detalle puede cobrar relevancia y recalcar ideologías. Aprendí que no hay lugar para la improvisación y, de igual manera, cómo burlar a la burocracia para tener una taza de café sin tener que llenar formatos que nunca supe quién posea.

No se trata de si el arte educa o de educar a través del arte, sino de generar una educación con un carácter estético

que nos lleve a entender y explicar al otro desde nuestro horizonte hermenéutico y que, hacerlo dentro de un museo universitario, debería obligarlo a expandir sus límites.

Es, pues, mi terquedad de imaginar mundos diferentes, lo que me impulsó a no tirar la toalla durante este proceso agotador que fue *Jardín de Academus*.

Javier Toscano. El museo, territorio en disputa

En los museos de arte existen cuando menos dos bandos: quienes controlan los regímenes del gusto y del saber con los que el museo opera, y quienes son los beneficiarios de las estrategias y decisiones que ese régimen conlleva. Ése es, en pocas palabras, el círculo de legitimación discursivo. El problema aparece cuando este círculo –aparentemente necesario– se vuelve además cínico y atroz, y los beneficiados terminan siendo los mismos que dispusieron las condiciones de su control y administración. Veamos esto con calma.

En términos del presupuesto que se destina para los proyectos que el museo genera, la justificación de su ejercicio termina siendo una entidad ambigua y esquivada: el público asistente. Un proyecto es bueno si tiene una buena reacción del público, y malo si no. Es decir, si los beneficiarios potenciales existen (aparecen) y se expresan, el proyecto se justifica; si no, el beneficio se esfuma.

Es cierto, ésta es la mentalidad de un contador que cuenta asistentes, y no la de un *verdadero* comisario o cuidador-curador del régimen. El cuidador del régimen sabe que ha hecho un excelente trabajo, aunque no haya público, y que el discurso que ha propuesto es asible de todos modos sólo para pocos. Los beneficiados –según este arranque de lucidez– son siempre contados, pero importantes. Ahora bien, en estas disputas se entretienen los contadores y los cuidadores del régimen que no ven que algo se les escapa. Hay un matiz que no miran, porque no importa verlo para la correcta operación del museo en el régimen en que éste opera, y este matiz se integra cuando consideramos la otra cara de la moneda de quienes se piensan como los beneficiarios.

El sistema de posibilitadores (es decir, de los controladores del régimen del gusto y del saber) y los beneficiados no alcanza para pensar que los que no se benefician en realidad son excluidos; es decir, los individuos que no se convierten en “público” porque no atraviesan las puertas del museo son en realidad un “no público” al que el programa del museo ha expulsado, son individuos o grupos a los que el discurso dominante de ese museo en realidad ha rechazado. Este no público es importante para el contador en lo concerniente a determinar que una exposición falló, pero no en sí mismo. Para el cuidador-curador, el no público nunca importó de todos modos.

El no público, sin embargo, es más importante de lo que se piensa. En él se cifra no sólo el fracaso de un discurso de curador-cuidador, sino la posibilidad de que los controladores de un museo no distribuyan los beneficios para

sí, como un botín que atesorar ante el silencio de estos excluidos. Y es que el no público no importa mientras no se expresa, mientras le da la razón con su mutismo al curador-cuidador, para quien su existencia es irrelevante. Pero cuando el no público habla, entonces los discursos se escuchan; cuando el no público se lamenta, el cientificismo retórico del régimen del gusto y del saber se pone a temblar. El no público es en realidad un durmiente al que los museos no buscan despertar, porque en su despertar el régimen sucumbe.

Hablo del no público al pensar en el *Jardin de Academus*. Este proyecto no pudo ser –en su integración significativo de los excluidos, de los anormales– sino una pequeña pesadilla para los cuidadores del régimen y –ante la demanda de un presupuesto digno que respaldara trabajos con un gran número de grupos y comunidades– también para los contadores. No pude asistir a los eventos en vivo, pero seguía de cerca su información y los dislates generados en ese museo abierto por y para las elites del siglo anterior, que es el MUAC. Estoy seguro –en estos días lo comprobaré– que el proyecto tuvo aciertos y errores, pero sobre todo creo que puso en evidencia la inutilidad de una estructura que en realidad no se quiere mover ni ser movida (excepto por el juego usual de poner en cartelera algunos nombres estelares, de todos conocidos).

La integración de los que siempre quedan fuera ocasionó un cortocircuito en el aparato de significación, en el centro de la discursividad que no sabe cómo explicar que el arte puede significar para todos, que puede dar sentido y aludir a los afectos de los que siempre quedan fuera. Quise participar en este evento que veo como la única vocación posible de un museo futurista (imagino –sueño de opio– un programa de museo para el no público), y vengo aquí a disfrutar el encuentro, a ver de qué maneras y de una vez por todas nos adentramos en pensar esa entidad un tanto extraña que es el no público, a cuyo silencio los cuidadores del régimen le deben la tranquilidad de sus noches y la continuidad de sus contratos.

Ildaid Rodríguez. El museo como proceso de transformación

Cuando observamos en las grandes ciudades las largas colas frente a los museos surge la pregunta: ¿cuál es la función de estos lugares tan valorados en la época del turismo y de la globalización? Como afirma José Jiménez “Los museos son hoy uno de los instrumentos institucionales y simbólicos más poderosos para vertebrar una nación, para articular sus ideales. Son una de las vías más potentes para fijar la identidad colectiva en los escenarios urbanos en los que se desarrolla la vida contemporánea”.¹

Por lo tanto, dichos lugares son de gran importancia, sobre todo para los grupos hegemónicos, ya que son pieza clave de la vida urbana. Sin embargo, los grandes museos como instituciones culturales se ven subordinados a los procesos de la globalización, que han permeado una nueva forma de economía, la “economía de la experiencia”. En ésta, las grandes empresas transnacionales han iniciado proyectos para desarrollar “destinos de entretenimiento urbano”, fundados en guiones temáticos, un mercado agresivo y la dependencia sobre la espectacularidad, en la cual las relaciones humanas ya no son “vivas directamente”, tal como describe Guy Debord. Ejemplo de esto es el Museo Guggenheim, de Bilbao, la primera franquicia museística internacional.

De este modo, los museos como instituciones culturales tienen un gran reto al enfrentar los procesos de la globalización, pero ¿cómo pueden lograrlo? Una posible respuesta puede estar en ampliar las funciones de estas instituciones más allá de las tradicionales de almacenamiento y exhibición de sus colecciones, sin olvidar su papel central en el proceso de la educación como difusor de conocimiento. En la actualidad, los museos están dotados de diversas funciones, muchas de éstas extra artísticas, donde están presentes procesos educativos no formales, como talleres, publicaciones, encuentros entre artistas y públicos, conferencias, estancias creativas, etc. Estas funciones se pueden potenciar generando nuevas relaciones de intercambio entre las personas de distintos sectores, tanto económicas como culturales, de género y de edad.

De este modo, el museo se transforma en un lugar de encuentro y en un potencializador de actos culturales, más allá de las exposiciones tradicionales, en las que los visitantes son sujetos pasivos. En esta misma línea, la relación entre público visitante y la institución tendrá que cambiar. Si una de las principales funciones del museo es difundir el conocimiento, éste deberá tomar en cuenta la voz y las necesidades específicas de su público haciéndolo participe del proceso.

En la actualidad, la *nueva museología* busca dar respuesta a estas necesidades. Como resultado del Seminario Regional de la UNESCO sobre la Función Educativa de los Museos (Río de Janeiro, 1958) y la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), la *nueva museología* busca generar un proceso dinámico de transformación de la sociedad y de su entorno, por medio de la participación activa y creativa de las comunidades locales.

En México, distintos experimentos han empleado el concepto museo bajo la lógica de la nueva museología, ejemplo de esto son los Museos Escolares de Aula (1972-1982), el Museo Casa del Barrio (1973-1976) y ahora la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca que son una opción distinta del *mainstream museum*, en los que las personas inventan una forma de contar sus historias y de esta manera participan definiendo su propia identidad en vez de consumir identidades impuestas.

1 José Jiménez, cit. en “El museo como reclamo turístico de la ciudad: Caixaforum Madrid y el matadero”, en Ascensión Hernández, *Integración y resistencia en la era global, evento teórico de la X Bienal de la Habana*, Cuba: CAC Wifredo Lammy Artcubano ediciones, 2009, p. 133.



Los museos comunitarios comparten parte de las funciones que desempeñan otros museos: realizan investigación, reúnen y resguardan objetos y difunden el patrimonio cultural, pero también tienen características que los distinguen de los demás. La principal es que su motor no es una institución externa a la comunidad, el impulso fundamental está en la misma población, quien lo hace suyo, lo conduce y resuelve sus necesidades, las cuales muchas veces surgen cuando una comunidad ve amenazado su patrimonio.

De este modo, el museo se vuelve un punto de partida para generar múltiples iniciativas culturales dirigidas a favorecer el desarrollo de la comunidad y ocurre, entonces, un *proceso* de fortalecimiento de la identidad y la cultura de la comunidad. Por lo tanto, el museo se convierte en una interpretación de la vida, una selección específica de la realidad, como nos dice Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena, asesores de la Unión de Museos Comunitarios, "Cuando no colocamos esta apreciación en primer término, existe el peligro de ocultar la interpretación y el autor de la interpretación. Podemos preguntar, ¿el museo es historia vivida [y] por quién? ¿De acuerdo a quién?":²

2 "El concepto de museo comunitario: ¿historia viviente o memoria para transformar la historia?", ponencia presentada en la mesa redonda "Museos: nuestra historia viviente", en la Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, Missouri, 6-10 de octubre de 2004.

Así, los museos como instituciones culturales tienen un gran reto que se debate entre la necesidad de crear nuevos iconos culturales de entretenimiento, a través de espectaculares museos o de ofrecer espacios para la cultura que faciliten la aproximación entre creadores y públicos generando nuevas relaciones de intercambio entre las personas de distintos sectores.

Karen Cordero

Me parecen fundamentales iniciativas como el *Jardín de Academus* porque permiten que el público se involucre con el arte contemporáneo de una forma que rompe la distancia que muchas veces existe en el museo entre las obras y su público, y porque se crea un proceso de diálogo entre el público y el artista, a partir de una mutua identificación e involucramiento con el proceso creativo.

En este museo, como en muchos otros de arte contemporáneo, el espacio entre el curador y el educador o intérprete es usualmente un abismo poblado por concepciones de pureza estética y artística, por un lado, y el contacto con un público deseoso de "entender", pero a menudo confundido, frustrado o enojado por la falta de elementos que faciliten este proceso, por el otro.

En mi papel de curadora de exposiciones y docente de materias universitarias sobre arte moderno y contemporáneo, y curaduría y museología, me he convertido en lectora



FB. El fin de la amistad
Luis Mario Moncada

asidua de los libros de comentarios de los museos, y en el caso del arte contemporáneo observadora de las posiciones extremas que a menudo produce respecto a cuestionar el estatuto de arte de lo expuesto y de la estética subversiva que desde finales del siglo XIX en buena parte ha reemplazado la belleza como elemento rector de estas obras, o bien de celebración y goce de esencialmente los mismos elementos. Asimismo, por lo general se denota en estos volúmenes una sed de “información” y de un ambiente más “cómodo”, ya sea en relación con la temperatura, la museografía, la accesibilidad de los baños, o la (no) presencia de asientos.

Sumamente diverso en sus proyectos y sus contenidos, enfoques y estrategias, *Jardín de Academus* rompió con estos parámetros y en todo caso localizó la incomodidad en otro lado: en el personal del museo que se vio en la necesidad de ajustarse a un arte en función del público. En el ambiente universitario, donde al igual que en otras esferas educativas priva cada vez más (afortunadamente) la llamada “educación centrada en la persona”, que toma como punto de partida la experiencia de los educandos y no los conocimientos académicos desincorporados de los docentes, ya era hora de que pasara esto, que nos lleva más cerca de los propósitos filosóficos enunciados en los documentos que fundamentaron el MUAC, aun antes de que tuviera nombre y paredes, y que han quedado algo olvidados en la transición de proyecto a realidad.

Helena Chávez Mac Gregor. Jardín de Academus, una reflexión

Ciertamente, podemos afirmar que las instituciones son autoritarias, que trabajan en una legislación que, a la vez que impone un orden, son ordenadas por ésta, y que mucho de ello queda fuera. Sin embargo, tales formas de ordenamiento y exclusión no marcan un simple dentro y fuera, sino que, de forma mucho más compleja, muestran campos de fuerza muchas veces contradictorios que permiten, si abandonamos las posturas que buscan una pureza esencial, realizar una crítica al interior de las relaciones de poder dadas.

Hoy, lo que se presenta imprescindible, si buscamos trabajar en las construcciones críticas de las instituciones, es abandonar las dicotomías de un dentro y de un fuera que afianzan sus territorios en una mera defensa o señalamiento, que, las más de las veces, terminan por reforzar las propias estructuras de exclusión. Tal vez lo interesante sea colocarse en el centro de las tensiones para poder ejercer una crítica de estas relaciones de poder a estas estructuras que al delimitar formas y figuras dejan sin operación a otras formas de ver y, por tanto, a otros “sujetos” y “objetos” sin aparecer.

Como afirma el artista y teórico español Marcelo Expósito en su texto *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*:

Desde hace ya algunos años ha habido una continuidad de proyectos que se plantean una relación ni clínica ni instrumental con la institución, con el fin de generar prácticas críticas en su interior buscando su puesta en valor *simultáneamente* ahí y en otro lugar y momento, bajo otras formas. Se trataría de “entrar” y “salir” de la institución como un continuo en el que la puesta en la forma institucional no se evite, e incluso se contemple, sin ser el objetivo central. Producir redes y flujos que no respetan las demarcaciones previas y *constituyen* a cambio sus formas propias de esfera pública –un concepto que seguramente empieza a quedársenos algo estático– es con seguridad una de las invenciones más importantes de la creatividad política de este nuevo ciclo.³

Jardín de Academus es un proyecto que se sitúa en este territorio, en estas formas de experimentación que desde el centro de las tensiones y las contradicciones logran aparecer para descolocar los propios límites de la institución.

La “muestra”, que reunía múltiples prácticas y procesos heterogéneos, siempre estaba en un punto de “inadecuación”, en un espacio formal e institucional como lo puede ser el MUAC, donde, justamente, encontraba su pertinencia. Lo que se presentaba ahí eran procesos que no podían ser capturados y totalizados en un objeto de presentación. Cada acto que ahí sucedía se escapaba de cualquier operación de objetualizar la práctica artística y más bien obligaba al museo a ser un mero espacio de difusión, comunicación y contagio para procesos que rebasaban y desbordaban no sólo los límites de la institución, sino de la propia conceptualización de la obra de arte.

Lo interesante de esta puesta en escena era que activaba las tensiones para evidenciar las formas de exclusión, no sólo de sujetos sino de saberes y de prácticas. Generar un espacio que nunca podía ser del todo presente, que siempre se resistía a presentar algo “acabado”, donde el museo era sólo una plataforma de visibilidad y de “publicidad”, en el sentido kantiano de formas de lo público, para experimentar procesos y formas del desacuerdo.

Jardín de Academus es, sin duda, una de las propuestas más arriesgadas que se han montado en el MUAC, tanto por su carácter tensante como por no dar tregua a la institución y obligar a repensar los límites y las formas de crítica que hoy debemos ejercer al hacer un espacio que no deje de pensarse y cuestionarse a sí mismo.

Muna Cann Cagigas. Arte y educación

A lo largo de la historia hemos comprobado que la recepción del arte contemporáneo por parte del público en general es un proceso arduo, complejo y falto de apertura hacia nuevas formas de ver el mundo. Aquí, el término “arte contemporáneo” se refiere al arte que se hacía

simultáneamente en la época en la que se vivía, utilizando el término cronológicamente. Un ejemplo por excelencia para ilustrar esta situación es la pintura impresionista o el movimiento dadaísta. Así, notamos que ha llevado siglos a la humanidad apreciar y asimilar el arte “contemporáneo” como tal.

Hoy se presenta la misma situación. Para muchas personas, el arte contemporáneo es percibido como incomprendible, sin sentido, difícil de entender o algo que cualquiera puede hacer. Sin embargo, una de las características de éste es que busca estar cerca del público. Los artistas contemporáneos ya no se interesan solamente en la estética de sus piezas, sino en provocar y propiciar sensaciones, experiencias, sentimientos y reacciones en el público receptor. Un elemento importante del arte contemporáneo es la interacción con las piezas y el proceso generado con el público mismo en esa interacción. El arte contemporáneo, y más específicamente el campo de las artes visuales, busca también romper con sus propios límites y explorar nuevos horizontes, por ejemplo, a través de investigaciones y trabajos conjuntos con diversos campos de la ciencia como la física, la robótica, la ingeniería, la tecnología, la química, la medicina, la biología; o entre campos de las humanidades como el teatro, el cine, la antropología, la sociología, la danza, etcétera.

Ante esta perspectiva se abren posibilidades infinitas de colaboración interdisciplinaria en el arte contemporáneo, siendo una de ellas el arte y la educación. Desde principios del siglo xx se pensó en el museo como un espacio en el cual se podían desarrollar actividades y acciones educativas para el público infantil como complemento de la educación escolar básica. Este aspecto fue y sigue siendo importante para contribuir con la educación no formal y extracurricular de los niños. También a principios del siglo xx, John Dewey (1859-1952), filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense y una gran influencia en el trabajo conjunto del arte y la educación, fue uno de los primeros en señalar que la educación es un proceso interactivo. Su aportación más importante en este ámbito fue su afirmación de que el niño no es un recipiente vacío esperando a que le llenen de conocimientos. Afirmaba que es vital que el aprendizaje se produzca a través de experiencias dentro y fuera del aula y no solamente a través de los maestros. En su texto *Arte como experiencia* (1934), Dewey afirma que la obra de arte es comúnmente identificada con un objeto, ya sea un edificio, un libro, una pintura, una estatua, en su existencia separada de la experiencia humana. Su objetivo primordial es restaurar la continuidad entre las formas de experiencia que son las obras de arte y los eventos de la cotidianidad, hechos, sufrimientos, que se reconocen universalmente como constituyentes de una experiencia.

Como podemos constatar, las ideas de Dewey son contemporáneas y siguen vigentes hoy. Muchos artistas contemporáneos lo toman como referencia, así como los departamentos educativos cuyos objetivos giran alrededor de la creación de

3 Marcelo Expósito, *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*, en <http://transform.eipcp.net/transversal/0407/expoito/es>.

experiencias significativas en los visitantes y de su acercamiento al arte. Al referirnos al arte y la educación tanto fuera como dentro de las instituciones, es necesario involucrar a los creadores, es decir, a los artistas, para restaurar ese vacío que menciona Dewey entre obra de arte y experiencia humana. Se deben propiciar e incentivar experiencias en las instituciones y fuera de ellas, en las cuales el proceso de creación con los artistas sea el acercamiento por excelencia de todos los públicos al arte y específicamente a la creación contemporánea. Muchos artistas están interesados en el proceso de recepción de la obra por el público, en la creación colectiva y en el acercamiento del arte al público general, como lo pudimos constatar en la exposición *Jardín de Academus* en el MUAC, como lo constatamos también con el trabajo de artistas como Claudia Fernández con su proyecto *Meteoro*, Thomas Hirshorn y su *Museo Albino*, Edgar León con *Ventanas*, Gustavo Artigas con *Constructing Backwards* y muchas otras iniciativas artísticas tanto individuales como institucionales.

Convivir, crear, discutir con los artistas, desmitificar la figura del artista, vivir con ellos un proceso creativo hasta llegar a cambiar su curso o intervenirlo, no a manera de taller, sino a manera de laboratorio de experiencias artísticas, es como yo imagino el punto de encuentro entre arte y educación. A través de la vivencia de experiencias artísticas—directamente con los artistas— y propiciando el aprendizaje significativo dentro de las instituciones, y también en el espacio público y en comunidades específicas, podemos pensar en alcanzar una forma de transformación social en el sentido en el que Joseph Beuys lo planteaba, destacando el poder del arte como una forma de reunión, diálogo y aprendizaje, su papel como maestro y propulsor de reformas educativas que aspiraban a desembocar en una auténtica transformación cultural, siendo el arte no solamente un agente en esta transformación sino una forma verídica de ser en el mundo, como la manera en que la creatividad humana puede alcanzar relaciones cabales, consecuentes y armónicas con esa fuerza poderosa que llamamos naturaleza.

Si definimos *educación*, en un sentido constructivista, es el aprendizaje el que requiere ciertos componentes: la participación activa del educando, quien interactúa con el mundo y se le manipula para llegar a conclusiones, así como su experimentación, incrementando así la comprensión (los experimentos son cruciales para el aprendizaje constructivista). Podemos concluir que esta construcción y experimentación se puede propiciar evidentemente a través del arte.

Agosto de 2010

Taniel Morales

Aquí se ha discutido mucho sobre el museo y verdaderamente hay bastante que debatir, pero sucede un poco como con los partidos políticos. Éstos nacen para representar un movimiento social y lo que intentan es en realidad

transformar el poder. Creo que nuestro aprendizaje de la historia del arte es muy romántico, vemos cómo estos grandes artistas que han transformado el paradigma de lo que es el arte han participado desde los museos y desde las galerías para transformarlo, y entonces pensamos que justamente tanto el museo como la galería—que yo siento que ya son prácticamente lo mismo (claro se supone que en la galería uno vende y en el museo uno se promociona para luego poder vender en la galería)—es desde donde van a salir las respuestas más poderosas acerca del arte; lo que pasó con los partidos políticos es que los partidos políticos dejaron de ser un lugar para transformar el poder y se convirtieron en el mecanismo para acceder a él, es decir, el PRD, el PRI y el PAN no quieren transformar el poder, más bien la gente que los utiliza quiere entrar al poder; pasa lo mismo con los museos, los museos no sirven para transformar nuestra noción de arte, sirven para acceder al poder en el arte y, en ese sentido, creo que se cae cualquier conflicto que pudiéramos tener, es decir, hay que darnos cuenta de que en el museo no vamos a transformar el país, no vamos a transformar el mundo del arte y no vamos a transformar nada, cuando mucho nos vamos a acercar al poder que hay en el arte, ahora, no por eso uno tiene que dejar de repente de entrarle a la lucha política desde los partidos políticos, yo me acuerdo mucho, cuando vinieron los zapatistas a México, que invitaron a cuatro de ellos a la tribuna de la Cámara de Diputados, ellos entraron y tiraron un choro; no son políticos, pero utilizaron todo el sistema político para decir algo, ¿no?

Yo me siento bastante ajeno a los museos porque no pretendo conseguir el poder que se accede por medio del museo, pero sí creo que el museo es un mecanismo para poder hacer muchas cosas, y ahí es donde entra la autocrítica: el museo es cualquier lugar como el metro, como el parque, pero le hemos cargado una serie de significados que nos convocan a todos nosotros. A todos ustedes los conozco, nos conocemos, desde hace años y nunca habíamos estado todos juntos así en un proyecto, por qué tiene que venir el MUAC, para que le creamos y para que nos integremos y para que hagamos esto, bueno, no el MUAC, José Miguel, que fue el que finalmente nos invitó, pero hasta que José Miguel nos invitó fue que surgió el ofrecimiento del MUAC, no sé esa autocrítica hacia eso, porque finalmente qué importa el museo... y sobre esto es que me gustaría hablar, porque tiene que ver con eso. Hay muchas concepciones del arte y todo lo que diga me lo pueden negar con cualquier libro, no importa, igual lo voy a decir, a mí lo que me interesa del arte es su elasticidad. Justamente el arte, sobre todo el arte contemporáneo es 99 por ciento contexto, una obra que funciona ahorita, en cinco años ya no sirve para absolutamente nada o en dos mil kilómetros ya no sirve para nada. Cambia el contexto y cambia totalmente el significado de la obra, y ahí es donde doy el brinco con la educación, qué pasa con los que estamos enseñando arte



cuando la gran mayoría de las referencias de las que nos agarramos son de los rompimientos tan importantes de los años de la posguerra en Europa o de los sesenta en Nueva York, todas estas situaciones tan increíbles que sucedieron, de las que a mí me fascina leer. Pero estamos en un contexto totalmente diferente, pues, cómo podemos terminar dando clases de arte basándonos en esos contextos y no crear una especie de estrés esquizofrénico en los alumnos y en nosotros mismos, porque vivimos en México, porque tenemos una realidad totalmente diferente, unos sistemas de creencias increíblemente complicados, hay muchas idiosincrasias, y planeamos nuestras obras en referencia a Bruce Nauman y en referencia a no sé quién y al rompimiento de los situacionistas, entonces, eso crea una especie de esquizofrenia y ahí tenemos que asumir que somos un país en vías de desarrollo, no es cierto que si trabajamos mucho y le echamos un montón de ganas y pagamos nuestras culpas, vamos a llegar a ser como el primer mundo. No es cierto eso. Tenemos un modelo con una posmodernidad igual de avanzada que en el primer mundo, pero muchísimo más compleja y, en ese sentido, tenemos nosotros que crear nuestros propios modelos para poder analizar lo que nos está pasando y ahí es donde entra la gran cualidad del arte contemporáneo de tener que ver con el contexto, con el fin de poderlo utilizar justamente para nuestro propio contexto para poder trabajar lo que tenemos que trabajar nosotros con nosotros, ¿no? Un poco eso pasa igual con el mismo museo, pues, podemos hacer exposiciones allá afuera y de repente acudir a la figura de un museo es un poco como recurrir a las figuras europeas o a las de Nueva York y para legitimar lo que nosotros hacemos. Me quedo con una definición de arte que dice que es todo con lo que uno convence a alguien que es arte y creo que al que se debe convencer primero es a uno mismo, pero esto es complicadísimo, por eso existen los museos, porque el

museo nos ayuda a autoconvencernos, dice: ah, bueno si estoy en un museo... ¡Pero no! También puede ser arte lo que se hace fuera de un museo, eso tiene que ver con la conciencia, con darnos cuenta y conectarnos con nuestra urgencia personal de por qué estamos haciendo lo que hacemos y eso tiene que ver con la educación también. Actualmente tenemos tal acceso a la comunicación que lo que tenemos que encontrar es la manera de podernos discernir. Es tener conciencia de para qué queremos toda esa información y, ya para acabar, hay una cita muy hermosa de Oscar Wilde que dice: "Jamás dejé que la escuela interfiriera en mi educación."

Alejandro Rincón Gutiérrez. Arte y educación sobre uso de suelo

De muchas maneras, las relaciones nos afectan desde antes de que las busquemos, de antemano la conexión con otros individuos y colectividades tejen las conductas de una sociedad. En el campo pedagógico, se construyen dispositivos para reaccionar y provocar competencias positivas de aptitud y actitud en la resolución de problemas. Para llegar a esto, se pasa por varios filtros institucionales, que están diseñados para ordenar un sistema lineal, donde las secuencias dotan de paquetes discursivos formales. A veces dicho proyecto educativo, heredado desde más de dos siglos atrás, fracasa en lo que concierne al contexto vigente de consumo. Y entonces, me pregunto qué pasa con la socialización de conocimientos, para producir contenidos de arte, desde espacios educativos, llámense aulas, talleres y museos, por dar unos ejemplos.

En un sentido escolarizado, como le llaman a la formación oficial etiquetada con un presupuesto e impartida desde un programa, la enseñanza del arte está contemplada en una noción especial, llegando a ser una especie de actividad optativa, desde la educación básica hasta el nivel de



licenciatura. Pero sólo una opción, para los que tienen cierta claridad de lo que implica llegar al arte por un camino en lo que la sociedad entiende como algo exclusivo de ejercer.

Así la pedagogía se va repartiendo entre espacios públicos y privados, pero lo alternativo, lo paralelo, lo autogestivo, el sistema abierto (en relación con el escolarizado), el sistema público y otros formatos de comunidades más periféricas no acaban de encajar en los modelos tradicionales. Lo conservador de las instituciones sólo deja entrar en contacto con el arte a los usuarios de manera paternalista y con muchas restricciones. Quienes llegan a entrar a este círculo, que es cuadrado en realidad, en sus facetas de producción, difusión y consumo, tienen que pagar una cuota considerable sobre el uso de suelo en el que se paren. Pero parece que siempre ha sido un problema nacional respecto a la distribución de sus recursos económicos. Comprobado está que los países pequeños del primer mundo (y también los de menor población) tienen un mejor nivel académico y le otorgan mayor apoyo a la cultura. Detectamos que el clima y el entorno determinan las estrategias locales de sobrevivencia en las pedagogías de desarrollo artístico. Sabemos bien que ahora que están de moda concepciones sobre agentes de cambio desde el arte y la gestión cultural, ya sea como licenciaturas, diplomados y maestrías, la figura de los académicos, programadores culturales, promotores comunitarios, curadores y difusores, entran en constante interlocución, en un sentido obligado y democrático, con el uso de las herramientas tecnológicas y la competencia rapaz del sistema capital prevaleciente.

Por ello, veo importante que, de manera solidaria, colaborativa, autogenerada, comunitaria y asociada, se produzcan proyectos culturales que incluyan los más amplios objetivos estéticos, sean los fines que sean, desde la consciencia de problemas ambientales, la denuncia social urbana, o la simple búsqueda de identidad comunitaria de los barrios,

entre otros. Y aquí sabemos que el poco presupuesto que se designe tiene que bajarse en parte con mecanismos oficiales y en parte con la cooperación individual para aportar destrezas para ejercer el asunto referido en esta ponencia. Me parece necesario que los laboratorios sociales, siempre tengan en cuenta dentro de su proceso, estrategias de comunicación y resistencia basadas en el arte relacional como una opción real dentro de los modelos cognitivos que sostienen a los sistemas complejos de los grupos humanos.

Erick Hernández. A propósito de la exposición Jardín de Academus, 2010

Cómo trabajar en el área de la educación, particularmente con adolescentes, cuando el mundo se desintegra permanentemente sin que podamos tomarlo, pues se nos desvanece en las manos y frente a nuestros ojos; cómo explicar el mundo cuando se ha desmoronado desde hace mucho tiempo; cómo lograr y para qué que un estudiante adolescente ubique su centro, su equilibrio en el mundo –su eje– cuando por momentos los polos Norte, Sur, Oriente y Occidente dan la impresión de haberse evaporado para reaparecer en momentos posteriores en una posición distinta a la anterior y a la original; cómo plantear la moral, la ética, lo deseable en una sociedad como la americana; lo “bueno”, lo “malo”, cuando lo “bueno” resulta ser lo “malo” y lo “malo” tan sólo se revela como un acuerdo momentáneo que cambia dependiendo de la moda hegemónica, la temperatura, la ubicación geográfica, el gobierno en turno, el *boom* tecnológico del momento, la sobreproducción de determinada droga, los cálculos geoestratégicos... Cómo hablar a mis estudiantes adolescentes de humanidad y, por ende, de humanismo, si ellos ya no son humanos, menos humanistas, para ellos eso ya no existe, como tampoco existe el bien común, ni el valor del espacio público –El Agora–, la esfera pública era una

pelota de plástico *made in Taiwan* que hace mucho tiempo se desinfló y fue desechada. Cuál es la importancia de la educación, ¿tiene sentido? Me pregunto sobre la educación: qué es lo importante, cuáles son los códigos que hay que manejar, cuáles los conocimientos para compartir o lograr crear o incentivar su generación. Para qué enseñar arte e historia del arte, para que enseñar. Para qué educar a través del arte, con el arte, por el arte. Para qué sirve la educación en el *narcoméxico* del 2010, 2011, 2012, 2013, 2014... y la educación de qué, es decir, qué contenidos, qué conocimientos, qué capacidades, qué competencias hay que incentivar: ¿mnemotecnia? ¿competencias para la vida? ¿a corto, a largo, o a mediano plazo? ¿qué pasa si escojo el mediano o el largo plazo y entonces el plan y el programa devienen obsoletos?

Qué estrategias aplicar cuando hablamos de educación: ¿la empatía, la distancia, la experiencia, lo empírico, el ensayo y error, la participación directa, la observación, la ironía y el sarcasmo, la crudeza, el nihilismo, la cursilería y el romanticismo, el efectismo?

Por otro lado, cómo debo plantearme al conjunto de mis estudiantes: ¿como pueblo, como “la bola”, como masa, como multitud, como individuos permanentemente aislados?

Si la identidad, a decir de algunos autores, es una ficción la cual debería ser sustituida por otras figuras como las de “subjetividad individual” y “subjetividad colectiva”, en la que contrario a la identificación del conjunto consigo mismo, existe la permanente diferencia, la multiplicidad, lo siempre distinto que en algún momento coincidió en la sopa cósmica; ¿pero es que acaso podemos continuar hablando de un “yo y un ellos”, e igualmente, se puede hablar de un “nosotros”?

Planteo: ¿para qué la educación, para qué la educación a través del arte? Creo que la respuesta es obvia.

Jorge Reynoso Pohlenz. Arte, educación y comunidades

Me atrevo en esta ocasión a utilizar la primera persona y abordar la relación entre arte y educación desde una perspectiva personal, incluso desde un enfoque íntimo.

He impartido clases de teoría e historia a artistas aspirantes, así como clases de arte a personas interesadas o inclinadas hacia los procesos creativos que, cultural e históricamente, enmarcamos en el ámbito de “lo artístico”. Debo admitir que esta tendencia laboral y recreativa hacia el arte surgió debido a un apasionamiento infantil por lo que, ya de adulto, pude nombrar como “experiencia estética”; este tipo de experiencia ha sido para mí una modalidad fundamental de ser en el mundo, aproximándome hacia el ámbito del arte bajo el supuesto de que ahí se encuentra el lugar donde lo estético habita y se despliega plenamente.

Muchos de los asuntos relacionados con los estudios de arte—la teoría, la historia, la sociología, etc.—me resultan muy interesantes, pero este interés es secundario con respecto a la experiencia estética, misma que puede distinguirse

un poco de la mera masturbación al momento en que puede ser compartida.

Por experiencia propia, sé que esta modalidad de experiencia puede aprenderse, formarse y educarse, incluso entumescerse: la emoción que me causó el color de una bugambilia o el rugido del mar hace 35 años es ahora sólo un recuerdo poderoso, recreado y mitificado, pero ahora irrecuperable, enmudecido por componentes maduros y culturales como la belleza de la palabra bugambilia y las virtudes medicinales de la planta. Admitiendo que lo estético es una forma de conocimiento que puede ser aprendido, reservo dudas sobre el provecho social que pueda tener la instrucción estética. El asunto es viejo, y odio volver a transitar el trillado camino que nos lleva hacia el Libro Décimo de la República de Platón, pero las reservas de este filósofo hacia lo poético siguen siendo vigentes, así como su visión de que la aplicación social de una pedagogía que recurra al arte tiene que orientarse hacia el provecho ciudadano. Platón antepuso su amor a la verdad a su amor a la poética homérica, soslayando en esta ocasión que el más puro surtidor de la experiencia amorosa es estético, y proponiéndonos al mismo tiempo que hay amores buenos y amores malos, correctos e incorrectos.

Podemos darle un tinte mexicano al problema, comentando que Alfonso Reyes reconoció el depurado sentido estético de las culturas prehispánicas, pero rechazó ofrecer a este sentido el mismo estatus que entendía para el arte griego antiguo, vinculado integralmente para él con la ética y otras ramas filosóficas. Un muro atiborrado de cabezas humanas cercenadas pudo producir una experiencia estética que ahora reconocemos tan incorrecta como la belleza de los camuflajes, carteles, armamentos e himnos fascistas, o la pederastia tolerada en la aristocracia griega bajo el parámetro mítico del rapto de Ganimedes por Zeus.

Por otro lado, el arte puede ser un instrumento o marco propicio para orientarnos hacia la conciencia social o ecológica. El que sea posible que mil personas puedan permanecer por dos horas en relativo silencio escuchando a más de cien músicos organizados y mal remunerados interpretando música de un compositor muerto representa la posibilidad de que los seres humanos podemos ser mejores, pudiendo admitir este concepto de mejoría un espectro amplio de connotaciones. Sin embargo, este ejemplo puede ser considerado histórica y moralmente positivo en el caso de un concierto soviético durante el asedio nazi, y negativo cuando tratamos de recrear una interpretación wagneriana en Berlín coincidente con los traslados de inocentes a campos de concentración.

Tendríamos que reconocer, o por lo menos yo lo reconozco, que las relaciones entre arte y educación, o arte y comunidades, consisten en aplicaciones selectivas de ámbitos que, si bien no son ajenos, no establecen su vínculo a partir del bien, lo correcto o lo positivo. Su vínculo es a partir de un parámetro que, como la naturaleza, es amoral: es el de

la necesidad de expresión de los extremos existenciales: la vida y la muerte.

Francisco Reyes Palma

No hablo como parte de ningún proyecto, sino como público –quizá por la edad estoy inscrito en este proceso desde los años setenta, o sea, después del '68, cuando la universidad fue absolutamente clausurada y enmudecida en muchos sentidos–. Haber pensado el otro museo, el papá del MUAC, el MUCA, como un dispositivo de apertura de ese silencio que se nos estaba imponiendo como universidad, cuando todo el mundo era perseguido o estaba muy paranoico, aunque no fuera perseguido [fue importante]. En el '71, hicimos una exposición cuya única y real motivación era abrir espacios. El título que yo le puse fue *Cultura envoltura*, o sea, usar el espacio de la publicidad como espacio cultural y del arte; Leopoldo Zea le puso *Eduque jugando...*, perdón, *No eduque jugando* (ya no me acuerdo) y al año siguiente hubo también otra secuela de exposición que tuvo un efecto de público realmente impresionante, pues competía con la exposición de Siqueiros [...], es decir, había una necesidad de otro tipo de diálogo dentro de estos dispositivos, entonces se puede ver como el monstruo que nos agobia o como un dispositivo que a veces hay que penetrar y salirse rapidito, porque si te quedas mucho tiempo corres riesgos de contaminarte con una situación muy estructurante.

Lo que quiero decir es que, a partir de estas experiencias y de otras en los años ochenta, he trabajado mucho en observar públicos en museos, he pasado horas viendo cómo se comportan frente a las obras que a veces no entienden. [Pero] Esta experiencia es otro momento totalmente distinto [...] la lógica de exposición-no exposición, dentro-fuera... bueno ahí estuvieron los grupos, en los espacios que son formas alternas de museos, pero finalmente si yo pienso en el momento que hubo de irrupciones de este lugar, en acciones incluso fuera de esta sala, como cuando el grupo de Urs Jaeggli salió a ver la exposición –y ver una exposición con un grupo de gente sacada de un lugar llamado asilo de locos, su relación en el momento, bueno...– en primer lugar, entré con un portafolio al MUAC a la exposición de González Torres, jesto es inaudito! Se quebraron las normas, es decir, no supo qué hacer la gente de custodia y fueron muy permisivos al mismo tiempo, entonces yo entré con esta gente, porque perfectamente podía estar en el asilo sin ningún problema, y empezó a cambiar la dinámica, se volvió completamente distinta, resultó una experiencia riquísima de exposición, y curiosamente la suya aquí era una exposición burbuja, no sé si la recuerdan, uno se tenía que agachar y meter, fue muy ingeniosa, además una forma entre muchas de generar un espacio expositivo donde uno se

concentrara. Ese momento además fue un accidente, yo me iba y de pronto me entero que van hacer una visita y dije: “no me la pierdo”; cancelé no sé qué y ahí voy. Fue impresionante la manera en que se relacionaron con los carteles regalados, los brincos que daban, la expresividad..., verdaderamente eso es increíble como experiencia.

Exposición y experiencia, hay que ver todas las facetas, incluso la manera de resolver cómo hacerte visible en un espacio tan caótico. Yo vine varias veces y creo que entendí un tres por ciento de lo que estaba pasando, es real, y sí tengo bastante práctica en ser público de museos, como viajero frecuente; en esa situación, me parece, habría que hacer el análisis de las experiencias en la gente, porque ahí se encuentran situaciones importantísimas [...].

Yo me llamo público, no venía [al *Jardín de Academus*] en plan de crítico ni con la idea de escribir nada, simplemente a participar y creo que la manera en que se relacionaban con los cuadros..., verdaderamente nunca he visto gente que esté en una exposición con un nivel de libertad tal, que ninguno de nosotros ha experimentado, eso a mí me permite pensar que sí, que estas pequeñas fisuras en un espacio de exhibición muy estructurado provocan situaciones en la medida que se recojan, lo importante ahí es qué se hace para que esto no se pierda, que además son tantos los intereses, los títulos... Simplemente la palabra educación metida en medio de esto lo vuelve tan complicado y tiene tantas facetas... Lo cierto es que fue un experimento que provocó, por lo menos en mí, experiencias súper ricas y no fue la única, cada momento que estuve encontré algo [...].

Con respecto a la educación artística, en el proyecto de Mónica [Castillo], surgieron muchos asuntos y creo que esa es otra cuestión que da para otro debate, podríamos hacer otra mesa; entonces, la verdad es que hay ahí muchas cosas que están ocurriendo y el punto entonces es quién es el provocador que propicia que ocurra todo esto, si era claro o no. Yo podría darles mi lista de todo lo que me hubiera gustado tener aquí [en el *Jardín de Academus*], para más o menos ubicarme porque la mayor sensación que tengo es sentirme perdido en algo que estaba todo el tiempo en proceso de completarse y sin entender muchas cosas: no saber para dónde iban... Sin embargo, esa experiencia en sala hizo valer todo el proyecto y no digo que aquí dentro no hubo experiencias riquísimas, entre otras las de la gente exponiendo, es decir, cuando te explicaban su trabajo con el orgullo de verse expuestos, igual que los otros, las equiparaciones... había fenómenos que se pueden plantear [...] “es un instante”, pero es un instante de experiencia que marca a la gente y que dice “yo puedo tener esto y es mi derecho” [...], pero esto es sólo mi opinión como público (transcripción de su presentación).



4a. etapa | Conclusiones

Quema del judas de Elba Esther Gordillo

13 de octubre de 2010 Se trueno al judas de Elba Esther Gordillo en una manifestación de la sección 9 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), frente a las instalaciones del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), a un costado del Monumento a la Revolución. Ahí leímos los mensajes que durante la inauguración y la exposición del *Jardín de Academus* se le habían clavado a la figura, para finalmente hacerla explotar.

A partir de la clausura de la exposición, comenzaron los trabajos para la realización de documentos del proyecto para comunicar y ampliar la reflexión de esta experiencia.

Marzo de 2011 Se sube a la red de Internet el sitio del *Jardín de Academus* con la dirección: <http://jardindeacademus.org.mx/>

Julio de 2011 Se imprime el presente libro-catálogo de la exposición y documento de los laboratorios.





TEATRO JIMENEZ

JIMENEZ RUEDA

TEATRO JIMENEZ

JIMENEZ RUEDA

INBA



INBA



Av. de la República 154







Inauguración
de los laboratorios



IDENTIFICACIÓN DE IMÁGENES

Las fotografías que aparecen en este libro fueron tomadas como parte del registro del MUAC, pero también de muchos de los artistas y participantes. Algunas de ellas fueron realizadas con una misma cámara, pero por diferentes fotógrafos. A todos agradecemos su generosidad.

- Con la cámara de José Miguel González Casanova:
20, 53, 106, 107, 108, 113, 114, 115, 118, 119, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131. 132-133, 134, 135, 137, 138,139, 140, 141, 142-143,147, 148, 149, 154, 155, 157, 158, 183, 186, 193, 196, 206, 210, 215, 216-217, 218.
- Con la cámara del MUAC:
2-3, 9, 26, 45, 65, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84-85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94-95, 96, 97, 100, 101, 104-105, 110, 111, 199, 202, 205, 211, 213
- Con la cámara de Miguel Ángel Pérez García:
7, 10, 40, 63, 66-67, 71, 72, 73, 74, 75, 98, 99, 163, 185, 200
- Fernanda Arnaut:
97
- Jaime Enrique Barragán:
136, 137
- Ricardo Caballero:
19, 111, 116-117
- Gerardo Cedillo:
127, 145, 146, 149, 150-151,195, 199.
- COCOA:
138, 139
- Paola Dávila:
34, 43, 53-54, 56
- Maru de la Garza:
160
- Amauta García:
31, 37, 38, 39, 47, 57, 59,
- Patricia Martín:
109
- Samuel Morales:
90
- Brenda Ortiz:
4-5, 17, 49, 60,123, 124- 125, 158- 162, 164- 179, 189, 190, 218, 219, 220
- Pinto mi raya:
131
- David Radii y Nash Salazar:
120, 121
- Idaid Rodríguez:
88
- Vicente Rojo Cama:
152, 153
- Julio Ruslán Torres:
102, 103.
- Natalia Alonso Romero Lanning:
129
- Pavka Segura:
112, 113, 180, 199
- Tutubús:
144
- Vj Down Colectivo transmedia de personas con discapacidad:
155

AGRADECIMIENTOS

El Museo Universitario Arte

Contemporáneo (MUAC) agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Jardín de Academus*. Particularmente:

Muna Cann, Helena Chávez, Karen Cordero, Alfonso Hernández, Diego Herrera, ODKM (Original Drag King México), Francisco Reyes Palma, Naomi Rincón y Javier Toscano.

Enrique Barragán, C.O.C.O.A., Ricardo Caballero, Mónica Castillo, Colectivo Masa Crítica, Yutsil Cruz, Maru de la Garza, Pamela Gallo, Paola Adriana García Ruiz, Víctor García Zapata, Daniel Godínez Nivón, Pablo Helguera, Urs Jaeggi, Rodrigo Johnson Celorio, La Pirinola, Elías Levin Rojo, Patricia Martín, Diego Medina, Luis Mario Moncada, Taniel Morales, Víctor G. Noxpango, Sofía Olascoaga, Pinto mi Raya, Noxpiilli, Rosângela Rennó, Alejandro Rincón Gutiérrez, Idaid Rodríguez, Vicente Rojo Cama, Leonel Sagahón, Seminario de Medios Múltiples 1 (SMM1), Seminario de Medios Múltiples 2 (SMM2), Belén Sola, Eloy Tarcisio, Julio Ruslán Torres Leyva, Antonio Vega Macotella, Pilar Villela y Lorena Wolffer.

Embajada de España en México y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.



La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el Museo Universitario Arte Contemporáneo.

• Círculo Justo Sierra

Miguel Alemán Velasco
Fundación Alfredo Harp Helú, A .C.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Gobierno del Distrito Federal
Ingenieros Civiles Asociados

• Círculo José Vasconcelos

Eugenio López Alonso
Elías M. Sacal
Grupo Radio Centro
ISA Corporativo

• Círculo Alfonso Caso

José Luis Chong
Cemex
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Proeza Slai
Zimat Constructores
Imágenes y Muebles Urbanos
Hoteles City Express

• Colección Charpenel, Guadalajara

Colección de Arte Corpus A .C.

• Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina, Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro, Alejandra Yturbe.

• Cinco M Dos

Fundación / Colección Jumex
Grupo Radio Centro
Hoteles City Express
Imagen y Muebles Urbanos
ISA Corporativo

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

- *Rector*
Dr. José Narro Robles
- *Secretario General*
Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro
- *Secretario Administrativo*
Mtro. Juan José Pérez Castañeda
- *Secretaria de Desarrollo Institucional*
Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
- *Secretario de Servicios a la Comunidad*
M.C. Ramiro Jesús Sandoval
- *Abogado General*
Lic. Luis Raúl González Pérez

Coordinación de Difusión Cultural

- *Coordinador*
Mtro. Sealtiel Alatríste
- *Directora General de Artes Visuales*
Mtra. Graciela de La Torre

JARDÍN DE ACADEMUS

- *Curaduría*
José Miguel González Casanova
- *Coordinadora de producción*
Claudia Barrón Aparicio
- *Producción*
Katia Lozano Perrusquía
- *Asistentes*
Amauta García Vázquez
Gerardo Cedillo Bolaños
- *Diseño museográfico*
Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Leticia Pardo
- *Medios audiovisuales*
Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Enrique Castillo
Mario Hernández
Alberto Mercado
- *Montaje*
Delfino Ávila Castro, Raúl Chávez
Miranda, Agustín Gómez Torres, Carlos
Alberto Moguel Grajales, Víctor Vidal,
Alberto Villarruel Palma

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

- | | | | |
|--|--|---|--|
| • Directora
Graciela de la Torre | Programa de colecciones | Conservación y registro | Comunicación |
| • Secretario Técnico
Jorge Reynoso | • <i>Curadora del Acervo Artístico Contemporáneo</i>
Sol Henaro | • <i>Subdirectora</i>
Julia Molinar | • <i>Subdirectora</i>
Carmen Ruiz |
| Programa Curatorial | • <i>Curadora de Acervos Documentales</i>
Pilar García | • <i>Colecciones en Tránsito</i>
Ivonne Bautista | • <i>Publicaciones</i>
Ana Laura Cué |
| • <i>Curadores Adjuntos</i>
José Luis Barrios
Patricia Sloane | Exhibición | • <i>Registro y Control de Obra</i>
Juan Cortés | • <i>Difusión y Medios</i>
Francisco Domínguez
Eduardo Lomas |
| • <i>Curadoras Asociadas</i>
Cecilia Delgado
Alejandra Labastida | • <i>Subdirectora</i>
Claudia Barrón | • <i>Laboratorio de Restauración</i>
Claudio Hernández | • <i>Comunicación Institucional</i>
Ana Cristina Sol
Andrea Bernal |
| Programas Públicos | • <i>Diseño museográfico</i>
Joel Aguilar | Vinculación | |
| • <i>Curadora Académica</i>
Helena Chávez | • <i>Subdirectora</i>
Benedeta Monteverde
Leticia Pardo | • <i>Subdirectora</i>
Gabriela Fong | • <i>Administración</i>
Araceli Mosqueda |
| • <i>Divulgación y Educación</i>
Rafael Sámano | • <i>Medios Electrónicos</i>
Salvador Ávila | • <i>Procuración</i>
Teresa de la Concha | • <i>Servicios Generales</i>
Pedro Oscar Hernández |
| • <i>Curadora en Educación</i>
Muna Cann | • <i>Asistente de producción</i>
Paulina Cornejo | • <i>Alianzas Estratégicas</i>
Josefina Granados | |
| | | • <i>Comercialización</i>
Lucy Villamar | |



*Jardín de
Academus, laboratorios de arte
y educación* se terminó de imprimir el
19 de julio de 2011 en los talleres de Grupo San
Jorge –www.gruposanjorgemr.com– Antonio Plaza
número 50, colonia Algarín, Delegación Cuauhtémoc,
06880, México, D.F. Se imprimieron dos mil ejemplares
sobre papel Magnumatt de 150 g, Bond de 90 g y
Cultural de 90 g; para los textos se utilizaron tipos
de las familias DIN y Univers. El cuidado de la
edición estuvo a cargo de Astrid Velasco
Montante