





DISEÑO, ARTE Y ENTORNO

**Pensamientos y acciones
sobre prácticas creativas y procesos sociales**

Facultad de Artes y Diseño

DISEÑO, ARTE Y ENTORNO
Pensamientos y acciones
sobre prácticas creativas y procesos sociales

Álvaro Villalobos Herrera
Yuri Alberto Aguilar Hernández

Coordinadores



Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2022

*Diseño, arte y entorno. Pensamientos y acciones
sobre prácticas creativas y procesos sociales*
Álvaro Villalobos Herrera, Yuri Alberto Aguilar Hernández (coordinadores)

D. R. ©Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad núm. 3000, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México.

Primera edición, mayo 2022

ISBN: 978-607-30-6064-6

© Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Constitución núm. 600, Barrio La Concha, Alcaldía de Xochimilco,
C.P. 16210, Ciudad de México.

Edición: Karina Díaz Barriga Morales
Diseño y formación: Luis Ángel Andraca y Alejandra Enoé
Diseño de portada: David López

La presente investigación se privilegia con el aval
de pares ciegos externos que aprobaron publicar este libro.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Índice

Introducción | 11

Parte I

Arte, entorno y procesos sociales, prácticas de participación y reciprocidad

Hacia la construcción de un marco
est(ético)-epistémico común | 19
María Haydeé García Bravo

Arte y diseño para el entorno
social comunitario | 39
Álvaro Villalobos Herrera

Redes colaborativas. Dialógicas y
dialécticas para caminar juntos | 79
Yuri Alberto Aguilar Hernández

Circuito de auscultación
hidrográfica. Una árida y
fragmentada construcción social | 113
*Mariana Mañón
y Manolo Larrosa (panósmico)*

Prácticas situacionistas
y pedagogías abiertas. | 147
Yasmid Ivonne Navas Domínguez

Parte II
**Diseño, entorno y procesos
sociales, casos y aplicaciones**

**Relación entre abstracciones
y concreciones en un campo
dialéctico de acción y reflexión** | **179**
Luis Ernesto Serrano Figueroa

**Visión sociocultural
del diseño para el entorno** | **205**
Marco Antonio Sandoval Valle

Designio e insignia | **231**
Gerardo García Luna Martínez

**Diseñar como
procesamiento de
información. Aproximación
tecno-medial al diseño.** | **255**
Anabell Estrada Zarazúa

**Acciones colaborativas con grupos
tejedores en Chiapas y Oaxaca** | **277**
Carlos Barrera Reyes

Currícula | **325**

Me parece fundamental defender y proteger los derechos de los pueblos originarios. Creo por ello importantísimo reconocer primero el tipo de privilegios de los cuales los artistas mexicanos —hombres blancos— nos hemos beneficiado históricamente, y sobre todo el racismo y sexismo sistémico que ha impedido que muchos artistas de origen indígena, así como las artistas identificadas como mujeres, reciban las mismas oportunidades que suelen recibir los artistas hombres blancos mexicanos. Es un tema tabú en México que debió confrontarse desde anteaer.

Un monumento en el Paseo de la Reforma es primordialmente un símbolo para el pueblo. En este caso, es bueno que la intención sea contrarrestar la imagen perenne del hombre blanco occidental, impuesta por siglos, y cambiarla por la de una mujer indígena. Pero el simbolismo del proyecto —al fin y al cabo un proyecto de arte público, no una exposición en una galería— no se extiende solamente al objeto final sino a la selección misma del artista. En este caso, precisamente por la importancia simbólica de este proyecto, es un error que un hombre blanco una vez más tenga el poder de determinar la imagen que deba de representar a la historia de los pueblos originarios y por extensión a todos los mexicanos. Asimismo, me parece igualmente crucial que la selección del artista provenga, no de una autoridad gubernamental completamente separada del medio artístico, sino de un proceso riguroso que incluya precisamente a mujeres representantes de los pueblos originarios y a mujeres artistas mexicanas.

Fragmento de una carta de Pablo Helguera a Pedro Reyes
con motivo del reemplazo al Monumento
a Colón en la Ciudad de México, México (2021)



Introducción

La movilidad del pensamiento humano, entendida como la serie de acciones que realiza la mente de manera recurrente y consecutiva para crear imágenes y expresarlas por medio del lenguaje, se fundamenta en que no existe un único elemento generador de efectos y causas para la producción de conocimientos y por supuesto, tampoco verdades absolutas como resultado de esa operación. Desde la idea de movilidad relativa de pensamientos y acciones, sustancial para las investigaciones, las pedagogías y las consecuentes producciones artísticas, presentamos aquí pensamientos y obras con los que nos involucramos los integrantes del Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno [GIAE_], adscrito al Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]. Lo que surge como resultado de las investigaciones académicas son puntos de anclaje útiles para lograr valiosos desplazamientos dentro de los procesos de producción de conocimientos artísticos. A partir de estos puntos de anclaje programamos las actividades como grupo interesado en los fenómenos conceptuales, formales y contextuales que componen el campo de conocimiento específico: Arte y Entorno [Arte urbano]. La denominación Arte y Entorno [Arte urbano] la otorga el Programa de Posgrado en Artes y Diseño, PAD-FAD-UNAM, a uno o de los campos disciplinares más apreciados de la Maestría en Artes Visuales¹ en la actualidad.

¹ Para mayor información consultar: https://www.posgrado.unam.mx/oferta/planes/a4/pp_artes_y_diseño_tomo_i.pdf

A partir del proceso reflexivo constante sobre las acciones participativas en las que trabajamos desde hace varios años en el ámbito universitario, sobre todo las del Seminario Permanente de Arte, Diseño y Procesos Sociales [SPADYPS] surgieron los temas del presente libro. Desde su conformación en 2016, el GIAE_ se ha venido consolidando como un lugar físico y conceptual dispuesto a compartir experiencias necesarias para la construcción de conocimientos asociados a la función docente. El ejercicio grupal, que consiste en mantener un lugar de encuentro para reflexionar y discutir diferentes temas, como los que derivaron en la escritura del presente documento, se ha venido consolidando con el tiempo como un importante espacio de convergencia, tanto de la comunidad externa como de la del posgrado (ambas interesadas en vincular la producción de las artes y los diseños dentro de los marcos epistémicos adecuados a las realidades discursivas actuales inmersas en los diferentes procesos sociales con los que involucramos constantemente).

Una característica del seminario que vale la pena enfatizar es la condición “extradisciplinar” que fomenta la participación e inclusión de profesores, investigadores, estudiantes y actores sociales de otros ámbitos y latitudes, y personas no necesariamente vinculados a la academia. Con el paso del tiempo, de la modalidad presencial (que tenía lugar en el Laboratorio de Investigación Producción en Arte y Entorno [LIPAE], localizado en la Unidad de Posgrado), se pasó a la modalidad en línea, dentro de las diferentes aulas virtuales (Blackboard, Zoom y Meet) que ofrece la universidad. El tránsito del trabajo áulico físico al virtual motivó al grupo a desarrollar diferentes herramientas didácticas para la configuración, sistematización y socialización de las investigaciones asociadas. Una de las herramientas, quizás la más importante entre las que se han desarrollado en el seminario, es el Esquema Dinámico Complejo [EDC], inicialmente diseñado para trabajar sobre los pizarrones del LIPAE, mediante un trabajo corporal vivencial, fundamental para el diálogo sentipensante de reconocimiento colectivo. Posteriormente se generó un desplazamiento en la formalización digital del diseño, por medio de presentaciones ofimáticas de las aulas virtuales en el ciberespacio, en las que, de manera práctica, se desarrollan actualmente las actividades académicas desde instancias remotas.

El péndulo oscilante, que dibuja nuestras idas y venidas de los pizarrones y las pantallas, ha desplegado posibilidades adaptativas de la

forma de trabajo grupal, sin dejar de pensar en depositar los resultados de las disertaciones en un documento impreso como este. La propuesta de edición de las reflexiones contenidas en este documento nos obligó a enfrentar con mayores recursos de responsabilidad el contexto pandémico, aun teniendo la amenaza por la conservación de la vida que se cierne entre los seres humanos en general desde que apareció COVID-19 (amenaza no sólo a la salud física, sino a la vida social, siendo ésta uno de los fundamentos del proyecto educativo universitario). La última emisión presencial del Seminario Permanente de Arte, Diseño y Procesos Sociales [SPADYPS] comenzó de manera rutinaria en febrero de 2020, un momento de encuentro preliminar importantísimo para el reconocimiento de cada uno de los integrantes de esta confabulación. Sin embargo, después de mes y medio de avances, tuvimos que replegarnos a los refugios de cada quien, con motivo de la declaración de contingencia sanitaria internacional, misma que derivó en el miedo pandémico del virus SARS CoV-2. Los espacios interiores de cada uno, se convirtieron en los lugares desde donde este grupo de artesanos de preguntas y cazadores de respuestas, nos aliamos para conspirar contra la inactividad y velar por la continuidad de la vida universitaria, en la que todas y todos estamos inmersos. La capacidad para reunirnos y conversar a la distancia nos motiva a seguir reflexionando sobre los principales temas de interés para el campo de conocimiento en el que nos desenvolvemos como grupo de investigación dentro de la FAD. Los conocimientos aquí depositados desean generar debates consecutivos a partir de la variedad de temas y pensamientos de los y las integrantes del GIAE_. Los apartados que conforman el presente documento dan cuenta de lo amplias que pueden ser las interacciones con las fuentes de información; las personas y los datos; así como con las tecnologías, las convergencias y divergencias; los dispositivos institucionales y los deseos que persisten en permanecer en el constante movimiento de estas prácticas que generan conocimientos.

El libro está conformado por dos partes no excluyentes una de la otra. Más bien ordenadas formalmente a manera de aparador, para que quién acceda a ellas pueda desplazarse con un ritmo de lectura autónomo sobre los temas tratados de manera individual. La primera comienza con la propuesta de María Haydeé García Bravo sobre la construcción de un marco est(ético)-epistémico común que influye en la preparación y consecución de cada Seminario de Graduación en Arte, Diseño y Procesos Sociales con

los que se involucra el GIAE_ (a partir de algunos presupuestos conceptuales de Boaventura de Sousa Santos, sobre la propagación del coronavirus, cuando alude a un ataque de razón proléptica, que no se ocupa de pensar el futuro cuando se considera lineal automático y alejado del presente). En ese sentido, la autora se interesa, entre otras cosas, por aclarar las confusiones entre un marco epistémico, basado en la comprensión entre los y las participantes en las discusiones, y las diferencias que surgen al tener los mismos referentes conceptuales para abordarlas. También, con base en postulados de otros autores como Rolando García, alude a la extradisciplinariedad del contenido social en las investigaciones que surgen de motivaciones, intereses, posicionamientos y valores propios, más que de imposiciones institucionales.

Por su parte, Álvaro Villalobos Herrera introduce determinaciones generales que le atañen al diseño y al arte en función de los entornos sociales comunitarios, con el fin de generar un debate necesario sobre este fenómeno sociocultural, para que se tenga en cuenta al público usuario que no necesariamente está informado sobre el funcionamiento del arte, frente a las instituciones que lo promueven y legitiman. Entre las alternativas de abordaje destaca que las artes y los diseños, que se proyectan para los lugares públicos y para entornos específicos de uso común, deben concertarse entre las personas e instancias administrativas influyentes, pero de manera importante, con los todos los sectores sociales que intervienen en el mismo.

Yuri Alberto Aguilar Hernández plantea un modo de investigación artística en la que la inmersión en los procesos sociales se realiza en una escala regional circunscrita en espacios comunitarios de la alcaldía de Tlalpan en la Ciudad de México. Presenta trabajos realizados con estrategias artísticas en los que participan colectivos y agentes culturales que comparten diversos problemas contextuales, algunos de ellos derivados de los intercambios conflictivos entre las culturas urbanas y rurales que cohabitan un mismo espacio social comunitario (y en el que la precarización laboral de la clase creativa: artistas, talleristas y gestores culturales, se suma a la tensión permanente que generan las prácticas instituyentes, que a su vez incluyen exploraciones artísticas vivenciales).

El colectivo “panósmico”, conformado por Mariana Mañón y Manolo Larrosa, presenta el análisis de un caso de aplicación dentro del gran panorama de expectativas del arte y el entorno. Abordan un sistema de

desagüe como objeto de estudio, el cual nace de la necesidad de comprender, cuestionar y poner en tensión condicionamientos estéticos, políticos y de urbanismo (ignorados como programas orgánicos); por lo cual, se genera a partir de su apreciación un contexto sociocultural distópico.

Otro caso de aplicación del arte para los entornos socioculturales específicos lo constituye el aporte de Yasmid Ivonne Navas Domínguez, que apunta a la observación de las formas de socialización, las variantes y las secuelas generadas por la pandemia actual, en contraste con prácticas de uso del espacio público realizadas por las diferentes tribus urbanas. En su texto analiza, como trabajo colaborativo, una serie de situaciones y reflexiones que experimentó con grupos de jóvenes patinadores de la Ciudad de México. Con presupuestos conceptuales de la corriente situacionista, liderada por el intelectual francés Guy Debord, destaca problemas prácticos de la ciudad, como la falta de espacios para estas prácticas recreativas, lúdicas y formativas de comunidades, generalmente marginadas por los estamentos gubernamentales. También, señala la carencia de herramientas afectivas que habilitarían a comunidades como éstas en el ejercicio de sus derechos como habitantes urbanos, y para trabajar de maneras efectivas en la construcción de espacios dignos de convivencia y esparcimiento.

La segunda parte del libro agrupa reflexiones de las autoras y los autores que, a partir de sus conocimientos sobre diseño y comunicación visual, abordan determinaciones generales del diseño, en función de lo social como casos de aplicaciones específicas. También se presentan experiencias de conocimiento competentes tanto para los diseños como para el arte en general. Es el caso del texto de Luis Ernesto Serrano Figueroa que diserta sobre la construcción de objetos de conocimiento empáticos para ambos campos disciplinares, denominados aquí como “espacios expandidos del conocimiento”. Objetos de estudio que se articulan a través de experiencias de diálogo entre los procesos de trabajo concreto, trasladados a objetos abstractos, que configuran, como lo plantea el autor, una estructura estructurante. Sus experiencias constituyen una serie de cartografías articuladas por trazos, que permiten visualizar las relaciones existentes entre las distintas dimensiones del trabajo de investigación y la consecuente producción de formas de entendimiento por medio de la comunicación gráfica.

Por otra parte, Marco Antonio Sandoval Valle presenta la importancia de mantener un enfoque sociocultural en la producción de imaginarios

visuales derivados del diseño. Este tópico aparece frecuentemente como una propuesta metodológica de exploración académica, para resaltar las relaciones entre el ejercicio intelectual del diseño y el usuario como un receptor de ese conocimiento específico. El autor critica que el diseño muchas veces queda distante del desarrollo de las investigaciones integrales sobre la disciplina, en el sentido de tipificar a los usuarios del diseño en calidad de clientes. Para explicar esta disyuntiva, Sandoval reflexiona sobre los parámetros del “diseño social en el ámbito profesional”, que señalan de manera crítica el uso de los términos que describen los proyectos diseñísticos, para derivar en meros negocios en los que se inmiscuyen productos estrictamente comerciales, sin cargas ideológicas o herramientas discursivas útiles para avanzar en el entendimiento del área disciplinar.

Gerardo García Luna Martínez, mediante herramientas discursivas específicas del lenguaje visual, alude a la importancia de valorar las improntas que dejan en un entorno social específico, como el de la comunidad universitaria, las insignias e imágenes particulares que denotan identidad gráfica (un ejemplo es el logotipo de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM). Después de invitar a distinguir parámetros importantes para entender el fenómeno (planteados por teóricos del diseño como Joan Costa, Norberto Cháves o Abelardo Rodríguez, entre otros, en torno a las clasificaciones taxonómicas y normativas de las insignias y las marcas), prosigue con una fundamentación metodológica, testimonial e histórica, que ayuda a entender la importancia de la insignia universitaria que distingue actualmente a esta facultad. El hecho gráfico en cuestión fue registrado ante Patrimonio Universitario, en coincidencia con la conmemoración de los cien años de fundación de la Bauhaus y los cuarenta años de la Facultad en Xochimilco.

Se trata del escudo diseñado por Sabino Gainza, académico de la FAD, y referente inequívoco de la disciplina en el ámbito de la simbología, la iconicidad y el entorno de la insignia.

Anabell Estrada Zarazúa, explora las acciones que implican el procesamiento de informaciones de manera tecno-medial, en la producción del diseño en el entorno social y ambiental; para ello, muestra algunos factores que inciden en que el diseño se encuentre alejado de la discusión social y cultural contemporánea. Abunda sobre el papel del diseño en la configuración de lo que ella describe como un mundo humano, tanto

en su pensamiento como en el orden social y material. Muestra los vínculos entre el diseño y su artificialidad, e invita a reflexionar acerca de su papel medial en la cultura. Para lo anterior, se basa en la perspectiva conceptual que lideran intelectuales como Friedrich Kittler y Bernhard Siegert, entre otros, quienes tienen como premisa el análisis del carácter tecno-medial de la cultura.

Por último, se presentan los aportes de Carlos Barrera Reyes sobre las experiencias colaborativas en México con importantes grupos de tejedores y tejedoras de los estados de Chiapas y Oaxaca. Dichas experiencias tuvieron fases iniciales importantes, por ejemplo, se integró un taller con mujeres de diferentes edades, que habían sufrido violencia sexual y se hacían llamar “Mariposas”. Para ello recurre a desplazamientos que autores como Suzanne Lacy o Maria Lind denominan como prácticas con comunidades experimentales. Utiliza también algunas ideas del antropólogo Walter Morris en su investigación sobre las mariposas en la iconografía de los textiles mayas, principalmente en los huipiles ceremoniales realizados por tejedoras en Los Altos de Chiapas. Para finalizar este capítulo, el autor nos induce a una reflexión con la que intenta dejar de observar el fenómeno textil desde un punto de vista romántico, que impide entenderlo en su complejidad; por ejemplo, en nuestros días se advierte el uso de madejas de algodón industrial teñidas con colorantes químicos, en contraste con los pocos artesanos que aún realizan el teñido con tintes naturales. En este sentido, el autor nos plantea la posibilidad de pensar en la existencia de comunidades “cerradas” con nulas relaciones sociales, principalmente en el ámbito religioso, las cuales operan por medio de normas, criterios éticos y códigos culturales distintos a los que se idealizan en los ámbitos académicos.

Una de las conclusiones, quizás la más importante del libro, es que a partir de los planteamientos presentados con relación al panorama general del campo de conocimiento: Arte y entorno [Arte Urbano], pueden surgir otras formas de abordarlos. Lo deseable es que a partir de los planteamientos iniciales se generen, además, discusiones que produzcan movilidades y desplazamientos, acuerdos y desacuerdos, útiles y necesarios para comprender mejor los argumentos contenidos en el nivel individual y colectivo.

Álvaro Villalobos Herrera
Yuri Alberto Aguilar Hernández



Hacia la
construcción de un marco
est(ético)-epistémico común

María Haydeé García Bravo

Es una comprobación insistente que la transformación del mundo tiene lugar primero como transfiguración estética.

Es necesario admitir, en consecuencia, una relación fundamental entre utopía y estética.

“Estética de la utopía”.

Aníbal Quijano, 1990

La interdisciplinariedad es arriesgada pero, ¿de qué otra forma se va a incentivar lo nuevo?

Como una hoja.

Una conversación con Thyrza Goodeve.

Donna Haraway, 2018

Introito

El proceso de preparación y consecución de cada seminario de graduación en Arte, Diseño y Procesos Sociales, dentro del Posgrado en Artes y Diseño ha sido arduo y no exento de dificultades, no obstante, considero que hemos podido ir co-construyendo un marco est(ético)-epistémico en el Grupo de Investigación-Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAE_) desde donde lo impulsamos. En este semestre, además de los retos corrientes que hay que enfrentar, vivimos uno todavía más desafiante y de mayor magnitud, la irrupción del coronavirus y la serie de medidas de confinamiento para sortear o controlar su propagación. Diríamos, con Boaventura de Sousa Santos, que fue atacada la razón proléptica, tan extendida en occidente, es decir, ese “tipo de razón que no se emplea en pensar el futuro porque piensa que sabe todo lo referente al futuro, al que considera lineal, automático e infinitamente por encima del presente” (Santos, 2017, p. 213). La pandemia nos ha vuelto a confrontar con la incertidumbre del porvenir. Esa irrupción cortó ciertas dinámicas del encuentro presencial, con todo, el periodo de arranque del seminario, aunque breve, así como el establecimiento de un compromiso inicial firme, posibilitaron que continuáramos con sistematicidad y responsabilidad compartida en modo virtual mediante plataformas digitales.

En esta reflexión, intento alternar ideas teóricas con la dinámica de trabajo en el Seminario para dar cuenta de esa construcción. La noción de “marco epistémico” es un elemento básico en la propuesta de investigación interdisciplinaria como estudio de sistemas complejos del físico y epistemólogo argentino-mexicano Rolando García Boutigue. Ya en otro lugar, he analizado los dos niveles del marco epistémico a los que apuntaba Rolando: el nivel macro y el nivel procesual (García Bravo, 2018). Y he señalado que él se ocupó más del nivel macro, que bien podría corresponderse con la idea de meta-paradigma de Kuhn, de episteme de Foucault, de cosmovisión en Lenkersdorf, pero no escribió casi nada sobre cómo los equipos de investigación-docencia-creación, como el nuestro, pueden construir uno a la hora de encarar proyectos que estudien y busquen intervenir en problemáticas complejas.

Articulación entre sentir, pensar y crear colectivamente para trans-formar

En muchas ocasiones el marco epistémico se confunde con tener los mismos referentes conceptuales, sin embargo, aunque eso puede llegar a suceder por el diálogo, la convivencia, el compartir y el paso del tiempo no se reduce a ello, porque hablar de marco epistémico común es aludir tanto a una comprensión más profunda entre nosotros (porque nos develamos nuestros compromisos ontológicos) y de nuestro trabajo (porque afloran nuestras motivaciones, intereses, posicionamientos y valores), como a un acuerdo más intenso que, lejos de anular las diferencias, por el contrario, las reconoce y encuentra enriquecedoras. Para Rolando García, “el marco epistémico está orientado por una normatividad extradisciplinaria de contenido social” (García, 2006, p. 106); lo que implica que tomar la opción de la investigación interdisciplinaria y del campo de la creación (arraigada en procesos sociales, políticos, comunitarios) tiene una significación ética, sobre todo en un contexto altamente mercantilizado del conocimiento y de las artes y los diseños, y donde el compromiso académico y artístico atraviesa por tomar posición e indagar alternativas en torno a lo existente, así como entender el problema en tanto sistema, con miras a buscar trans-formarlo, traspasarlo, subvertirlo y darle otra forma. Ha sido Pablo González Casanova, el connotado intelectual mexicano, quien radicalizó la idea de la investigación interdisciplinaria, al señalar que muchas de las veces

En el “marco epistémico” de la “ciencia normal” sobre sistemas complejos, esto es en el conjunto de preguntas o preocupaciones que sus investigadores se plantean, y en “el dominio de la realidad que se proponen estudiar”, no encuentran cabida las relaciones sociales de explotación —para acabar con ellas— ni las alternativas al actual sistema de dominación-apropiación conocido como capitalismo para sustituirlo por otro menos depredador y autodestructivo. Pero muchas de sus contribuciones ayudan a replantear los problemas de una dialéctica compleja y de la construcción de un mundo alternativo. (González-Casanova, 2004, p. 72)

Y a esta forma de investigación le da como objetivo la creación de novedades históricas, lo que significa

una nueva división y articulación del trabajo científico, técnico y político, que no solo busca las causas o factores de lo que ocurre sino las implicaciones que supone un sistema determinado, se tiene que pensar en las implicaciones que supone un sistema como el capitalista. (González Casanova, 2004, p. 72)

En ese sentido, al hablar de marco epistémico es imprescindible historizar, contextualizar y examinar los fundamentos del sistema capitalista (y, diríamos con Quijano [2000], la colonialidad, ese patrón mundial de poder basado en la racialización y la explotación), ya que el proceso histórico de negación del otro y su alterización jerarquizante atravesó también por una subordinación de las estéticas originarias, abarcó no sólo las dimensiones política, cognitiva, de las creencias, sino también las creaciones artísticas. Generar un marco est(ético)-epistémico en común requiere sensibilizarnos, incomodarnos y tratar de tirar, en conjunto, de todos los hilos que conforman el nudo histórico, la totalidad social, en la que nos encontramos.¹ De ahí mi propuesta de ensanchar la noción de Rolando García e incluir la dimensión estética,² subrayando lo ético³ y denominarlo marco est(ético)-epistémico común, conjugando así los tres ámbitos (que de todos modos se encuentran anudados).

Así como en la propuesta interdisciplinaria, que se da como una modelación por aproximaciones sucesivas, hay fases de integración (de las que se parte para el planteamiento en colectivo del problema y para el acoplamiento de los avances parciales y los resultados) y otras de

- 1 Tal como lo hemos expuesto en otro trabajo, donde hemos propuesto pensar a Quijano como un secreto Khipukamayúq, consideramos que nos ha legado “una propuesta que es simultáneamente epistemológica y política, en tanto, en un mundo en que las poblaciones están cada vez más indigenizadas, no se puede estudiar y accionar una sola cuerda del nudo. Para entender y transformar la condición de colonialidad es necesario pensar y actuar en todas las dimensiones, interdisciplinariamente en el ámbito del conocimiento y de manera intercultural en la esfera política-simbólica”. (Gandarilla y García-Bravo, 2009, p. 208)
- 2 Para el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel la *áisthesis* (αἴσθησις) “es la apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean, [...] palabra de la que deriva en castellano estética, y no arte (de origen latino, ars, y que significa más bien *tékhnē* en griego) (Dussel, 2018, p. 2).
- 3 Retomo la significación de la ética en el pensador francés Edgar Morin, que no es la moralidad simplista de lo bueno y lo malo, sino que implica también un posicionamiento, una autoreflexividad, la de la ética propia, siempre en relación, porque se sabe imbricada con el otro, y que se encamina hacia una responsabilidad solidaria, una ética en comunidad (Morin, 2004). En esa línea de pensamiento, la solidaridad vívida es lo único que permite el incremento de complejidad.

diferenciación (en las que se especifica la dinámica de un subsistema o se profundiza en algunas de las escalas temporales o espaciales, examinando con mayor detalle ciertos elementos y sus vínculos), en la configuración del marco est(ético)-epistémico común se replica esta dinámica. Los participantes, estudiantes de diferentes semestres y quienes formalmente llevan a cabo el seminario para elaborar un informe de investigación con el cual obtendrán el título de maestría, presentan sus proyectos, todos ellos involucrados, en mayor o menor medida, con problemáticas sociales y comunitarias [véanse en esta misma memoria]. Reciben retroalimentaciones a partir de las cuales van generando nuevos materiales y reflexiones. Y todos en ese proceso vamos intentando abrirnos, desplazarnos de nuestras posiciones, operar un des-centramiento, lo que implica una capacidad de escucha y búsqueda de comprensión dilatada de lo que el otro está exponiendo, para dejarnos interpelar y cuestionar nuestro punto de vista. En una entrevista, Rolando García señaló que este proceso conlleva tomar distancia de la repetición acrítica del sentido común y de nuestra concepción de las cosas, así como hacer un esfuerzo para intentar trasladarnos a la posición del otro, vislumbrar su lugar de enunciación (Castorina y Claros, 2002).

En el seminario, que más bien concibo como un taller, en su acepción tanto de lugar, donde se trabaja con las manos (de ahí el término de obrero, aquel que manual, corporal, sensitiva e intelectualmente genera una obra) como de hacer artesanía, en la perspectiva planteada por Boaventura de Sousa Santos, lejos de lo estandarizado y lo mecánico. La artesanía de las prácticas en la ecología de saberes (que combina con la proposición de interdisciplina de Rolando, llevándola más allá) parte de reconocer la “incompletud” de todo conocimiento y pone de relevancia al conocimiento corporeizado, lo que llama el calentamiento de la razón, el corazonar (sentipensar en Orlando Fals Borda y Arturo Escobar), es decir, no desvincular el pensamiento de la afectividad, las emociones de la razón y tener en cuenta la necesaria interdependencia entre pensar, decir y hacer. Lo que se conjuga estrechamente con la propuesta de González Casanova de un nosotros transcognitivo, que articule “conocimiento, palabras y acción para alcanzar objetivos” (González Casanova, 2004, p. 119).

Considero que todos quienes participamos en el seminario estamos de acuerdo en que en esta forma de trabajo hay que desaprender,

poner en suspensión los prejuicios, sobre todo respecto a los saberes, epistemologías y manifestaciones artísticas que han sido ubicadas del otro lado de la línea abismal, es decir, que han sido menospreciadas, invisibilizadas, excluidas. Para el científico/artista posabisal “al igual que el artesano, el respeto por los materiales y las técnicas es el punto de partida para ejercer su curiosidad y creatividad” (Santos, 2019, p. 215). Lo que resulta en una convergencia integral entre los autores convocados y nuestras prácticas de investigación-docencia-creación.

El sinuoso camino de la investigación-creación colaborativa

De esta manera, aunque estoy de acuerdo, a un nivel general con los planteamientos anteriormente expuestos, es respecto a los matices que se presentan los desacuerdos y discusiones, ya que atraviesan la esfera de los valores no explicitados respecto a ámbitos concretos y pondré algunos aquí a manera de ejemplo. Una buena parte de las fricciones ha tenido que ver con cómo entendemos a la Universidad y sus objetivos, muchos de ellos impuestos por una lógica de medición abstracta (ligada a la llamada eficiencia terminal y el otorgamiento de títulos y grados como una finalidad en sí misma) sin analizar o ponderar los medios. Otro es la corroboración de que para un programa de este tipo es necesario más tiempo para ganar en profundidad y concentrarnos en la escritura, sin dejar de acompañar e insistir a cada momento en la claridad respecto a los objetivos, pues estos pueden diferir en varias escalas: personal, de grupo, institucional, y no corresponderse de manera directa. Por lo que considero necesario sumar, a las ya existentes, dinámicas que posibiliten la integración y la colaboración. Un punto más por señalar es la poca claridad en el uso de herramientas metodológicas para llevar a cabo los proyectos. Este utillaje se basa en esquemas dinámicos complejos y en hojas de análisis de datos. Aquí debo advertir que en principio tenía cierta reticencia a los esquemas, pues consideraba que volvían rígida la elaboración conceptual y constreñían el despliegue creativo de articulaciones múltiples; sin embargo, ahora reconozco su potencial capacidad proyectiva en el sentido de cartografías o coordenadas del pensar y de la creación (siempre y cuando retengan su flexibilidad y apertura). En este seminario, el tránsito de los esquemas y las hojas de datos a la

escritura significó un salto mortal para quienes no estaban familiarizadas con ellos, una dificultad no tan fácil de sortear. Hemos constatado que quienes participan en este seminario tienen obra y propuesta estética de muy alta calidad, pero que elaborar una reflexión sobre ella, y llevarla al papel, representa un desafío enorme. Lo que nos lleva a la necesidad de plantear mayor articulación entre la propuesta y los objetivos, para “tallerear” con mayor solidez la correspondencia entre las herramientas metodológicas y la estructura del texto de cada proyecto, y quizá otorgar más sesiones a la explicación de los esquemas.

Un gran reto ha sido entrenarnos en una escucha atenta, cálida pero rigurosa y de compenetración con cada uno, cada una, como sujeto cognoscente-creativo y su itinerario personal y de trayectoria profesional, para reconocer que el camino de la investigación-creación es sinuoso y no directo, que hay avances y retrocesos, que se generan crisis (derivadas de la inseguridad individual y las condiciones de producción y redacción), y confusiones conceptuales y metodológicas, y que es importante no evadir los conflictos o contradicciones, sino que hay que buscar maneras de encararlas.

Reitero, la exposición de los proyectos (de forma presencial en un principio y luego virtual, con escucha y retroalimentación colectiva), fue fundamental para conocernos y reconocer las cuestiones propias de cada proyecto, identificar en dónde reside su fortaleza y dónde es necesario hacer el recorte adecuado para poder concluir.

Considero que el seminario dio pie a un importante proceso de diálogo y abrió múltiples posibilidades de reflexión-acción y de compromiso con el propio quehacer y con las comunidades con las que interactuamos. Se generó, por la energía y la responsabilidad puestas en ello, un involucramiento entre todos los participantes. Se aportaron ángulos diferentes, y como consecuencia de nuestra participación en anteriores seminarios, hemos ido ganando en confianza y en la construcción de un lenguaje compartido (que se ha visto recompensado con una profundidad en los argumentos y en las exposiciones, sea en forma gráfica o discursiva, reconociendo que colectivamente se pudo llegar a esa formulación).

Logramos hacer emerger un trabajo como ejercicio en conjunto, construido de manera abierta, con afectividad y honestidad. Recuperamos, entonces, la dimensión ético-política de la estética, tal como la

plantea Dussel, en una producción consensual, involucrando los sentidos y construyendo un acuerdo relativo y contextual: “El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria” (Dussel, 2018, p. 22). Y aquí la idea de interdependencia es fundamental, noción que está muy presente en todos los enfoques que revisamos y articulamos: las epistemologías del sur, las nuevas ciencias y humanidades, la perspectiva interdisciplinaria y del pensamiento complejo, el conocimiento situado, la ecología de saberes, la traducción intercultural y los diálogos transepistemológicos. Los argumentos conceptuales y explicativos de los autores que aquí citamos conectan de manera crítica y creativa, el análisis de las condiciones históricas de dominación en el capitalismo y también, ineludiblemente, sus vías de mutación. Dussel, por ejemplo, nos convoca a pasar del momento negativo de la descolonización (que equivale a negar la colonialidad que abarca también a la estética, a la liberación), al momento poiético o creador, lo cual se acomoda con la proposición de la interdisciplina como creación de transformaciones históricas.

Corolario

Las creaciones artísticas en colectivo y comprometidas son importantes porque conmueven, nos modifican la perspectiva desde los sentidos, nos amplían el horizonte de visión y pueden llegar a impulsar la transformación; exploran y esbozan alternativas de vida, de formas de relación, de ser y estar en el mundo, profundamente involucrados con otros. La perspectiva interdisciplinaria y transepistemológica no separa el sentipensar del hacer, se sentipiensando haciendo y se hace sentipensando, dentro de un proceso dialéctico y dialógico constante. Se vive el pensamiento y se habita el hacer con otros, con in-tensión, es decir, un despliegue sensitivo en permanente tracción debido a la interdependencia.

En este taller artesanal, con un marco est(ético)-epistémico común, apuntamos entonces a una democracia cognitiva y creativa, donde podamos concordar (estar en sintonía desde el corazón), tejer vínculos entre ámbitos de acción para llevar a cabo una reconfiguración est(ética)-epistémica.

Como artesanas y obreros que somos, queremos participar de la minga (en quechua) o tequio (en náhuatl) epistémico y estético, como “trabajo comunitario o colectivo que pretende crear o conservar conocimientos [y creaciones] comunes” (Santos, 2019, p. 231), con una experiencia profunda de los sentidos, en reciprocidad (en una interacción dialógica entre racionalidad e imaginación); esa es la apuesta y sabemos que, como escribió el poeta republicano español, Antonio Machado, se hace camino al andar.

En ese andar presento una serie de reflexiones que, situadas y arraigadas en el contexto de la pandemia y el confinamiento, surgieron y se fueron tejiendo con estudiantes (de varios cursos), familia, amigos y colegas y que lleva por título:

Ejercicio interescópico. Miradas intensas

Sólo los ojos son capaces aún de dar un grito

Rene Char, *Hojas de Hipnos*
(citado en Didi-Huberman, 2008)

Este ejercicio interescópico: *Miradas intensas* es una creación colectiva que, como proyecto fue ideado por mí y tuvo varias fuentes, una de ellas, quizá la principal, fue el seguimiento que llevé a cabo del Seminario Estética de la Liberación del Dr. Enrique Dussel entre mayo y septiembre de manera virtual en la UNAM, y de la inquietud que varias frases dichas por él me generaron. En señaladas ocasiones mencionó: “cuando yo miro el ojo de un ser humano me veo mirado. Casi ni lo veo al ojo, me veo visto, veo un ojo que ve”; y eso se inscribe en el sentido del poema de Antonio Machado, autor al que ya me he referido:

*el ojo que ves no es ojo
porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.*

Poema que, además, es uno de los dos epígrafes de otro libro que he citado profusamente, pues se ha constituido en una de las bases de mi posición y perspectiva interdisciplinaria y transepistemológica: *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política* de Pablo

González Casanova. Y así es como se fue tejiendo la idea, entre citas de unes y otros, a la manera de Walter Benjamin; entre referencias cruzadas y compartidas se fue cocinando a fuego lento, porque ha sido, ante todo, un diálogo, una idea que cobra fuerza y que sólo se puede llevar a cabo con la participación y co-laboración entusiasta de otros.

En ese sentido, en la sesión del 10 de junio de 2020, Enrique Dussel, al analizar y criticar la estética hegeliana (que dejó fuera una gran cantidad de creaciones y producciones por considerarlas primitivas y de poca calidad, fetichizando la estética occidental y eurocéntrica, que comenzó por excluir al Egipto ligado a las culturas bantúes) enfatizó:

La cultura clásica es un fetichismo de la dominación. Los pobres, los esclavos eran el objeto del descubrimiento. Esos esclavos, esos pobres, eran “feos”, según la belleza vigente. Había que tener nuevos ojos para esos trascendentes del sistema como totalidad, considerarlos participantes de un reino donde dejaran de ser pobres y el horizonte de ese reino donde hubiera justicia e igualdad, y no hubiera pobres, es lo que denominaban el reino de dios. Y es lo que Schiller llama el reino de la libertad y es lo que Marx toma como utopía. (2020) [Énfasis agregado].

Se constata aquí la relación, ya señalada por Quijano, entre estética y utopía (referida en el epígrafe con el que inicia este texto). En ese trabajo, Quijano señala que “la utopía debiera ser admitida como un fenómeno de naturaleza estética. Lo que no es, sin embargo, lo mismo que decir que la utopía es, tout court, un fenómeno estético” (2014, p. 733). La utopía es entendida por el sociólogo peruano como “un proyecto de reconstitución del sentido histórico de una sociedad”, y es importante remarcar tanto el sentido proyectual, lanzado hacia un futuro, como el histórico, que enlaza las tres temporalidades en juego, es decir, se tiene un arraigo en el pasado, en esos pasados invisibilizados o negados, y en las posibilidades que se abren desde el presente para un porvenir.

la crítica de las relaciones de poder, vigentes o que apuntan como alternativas, que no se encierre en la denuncia, sino también se oriente al debate de una racionalidad alternativa, no se dirige únicamente a la materialidad de las relaciones sociales, sino también a las relaciones intersubjetivas que están tramadas con aquellas. (Quijano, 2014, p. 735)

Estas reflexiones y sobre todo la propuesta dusseliana, la contrastamos con la mirada pesimista de otro filósofo muy influyente en la actualidad,

que fue otra de las fuentes de la idea. En una entrevista que Rebeca Yanke, del diario español *El Mundo*, le hizo al filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han le preguntó: “Algo positivo es que, mascarillas de por medio, cobran mayor importancia las miradas: ¿incidirán en un regreso a la seducción y hacia la empatía?” Y su respuesta devela su diagnóstico, que puede ser cierto, aunque sólo en parte, y configura una más de las paradojas que debemos encarar en nuestro tiempo:

Hoy ya solo miramos nuestro smartphone. Cada vez nos miramos menos entre nosotros. Incluso la madre está mirando permanentemente su smartphone en lugar de devolverle la mirada al niño. En la mirada de la madre el niño encuentra apoyo, confirmación y comunidad. *La mirada de la madre infunde una confianza primordial. La falta de mirada provoca un trastorno en la relación consigo mismo y con los demás, y es también causante de la actual pérdida de la empatía.* En mi libro *La expulsión de lo distinto* escribí que *el otro se revela sobre todo como mirada.* El smartphone y la digitalización hacen que vivamos en una sociedad sin mirada. La comunicación digital tiene consecuencias negativas en nuestra relación con el otro. Cada vez perdemos más empatía. Hace 10 años, la famosa artista de performances Marina Abramovic hizo una memorable en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que consistía en un *ritual de la mirada*. Durante tres meses permaneció sentada en una silla, ocho horas al día, mirando fijamente a los ojos a la persona que estaba sentada enfrente. Fue un evento muy emocional. Algunos se sintieron tan sobrecogidos por *la penetrante mirada de la artista* que rompieron a llorar. (Han, 2020) [Énfasis agregado].

Frente a este enfoque de pensamiento triste, queriendo darle la vuelta, puesto que aún somos capaces de vernos y al buscar remarcar la importancia de la mirada, solicité a estudiantes, amigos y familia cercana se hicieran una fotografía, un *close up* o *big close up* de su mirada y también me enviaran una frase, para intentar con-formar un cadáver exquisito de nuestras visiones y re-flexiones cruzadas, transversales e intervenidas durante el confinamiento. Así, 36 personas se vieron involucradas, tanto del “8vo. Seminario de Arte, Diseño y Procesos Sociales” del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, como del Seminario “Corporalidades y racialización. Objetualización y devenir de los cuerpos liberados en la trama moderno/colonial”, dentro de la Especialización y Curso internacional Epistemologías del Sur, 5a. Cohorte (2020) de los posgrados virtuales de CLACSO. El propio profesor Dussel participó de la convocatoria y me permitió hacerle la fotografía mediante una videollamada.

Durante estos meses de realización del proyecto llegó a mis manos uno de los ya múltiples libritos sobre la pandemia del provocador filósofo esloveno Slavoj Žižek, en donde, al examinar las condiciones de aislamiento y distancia corporal durante este tiempo, subraya la importancia de la mirada, lo cual me hizo pensar que la idea y el proyecto eran acertados:

Las manos no pueden acercarse a la otra persona; solo desde el interior podemos acercarnos unos a otros, y la ventana hacia el «interior», son nuestros ojos. Durante estos días, cuando te encuentras con una persona cercana a ti (o incluso con un desconocido) y mantienes la distancia adecuada, *una profunda mirada a los ojos del otro puede revelar algo más que un contacto íntimo.* (Žižek, 2020, p. 10) [Énfasis agregado].

Y esta formulación la entreveró con un enunciado hecho en la juventud de su filósofo de cabecera, Hegel:

El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad: una riqueza interminable de muchas representaciones, imágenes, de las cuales ninguna le pertenece, o que no están presentes. Se puede ver esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos. (Žižek, 2020, p. 11)

Noche que se puede tornar en amanecer, en luminosidad, y pueden entonces advertir “la carambola”, sin querer, entre el análisis dusseliano respecto al pensador alemán (piedra de toque de toda la filosofía occidental, ya que fue ahí al escuchar su crítica, donde se detonó este ejercicio) y la espiral que se forma al llevarlo a cabo, al encontrarlo en medio del camino, al percatarnos de las múltiples interconexiones.

El proyecto, que consiste tanto en un video como en esta publicación, parte de otorgar una importancia cardinal a la mirada, dadas las condiciones de la pandemia y las medidas de seguridad sanitaria con los cubrebocas-barbijos, que dejan a los ojos como el elemento expresivo más significativo. Y también como apuesta para construir otra perspectiva sensorio-visual, que posibilite vislumbrar cómo remontar la pandemia y sus consecuencias, concebir que podemos cambiar el mundo pospandemia sabiendo que sólo en colectivo y como comunidad se puede lograr. Por lo que se inscribe en la propuesta de la minga/tequio est(ético)-epistémico de las Epistemologías del Sur y la Filosofía de la

Liberación y nuestra propia interpretación, que ya hemos abordado en el texto anterior.

Fotografiarse los ojos no es una tarea fácil y, como lo hemos enfatizado, siempre refleja lo que se está viendo [Ver Imagen 1]. Organizarlas en el video y ver, y rever las fotografías, fue una experiencia que nos hizo percibir las con una modulación muy especial y enriquecedora; incluso, yo misma observé con otros ojos esas miradas que he visto (algunas muchísimas veces, como la de mi madre, otras no tanto, pero que creía conocer). Enfocarme en avistar sólo los ojos me hizo reconocer y redescubrir a cada persona desde otro sitio, profundizar el lazo que nos vincula y entreteje, y aunado a ello, percibirles a través de sus palabras, de las frases que me hicieron llegar y que se incluyen en la nube de palabras aquí presentada [Ver Imagen 2]. Se trata de reflexiones que juntas provocan un punto de inflexión. Como lo señala Haraway, trabajar bajo el método de difracción, lo que atraviesa y proyecta e intentar registrar las interferencias, “consiste sencillamente en hacer visible todo lo que se ha perdido” (2018, p. 127). Visualizar que coincidimos porque compartimos y concordamos en una senda de cooperación, reciprocidad y que apunta hacia un horizonte de apertura y solidaridad.

Así como el epígrafe de este texto, del poeta de la resistencia francesa, Rene Char, que en medio de la ocupación fascista gritaba con los ojos, porque el otear y presenciar implica de manera imprescindible la intersubjetividad, de eso que quien cita el epígrafe, Georges Didi-Huberman, acentúa:

la facultad de hacer aparecer parcelas de humanidad, el deseo indestructible. Debemos, por tanto, convertirnos nosotros mismos [...] en luciérnagas y volver a formar, así, una comunidad del deseo, *una comunidad de fulgores emitidos*, de danzas a pesar de todo, de pensamientos que transmitir. (Didi-Huberman, 2012, p. 120) [Énfasis agregado].

Y en este crear colectivo, América Latina se hizo presente, ¡esa que renace con el triunfo popular y democrático en Bolivia y en Chile!
Gracias infinitas a las y los colaboradores que son:

- Luna Mariana Almanza Salazar (Colombia-México)
- Xóchitl Arteaga Villamil (México)

- María Bergero (Argentina)
- María Haydeé Bravo Cisneros (México)
- Ma. Gladys Castillo Guerrero (México)
- Laura Catelli (Argentina)
- Amaranta Cornejo Hernández (México)
- Gustavo Corral Guillé (México)
- Inti Eli Daniel Mancillas (México-Haití)
- Enrique Dussel (México-Argentina)
- Anabell Estrada Zarazúa (México)
- Yanina Flores Melgar (México)
- José Guadalupe Gandarilla Salgado (México)
- Raúl Gerardo García Bravo (México-EUA)
- Raúl Tadeo García Mazorra (México)
- Sofía García Mazorra (México)
- Marcela Landazábal Mora (Colombia)
- Luz Lazos (México)
- María Gabriela López Yáñez (Ecuador)
- Melina Mahmud (Argentina)
- Yolloxochitl Mancillas López (México)
- Claudio Martínez Debat (Uruguay)
- Carlos Andrés Martínez García (Colombia)
- Gabriela Morales Martínez (México)
- Ximena Nava Espinoza (México)
- Ivonne Navas Domínguez (Colombia-México)
- Tania Ocampo Saravia (México)
- Paula Ramírez (Argentina)
- Luciana Salazar Plata (México-Colombia)
- Maria Socas (Argentina)
- Marco Sandoval Valle (México)
- Astrid Suárez Álvarez (Colombia-México)
- Victoria Tapia Ruiz (México)
- Francisco Velasco Andrade, Paco (Ecuador)
- Álvaro Villalobos Herrera (Colombia-México)
- Voz: Mónica Guadalupe Gutiérrez Díaz (México)
- Música: Claude Martin, álbum *Uróboro*, canción “Anandamida” (Uruguay)



Imagen 1.

Cadáver exquisito

Nube de palabras generada a partir de las frases enviadas por los y las participantes para atravesar la pandemia. Ciudad de México, 2020.

Imagen 2.

Miradas intensas

Collage. María Haydeé García Bravo (2020).





- CASTORINA, J. A. y Claros, M. (2002). Entrevista a Rolando García. Piaget, las ciencias y la dialéctica. *Revista Herramienta, debate y crítica marxista*, (19). <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=753>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- DUSSEL, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de Filosofía*, (77), 1-37.
- DUSSEL, E. (2020, 10 de junio). *Estética de la liberación latinoamericana, Clase 6*. [video de YouTube]. <https://youtu.be/GTqx5QThxig>
- GANDARILLA SALGADO, J. G. y García Bravo, M. H. (2019). Aníbal Quijano, un secreto khipukamayúq. La modernidad, el nudo por desatar. *Las Torres de Lucca. Revista internacional de Filosofía Política*, 8(15), 183-214.
- GARCÍA BRAVO, M. H. (2018). Rolando García. Epistemología e historia de la ciencia. Aprendizajes y desafíos. En J. González-Sánchez (coord.), *¡No está muerto quien pelea! Homenaje a Rolando García* (pp. 231-252). CEIICH-UNAM.
- GARCÍA, R. (2006). *Sistemas Complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- GONZÁLEZ CASANOVA, P. (2004). *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*. Anthropos; IIS-UNAM.
- HAN, B.-C. (2009). *Una epistemología del Sur*. Siglo XXI Editores; CLACSO.
- HAN, B.-C. y Yanke, R. (2020, 5 de junio). Entrevista. Sólo los ricos pueden permitirse la distancia social. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/papel/historias/2020/06/05/5edaof39fdddf43018b4631.html>
- HARAWAY, D. J. (2018). *Como una hoja. Una conversación con Thyrza Goodeve*. (M. Pérez, trad.). Continta me tienes.
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- QUIJANO, A. (2014). Estética de la Utopía. En D. Assis-Clímaco (coord.), *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 733-741). CLACSO. (Original publicado en 1990).

- SANTOS, B. de S. (2017). *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Morata. (Publicado originalmente en 2014).
- SANTOS, B. de S. (2019). *El fin del imperio cognitivo: La afirmación de las Epistemologías del Sur*. Trotta. (Publicado originalmente en 2018).
- ŽIŽEK, S. (2020). *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*. Editorial Anagrama.



Arte y diseño para el entorno social comunitario

Álvaro Villalobos Herrera

Arte y contexto público

Realizar una obra de arte para un sector acotado de la población (como el que va a galerías y museos, donde el gusto está modelado por los guiones curatoriales, las características de cada institución y los parámetros específicos de las invitaciones y convocatorias), es diferente a desarrollar una obra para una cantidad mayor de personas (como el que usa las calles y las plazas públicas donde no hay explicaciones a la mano sobre los objetos artísticos, más que las que ellos mismos proporcionan a los sentidos externos). Sobre este factor, y sobre la diversidad de factores que deben tenerse en cuenta al momento de proyectar para el entorno, aquí se presentan algunas características que seguramente ayudarán a comprender el fenómeno, con pleno conocimiento de que el arte público generalmente se perfila hacia una población que no necesariamente está informada sobre arte, y es diferente a la población que va a los espacios especializados para el mismo en busca del placer estético que proporcionan las obras promovidas por los circuitos de legitimación. El arte para entornos públicos convoca a la libertad creativa e imaginativa de

productores y receptores, e implica que los primeros proyecten creaciones bajo premisas de compromiso ético y estético con la sociedad a la que se están dirigiendo. En este caso, se recomienda acometer con el arte actos responsables, que centren los problemas conceptuales y técnicos en un campo de ideologías prácticas, basadas en los diversos niveles sensibles y cognitivos que puedan compartir todas las personas (informadas y desinformadas) sobre las implicaciones de un arte inmerso en los entornos sociales públicos y abiertos. Una de las características más importantes del arte pensado y proyectado para lugares públicos de uso común es la capacidad para conciliar el espacio/tiempo que ocupa, por medio de la gestión y el concierto con las personas e instancias administrativas que en él intervienen (así como con las demás sectores sociales que tienen influencia sobre el mismo).

El campo disciplinar que aquí se aborda corresponde a las artes plásticas y visuales, específicamente al *Arte y entorno (Arte urbano)*.¹ Esta área de exploración y aplicación de conocimientos está relacionada con las intervenciones artísticas realizadas, como su nombre lo indica en cualquier tipo de entornos, ideológicos conceptuales, formales y contextuales como se verá adelante. En el sentido físico, se trata de un arte que interviene espacios abiertos a la observación y la crítica, distantes a la medida de las instancias privadas. Se consideran así, porque generalmente son de uso común y están consensuados por los sucesos que ahí acontecen, y corresponden a entornos sociales y comunitarios específicos. Algunos teóricos, como Mario Perinola, ubican el tipo de arte con tendencias abiertas y totalizantes (tanto para espacios públicos como privados), dentro de lo que ha venido llamándose: “campos expandidos de creación”. Aunque no es una denominación que se enfatice en el presente texto, el arte expandido acoge las prácticas inmersas en procesos culturales en los que los límites del arte se presentan difusos, porque interpelan diversos campos, tanto disciplinares como de los ámbitos plurales de la

1 Denominación otorgada como campo disciplinar por el Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la FAD-UNAM. La fecha de aprobación del Consejo Técnico sobre el “Cambio de denominación del programa de Maestría en Artes Visuales por Programa de Posgrado en Artes y Diseño”, se realizó en su sesión del 22 de abril de 2008. La fecha de aprobación del Comité Académico corresponde al 12 de noviembre del 2009. La fecha de opinión favorable del Consejo de Estudios de Posgrado es del 29 de octubre del 2010. Por último, la fecha de aprobación del Consejo Académico de Área es del 30 de marzo del 2011.

vida cotidiana. Por medio de esta propuesta, en el sentido conceptual, se señala la producción artística para el entorno público, y se enfatiza que se trata de un arte en el que predominan las características contextuales. El arte público aquí se aborda como un hecho modelado y modulado a partir de las características experienciales, que comparten en un mismo contexto espacio-temporal de creación y percepción, artistas y público receptor. Un arte que implica, como ya lo señalamos de manera amplia, las obras involucradas con los procesos sociales en dinámicas plurales de gestión, producción y recepción en diferentes niveles.

La historia registra los hechos artísticos a través del tiempo, a partir de una revisión, desarrollo, evolución e involución de los datos proporcionados, el conocimiento artístico funge como catalizador del pensamiento humano (tal como lo hace el conocimiento científico y tecnológico). El arte se reconoce como una convención social de la que derivan especificidades como: el carácter público y privado de las obras. El hecho de que esté localizado en un espacio público hace que los receptores y/o usuarios, puedan relacionarlo con situaciones inherentes al colectivo social y a la vida en comunidad (en una dinámica de relaciones contextuales compartidas). La construcción ideológica, denominada arte, tiene una intencionalidad basada en informaciones comunes, reconocidas por los sujetos que acceden a los argumentos conceptuales y formales que conlleva. Para explicar esto, se abordan algunas características, sobre todo conceptuales, útiles para entender la función social del entorno en el que se desarrolla (alojado en las actividades “simples” de la vida cotidiana o en las más complejas de la vida pública).

Si existe un arte para el entorno urbano, como contexto específico, también puede existir un arte para el entorno rural. Si fuera el caso, este último podría corresponder con las concreciones y figuraciones de las tradiciones campesinas, sin embargo, para lo que aquí compete, no hay evidencias de que los campesinos le otorguen esa denominación. Aun así, podría pensarse que el arte realizado en espacios naturales y abiertos, lejanos a la ciudad, formalmente corresponde a lo opuesto al arte urbano. Lo han demostrado propuestas conceptuales, formales y contextuales tendientes a considerar la importancia de las relaciones entre el arte y las fuerzas de la naturaleza. El *land art* y el *earth works* son ejemplos de ello, con obras desarrolladas en distintas épocas por artistas de diversos países (aunque las instituciones artísticas no los promueven como arte

rural propiamente dicho, tal como lo han hecho con el denominado arte urbano). En términos de extensión territorial, las ciudades poseen también zonas conurbadas, y en muchas de ellas no se desarrollan proyectos de arte público (casi siempre porque operan con dinámicas políticas a diferentes escalas, en las que el arte no es prioritario o porque las expresiones culturales locales demandan análisis específicos para distinguir los límites referenciales que las entornan y el arte no alcanza a distinguirse como una necesidad). En general, cuando se proyecta artísticamente para un entorno espacial comunitario, como el urbano, debe pensarse en la cantidad de habitantes y en su calidad de vida con sentido crítico y abierto, para que el arte no se dirija únicamente a públicos selectos y privilegiados por las instituciones culturales. Para la producción en contextos específicos deben realizarse estudios e investigaciones sobre el comportamiento social, las tradiciones, el uso del espacio, etcétera. En general, debe pensarse en los efectos culturales, y propiciar que el arte y sus condiciones estéticas acojan la mayor cantidad de posible de personas.

Carácter interhumano de las investigaciones académicas de artes

Una de las preocupaciones actuales de los artistas-investigadores, en las facultades de arte y diseño, está centrada en que las obras producidas en condiciones legítimas del trabajo que realizan, como resultado de exploraciones formalizadas a través de proyectos de investigación, sean reconocidas integralmente como generadoras de conocimientos. El deseo de los artistas es que suceda de manera directa como en disciplinas científicas de otras facultades. En estas últimas, de acuerdo a los campos de conocimiento, se inscriben los proyectos en las dependencias correspondientes, a través de convocatorias, y los resultados son evaluados y valorados como productos de una investigación formal. Así, los proyectos de investigación se registran y son dictaminados por profesionales del área afín, en caso positivo seleccionados y avalados para que sigan los procedimientos académicos y administrativos que los llevarán a buen término. Las investigaciones cuyos resultados conllevan producciones objetuales de pinturas, esculturas, grabados, fotografías, instalaciones, ambientaciones, *happenings* o performances, aún no se evalúan por medio



Imagem 1.

Exploração. Bate papo na cama, o problema da cidade

Performance. Praça da República, São Paulo, Brasil.

Álvaro Villalobos (2013). Fotografia: Caterina Viterbo.

de consensos entre los profesionales del área, al menos en las artes plásticas (aunque se deberían evaluar como se hace con los textos para libros y revistas especializadas). Por otro lado, las características con que se dictaminan y eligen las obras artísticas en concursos (para recibir premios y exhibirlas en exposiciones institucionales, así como para intervenir espacios públicos específicos), son diferentes, ya que dependen, la mayoría de veces, de las imposiciones de equipos curatoriales y el gusto de los funcionarios en turno. Entre las características específicas con que se valora la pertinencia de los artículos para revistas indizadas, sean de arte o de otras disciplinas, está la elaboración de dictámenes realizados mediante un sistema de pares anónimos.

Para el arte y el entorno actualmente muchos artistas proyectan, por medio de investigaciones, trabajos con comunidades, y lo hacen a partir de móviles conceptuales y agenciamientos que involucran beneficios para las personas involucradas (incluidos para los artistas). Importante es que no sea a través de lo que ha venido llamándose en el circuito: extractivismo artístico. En términos generales, el extractivismo es un fenómeno que corresponde a la explotación desmedida de recursos naturales con propósitos comerciales; en los proyectos artísticos, el extractivismo se produce con la explotación desmedida de recursos culturales y humanos. Por eso, es común que los investigadores de las ciencias sociales, entre ellos los artistas, se aproximen a comunidades vulnerables para extraerles informaciones e ideas sin su consentimiento, emprendiendo todo tipo de acciones que les sirvan para lucrar y obtener beneficios personales. Los ejemplos van desde el uso de la imagen y la voz de las minorías (sin autorización explícita), hasta abusos con la mano de obra y del tiempo de los mismos. Por medio del extractivismo cultural y artístico es fácil obtener informaciones, que luego son exhibidas con nociones estéticas pobres para satisfacer el morbo de lectores de revistas, catálogos y documentos que enaltecen el ego y el currículum del artista (con la apariencia de altruismo cultural vinculado con conceptualismos ramplones). Desde el punto de vista de la crítica del arte y el entorno, se enfatiza que el extractivismo artístico no debe permitirse de ninguna manera, porque se trata de un procedimiento depredador, muchas veces ilegal, con resultados desafortunados, pero altamente explotados en este campo de conocimientos.

Para entender el desarrollo de las obras de arte ligadas a proyectos de investigación (que conlleven a la producción de un conocimiento específico, sea para un entorno social o para las colecciones privadas) deben activarse no sólo las posibilidades conceptuales derivadas del pensamiento crítico y reflexivo, sino las funciones prácticas de todos los niveles de realidad en los que se desarrollan las obras. Para obtener resultados útiles, para el arte y el entorno, deben implementarse técnicas y mecanismos con los que se aprovechen las energías disponibles para materializar el arte y llevar a cabo las obras a partir de las voluntades compartidas, sin atentar contra los derechos de las demás personas.

Las maneras de compartir la creación artística con el público, que no necesariamente está informado sobre el arte, se han trabajado bastante

desde las teorías de la performance. Se entiende que cuando el público participa en las obras, este debe comprender las implicaciones y expectativas de su intervención a partir de, por lo menos, un previo acuerdo mutuo. Quien participa en obras de carácter colectivo debe dejar de ser un simple público espectador, y pasar a ser activo, consintiendo responsablemente su interactividad y co-participación. La presencia del receptor dentro de las obras debe ser a voluntad, para que este se convierta en co-creador y el artista también en receptor. En ese caso, el intercambio de roles genera otras posibilidades de creación por medio de las que se pueden reorientar los flujos de comunicación y entendimiento. De esta manera, todos juntos, artistas y público, se co-responsabilizan de los resultados obtenidos; ya que muchas veces, en aras del arte procesual, la fase de realización puede valorarse como un logro (cosa que lo diferencia de otras áreas del conocimiento). Si el público se siente parte de una producción artística puede hacerse responsable y partícipe de las críticas, aciertos, y desaciertos, que la pieza conlleve.

Una determinante del arte, proyectado para los entornos específicos, es el carácter interhumano (término que proviene de las teorías de Bruno Latour, sobre las acciones realizadas en red dentro de las ciencias sociales y las humanidades, incluidas las artes como campo específico de producción de conocimientos). El carácter interhumano, al que aquí se alude, tiene que ver con la importancia de la desjerarquización de la prepotencia del sujeto creador (dueño y soberano de los conocimientos que generan las obras artísticas). La desjerarquización, del sujeto como único creador, consiste en el reconocimiento de los demás agentes que intervienen en un proceso creativo para que se logre un resultado determinado. Derivado de este carácter interhumano, en la investigación todos los sujetos que intervienen se convierten en agencias que facilitan, orientan y proporcionan los mecanismos adecuados para el aprovechamiento de los flujos de información proporcionados por la obra en sus diferentes niveles.

Las investigaciones, en este campo del conocimiento, deben iniciarse a partir de las relaciones que surjan de la reflexión, la experimentación y la actuación de los sujetos en los espacios en los que transcurren sus vidas, pero también de la existencia de los demás agentes que los rodean: personas, animales y cosas. Así, el proceso creativo se dirige de manera propositiva hacia el aprovechamiento de los factores que intervienen en

cada etapa constructiva de las obras, tanto como de los recursos y elementos emergentes que van surgiendo en el transcurso de la exploración, que inicialmente no estaban contemplados. En el espacio público, los agenciamientos interhumanos inevitablemente implican conciliaciones entre los diferentes sectores participantes en los proyectos, para utilizar bien los recursos humanos y materiales así como para administrar la financiación de las obras y proporcionar los elementos necesarios para alcanzar el objetivo pretendido.

Las relaciones entre las personas no siempre están fundamentadas en razones científicas ni mucho menos académicas, sino que resultan de actitudes basadas en comportamientos vitales, afectivos, pragmáticos y experimentales de la cotidianidad. Cuando se establecen relaciones con las demás personas, para ocupar y compartir el espacio, operan las emociones y solvencias afectivas, además de las conveniencias puramente racionales. A la vez que se desarrollan afectos en la convivencia se amplía la capacidad para reflexionar sobre ellos y, en lo posible, para sistematizarlos, catalizando los reflejos que tienen las interacciones humanas sobre los demás componentes relacionales. Estas interacciones derivan capacidades para sentir, pensar y reflexionar, así como para abstraer y sintetizar las vivencias y las situaciones azarosas del acontecer en el mundo, pero sobre todo, para convertir lo que sucede cotidianamente en expectativas de gozo, placer o sufrimiento. Las relaciones interhumanas, en las investigaciones, están influenciadas por las múltiples características que contienen los entornos circundantes, sean físicos, espaciales, políticos, ideológicos, económicos, de creencias religiosas y culturales en general. Desde un punto de vista práctico, los aspectos básicos que deben considerarse para la proyección y/o análisis de cualquier obra de arte están entornados en los niveles formales, conceptuales y contextuales antes mencionados.

Desarrollo de una conciencia espacio/temporal

Uno de los elementos importantes a considerar en una propuesta artística para un entorno específico es el del espacio físico en toda su magnitud: desde el espacio en que se desenvuelven las personas y en el que se rozan con los objetos del mundo, hasta el espacio de las afectaciones que surgen de su entendimiento y de los imaginarios personales. No sobra agregar



Imagen 2.

Bate papo na cama, o problema das moradias

Performance. Museu de arte contemporânea, Niterói, Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Álvaro Villalobos (2013). Fotografía: Caterina Viterbo.

que cuando se hacen referencias al espacio son dirigidas también a la dimensión temporal en la que él mismo existe en nuestro imaginario, de tal manera que en sí, ambos complejos dimensionales conforman una sola unidad indivisible espacio/tiempo. Para comprender el fenómeno espacio temporal, debemos vincular tanto las realidades físicas y tangibles en un sentido general como las diferentes formas de configuración del mismo espacio/tiempo, basadas en el conocimiento y el uso colectivo del mismo. En términos prácticos esa unidad es una de las condicionantes inevitables de la producción artística que, a través de la historia del arte se ha visto presente en todas las formas presentacionales y representacionales. Por ello, el espacio aparece como una denominación independiente sin

estar verdaderamente separada del tiempo en el que se concibe, aprecia y aprende. Tan es así que, en el arte se acostumbra a hablar del espacio como un fenómeno visible, tangible, comprensible y representable, de tal manera que cualquier persona puede imaginar y representar (desde el mínimo espacio que ocupan las más pequeñas partículas materiales), su localización y medidas, hasta llegar a concebir niveles espaciales inconmensurables y difíciles de calcular y valorar con los sistemas de referencia convencionales. En condiciones normales, la mente humana, por medio de la imaginación, puede distinguir desde el espacio que ocupan las cosas en un ambiente habitacional, hasta el recorrido que hace una nave espacial en un viaje interplanetario.

Para la fenomenología, el espacio más cercano a nosotros está determinado por el entorno fenoménico próximo, mismo que facilita la planeación de todos los desplazamientos posibles hacia colonizaciones espaciales amplias y generales. Estos desplazamientos incluyen las relaciones con otros sujetos y objetos con los que, en el arte, los sustratos conceptuales de las obras pueden volverse también cada vez más complejos y generales. La concepción del entorno fenoménico, próximo a las personas, funciona como uno de los primeros aspectos experienciales que debemos tener en cuenta para posicionar las cosas en el mundo. De la misma manera que posicionamos a los demás sujetos con que nos relacionamos y captamos sus movimientos, alejamientos y proximidades. Así valoramos las relaciones y co-participamos con otros, actuando conforme a las normas y leyes sociales que se establecen, dependiendo del lugar donde se vuelven operativas.

El agente que modula y modifica la existencia espacio-temporal de la vida humana es la experiencia, y a partir de ella nos imponemos mayores alcances para el entendimiento de las diferentes realidades que vivimos de la manera más natural posible. Cuando imaginamos las distancias que recorren las naves espaciales lo hacemos con base en referentes visuales o informaciones adquiridas previamente (así como cuando creamos y desarrollamos una conciencia espacial sucedánea a los hechos de la vida práctica, nos introducimos en un mundo cuyas dimensiones aprehendemos y hacemos nuestras con el paso de los días). En la medida que aguzamos los sentidos, para compenetrarnos en el espacio, desarrollamos una conciencia basada en la cognición, proporcionada en toda su magnitud

por el ejercicio de la percepción; así como por las acciones que realizamos para sentirlo, conocerlo, comprenderlo, vivirlo y usarlo.

En la existencia humana, la espacialidad es una realidad de facto, tanto para los desplazamientos realizados en ella, como para los pensamientos que derivan en planteamientos artísticos, sean físicos o imaginarios. Cualquier tipo de exploración espacial se realiza en un mundo en el que no estamos solos, sino acompañados de sujetos y objetos portadores de contenidos que se desarrollan a la par de nuestras vidas. En el arte, el espacio ha sido vastamente explorado y cuestionado como principal contenedor de sentido; aunque permanece en constante transformación y actualización, se localiza en el imaginario de manera experiencial, de acuerdo a fenómenos vividos que van siendo registrados por la memoria, de tal manera que un espacio conocido nunca puede ser el mismo en instantes posteriores.

Desde el punto de vista de la filosofía moderna, Immanuel Kant introdujo el concepto de fenómeno, que consiste en la representación del primer aspecto que tienen las cosas en un acto consciente; es decir, que se trata de la apariencia que tienen esas cosas dentro de una experiencia en el primer contacto con nuestros sentidos. En una concepción fenomenológica del espacio para el arte, planteada por el escultor Hans Joachim Albrecht, una vez que tenemos entendida nuestra existencia como sujetos, en un mundo rodeado de objetos y personas, nos pensamos como individuos del mundo en una unidad personal, por ello podemos reflexionar el espacio, pero además, experimentarlo y actuar frente a él, y dentro de él. Para Jean Baudrillard, los objetos cobran especial valor en el comportamiento humano a partir del momento en que se nos presentan frente a los sentidos externos: vista, gusto, tacto, olfato y escucha. Los vínculos que creamos con los objetos determinan de muchas maneras las relaciones interpersonales, ya que al apropiarnos de ellos los fetichizamos y los poseemos hasta convertirlos en extensiones de nuestro ser y de nuestra existencia. Como sujetos, en un mundo material, muchas veces creamos relaciones afectivas con los objetos, tal como lo hacemos con los seres vivos.

A esta circunstancia en la que reflexionamos, experimentamos y actuamos dentro del espacio, en torno a sujetos y objetos, Albrecht (1981) la denomina: “conciencia espacial”. Se trata de una concepción tripartita

del espacio, reflexiva, explorativa y experimental. Desde esta concepción nos desplazamos por los lugares que conforman la vida, y entre ellos consideramos la existencia de la producción artística mediada por las esferas públicas y sociales que la afectan. Al reflexionar sobre el espacio, y al entenderlo de esta manera, los sujetos establecemos relaciones con él, basadas en el conocimiento. En función de esas relaciones, el espacio se puede explorar, investigar y representar. Si en esta fase de desplazamientos básicos de la mente, como sujetos en el mundo que nos rodea, no sólo lo pensamos sino que también lo experimentamos, tendremos como resultado las ocupaciones del mismo, las posesiones y el poder humano para habitarlo, vivirlo y aprovecharlo conscientemente.

Así, ampliamos la imaginación hasta adecuar las relaciones vitales y elementales al espacio de manera amplia, ya que por medio de ellas actuamos dentro de él, lo explotamos, modificamos y ordenamos, obteniendo, a la vez, una inmensa gama de posibilidades pragmáticas para aprehenderlo (dentro de las cuales se incluye la creación artística). En este caso podemos hablar de la creación y las acciones en los espacios de una manera útil, pues además de penetrarlo, lo experimentamos, asimilamos y practicamos, es decir, lo aprehendemos por medio de vivencias inmediatas. Estos planteamientos son importantes para que los artistas podamos localizarnos en el espacio de manera particular, y proyectar obras en función, tanto de un entorno espacial próximo circundante, como de otros entornos espaciales amplios y complejos.

Artistas, actantes/rizomas

Sobre el desarrollo de una conciencia espacio-temporal, como método para concebir el espacio, vivirlo y aprovecharlo, también se encuentran argumentos en las teorías del actor red y el actante/rizoma que postula Bruno Latour, en ellas sugiere que los objetos y las cosas aparentemente inanimadas que rodean a las personas deben considerarse de manera importante en las investigaciones (con el fin de registrar las interacciones y desplazamientos logrados a partir de su reconocimiento como actantes emisores de informaciones necesarias para la investigación). Con el término actante, Latour alude a una denominación utilizada por Lucien Tesnière, con la que explica la importancia de las redes comunicacionales que se establecen entre sujetos y objetos (útiles para la producción



Imagen 3.

Testimonios de migrantes

Performance. Galería Metropolitana, Casa Víctor Jara, Comuna Pedro Aguirre Cerda, Santiago, Chile. Álvaro Villalobos (2016).
Fotografía: Caterina Viterbo.

de conocimientos), ya que proporcionan herramientas para analizar las interconexiones reflexivas y sensitivas propias e inherentes a los mismos. El término rizoma, define un modelo epistemológico que describe diferentes tipos de relaciones en las que sus componentes no siguen patrones de una línea definida de composición jerárquica. Esta definición se conecta con la desjerarquización del ente creador del arte, todopoderoso y demiurgo, ayudando a entender al artista-investigador de los fenómenos ambientales como un actante/rizoma. El actante/rizoma entonces, se concibe funcional dentro de un enfoque sociológico de las teorías del comportamiento humano, necesario de observar y analizar cuando este toma una investidura creativa en toda su magnitud.

El artista toma la caracterización actante/rizoma, mediante la exploración de las capacidades que posee para establecer y detonar relaciones sociales que generen ideas relevantes y conceptos útiles en cualquier situación creativa de la vida cotidiana. Esta teoría enfatiza que en las ciencias sociales y las humanidades nadie actúa solo, y que para resolver cualquier situación, que implica a las comunidades, se necesitan sujetos activos y competentes para desarrollar capacidades que se nutran con los conocimientos de las demás personas, animales y cosas, y para que consecuentemente se fortalezcan con la producción de nuevas informaciones. En síntesis, los sujetos actantes/rizomas constituyen una de las características más importantes para plantear e integrar los procesos creativos, por medio de la recomposición de los conceptos y formas surgidas de las relaciones sociales que nutren las artes, en virtud de lo que académicamente se entiende como inter y transdisciplina.

Muchas investigaciones sobre arte demuestran que los actos creativos, que conllevan producciones artísticas, corresponden a las manifestaciones y apariencias de motivación tanto sensorial como racional que surgen del proceso de construcción de las obras, donde las etapas de producción artística se van develando paulatinamente, tanto en los momentos de gestación como en los de comprensión de los objetos y conceptos resultantes. Aunque en primera instancia las características que hacen que se distinga una producción por su calidad artística se encuentren veladas, a medida que el artista o el diseñador van imponiendo modos expresivos particulares a sus trabajos estos se van impregnando automáticamente de gestos y características formales que pueden transformarse y mejorarse con la práctica.

Investigar con la producción artística consiste en obtener, mediante la exploración y aprovechamiento, todos los intrínquilos internos de un fenómeno formal y conceptual mediante de un procedimiento que puede retroalimentarse a partir de continuos cuestionamientos en torno a la creación. Toda creación artística después de ser modelada formalmente, por medio de un modo expresivo, puede en todo caso interpretarse, inventarse y reinventarse. Asimismo, puede reconformarse y recontextualizarse por medio de los planteamientos significantes con que el receptor pueda intervenirla. En el caso de la creación artística, investigar significa: descubrir y producir, a la vez que, objetualizar por medio de un lenguaje expresivo las ideas del artífice (mismas que deben

ser completadas por el receptor para su entendimiento). Quien se aproxima al arte, por medio de su imaginario, activa los entes significantes en el sentido racional y sensible en el plano emocional de la obra, generando una experiencia estética por medio de un proceso complejo. Se habla de complejidad cuando el sujeto se enfrenta a una construcción formal o conceptual, connotada por la interrelación de diferentes elementos, y cuya composición es difícil de comprender en todas sus dimensiones.

En términos académicos, las teorías de la complejidad facilitan el libre desplazamiento del arte y la creatividad por los senderos multi, inter y transdisciplinarios. La complejidad, como sistema de pensamiento, permite reflexionar y analizar diversos aspectos de la naturaleza, y además entender el comportamiento de los grupos sociales como parte de ella. Esta es sólo una de las razones por las cuales las teorías, y aplicaciones de los sistemas complejos a nivel del pensamiento, son utilizadas de manera efectiva, tanto como recurso metodológico, como fundamentación epistemológica. Esto se sigue discutiendo en las facultades de arte, ya que las fuentes que facilitan el entendimiento disciplinar deben corresponder a situaciones prácticas de la vida en general. Las maneras como se utilizan los términos de las teorías sobre la complejidad en las artes derivan de un hecho inicial, en el que se comprende que los sistemas dinámicos no son lineales, y por lo tanto, son impresionantemente sensibles a las variantes que suceden en las etapas del procesos de conformación de una creación artística.

Esta última acepción sobre la creación artística fue extrapolada de varios análisis sobre el comportamiento social en torno a las relaciones dinámicas propuestas por las también denominadas teorías del caos. Las teorías del caos han sido trabajadas con suficiencia en ciencias exactas como la biología, la física, la química y las matemáticas, donde inicialmente se pusieron en práctica. Se recalca que estas disciplinas no son tan exactas, ya que los sistemas complejos demuestran que son sensibles a las variantes determinadas por las condiciones iniciales del sujeto que las observa. Los supuestos iniciales de una investigación, por lo general, no son fijos e inamovibles, al contrario, las primeras categorías generalmente son planteadas para producir variables, desplazamientos y cambios. En nuestra área de trabajo, el arte, los principios de movilidad y complejidad en el pensamiento se están utilizando cada vez con mayor frecuencia; la intención es facilitar el entendimiento de las relaciones con la economía,

la filosofía, la psicología, la antropología y las demás fuentes del conocimiento útiles para la producción de significados.

Uno de los teóricos más estudiados para entender las teorías del caos y los sistemas complejos en el ámbito de nuestro interés es Edgar Morin, filósofo influyente de las ciencias sociales cuyas investigaciones presentan conceptos útiles para comprenderlas. En sus disertaciones argumenta, con suficiencia intelectual, las herramientas conceptuales y sus diferentes variantes con las que relacionar, de manera crítica, los comportamientos de la naturaleza y el ser humano siendo parte de ella. Por medio de sus teorías se reconocen la incertidumbre y las leyes del caos como parangones necesarios para extrapolar a las demás ciencias (conocimientos con los que se establecen analogías comportamentales que ayudan a comprender el pensamiento y las acciones humanas dentro de los sistemas denominados).

Sus teorías enfatizan las concepciones holísticas de las condiciones naturales, por medio de las cuales muchas situaciones ínfimas del comportamiento humano pueden llegar a reflejarse en niveles universales. En el arte, las utilidades que proporcionan estos conocimientos, desde el punto de vista de la interdisciplina y la transdisciplina, tienen que ver con el establecimiento de órdenes alternativos a los usados tradicionalmente para la producción. Los órdenes del caos son necesarios para generar modelos de organización que incluyen características irregulares en los proyectos (importantes de atender con el mismo interés que pueden tener los elementos que aparentan una constante regularidad). Ambas alternativas sirven para determinar los órdenes y desórdenes posibles, que llegan a entenderse como resultados finales en las investigaciones. De cualquier manera, en aras de la relatividad que asiste al pensamiento y a los sistemas complejos, los resultados de las investigaciones en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, deben entenderse como cortes parciales o proyecciones en proceso de conformación, también debido a la movilidad que en todo momento asiste al pensamiento humano.

Estética compleja

Otro autor que proporciona aportes necesarios para comprender las diversas relaciones existentes entre el conocimiento artístico y el producido

por las demás disciplinas (cuando todo en conjunto se comprende dentro de los sistemas complejos), es Humberto Maturana. Un ejemplo lo constituyen sus disertaciones centradas en *El árbol del conocimiento* (1986) y *El sentido de lo humano* (1991). Se trata de un biólogo cuya filosofía se condensa en profundas reflexiones sobre el lenguaje, las emociones y, hasta sobre el amor (considera las repercusiones de estas caracterizaciones para entender la vida y bienestar de las personas, con una profundidad tal que develan el sentido de la existencia humana). Los postulados de Morin y Maturana pueden relacionarse, salvando proporciones de calado conceptual, con las nociones de estética planteadas por Jean Francois Lyotard, desde el materialismo dialéctico en torno al *anima minima*; así como los planteamientos de Francisca Pérez Carreño, también en torno a la estética. Esta filósofa entiende la condición estética como una precondition afectiva, sensorial e ideológica-racional, dependiente de las informaciones que poseemos en nuestro imaginario particular, como observadores, receptores y perceptores. Tanto para Lyotard como para Pérez Carreño, la estética es una condición que nace en el cerebro humano, y opera cuando cualificamos racionalmente una atracción sensitiva que ha sido filtrada por nuestros afectos en su devenir del mundo exterior.

Tenemos muchas palabras para glosar la estetización inherente a la cultura: escenificación, especularización, mediatización, simulación, hegemonía de los artefactos, mimesis generalizada, hedonismo, narcisismo, auto referencialismo, auto afección. Todas nombran la pérdida del objeto y la prevalencia de los imaginarios sobre la realidad. (Lyotard, 1995, p. 6)

La condición estética que plantea Lyotard, en torno al *anima minima*, contenida en todas las cosas del universo, llega a ser avivada por el sujeto que entra en contacto con el objeto en particular, ya sea este un paisaje natural; una obra de arte, de diseño gráfico o diseño industrial; o de un ambiente artificial. Cuando el sujeto entra en contacto con el objeto, a través de sus sentidos, reaviva esa *anima minima* con términos sacados de su imaginario. Por su parte, la mente, con ayuda de la memoria, realiza las valoraciones posibles con el favor del lenguaje. Quizás, las consideraciones más efectivas para el entendimiento del arte, desarrollado para un entorno específico, sean las referentes a la creación de lenguajes comunes que permitan, también, entendimientos comunes. En esa activación creativa, el sujeto mezcla conceptos que definen afecciones y sentimientos,



Imagen 4.

Mientras todos comen. 24 horas de ayuno voluntario

Performance. Plaza de Santo Domingo, Ciudad de México, México.

Álvaro Villalobos (2003). Fotografía: Caterina Viterbo.

pero sobre todo a través de juicios de razón y modulaciones perceptivas, es que interpreta, por medio del lenguaje, las vibraciones sensoriales recibidas. Esa referencia alude a que el placer que puede proporcionar el arte, en todas sus dimensiones, pertenece al modo en que la civilización se abandona a sus ideales de conservación de todo lo placentero que encuentra ante un hecho real o imaginario, y lo interpreta de manera automática a su favor. Con ese efecto creativo, cultiva el placer de representar todo lo animado e inanimado que considera valioso en la cultura; lo convierte en fetiche, lo describe, conceptualiza y le otorga la categoría de arte.

Esta operación, aunque ha venido transformándose con el paso del tiempo, se ha enquistado en el pensamiento popular, la mayoría de las veces de manera directa, desde la formación académica básica, hasta la profesional en sus diferentes niveles. Es decir que, las academias de formación artística, en nuestro contexto, emulan una costumbre filosófica que implementa mecanismos para la comprensión del arte y la estética, que surgen y perviven de la tradición del pensamiento occidental. Pocos estudios se han hecho sobre las consideraciones que sobrepasan los cánones establecidos; pues aunque existan, son escasas las investigaciones que plantean diferencias entre las concepciones occidentales y los juicios de valor y pertinencia para las culturas orientales y para los herederos del pensamiento mítico precolombino y mesoamericano, por ejemplo. De todas maneras, los conceptos sobre arte y estética, que se usan en la actualidad, amalgaman elementos propios de la cultura local con emergencias foráneas. Esto sucede por medio de un sincretismo ideológico, que nos caracteriza como agentes culturales, portadores de valores (fundados y arraigados en el imaginario poscolonial, y presentes en los conceptos y los lenguajes que utilizamos cotidianamente).

En estas circunstancias, sabemos que el arte y la estética no son sinónimos por antonomasia; si bien, las obras artísticas contienen una condición estética enunciada por una intención de autoría, ambas, arte y estética, están determinadas por los imaginarios de los receptores. El arte, por su lado, además de poseer la estética, tiene connotaciones derivadas de la intención autoral (enmarcadas por características contextuales específicas, entre ellas las condiciones del estilo, las características particulares del campo de conocimiento, clase, género y registro). En ese tenor de ideas, hay cosas en el mundo a las que sin ser obras de arte se les puede atribuir una condición estética (también condicionada por las

informaciones que la detonan), porque nacen en la mente de un sujeto. A la luz de estas reflexiones, se puede concluir que, tanto arte y estética se caracterizan por ser construcciones culturales definidas por caracteres connotados y condicionados por el lenguaje.

Interferencias sensoriales

Bajo los argumentos anteriores, también puede considerarse que esas definiciones de estética son construcciones eminentemente racionales, que al toparse con los lenguajes de los afectos rayan en lo indescriptible verbalmente. Además, el pensamiento humano no es del todo fijo, sino que va cambiando en función de la siguiente utopía racional y emocional que se plantee. Esta idea de estética puede sintetizarse de la siguiente manera:

El poeta al escribir revela su presencia en dimensiones ocultas pero no ajenas a la mirada no poética. Y no podría ser de otra manera porque el escritor, quiéralo o no, sólo puede mostrar la conectividad existencial que él o ella misma constituye y realiza como ser humano al configurar el mundo en que vive en su convivir con otros. Más aún, el lenguaje cotidiano, con palabras como, justicia honradez, colaboración, respeto, equidad y amor, tanto como abuso, control, exigencia, dominación u odio, muestra que lo que el poeta revela ya está presente, aunque oculto en nuestro vivir, antes que él o ella lo muestre. No es que el poeta sea un ser especial en alguna otra dimensión que en su placer de dejarse llevar por la mirada poética. El poeta como todo ser humano muestra lo que hay en cada instante de su vivir, pero al hacerlo, devela lo que aunque conocido, ha quedado oculto por la historia. (Maturana, 2019, p. 92)

A pesar de que las condiciones estéticas planteadas por los filósofos modernos y posmodernos pueden entenderse desde el punto de vista del equilibrio logrado entre las reflexiones (raciocinios y conjeturas que el ser humano extrae de su imaginario, intervenidas por acciones intermitentes que devienen de los sentidos) las teorías de la comunicación explican este fenómeno, apoyadas en el discurso de la percepción. Esto es posible ya que de muchas maneras, la percepción se identifica como una operación eminentemente racional del sujeto, que cualifica los conceptos aplicados a las sensaciones por medio del lenguaje. En el modo tradicional del pensamiento, las teorías de la percepción producen expresiones que pueden tener reflejos emocionales y, en el mejor de los casos,

producir otras expresiones icónico-verbales (escritas o representables en diferentes lenguajes). La percepción se reconoce como una inflexión razonable, producto de la mente humana, que al ser interceptada por una modulación pulsional, se refleja, analiza y valora con elementos comunicacionales. En este sentido, toda comunicación se filtra por el lenguaje, y las vibraciones sensoriales recibidas del mundo exterior (capturadas por el sujeto en su afán de fundar conceptos en el intelecto) son subjetivas, aleatorias y móviles.

Los argumentos anteriores implican que la definición (y en su caso caracterización de cualquier sistema de relaciones entre productores y receptores de informaciones, inclusive de los sistemas referentes a la creación artística), depende de las circunstancias impuestas por las construcciones mentales y sensoriales de las personas creativas (mediadas irremediablemente por el imaginario del público receptor). Estas nociones de estética y de creación artística (válidas también para el diseño, proyección y entendimiento de los entornos urbanos, públicos y específicos) permiten imaginar diferentes y complejas nociones de belleza. Los cambios permanentes en sus definiciones pueden entenderse como derivados de las lenguas y las culturas en general, así como de los individuos que las contienen y conforman. Ello hace que todos los conceptos (tanto de estética como de belleza y de arte con sus correspondientes implicaciones), cambien y se transformen, de tal modo que sea necesario implementar mecanismos adecuados para su registro y aplicación en contextos específicos.

Replicar y re significar, interdisciplina y neurociencia

Durante mucho tiempo, e indiferenciadamente, se ha tenido por bello, lo útil y placentero para la subsistencia material y espiritual de los seres humanos en armonía con la naturaleza. Por ello, los términos que le conciernen a la estética de un entorno específico deben enfocarse en sistema de valores que los contienen y que pueden definirse a partir del anima mínima que se renueva permanente (contenida en cada cosa natural o artificial que se percibe en el momento en el que nos enfrentamos a ella, con las informaciones que cada quién posee en su entendimiento). Se trata de razonamientos derivados de una condición ideal para definir situaciones tan abstractas y subjetivas como el arte, mediado por las

relaciones sociales y la estética del entorno urbano; para ello, se utilizan conceptos con énfasis racionalistas, pero mezclados con sensibilidades localizadas en los diferentes niveles de la vida cotidiana.

Dentro de las posibilidades conceptuales de una obra de arte deben contemplarse los términos con los que ésta se relaciona con todos los entornos posibles (ideológicos, políticos, económicos, de función social y humanitaria, y hasta comercial). Hay que aclarar que aquí no se enfocan las disposiciones formales de las obras, debido a que corresponden a características específicas, y donde se deben conjuntar las

Imagen 5.

Fosa

Performance. Enterramiento en el Faro Tláhuac, Ciudad de México, México. Álvaro Villalobos (2008).

Fotografía: Fotografía: Caterina Viterbo.



posibilidades técnicas y materiales con que cuentan los artistas, tanto como sus propias habilidades de ejecución técnica, en función de los referentes conceptuales, derivados de los análisis y características de las investigaciones realizadas previamente. Hay que hacer la salvedad de que en este contexto, las nociones de estética y de manera sucedánea las nociones de arte para un entorno específico (que aparecen referenciadas en documentos sobre el arte oficial, al menos en este país), fueron importadas del pensamiento eurocéntrico y promovidas por la hegemonía de las comunicaciones impresas y electrónicas, potencializadas por los diferentes circuitos de legitimación.

En aras de la interdisciplina, conviene señalar que hay explicaciones sobre el fenómeno de la creación artística, y su condición estética desde el punto de vista de la neurociencia, que contradicen lo citado anteriormente, sobre todo cuando se refiere a las acepciones de la creación dirigidas a las teorías del lenguaje. En este sentido, la neurociencia propone que en el poder sígnico de los elementos con los que un sujeto distingue las cosas del mundo, y a los otros seres del universo, no prevalecen las características externas que el sujeto encuentra en el mundo y recibe en forma de vibraciones sensoriales, sino que, las manifestaciones artísticas devienen de construcciones preponderantemente internas del individuo. Al respecto, la neurociencia, en términos generales, argumenta que las reservas artísticas y estéticas que surgen espontáneamente dentro del ser humano son genéticas y neuronales, y tienen una cualidad eminentemente superior que las cosas de afuera (que le sirven para desarrollar interconexiones e interfases con el tipo de realidades fácticas, que vive el sujeto en un tiempo y un lugar determinados). Un ejemplo que sirve para entender esta perspectiva es cuando el arte no se relaciona con la comunicación ni con teoría alguna, y el sujeto asume que lo realiza para satisfacerse sin socializarlos, ya que él posee herméticamente todas las características inherentes a su propio acto creativo y no las utiliza para explicarlo por medio de ningún otro lenguaje que no sea artístico. Las concepciones de la neurociencia, con relación a la creación artística, aquí no son tratadas a profundidad, sin embargo, es necesario considerar que existen.

Las concepciones del arte y la estética, aquí esbozadas, conllevan un amplio repertorio de ideas que implican el sentir y el pensar como acepciones complejas que articulan diversas enunciaciones en torno a ellas (siempre en función de realidades diversas). A todas luces, para el

pensamiento complejo y la interdisciplina, las condiciones estéticas presentadas, tanto como para la neurociencia, la producción artística parte de bloques sensibles y se encamina a las operaciones racionales, surgidas desde la sensación y la percepción por medio de las condiciones conceptuales y materiales que componen una obra. Estas condiciones deben ser moduladas, modeladas y dirigidas idealmente hacia un objetivo común de las relaciones entre el público y los artistas. A partir del contacto físico, o imaginario, de la obra de arte con el público receptor se conforman nuevos conceptos, emanados de la capacidad de las mentes humanas para mezclar significaciones, organizarlas y ordenarlas en estructuras básicamente cohesionadas para producir conocimientos. En este lugar común, denominado académicamente “investigación y producción de conocimientos”, confluye la creación artística para los entornos específicos, ya que este tipo de creación puede enfocarse a potenciar el estudio de cualquier entorno planteado (por medio de una visión específica del mundo y, en el mejor de los casos, por medio de ella puede proponer una reinención del mismo).

Entornos sociales y comunitarios para el arte

El arte creado para un entorno específico conjuga factores expresivos, de creatividad, sensibilidad, e intuición, pero sobre todo de una efectiva racionalización de las relaciones sociales en función del espacio circundante. El entorno social, en este caso, se entiende como el ambiente en el que se desarrollan actividades relacionadas con las condiciones de vida en comunidad. Se trata del contexto social en el que las personas sumamos la individualidad a lo colectivo para desenvolvernos e involucrarnos con las diferentes realidades de salud, educación, trabajo y, en general, con todas las actividades que realizamos para armonizar con la comunidad. De manera ideal una comunidad determinada se distingue por las labores sociales de beneficio colectivo, por medio de las cuales se favorece a la mayoría de las personas que a ella pertenecen. Para esto, la colectividad debe implementar y potenciar el uso de recursos de diferente índole, teniendo en cuenta que el principal motivo es favorecer al grupo en cuestión. La cantidad de sujetos que intervienen en una labor social, comunitaria (y los beneficios logrados) posibilitan medir los resultados y las escalas de afectación al grupo determinado.



Imagen 6.

Homeless. 24 horas de ayuno voluntario en una tienda de campaña

CECUT, Tijuana, México. Álvaro Villalobos (2006).

Fotografía: Caterina Viterbo.

Cuando se busca mejorar el entorno social deben implementarse de manera positiva estrategias e intervenciones favorables de manera general y no individual. Ya que un entorno social comunitario se conforma por la colectividad y las acciones que se implementen para su beneficio, deben dejarse de lado las individualidades, el egocentrismo y los ideales de beneficios para grupos selectos y protegidos. Para lograr objetivos comunes se deben sumar las voluntades y capacidades de las personas, y realizar intervenciones basadas en el consenso mayoritario, lejanas a las posturas individualistas. Sea cual sea la actividad gremial a realizar a favor de la

comunidad (desde las diferentes disciplinas, dogmas, pensamientos u oficios), deben perseguirse objetivos que apunten a solucionar problemas que aquejan al grupo. Ante ello, el arte no debe estar ajeno, ya que hace parte integral tanto de los individuos como de las colectividades. En consideración a que el arte para el entorno tiene interconexiones íntimas con los espacios que nos circundan (pero sobre todo con los intereses de las personas que los usan, sufren y disfrutan) los fundamentos conceptuales aquí utilizados están dirigidos a las formas artísticas que los conectan e interrelacionan.

El arte (y su entorno), está enfocado a las interpretaciones simbólicas de las relaciones entre los sujetos que ocupan los espacios físicamente, pero también a las representaciones de las formas de satisfacer sus necesidades esenciales. Alude a las mediaciones que el arte puede lograr para señalarlas, significarlas o transformarlas; un ejemplo práctico lo constituye el diseño arquitectónico, que aunque la mayoría de veces es privado, en esencia modula y modela el espacio en el que se desarrolla la vida. También lo hacen los demás tipos de diseño y las artes en una función amplia de su concepción, en la que son usados para proporcionar una mejor existencia. Hasta hace poco, las construcciones arquitectónicas y escultóricas, la muralística, el amueblamiento urbano y las disposiciones proyectuales (para lograr mejoras y ornato de los espacios de convivencia común), conformaban las principales preocupaciones de los artistas interesados en trabajar el entorno. Conforme pasó el tiempo, las soluciones formales y conceptuales, que ayudan a solventar la convivencia social, cambiaron y ampliaron el abanico de posibilidades de acción para el arte y el entorno.

Muchas formas de modular y modelar profesionalmente los entornos específicos apuntan a solucionar conflictos de la convivencia humana, por eso varias intervenciones actuales recurren a la crítica de las formas de gobernar y de ejercer las autonomías en los espacios comunes. Aunque también existen ejemplos de adecuaciones artísticas de los espacios (usados por grupos urbanos como los *skaters*, grafiteros y muralistas líricos), éstas están pensadas para integrar a todas esas comunidades que en otras épocas no lo estaban. Actualmente las conglomeraciones urbanas (ciudades capitales y lugares donde se concentra el poder gubernamental), se han visto ocupadas por manifestaciones sociales con un desborde impresionante de personas (que aprovechan las estrategias artísticas, sobre

todo de la *performance*, el *happening* y las teorías ambientacionistas). También existe una infinidad de obras y acciones, realizadas cada vez con más frecuencia en espacios públicos, que ejemplifican las formas presentacionales y representacionales del arte, utilizadas por artistas y no artistas para hacerse visibles en calles, plazas, zócalos y lugares emblemáticos convertidos en hitos urbanos.

Consideraciones espaciales, arquitectura, diseño y arte

Gran cantidad de acciones artísticas, que suceden en el entorno urbano, denuncian las injusticias cometidas por los grupos de poder sobre sectores poblacionales en desventaja, en este sentido, como se trata de acciones dirigidas a un público no específico se propone que: cuando se desarrollen proyectos artísticos, dentro de este campo disciplinar, se realicen a partir de móviles conceptuales que establezcan fuertes vínculos y conjunciones con los diferentes modos de pensamiento y acción del público en general. No sólo con áreas cercanas al arte, como la filosofía y la historia, sino a partir del establecimiento de relaciones con las demás disciplinas que estudian el comportamiento humano. El arte proyectado para el entorno debe tomar en cuenta las realidades de la vida en los espacios comunes, así como, la cantidad de usuarios y tipos de comportamiento derivados de su acontecer cotidiano. Aunque existen muchas maneras de resolver las obras artísticas para los espacios públicos, hay que pensar siempre que, el arte para el entorno social comunitario se trata de un modo de arte plural, dirigido a una cantidad de usuarios que desborda las escalas tradicionales, tanto por su idiosincrasia como por sus diferentes modos de pensar y actuar la cotidianidad.

Cuando se trata de una proyección artística para un entorno específico (que desborda los límites entre lo urbano y lo rural, lo privado y lo público, la arquitectura, la escultura, los murales, instalaciones artísticas, ambientaciones y performances, así como del diseño en todas sus magnitudes: arquitectónico, industrial, gráfico o del paisaje urbano, y de las formas artísticas que surjan de estos campos disciplinares), es importante pensarla como si se tratara de un ente transformador, por medio del cual se pueden implementar niveles de beneficios y utilidades que incluyan a los usuarios en todas sus magnitudes. En este sentido, el mexicano Mario Camacho Cardona, en sus disertaciones sobre el espacio, argumenta que

en los estudios académicos de la arquitectura, por ejemplo, son necesarios los conocimientos teóricos sobre el fenómeno espacial, que permiten pensar, diseñar y construir el hábitat humano (denominado también: espacio significado), con fundamento en todos los aspectos conceptuales necesarios para crear las diferentes teorías posibles sobre la ekística, el urbanismo, la restauración, el paisajismo, la planificación urbana y la escultura monumental por ejemplo.

Al obtenerse un cuerpo teórico coherente, apoyado en los análisis del objeto de estudio de la arquitectura, el urbanismo y las artes contextuales se puede contar con una metodología que proporcione los métodos a emplearse en el ejercicio del diseño y la construcción del espacio significado para el hombre(sic). Consecuentemente esos métodos conformados por procedimientos delimitados y validados dentro de la vigilancia epistemológica, pueden asegurar el puente entre el conocimiento teórico y práctico del espacio significado o hábitat humano. (Camacho, 2002, p. 46)

Este autor denomina espacio significado al espacio en el que se desarrolla la vida humana, como función sucedánea del diseño, la arquitectura y el arte. El espacio significado complementa las necesidades de las personas que lo viven y modifican. Este puede desarrollarse como cualquier tipo de obra de naturaleza cerrada, abierta o expandida. También, el autor sugiere que lograr un equilibrio entre el espacio significado y la naturaleza es posible a través del respeto de las normativas instituidas para el uso del espacio público. Aunque las leyes y normas institucionales sobre el uso del espacio público tengan puntos en común, son diferentes para cada localidad, y dependen de las administraciones, de las instituciones que las rigen y de los sujetos que las hacen operativas.

Para significar el espacio es importante reconocer los reflejos vitales que traen consigo las obras y las acciones de carácter votivo, útiles para producir, ya sea metódica o azarosamente, condiciones apropiadas para la vida, el pensamiento y la creatividad. Es importante saber que no todas las intervenciones públicas obedecen a los resultados de análisis y estudios de factibilidades, aunque sea este el principal propósito de las investigaciones académicas al respecto. Lo importante es pensar que uno de los principales elementos constitutivos del entorno lo conforman sus usuarios, y debe ser a partir de su bienestar que se proyecte cualquier propuesta formal o conceptual.

Fenómenos socioculturales, migrantes y ciudad

En el arte para el entorno social comunitario es constante el uso de la crítica, enfocada en los agentes políticos y comerciales poderosos, y manipuladores, de grandes masas humanas con fines proselitistas, así como en las alineaciones promovidas por los grupos de poder que conllevan modos de dominación perjudiciales para grandes sectores de la población. Es lógico que, entre las preocupaciones de los y las artistas se encuentren los malos manejos gubernamentales, ya que las personas involucradas en los gobiernos podrían darle un mejor sentido a lo político y a lo económico; un sentido que evite injusticias sociales generadas por los altos contrastes y las diferencias entre quienes poseen los recursos y quienes no los tienen. Un arte para el entorno público debe tener en cuenta, además de las desigualdades sociales, la posibilidad de desarrollar las capacidades creativas de las personas (como ya se dijo, objetivo lejano al ideal del arte exclusivo para colecciones privadas, galerías y museos localizados en las principales ciudades, sobre todo capitales). Ya que la cultura es un bien común y no privado, desde ella se pueden implementar políticas favorables para su preservación.

Las ciudades capitales concentran el poder político, económico y social, siendo los ecosistemas urbanos que entornan la mayoría de acontecimientos históricos, educativos, religiosos, científicos, tecnológicos y artísticos de los Estados Nación. En este sentido, son importantes los aportes teóricos de la socióloga holandesa Saskia Sassen, quien argumenta que dadas las circunstancias del momento y el poder que ejerce de manera fáctica la globalización económica sobre los actuales sistemas democráticos, la denominación: Estado Nación está desapareciendo. El Estado Nación, como se conocía, se transformó y detonó una reclasificación geopolítica del término. Los nuevos apelativos para el desbordamiento de las fronteras territoriales, que demarcaban las naciones, ahora corresponden a regiones más amplias, dependientes de los capitales multinacionales y transnacionales, es decir: globales. (Este tema tampoco se abordará aquí a profundidad, aunque debe tenerse en cuenta dentro de los factores que modulan los movimientos del arte en las escalas internacionales y las fluctuaciones del mismo con fines económicos). Definitivamente, los ecosistemas urbanos se están redefiniendo como grupos funcionales



Imagen 7.

Migrantes silenciosos: autoparlante, centro de información.

Audio y video con testimonios de migrantes

Ciudad de México. Álvaro Villalobos (2019).

Fotografía: Caterina Viterbo.

de humanos, de vegetación, de animales y de objetos estructuralmente complejos, creados y sostenidos para el uso intensivo de un territorio específico (mediante estructuras organizacionales heterogéneas y dinámicas). Esta reorganización repercute inevitablemente en la producción artística, volcándose hacia un marcado interés con fines comerciales.

En los ecosistemas urbanos, como estamentos geopolíticos de mayor envergadura, se trascienden las fronteras de las ciudades y los Estados (en los que se mueve el arte a gran escala y las relaciones mercantiles se desarrollan no sólo de manera física, sino que operan a partir de modos ideológicos, políticos y económicos adaptados a las realidades del momento). Bajo esas premisas, las personas involucradas en los mercados globales interactúan de manera anónima y virtual, aprovechando los beneficios de la red internacional de comunicaciones *web*, para generar

y hacer uso del gran potencial que poseen los capitales eminentemente simbólicos. Aunque inicialmente el capital simbólico está influenciado por los comportamientos afectivos de los usuarios, a gran escala se consolida como un ente abstracto, en el que se conjugan todos los factores que hacen tanto a la institución artística como a otras similares. Si bien, las dinámicas de los mercados globales actuales, como fenómenos culturales, toman un tinte universalizante, dejan de lado a grandes comunidades que no pueden insertarse a ellas y competir equitativamente con valores culturales equivalentes.

La siguiente parte del texto se refiere a la fundamentación de la obra que se presentó en el XI Festival Internacional de Performance y Política: “El mundo al revés: Humor y performance”. Aunque los problemas particulares de los migrantes y el trabajo con sus testimonios han sido motivo de mis acciones artísticas por más de cinco años, dicha fase se presentó del 20 al 29 de junio de 2019 en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, y se ejecutó a nombre del Grupo de Investigación y Acción en Arte y Entorno (GIAE_) de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Contextos locales

Un alto porcentaje de las ciudades modernas, sobre todo de América Latina, se conforman de manera continua y móvil por familias de migrantes del campo, que buscan una mejor calidad de vida. Se trata de grandes grupos de personas que provienen de diversos lugares rurales, obligados por una situación en la que priman las carencias en la educación, la salud y el bienestar social y económico. Los migrantes dejan el campo y la producción agrícola básica, en muchas ocasiones rompiendo lazos directos con las familias étnicas en el caso de las fracciones indígenas, en busca de mejores posibilidades de vida, y llegando a las ciudades a engrosar los cinturones de pobreza y descomposición. En la mayoría de casos, aunque son registrados, no son atendidos de manera adecuada por los gobernantes y la sociedad en general. Los migrantes económicos se mudan a las ciudades por considerarlas prósperas y oferentes de una mejor calidad de vida (pero también porque se cree que facilitan el acceso a bienes y servicios dependientes de economías que tienden cada vez más a la globalización). La precaria situación de las poblaciones

desamparadas se agudiza porque los barrios pobres que habitan son resultado de la autoconfiguración y la autoconstrucción, y se distinguen por tener carencias en educación y elevados niveles de pobreza material, inseguridad y violencia. Temas como este, y sus posibles soluciones, están cada vez más lejos de los alcances del arte, aunque está claro que muchos artistas están interesados en analizar estos fenómenos e implementar estrategias para desarrollar propuestas con el fin de intervenir la ciudad a partir de estos condicionamientos.

La formación de las ciudades, desde tiempos antiguos, obedece a que algunos lugares ofrecen condiciones favorables para la vida comunitaria, y atraen a las personas por ser conglomeraciones sociales y culturales (con diversas opciones para el trabajo, el comercio y las políticas centralizadas





Imágenes 8 y 9.

Migrantes silenciosos: autoparlante, centro de información.

Audio y video con testimonios de migrantes

XI Festival Internacional de Performance y Política: El mundo al revés.

Instituto Hemisférico de Performance en la Ciudad de México. Álvaro Villalobos (2019).

Producción: Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno

(GIAE_) FAD-UNAM. Fotografía: Caterina Viterbo.

aparentemente democráticas). Las ciudades, sólo en algunos casos, ofrecen condiciones óptimas para que se desarrollen los individuos y sus grupos familiares; algunos llegan a establecerse de manera cómoda, aunque la mayoría proviene de lugares de producción laboral agotada o con falta de políticas favorables en la educación, en la protección ambiental y en el desarrollo sostenible. A muchas familias de migrantes (que luchan porque sus miembros se profesionalicen y adquieran una formación académica que les permita progresar), los atraen las grandes urbes en donde se encuentran las escuelas y universidades que fomentan, desarrollan y actualizan los procesos académicos más importantes del ámbito científico, artístico y tecnológico.

El efecto migrante es continuo, y cuando alguien bajo esta modalidad logra un asentamiento o autoexilio, se dice que dejó atrás sus raíces, “el exiliado no tiene raíces, sólo posee extremidades” (Lamko, 2018, p. 229).

Una vez radicado en la ciudad, el migrante busca solventar sus necesidades y acceder a las ofertas de empleo, la salud pública y la educación. Ya que en la ciudad se concentran bienes y servicios, así como medios masivos de movilización, además de los estamentos gubernamentales que dan protección legal o castigan según deban aplicar las leyes de comportamiento social. De esa manera, las ciudades actuales integran tanto a personas oriundas como al flujo de exiliadas que se involucran en las dinámicas y acontecimientos que ahí suceden, generando cambios y transformaciones importantes debido a los múltiples modos de interrelación e interacción con todos sus componentes.

El exilio es un arrancamiento brutal, algo parecido al desprendimiento de la semilla sembrada en el vientre de la mujer y que se pierde con la menstruación. Aunque uno puede alcanzar a detestar a su comunidad madre hasta el punto de alejarse de ella, jamás olvidamos el olor de la tierra el color del sol que se levanta, el canto de las cigarras, el exilio es una astucia con destino que se quiere hacer astucia de los votos más profundos. Nos negamos a creer que el llamamiento de las sirenas del ajeno, lo que siempre designo como “complejo de extranjería” es un fenómeno global inherente al desarrollo controlado de modo capitalista que acabará muy pronto con el ser humano que siempre hemos conocido. Los campos se agotan en provecho de los centros humanos inhumanos. (Lamko, 2018, p. 231)

Acciones artísticas e idearios políticos

Cuando se trata de manifestaciones públicas en pro o en contra de los estamentos políticos y gubernamentales y de los modos de hacer operativas las leyes, sobre todo en las ciudades capitales, muchas organizaciones y colectivos civiles recurren a la anarquía para realizar acciones simbólicas, generalmente significativas para quienes las promueven. Al respecto y en contravía de lo que plantea el arquitecto Camacho, la teórica argentina Leonor Arfuch propone que:

Quizás lo que nos distingue en América Latina es la politicidad de los enfoques, el hecho de que la mirada analítica raramente se distancie del horizonte del acontecer y sus implicancias, ya sea en relación con obras singulares, expresiones colectivas, memorias, identidades. Ese “algo más” excede el planteo descriptivo, la fundamentación teórica y el rigor del método. (Arfuch, 2014, p. 33)

Por ello, en diferentes partes del mundo, así como en varias ciudades de América Latina, se están derribando y destruyendo monumentos públicos, construidos y, popularmente, identificados como hitos urbanos. Todos, en épocas anteriores habían sido enaltecidos e instalados para conmemorar, simbólicamente, acontecimientos relacionados con los intereses de los grupos dominantes. Sobre este efecto, el artista contemporáneo español Rogelio López Cuenca, en una entrevista reciente habla de la dificultad para trabajar en la calle sin caer en la retórica plástica, abstracta o figurativa que tanto gusta al poder político. De la disertación se deduce, entre otras cosas, que los monumentos autorizados, por los comités de mejoras y ornato de las ciudades, obedecen a decisiones de conveniencia, y al empeño con que las personas e instituciones tratan de persuadir y convencer a sus partidarios y seguidores de sus propias causas, ideologías y dogmatismos.

Monumentos o de acciones e intervenciones realizadas cada vez con más frecuencia en espacios públicos (conducidas por artistas, y no artistas, que operan con estrategias del arte o de la antropología social, la sociología y el activismo), conllevan faenas preparadas para manifestarse en pro o en contra de los sistemas de poder. Estas intervenciones en espacios públicos, además de que movilizan personas con fines políticos, pueden entenderse dentro de lo que muchos llaman *artivismo* (denominación que está de moda entre las y los activistas que no distinguen los elementos básicos de las artes de la presentación y la representación). Sobre ellos se ha teorizado bastante, aun así, corresponden a acciones solucionadas con automatismos catárticos y azarosos, lejanos a los móviles artísticos intencionados, que se mencionan continuamente en las definiciones actuales del arte.

Llama la atención que muchas de estas acciones señalan los abusos del poder gubernamental (y tipos de violencia como el autoritarismo, el maltrato a la población civil, la vejación y las demás injusticias políticas, económicas y morales; machismos, magnicidios y desapariciones forzadas que involucran gran cantidad de personas y grupos familiares). A pesar de que los móviles conceptuales son importantes, descuidan las salidas formales, ya que muchas veces involucran otros tipos de violencias, como enfrentamientos agresivos entre policías y civiles, heridas y muertes, detenciones carcelarias, represiones, venganzas y desapariciones. Comúnmente por esos descuidos, los sistemas de poder aprovechan para



MIGRANTES SILENCIOSOS
Autoparlante / Centro de Información / Performance

Álvaro Villalobos • Yuri Aguilar • Luis Serrano
Grupo de Investigación-Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno
GIAE / FAD / UNAM

XI Encuentro Hemisférico de Performance
Ruta de arte / acción de calle
Cartografía (micro) sonora

Recorrido circular por las calles:
Moneda, Guatemala y Brasil, entre las Plazas Seminario y Santo Domingo

Centro Histórico de la Ciudad de México, México
del 9 al 15 de junio de 2019 de 15:00 a 22:00 horas

DISEÑO GRÁFICO: Abril Ángeles

Imagen 10.

Migrantes silenciosos: autoparlante, centro de información

Flyer. XI Festival Internacional de Performance y Política: El mundo al revés. Instituto Hemisférico de Performance en la Ciudad de México. Producción: Grupo de Investigación y Acción interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAE_) FAD-UNAM.

Fotografía: Caterina Viterbo.

deslegitimar los movimientos sociales que inicialmente son legítimos. Otras manifestaciones son resueltas con automatismos, que pueden ser leídos como estrategias artísticas (tales como el uso de pintas en los muros, el bordado de pañuelos, y su instalación como tendederos de ropa, en alusión a los oficios que el machismo identifica y tipifica propios de las mujeres que son sometidas a los roles domésticos, entre otros).

Se trata de acciones realizadas de manera anárquica en el espacio público, enmarcadas en el activismo político recurren a murales, instalaciones, happenings, grafitis y *antimonumentas*.² Bajo esos criterios, se derriban monumentos que representan personajes comprometidos con historias nefastas de dominación, esclavitud o abuso de autoridad. A propósito de las esculturas que erigidas como *antimonumentas*, en varias ciudades del país incluida la Ciudad de México, López Cuenca da a entender que, a pesar de que se trata de acciones simbólicas efectivas (que no obedecen a la voluntad de los dueños políticos de la ciudad, artífices de la historia oficial, o sea, los gobernantes en turno), se trata de “monumentos en toda la regla, con la única salvedad (que no es poca, es cierto) que no se han erigido por orden de la autoridad o con su permiso” (López, 2021, s/p). El artista dejó entrever que, aunque los hechos son antagónicos por la naturaleza del acto simbólico, de facto ejercen el mismo derecho de uso del espacio público quienes ponen o mandan poner un monumento tanto como quienes lo derriban y lo desmontan.

El autor de un monumento obedece a un encargo, normalmente de la administración, del poder político, que del arte espera verse ennoblecido por una exaltación que contribuya a compensar en el plano simbólico sus errores y desmanes, pues es habitual que encarguen monumentos en homenaje a aquello que ellos mismos han destruido, en un ejercicio incluso a veces de nostalgia previa, fingiendo de antemano lamentar la desaparición de lo que ya han decidido sacrificar en el altar del progreso: te mato pero, oye, te hago un monumento. (López, 2021, s/p)

- 2 En la Ciudad de México se erigió la primera *antimonumenta* registrada en la historia del arte urbano reciente de esta metrópoli el 8 de marzo de 2012, coincidente con la conmemoración del Día Internacional de la Mujer. Está localizada en la Avenida Juárez, frente al Palacio de Bellas Artes. Junto a ella posan diariamente cientos de mujeres para conmemorar simbólicamente la presencia de la mujer en la vida pública; ya que representa la lucha feminista mediante el símbolo de Venus, en color morado, con un puño alzado en el centro de la circunferencia que lo conforma.

La mayoría de estas manifestaciones (realizadas con estrategias artísticas, suceden como intrusiones a espacios urbanos y/o comunitarios), llegan a tener un carácter conceptual y simbólico cuando entremezclan personas, sucesos y objetos, actuantes y actantes, exponiendo su cuerpo, y a veces la vida, con propósitos que pueden analizarse desde las teorías de la performance y las instalaciones artísticas. En los niveles conceptuales, son efectivas las alusiones a situaciones que critican las ideologías políticas, económicas, raciales o de género, que se refieren a las diferentes formas de violencia ejercida sobre los sectores de la población más vulnerables. Aunque el arte de la acción, realizado con fines políticos, ha resultado efectivo para sacar a relucir de manera crítica estos factores, generalmente no representa soluciones prácticas para los problemas que denuncia. Destaca que, en algunas obras recientes del arte y el entorno se muestra un marcado interés, tanto de los artistas como de los colectivos sociales, por abordar temas y estrategias que vinculan procesos de reconstrucción del tejido social, aunque sea sólo a partir de señalamientos conceptuales.

En este sentido, el arte para el entorno toma en cuenta parámetros éticos y estéticos dirigidos, sobre todo, hacia el enaltecimiento y preservación del medio ambiente natural, social y cultural, y dentro de él, así como de los seres humanos, quienes deben gozar de seguridad social, respeto y sana convivencia. Asimismo, deben poder desarrollar dinámicas individuales y colectivas convenientes, con el fin de lograr la integridad de las especies que se interrelacionan con ellos en los entornos específicos, y constituyen, quizás, los elementos más importantes de cualquier ecosistema. En síntesis, el arte para el entorno representa el pensamiento de los habitantes en función de una mejor calidad de vida. Es decir, cuando un valor colectivo se establece por encima de las individualidades y los egos artísticos; cuando se trasciende el valor de lo individual, y lo particular, para ocuparse de los valores colectivos; cuando se producen aportaciones críticas a los diferentes conflictos humanos con ánimo de solución. Por ello, el arte necesita como condición fundamental: una libertad crítica, inclusive para criticar al arte mismo.

- BAUDRILLARD, J. (1977). *El sistema de los objetos*. Editorial Siglo XXI.
- CAMACHO, M. (2002). *Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. BUAP.
- LAMKO, K. (2018). *Nosotros, los otros, los alucinados en el azur. NO somos AFRICANISTAS*. Editorial Casa Hankili África.
- LÓPEZ-CUENCA, R. (2021, 29 de abril). *¿Por qué lo llaman 'arte público' cuando quieren decir 'monumento'?* *El País*. <https://elpais.com/babelia/2021-04-30/por-que-lo-llaman-arte-publico-cuando-quieren-decir-monumento.html?fbclid=IwARIASEwNIAMUG6UDSAQE6M99XHQWA44LNFUWRGBAU-XXH5XU6HB5DWLOFMME>
- LYOTARD, J. F. (1995). *Aviso de diluvio, Anima mínima, Monumento de posibles, A ojo cerrado*. V Cátedra Internacional de Arte. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- MATURANA, H. (2019). Utopía y ciencia ficción. En H. Maturana, *El sentido de lo humano*. Ediciones Granica.
- PÉREZ CARREÑO, F. (2013). *Estética*. Editorial Tecnos.
- PERINOLA, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro.
- SASSEN, S. (1991). *La ciudad global*. Traficantes de sueños.



Redes colaborativas. Dialogicas y dialécticas para caminar juntos

Yuri Alberto Aguilar Hernández

En el presente texto se plantea la construcción de un modo de investigación artística inmersa en procesos sociales. La inmersión que se propone se realiza en una escala regional, circunscrita a algunos espacios comunitarios de la Alcaldía de Tlalpan en la Ciudad de México, donde diferentes colectivos y agentes culturales trabajan y se enfrentan a problemas contextuales compartidos. La primera de estas cuestiones se refiere a los intercambios conflictivos entre las culturas urbanas y las rurales presentes en el espacio social de inmersión; la segunda se enfoca en la precarización laboral de la clase creativa (artistas, talleristas, gestores, entre otros), productora de la cultura comunitaria en esta región (embebida en la tensión permanente de la mezcla cultural: rural-urbana), y de la cual emergen múltiples prácticas instituyentes, pensadas como alternativas de solución a las dificultades señaladas. La reflexión conducirá hacia algunos recorridos vivenciales realizados en las vinculaciones colaborativas observadas en el interior de algunas redes de productores culturales de Tlalpan. Comprendidas éstas como un movimiento sociocultural de agrupaciones de ciudadanos organizados en la región de Tlalpan, los cuales construyen estrategias de sostenibilidad cultural desde las perspectivas de los diferentes sujetos colectivos participantes en los procesos contextuales.

La exploración de estos problemas, y sus soluciones, obliga a bajar al territorio, dejar de lado la mirada cenital y la indagación teledirigida de la ciencia normalizada, caminarlo mientras se trenzan historias de vida, experiencias y formas de asociacionismos;¹ recuperando datos, comentarios y opiniones de algunos agentes culturales que se entrevistaron, y con los cuales se ha establecido un diálogo y una colaboración desde el 2014, que continúa actualmente. La intención de reseñar el proceso de esta manera, tiene que ver con una forma de hacer investigación desde la perspectiva de la democracia cognitiva² (Morín, 2011), y la investigación-acción participativa (Balcazar, 2003),³ que permite otorgarles a los participantes de los procesos sociales un reconocimiento a la “solución ciudadana” de los problemas planteados en esta investigación (además de ser fuentes de información y queridos colegas todos ellos).

En congruencia con lo anterior, se presenta la narrativa como una forma de explicación, siguiendo los rastros del asociacionismo que recorren los recovecos de la topología accidentada tlalpense (en contraste a la vista de vuelo de pájaro que las generalizaciones de los mapas, planos y croquis proponen), con la intención de generar un mayor disfrute de las acciones indagatorias. En consecuencia, construir un conocimiento

- 1 La noción de asociacionismo es tomada de la postura sociológica que Bruno Latour propone a través de la “teoría del actor/red” [TAR], que plantea lo siguiente:

Desde el punto de vista alternativo, ‘social’ no es un pegamento... es lo que está pegado por muchos otros tipos de conectores. Mientras los sociólogos [...] consideran los agregados sociales como lo dado que debe echar luz sobre [...] [otras disciplinas] [...] otros estudiosos, por el contrario, consideran agregados sociales como aquello que debería de ser explicado por las asociaciones específicas. (2008, p. 18)

Es decir, lo social se explica rastreando las múltiples conexiones que constituyen agrupaciones limitadas por tiempo y espacio.

- 2 Comprendemos la democracia cognitiva partiendo de una crítica a las tecnociencias, que produce conocimiento enlucido, caracterizado como esotérico y accesible sólo por especialización, fragmentando y pulverizando el conocimiento en pequeñas parcelas de realidad, produciendo ignorancia y ceguera contextual de los propios científicos. La democracia cognitiva le otorga el derecho al ciudadano de reconocer sus procesos cognitivos y su capacidad de construir conocimiento, con el fin de poseer una visión globalizada, pertinente e integrada para una sociedad de la información, capaz de relacionar la fragmentación y producir conocimiento complejo que le permita tener una mayor comprensión de la diversidad cultural (fundamental para las democracias).
- 3 Pensando y trabajando en los presupuestos de horizontalidad en la investigación entre el académico y los ciudadanos participantes; y de circularidad en bucles recursivos de las interacciones entre los participantes.

dotado de sentido, caminando y recorriendo las diferentes trayectorias argumentativas de la diversidad de agentes reconocidos.

Vivir y actuar entre dos culturas

La región de Tlalpan está construida sobre un manto de lava que esparció el volcán del Xitle en el año 50 a.C., siendo este volcán hito paisajístico y simbólico, alrededor del cual se arremolina la diversidad cultural de Tlalpan, así como la propia identidad del ser tlalpanense. El continuo pedregoso de esta región definió su extensa variedad orográfica, y dio paso a una multiplicidad de grandes extensiones de suelo vegetal (utilizado para la agricultura, el pastoreo, la explotación forestal y la conservación de importantísimos ecosistemas endémicos en el eje volcánico transversal del valle de México).

Actualmente [...] cerca del 80% del territorio de la delegación Tlalpan pertenece al llamado Suelo de Conservación de la Ciudad de México, que brinda importantes servicios ambientales como recarga del acuífero, regulación del clima (global y local), retención de suelos, control de inundaciones, retención de partículas suspendidas, conservación de la biodiversidad, conservación de la diversidad de cultivos y de las formas de producción, conservación de paisajes y espacios de recreación. (Sheinbaum, 2016, p. 9)

El otro 20% de su territorio se refiere a espacios urbanos constituidos por pueblos originarios, colonias populares producto de movimientos sociales, y áreas residenciales. Posicionada en una región limítrofe de la ciudad de México [ver Imagen 1], es el lugar donde se localizan con mayor claridad las relaciones tensionales, generadas por los intercambios entre dos culturas diferenciadas: la urbana y la rural (vinculadas por la multiplicidad de vasos comunicantes, que se despliegan por la amplitud del territorio, que son reconocibles en la vida cotidiana de sus habitantes, y que articulan y desarticulan las tensiones y agrupaciones promotoras).

Las diferenciaciones entre estas dos culturas radican en la manera de emplear el tiempo y el espacio, de lo cual se desprende toda su producción cultural. Como ejemplo de aproximación, se considerarán las implicaciones espaciales y temporales para hacer una tortilla de maíz con metate (cultura rural) y con tortilladora mecánica (cultura urbana). Cada forma consume espacio y tiempo de maneras diferentes. Para hacer una

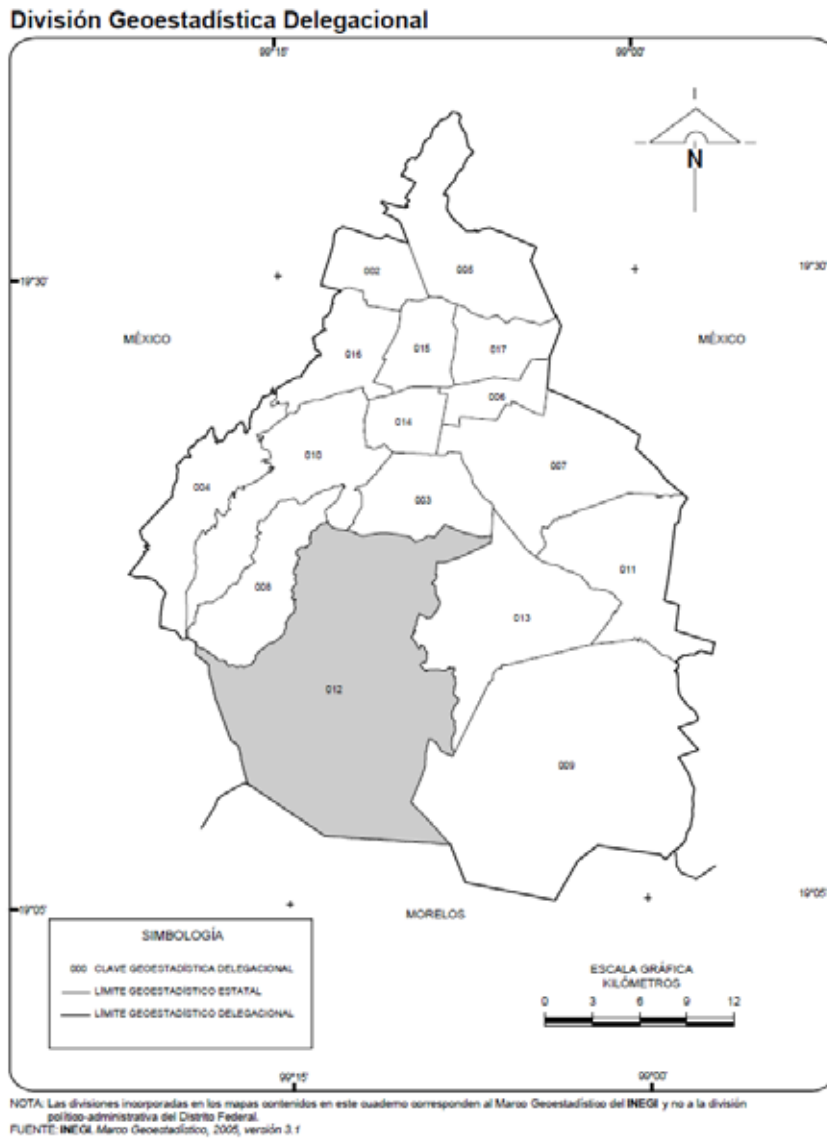


Imagen 1.

Delegación Tlalpan / División Geoestadística Delegacional. INEGI.

Marco Geoestadístico, versión 3.1 / 2005

Uso potencial agrícola, INEGI (2018). Continuo Nacional del Continuo de Datos de la Carta de Uso Potencial, Agricultura, 1:250 000, serie 1.

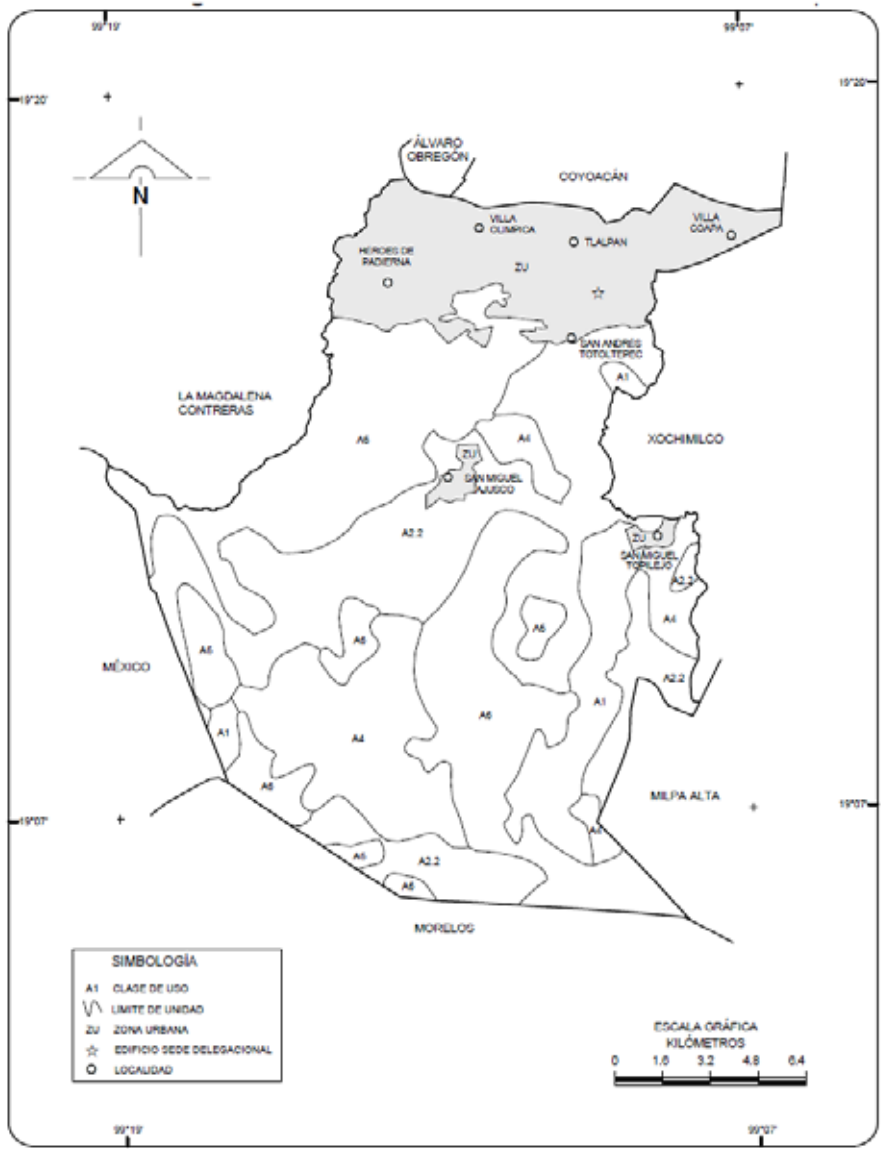


Imagen 2. Delegación Tlalpan / División Geoestadística Delegacional. INEGI. Marco Geoestadístico, versión 3.1 / 2005 + Zonas rurales y urbanas de la Delegación Tlalpan, Ciudad de México.
 Uso potencial agrícola, INEGI (2018). Continuo Nacional del Continuo de Datos de la Carta de Uso Potencial, Agricultura, 1:250 000, serie 1.

tortilla artesanal sólo se necesita la siembra y una cocina de leña (esto también involucra un bosque; el tiempo de la comunidad, que coopera en la siembra, cosecha, etcétera). Para hacer una tortilla de forma industrial se necesita la siembra (además de un silo, una camioneta, un molino masivo y una máquina para hacer tortillas) el tiempo que se emplea es el de muchos individuos (que se conocen poco o nunca), cada uno especializado en una parte del proceso de producción.

De esta manera, la cultura urbana se comprende como un espacio que fomenta la individualidad de las acciones humanas, mediante el paradigma de la masividad y de la reducción perceptual del tiempo (siempre urgente). La cultura urbana es concebida como una máquina que produce colectividades descomunales, anónimas y en movimiento, y genealógicamente está orientada por el modelo de oposición: aldea/campaña del occidente sedentario. El cual es descrito y conceptualizado por Bolívar Echeverría de la siguiente manera:

Esta es una de las estrategias posibles de la supervivencia o de la relación productiva entre el ser humano y la naturaleza: repartición de la posesión de los medios de producción entre núcleos particularizados de trabajos individuales dentro de un territorio...[colectivo]... con el consecuente grado de independencia del trabajo individual. Cada miembro poseedor de estos medios de producción tiene que negociar con la... [colectividad]... los términos de su inserción en el proceso de producción/consumo de la [colectividad]. (2013, p. 48)⁴

Configurado bajo las oposiciones dialécticas: espacio-tiempo privado (constituyente de la individualidad humana) y un espacio-tiempo público (donde las individualidades negocian su inclusión en la colectividad humana), tenemos como resultado una sociedad construida por medio de estructuras conflictivas que se irán resolviendo en su movilización. Los invito a recuperar, desde la memoria, las constantes marchas por los derechos de individuos (organizados en colectividades/masas), que toman el espacio público transgrediendo los derechos de otros individuos, y resultando en una síntesis sin consenso de banderas políticas marginales y sectoriales, que visibiliza la desigualdad de los ciudadanos comprendidos desde su particularidad.

4 Las palabras entre corchetes son mías.

En torno a las ciudades se sitúa la cultura rural, comprendida como un lugar que fomenta la comunidad, y caracterizada por la construcción de acciones compartidas y la percepción del tiempo largo y extraordinario (el de los ciclos naturales aprovechados para la cosecha y la fiesta). La cultura rural es concebida como un organismo vivo que produce procesos comunitarios, cíclicos y de reconocimiento intersubjetivo de la subjetividad-colectiva. Genealógicamente orientada por el modelo de oposición: asentamiento-población en el oriente sedentario y amerindio; descrito y conceptualizado por Bolívar Echeverría como las:

sociedades que sólo pueden sobrevivir en la medida en que se cohesionan como un gran sujeto colectivo para trabajar sobre unos medios de producción sumamente potentes y complejos asentados en un territorio compartido y que deben ser cuidados por toda la comunidad como un solo medio de producción unitario. Toda la comunidad es así un sujeto colectivo que está en posesión práctica de este medio de producción también colectivo. La naturaleza es, antes que nada, una gran plantación [de arroz en oriente y de milpas en México] preparada, cultivada y cosechada durante todo el año por toda la comunidad. (2013, pp. 50-51)

Configurado por medio de un continuo espacio-tiempo, se constituye una comunidad por medio de la subjetividad colectivizada, donde estas relaciones intersubjetivas se organizan bajo un beneficio común. Es importante considerar que la cultura comunitaria fomenta los derechos colectivos, dando como resultado sociedades construidas por medio de estructuras que posibilitan una autodependencia, basada en el reparto del trabajo y consciencia común. Nuevamente los invito a recuperar, desde la memoria, las formas de tenencia de la tierra emanadas del reparto agrario mexicano: el ejido y la comunidad (figuras que conducen al reconocimiento legal del sujeto colectivo, y que son el resultado de prácticas ancestrales de formas de compartir la vida en el tiempo largo; organizando la diversidad humana para la autosustentación, y la repetición seriada de la consciencia temporal cosmogónica, localizada en los tiempos extraordinarios de los ritos y festividades de sus pobladores desde tiempos inmemoriales, hasta el día de hoy).

En la actualidad se asiste a un tercer fenómeno de supervivencia humana: las megaciudades. Formas que confunden el espacio y el tiempo en la unidimensionalidad del punto o, mejor dicho, del nodo. Efectivamente, se refiere a las conglomeraciones humanas en el escenario planetario,

reducidas en nodos donde se administran la circulación de los productos (flujos custodiados por las organizaciones internacionales del capitalismo corporativo). “Esta [megaciudad] realmente carece de estructura representativa, y es también la ciudad que se proyecta hacia fuera, hacia el mundo exterior, de donde es percibida como unidad, y también establece relaciones como una con otras aglomeraciones, con las que se construye una red de acciones y competencias cooperativas en el mundo” (Castells, 2003, p. 364). Máquinas de explotación masivas, diseñadas para el disfrute de las otras máquinas, en las cuales el humano está reducido a ser un operador. Recuerde cuántas veces se ha visto atrapado en el tráfico, al interior de esa mala idea (grillete/burbuja) llamada automóvil, pero ¿quién se atrevería a bajar del auto y caminar, como se hacía de pueblo a pueblo o de barrio a barrio, cuando se tenía el tiempo largo?

Ahí al nivel del suelo, después de bajar del auto y bajarle al zoom de las máquinas telescópicas, se encuentran en estos puntos/nodos de convergencia transnacional: las culturas urbanas y rurales en interacción tensionante, vistas con claridad en el espacio periférico que la región de Tlalpan. Por un lado, las prácticas cotidianas de producción, reproducción y resiliencia cultural comunitaria, y por otro, la relación de estas prácticas con las provenientes de la descomunal cultura urbana moderna (observadas, por ejemplo, en la integración de las llamadas Bellas Artes a los entornos no artísticos, o en la implicación de las gestiones culturales ante diversas instituciones no comunitarias, es decir, instituciones gubernamentales que responden, en la mayoría de los casos, al fomento y promoción de las artes occidentales, es decir, de la “colonización del gusto”).⁵

Redes de colaboración

En este contexto, y al ras del suelo, se hablará del trabajo en red que colectivos e instituciones pusieron en marcha desde 2014 en Tlalpan, con el objetivo de fomentar la cultura comunitaria (por medio de la producción cultural de asociaciones de creativos multidisciplinares, inmersos en procesos sociales diversos).⁶ La iniciativa se plantea como una alternativa

⁵ Se toma como referencia “Siete tesis de Dussel”.

⁶ Se espera que a través de las artes y la cultura se desarrollen ambientes creativos, lúdicos y de convivencia que permitan contribuir a la reconstrucción del tejido social utilizando espacios

de solución a la falta de vinculación entre la cultura institucional y las comunidades, ausencia comúnmente fomentada por los programas políticos de las últimas administraciones en Tlalpan. Dichas administraciones comprendían el espacio público como un lugar de audiencias y espectadores, de tal suerte que hechos como tomar la obra de un artista y colocarla en cualquier espacio comunitario (de manera autoritaria) eran acciones que se repetían constantemente. Para ejemplificar lo anterior, es pertinente hablar del conflicto derivado de la actuación cultural de la administración del delegado Higinio Chávez García, que se presenta a continuación: “Tres esculturas monumentales del artista Enrique Walbey, que fueron colocadas sobre la avenida Acoxpa apenas hace dos meses, serán retiradas y reubicadas en un recinto cultural después de que vecinos manifestaron descontento con las figuras, dieron a conocer funcionarios de la delegación Tlalpan” (Flores, 2011). Este tipo de conflictos y despropósitos inundan la ciudad con esculturas sin sentido, reflejando políticas culturales descontextualizadas y ciegas sobre los espacios comunitarios.

La red cultural en Tlalpan pretende, también, generar espacios para la producción cultural que respondan de manera propositiva a la ausencia de espacios para la clase creativa en las industrias culturales,⁷ donde el productor individual ya no es solamente la fuerza laboral sino el capital cognitivo que engrana la máquina desarrollista. Esto ha obligado a los productores culturales a proyectar y ejecutar sus propias iniciativas culturales, fomentando:

prácticas conscientemente resistentes de los modos de vida alternativos, el deseo por tener cuerpos y relaciones con el sí mismo diferentes [...] [orientados] [...] de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a éstas se asociaban. Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. (Lorey, 2008, p. 72)

públicos, en colonias, barrios, pueblos y/o unidades habitacionales de la Delegación de Tlalpan, para beneficio de los y las Tlalpenses (Dirección: 2014).

- 7 Empresas caracterizadas por someter al creativo a la precariedad del “trabajo intermitente por proyecto”, sin seguridad social, ni prestaciones, fomentado un modelo individualista y desarticulado de producción, encarnado en la figura del emprendedor, representando la imposición de una forma de subjetividad controlada y generalizada para todo el mundo, incluyendo artistas (Lazzarato, 2008).

El Colectivo Cultural “Villa Lázaro Cárdenas” es una muestra de lo anterior. Este colectivo trabaja por la defensa del espacio comunitario donde se generó el conflicto de las esculturas en la Avenida Acoxpa que se mencionó con anterioridad. Estas experiencias describen un campo social en acción, el lugar donde se plantea un intento por hacer converger la realidad de a pie con las metarrealidades de las políticas culturales, emanadas desde autoridades gubernamentales, y donde tuve una participación activa y asociativa, mediante un diálogo constante con algunos de sus integrantes, especialmente con María Teresa Silva Cuevas (Tere) e Ignacio García Olarte (Nacho),⁸ así como, en la participación ampliada del colectivo por medio del proyecto cultural “Hagámoslo nosotros mismos”, en específico en la coproducción de “Cartografías Colaborativas”.⁹

De esta manera, la entonces Delegación de Tlalpan, ahora Alcaldía de Tlalpan, a través de un capital semilla (aplicado a los colectivos) buscaba la consolidación de proyectos-procesos de largo aliento, que produjeran comunidades en los pueblos y las colonias tlalpenses. En voz de Lourdes Martínez (Lulú), asesora del gobierno y único acompañante institucional del proceso social, se dan a conocer los antecedentes vividos por ella en la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (GDF), actualmente Ciudad de México (CDMX):

Mi aproximación a la cultura [...] a trabajar con acciones culturales, empieza desde el 2003, en la Secretaría de Cultura (GDF). En ese momento en la Secretaría de Cultura estaba el Dr. Semo, como secretario, y existía en ese entonces la Subdirección de Círculos Culturales, que estaba dirigida por el Mtro. Jorge Chona. En el momento que ingresó, empieza un movimiento cultural, como lo llamaron ahí [...] Un movimiento cultural que empezó desde un análisis de la situación actual que tenían los libros clubs en ese momento, recordemos que con Alejandro Aura es que surgen [...] Se percibió que había un cierto estancamiento, entonces se entró en un análisis y una evaluación, de ¿cuál era la situación actual de los libros clubs? Y a partir de ahí, se empieza a generar todo un cuestionamiento, ¿si es solo, a partir de los libros clubs como única acción cultural o podría ampliarse? Porque en la evaluación que se hizo, se descubrió que muchos libros clubs no se habían

- 8 Para conocer sobre el Colectivo Comunitario Villa Lázaro Cárdenas consultar su página de Facebook <https://m.facebook.com/profile.php?id=1500391760184925> y el siguiente video <https://youtu.be/xQ2oC1RxcqQ>
- 9 Para pronta referencia visitar: <https://sites.google.com/view/yuriescultor/hnm/cartograf%C3%ADas-colaborativas?authuser=3>

quedado simplemente en libro clubs, sino, que habían trascendido a lo que se le llamó en ese momento un círculo cultural. Es decir, que los libro clubs habían empezado a realizar actividades como lecturas en voz alta, cuentacuentos, presentaciones artísticas, etcétera. (Aguilar, 2017)

Sumada a esta perspectiva, se conocieron principalmente en los pueblos de Tlalpan esfuerzos colectivos de cultura comunitaria (iniciados muchos años antes que los reconocidos por la Secretaría de Cultura en los Libros Clubes). A continuación la experiencia del Mtro. Francisco García, actor sociocultural originario del Pueblo de la Magdalena Xicalco, iniciador del Círculo Cultural Francisco Goitia:

Es una larga historia [...] en el año de 1970 aquí no sabíamos ni que eran las artes plásticas ni que era pintura, entonces vino el Mtro. Ramón Sosamontes, artista plástico [...] se le aceptó que hiciera el taller de artes plásticas, anduvo luchando 70, 71, 72, hasta el 73. El delegado de Tlalpan José González Varela, el general, le acepto que hiciera el taller, a partir de ahí fue un taller no oficial, fue un taller interino nada más, aquí era una especie de matriz, que estaba a cargo con ocho maestros de él, de aquí salíamos a las escuelas primarias que había aquí, y secundarias, a dar clases de dibujo, pintura, cerámica, textil, y así andábamos, hasta que en el año de 1978, se formó ya oficialmente el taller, por medio de la Secretaría de Educación Pública e INBA [...] En el 86, llega el Mtro. Ramón Sosamontes, ya tenía sus 85, 86 años, en un 10 de marzo sucedió que hubo una exposición de fin de curso, y en esa exposición, el jefe de la sección dice: sabe que, a partir de hoy, tienen un nuevo director [...] a partir de hoy el Mtro. Francisco García es el nuevo director de aquí, del taller [...] Un cambio total, entonces yo ya tuve que buscar alternativas, ya no nada más escuelas primarias, busque convocatorias a nivel nacional y a nivel internacional, a todos lados, y si llegaron las convocatorias, de todos los concursos de artes plásticas, fuimos a Japón, Suiza, Francia, Alemania, Rusia y aquí en América, en Brasil [...] en el año de 2004 viene el programa de 'Pueblos Originarios' a ofrecerme las convocatorias para proyectos y acepto, fuimos a una junta, metimos nuestra propuesta, y nos la aceptaron. En aquella ocasión nos dieron 80 mil pesos, para danza, para abrir una biblioteca en la subdelegación, en el taller se abre el grupo de danza folclórica "El quinto sol", porque aquí nació, y a partir de ahí, órale ya [...] Llega el 2009, llega mi jubilación, ando buscando alguien para que me apoyara, para seguir el taller de artes plásticas, nadie quería, yo les ofrecía, [...] pero no querían [...] Entonces, la primera que llegó, fue ella [Jessica], ella fue la primera que llegó ofreciéndome sus servicios, empezamos a trabajar ella y yo, empecé con el taller de títeres y el cine, ella daba funciones de cine y yo daba artes plásticas, dibujo, pintura, cartonería, cerámica, todo eso daba yo, después, ya llega el Sr. Vicente [...] junto con el grupo de la Sra. Rosa, su esposa del

Sr. Luigi, ya llegaron ellos. Pero antes que llegaran ellos, mandaron de la Delegación de Tlalpan talleristas de serigrafía, de donde salió el Sr. Enrique, como tallerista, y a partir de ahí el siguió trabajando en el taller de serigrafía. Y así seguimos, y así se formaron los grupos colectivos. Pero antes de eso, colectivamente íbamos a intercambios culturales, a todas las delegaciones, íbamos con 'El quinto sol', danza, yo cartonería, textil, chinelos, trajes de chinelos, ósea movíamos el taller. (Aguilar, 2017a)

Esta cita tan larga obedece a la necesidad de acercar al lector el sentimiento de urgencia que el maestro manifestaba por contar su historia, provocado posiblemente por su delicado estado de salud. Hay varios temas que comentar al respecto de los testimonios de Lulú y del Maestro Francisco, entre ellos las dialécticas de las prácticas instituyentes manifestadas entre las políticas culturales de los diferentes gobiernos (locales, estatales y nacionales) y las trayectorias de los agentes vinculados con las comunidades, (las cuales configuran formas de solución alternativas a la sostenibilidad de los proyectos culturales comunitarios, donde la plasticidad y adaptabilidad de la mentalidad de sus actores, junto con su entusiasmo, son fundamentales).

Los comentarios de Lulú dan a conocer la perspectiva de la Secretaría de Cultura, se manifiesta un recorte de realidad temporal y de actores, donde se reconocen los promovidos por ellos mismos; en cambio, los comentarios del Mtro. Francisco muestran la formación de un taller de largo andar, comprendido como un espacio donde se asocian y disocian grupos de actores. Inicialmente promovido por el Maestro. Ramón Sosamontes y sus redes en el gobierno (SEP+INBA+DT),¹⁰ de donde emerge el Mtro. Francisco, y quien fomenta desde el momento de la asunción de la dirección del Taller Nuevas Estructuras Asociativas (tanto con actores de gobierno y organizaciones internacionales como con actores comunitarios: vecinos y talleristas); merece la pena resaltar la búsqueda de alternativas que el Mtro. Francisco llamó “un atado de manos por parte de las autoridades”, en la relación con las instituciones. Continuando con las tensiones problemáticas entre instituciones y agentes culturales, se muestra la entrevista con Adolfo del colectivo Ajusto Radio, la radio comunitaria del pueblo de Santo Tomas Ajusto:

¹⁰ SEP: Secretaría de Educación Pública; INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes; DT: Delegación de Tlalpan.

y nosotros decíamos con estas palabras [...] ‘en el 102.1 de la FM, desde el Kiosco de Santo Tomas Ajusco [...] aquí en el espacio público’. Y eso se decía con mucho orgullo, y ahí estuvo la antena, eso sí, la prendíamos nada más los domingos [...] quitamos la antena por presión gubernamental de la autoridad local, y si bien, el mote gubernamental le queda grande, porque gobierno, gobierno no es. Pero, al fin y al cabo [...] en el ejercicio si, está considerado como parte administrativa de la delegación Tlalpan formalmente [...] pero es del gobierno del pueblo [...] y se nos pidió de la noche a la mañana, justo 8 de mayo de 2016, llegó el subdelegado Rogelio de la Cruz Pérez [...] a la radio, a decirnos que tenía la necesidad de una junta urgente con nosotros, y el jueves [...] 10 de mayo, nos dijo que teníamos que desalojar el Kiosco de Santo Tomas [...] y lo hicimos, después de un análisis exhaustivo que llevó a tomar esa decisión [...] y esto nos llevó a hacer la ocupación de un espacio privado, que es el que actualmente estamos ocupando. (Pantoja, 2017)

En este punto es importante enfocar la reflexión en la problemática conceptual del espacio social. Inicialmente Ajusco Radio trabajó con la noción del espacio público, a partir de lo cual colectivo logró instalar una cabina profesional de radio en el kiosco de Santo Tomás Ajusco, desde la cual estuvo operando algunos años pero con el cambio de subdelegado fueron forzados a salir de lo que ellos consideraban un espacio público, sin serlo. Es decir, el kiosco del pueblo no está en un espacio público como lo piensa la cultura urbana (moderna), sino en un espacio comunal que emana de la cultura rural (ancestral). En ese espacio los derechos comunitarios están por encima de las garantías individuales. En esta relación conflictiva entre culturas, el colectivo tuvo que adaptarse y operar desde otro lado, generando múltiples propuestas de solución al problema como: radio por Internet, radio para llevar en dispositivos y su proyecto de “Taller de Radialistas Comunitarias de Ahuayoto” (acciones de mucho interés respecto a las prácticas instituyentes y sus alianzas con otras colectividades, a partir de las cuales establecieron vínculos con el Centro Comunitario Ahuayoto).¹¹

El tamaño de organización de los colectivos (entre tres y cinco integrantes) posibilita su elasticidad y adaptabilidad a los contextos dinámicos en los que están inmersos,

¹¹ Para conocer sobre esta experiencia consultar el blog de Ajusco Radio, con el TAG Ahuayoto en <http://ajuscoradio.mx/taxonomy/term/360>.

son los «pequeños» quienes se han mostrado mucho más «creativos», más «móviles», más «dinámicos» que los sindicatos de asalariados portadores de la crítica social. No son sólo intermitentes quienes frecuentan las coordinadoras, sino también precarios, parados [...] y es el conjunto de estos «pequeños» el que ha inventado y generado uno de los conflictos más innovadores de los últimos años. (Lazzarato, 2008, p. 112)

Así, se van conformando las redes de colectivos en acción: haciendo alianzas, articulándose temporalmente, estando conscientes de lo transitiva que es la producción cultural inmersa en procesos sociales (siempre complejos y llenos de eventualidades no programables).

Red cultural Tlalpan: Tejiendo cultura

En estos contextos, y enmarcados en las diferentes emisiones de los programas socioculturales de apoyo a estos colectivos que la Delegación de Tlalpan promovió del 2014 al 2017, es importante reflexionar sobre la noción de redes. Las redes establecen otros espacios de encuentros y desencuentros entre las culturas urbanas y rurales, analizadas a partir de una serie de acciones dialógicas y dialécticas entre los colectivos y las autoridades.

La Jefatura de Cultura Comunitaria planteaba la construcción de la Red Cultural Tlalpan “Tejiendo Cultura” (RCT/TC), para lo cual se realizaron múltiples asambleas, talleres y ejercicios de integración (como la conformación de diversas comisiones). En esa ocasión tuve la oportunidad de participar en la Subcomisión de Sensibilización de la RCT/TC [ver Imagen 3]. Desde una lectura personal como participante, este tipo de organización parecía más un sindicato que una red; las autoridades proponían estas formas con la intención de fortalecer la red, pero la reproducción de las maneras verticales de estructuración obstruían y entorpecían las interacciones en la red.

Desde sus orígenes, la red se planteó como un programa institucional. Se observaron propuestas provenientes del gobierno que los colectivos acataban como una obligación (enmarcadas por los beneficios del programa), por lo que nunca se percibió una energía emanada de los propios colectivos para instituir una red. Acciones como la asignación del nombre, el diseño del logotipo de la red y la redacción del manifiesto se plantearon como soluciones provenientes de la administración delegacional



Imagen 3.

Subcomisión de Sensibilización de la RED/CT

De izquierda a derecha: David, Silvestre, Alicia, Gorgonet, Luis y Rosa María. Imagen: Yuri Aguilar (2015).

(encabezada entonces por Sofia Trejo, Secretaria de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México). De esta toma de decisiones no se hizo partícipe a los colectivos, generando un sentimiento de desapropiación de la red, que llevó a algunos a crear una red alternativa: la Red México o la Comunidad Cultural Sureña, que opera por medio de encuentros culturales.¹² Para mostrar de manera clara las formas verticales empleadas basta con observar la redacción de un fragmento del manifiesto en la siguiente imagen.

¹² Para mayor información de la Comunidad Cultural Sureña ver: <https://www.facebook.com/Comunidad-Cultural-Sure%C3%B1a-1484635741760594/about/>

La redacción del “Manifiesto por la Cultura en Tlalpan”, firmada por la Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan muestra el sesgo administrativo en su redacción, enmarcada por los diferentes referentes



MANIFIESTO POR LA CULTURA EN TLALPAN
Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan
(REDCULT)

“Uniendo Culturas”

Para la constitución de la Red consideramos esencial remarcar que las actividades y proyectos culturales, son un derecho inalienable de los pueblos, sociedades y comunidades, y que por tanto los esfuerzos en el ámbito de la cultura, se

Por todo esto, nos proponemos al constituirnos en una red:

- 1) Participar como representantes ciudadanos que generan y formalizan procesos de gobernanza necesarios para la asignación, etiquetado, concurso, asignación y ejecución de los recursos públicos destinados al ambito de la cultura tanto a nivel delegacional, distrital, federales y de las diputaciones distritales federales y locales; así como estar pendientes de los procesos de transparencia de la ejecución de tales recursos.



Imagen 4.

Fragments del Manifiesto por la Cultura en Tlalpan

Redactado por la consultoría DIAPORAMA. Imagen: Yuri Aguilar (2015).

institucionales utilizados como La Ley de Cultura del Distrito Federal o la Agenda 21 de la Cultura (documentos facilitados a todos los colectivos, talleristas y artistas desde 2014 por la institución). Si bien, el texto recoge algo de lo emanado en una multitud de diálogos (que se llevaron a cabo en largas asambleas y talleres), no refleja el sentimiento y pensamiento de los participantes en dicho proceso, se dejan de lado temas como la seguridad laboral y social, los cuales son de suma importancia para los integrantes de la red, anulando toda la riqueza de la diversidad que se escuchó en esos espacios de diálogo. Parece más un instrumento legal de la constitución de esta agrupación, que un manifiesto. En la siguiente imagen se observan otros temas emergidos del trabajo reflexivo en colectividad, ideas tensionales en búsqueda de consenso y representatividad, que no quedaron expresados fehacientemente en el manifiesto.

Sin embargo, más allá de esos procesos, inducidos por la autoridad, se realizaban conexiones entre artistas y colectivos con acciones culturales comunes, lo que permite comprender la red no como una institución

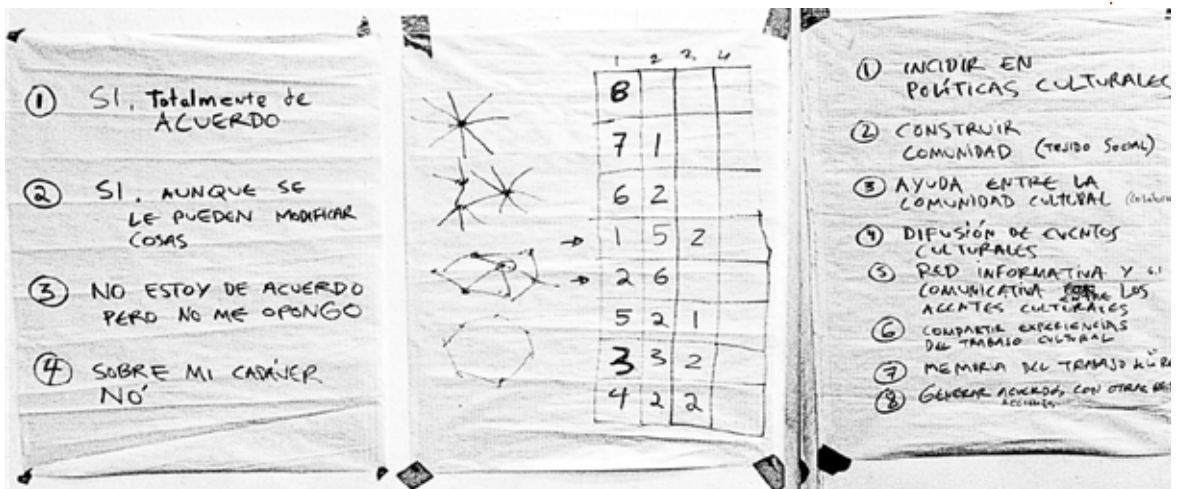


Imagen 5.

Producto final del taller de Redes

Taller impartido por el artista Taniel Morales. Ciudad de México, México.

Imagen: Yuri Aguilar (2016).

constituida “legalmente”, sino como un cúmulo de interacciones entre sus partes, de flujos y reflujos de diálogos y dialécticas. A continuación, se narran algunas experiencias propias de articulación entre actores/red (colectivos + autoridades), con los cuales se han establecido relaciones que permiten visibilizar formas de vinculación de la producción desbordada, comprendidas en su dimensión de prácticas instituyentes.

En el año de 2014 activé un proyecto de cultura comunitaria llamado “Fábrica de Cultura Hazlo Tú Mismo” (HTM) a partir del cual se han realizado alianzas estratégicas para la sostenibilidad cultural con otros agentes culturales de la región.¹³ Algunas de estas coaliciones fueron hechas con los colectivos Tandiu del Parque de la Tortuga en Fuentes de Tepepan y la Mulita Consentida en el Pueblo de San Pedro Mártir; con autoridades comunitarias como los subdelegados del Pueblo de San Pedro Mártir y del Pueblo de San Andrés Totoltepec; así como con instituciones locales del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México (DIF) número 19 en La Joya y; finalmente, con autoridades de la Dirección de Cultura Comunitaria de la Delegación de Tlalpan. Esto reporta una diversidad de formas relacionales por medio de la apertura de intersticios sociales que generan las prácticas culturales comunitarias. A continuación, se muestran algunas observaciones sobre estos asuntos.

El colectivo Tandiu está conformado por tres vecinos, promotores y gestores culturales de las colonias de Fuentes de Tepepan y La Tortuga: Rosa María, Nemesio y Don Luis, quienes me invitaron a participar en su proyecto de cultura comunitaria (centrado en el desarrollo de actividades culturales, artísticas y deportivas) en el Parque de la Tortuga. Este es un espacio comunitario surgido del Programa de Mejoramiento Barrial 2007 de la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Distrito Federal, que ha sobrevivido como espacio gestionado comunitariamente desde entonces. Además de ofrecerme un lugar para desarrollar las sesiones de la fábrica HTM, su conocimiento y presencia en el entorno social me permitió conectar con mayor facilidad con la comunidad de Fuentes de Tepepan y La Tortuga, por medio de la difusión precisa del taller, invitando directamente a sus vecinos cada vez que se agendaba alguna sesión. Su actuación muestra una apropiación del proyecto de la fábrica HTM, por medio de la

13 Para conocer sobre este proyecto, visitar: <https://sites.google.com/view/yuriescultor/hnm/hm?authuser=0>

realización de acciones que van más allá de los requerimientos solicitados (circunscritas inicialmente al acceso de un espacio físico y temporal en sus instalaciones, y desbordándose hacia una implicación activa, que muestra un compromiso con la iniciativa HTM). El desarrollo de procesos alternativos es interpretado como la acción de instituir que no son instituciones creadas para gobernar a los ciudadanos, sino que invitan a pensar la institución desde las prácticas sociales, a observar la espontaneidad de la organización y el diálogo productivo entre subjetividades que generen la mediación política necesaria (Sánchez, 2008), y que generan una continuidad de la relación entre la fábrica HTM y el colectivo Tandiu, una sinergia colaborativa que continúa hasta el día de hoy.



Imagen 6.
*Participación de la comunidad de Fuentes de Tepepan
y la Tortuga en la Fábrica de Cultura: Hazlo Tú Mismo*
Fotografías: Yuri Aguilar (2014–2015).



Imagen 7.
*Participación de la comunidad de Fuentes de Tepepan
y la Tortuga en la Fábrica de Cultura: Hazlo Tú Mismo*
Fotografías: Yuri Aguilar (2014–2015).

Otra de las alianzas se creó con los integrantes del colectivo La Mulita Consentida: Pedro, Pablo, Joyce, Viridiana, Bengy y Edy, con quienes se han hecho diferentes trabajos colaborativos desde 2015. Basados en un diálogo abierto y constante de sus necesidades, y de las aportaciones de la fábrica HTM a las acciones productivas del colectivo, éstas son las formas que han guiado las caminatas culturales compartidas a través del pueblo de San Pedro Mártir, del cual, todos somos habitantes. De esos diálogos emergen síntesis de acción productiva, comenzando con la arquitectura colectiva Interface Comunitaria (2015-2016),¹⁴ y continuando con el

¹⁴ Ver: <https://sites.google.com/view/yuriescultor/hnm/interface-comunitaria>

artefacto móvil La guarida del gato (2016),¹⁵ sobre lo cual no profundizaremos en ese momento, pero más adelante abordaré.

Por el momento, conviene hablar sobre la participación del Taller HTM en la caravana de Día de Muertos “Hasta la muerte tiembla” (2017), en donde se activó un taller de escultura con PET (tereftalato de polietileno) y se elaboró colectivamente una calavera encendida. La reflexión comienza por la descripción de la caravana, en donde se convocó a la comunidad del Pueblo de San Pedro Mártir a participar en la iniciativa promovida por el colectivo “La Mulita Consentida”. El dispositivo cultural que comprende esta caravana, es entendido como un espacio en movimiento, donde la capacidad productora de los originarios y vecindados se despliega de manera diferenciada, cada uno colabora de la manera que puede o le apetece. La cita se llevó a cabo el 1 de noviembre de 2017 en el espacio cultural independiente El Semillero de Ejidos de San Pedro Mártir, donde se realizó un taller de disfraces, y se elaboró un carro alegórico en “El gatomovil”,¹⁶ se activaron las mojigangas (títeres bailarines de gran escala en las caravanas). Desde este punto salieron en caravana hacia el centro del pueblo de San Pedro Mártir, con música de banda y múltiples colores aplicados a motocicletas y automóviles, desplegando esta impresionante celebración comunitaria; donde cientos de personas tomaron la calle, reclamando el espacio raptado por los automóviles, para la renovación de una tradición ancestral donde la creatividad colectiva se hace presente.

La festividad de Día de Muertos es una tradición mexicana en la cual se elaboran calaveritas de azúcar, que llevan en la frente un papel con el nombre del difunto, y que se utilizan para guiar a los muertos a las ofrendas, que se colocan ese día en cada casa para agasajar a los visitantes del más allá. En el México actual, la calaverita ha bifurcado sus sentidos, manteniendo su ritualidad ancestral de conexión festiva entre los vivos y los muertos, integrando su presencia a la cultura moderna en forma de icono, desplazando el simbolismo cosmogónico por una mayor visualidad: el de la imagen como indicio. De tal manera que hoy encontramos la imagen de la calaverita inserta en toda clase de productos comerciales (ropa,

¹⁵ Ver: <https://sites.google.com/view/yuriescultor/hnm/la-guaridad-del-gato>

¹⁶ Motocarro propiedad del colectivo La Mulita Consentida, ver imagen en: <https://www.facebook.com/1421567211391409/photos/a.1961948080686650.1073741847.1421567211391409/1961949564019835/?type=3&theater>

utensilios, entre otros). En la caravana abundan las calacas gigantes de papel mache y caras pintadas de calaveritas de los participantes, ya no se le considera como la presencia de los muertos en el mundo de los vivos, sino como la representación de una imagen icónica de este día festivo, tan exclusivo y característico de la cultura mexicana.

Imagen 8.

Diversidad de interpretaciones del icono calaverita en la Caravana de Día de Muertos: Hasta la muerte tiembla

Fotografías: Colectivo La Mulita Consentida (2017).



En este contexto de festividad comunitaria, el colectivo La Mulita Consentida me invitó a organizar un taller colaborativo de escultura con PET, una técnica que he desarrollado desde el 2010 como escultor profesional.¹⁷ De esta manera, se realizó la recolección de las botellas de PET vacías y lavadas, este tipo de escultura comenzó con la intención principal de fomentar la transformación del imaginario ambiental de los participantes del taller y de la gente que miraría esta escultura. La propuesta invita a cambiar la mirada sobre los desechos sólidos desde la perspectiva que los concibe como basura (algo que tendría que apartarse del espacio lo antes posible, depositándolos en el cesto de la basura), hacia un cambio de postura donde los desechos sólidos son comprendidos y utilizados como materiales artísticos, extendiendo su presencia en el espacio, dotándolos de un sentido vernáculo moderno como materiales de nuestra era llena de neo-naturalezas.¹⁸

Respecto a la participación colaborativa en la elaboración de la calavera, se reconocen procesos de apropiación por medio de la cooperación; cada uno, participando en algún momento de la elaboración: recolectando, limpiando, armando, iluminando y dotando a este arte participativo de un sentido más profundo, acorde con el entorno comunitario, y diferenciado de las formas de circulación convencionales del arte moderno. Respecto a lo anterior, es pertinente la reflexión de Joseph Beuys, artista que plantea críticamente el asunto anterior a partir de la pieza *Hoguera II*. En esta pieza desarrolla una estrategia de producción cultural colaborativa con la Asociación Carnavalera “Alti Ritchtig”, montándose sobre la estructura tradicional del carnaval de Basilea para atacar al arte moderno con la compra de obra (en particular de una sus obras en unos cuantos cientos de miles de francos por parte del Museo de Arte de Basel). De esta forma, el museo fue atacado y acechado por una gran cantidad de bufones con vestidos de fieltro y bastones, mismos materiales de la obra *Hoguera*, instalada al interior del propio museo; Beuys quema en la hoguera el dinero recaudado por los impuestos y dice: “nuestra hoguera es mejor por

17 Para conocer sobre estos trabajos de escultura con PET consultar las siguientes obras en mi Web Artist, <https://sites.google.com/view/yuriescultur/residual/tiburones>, y <https://sites.google.com/view/yuriescultur/residual/somos-lo-que-tiramos>.

18 Por neo-naturaleza comprendemos los materiales, objetos y virtualidades que la tecnociencia diseña y produce, “Comenzamos a estar invadidos por una artificialidad sorprendente, que habrá de convertirse en nuestra neo-natura”. (Dagobert, 1985, p. 8)

no costar nada” (Krüger, 1979, p. 246). En esta obra, el artista centra su atención en la importancia de la participación comunitaria como acto de expresión artística performativa, y no en las cualidades estético-visuales que el sistema del arte valora y consume.

De este modo, la calavera de PET es valorada artísticamente por su potencia social articuladora, donde se estrechan esos asociacionismos, y desde los cuales se piensan las redes sociales, integrándose a eventos que van más allá de su visualidad, fortaleciendo las experiencias *aisthesicas*,¹⁹ características de las culturas rurales comunitarias (donde rito, fiesta, tradición y arte se integran para crear un campo fértil que compartir).



Imágenes 9, 10 y 11.

¹⁹ Comprendida la *aisthesis* como como el conjunto de prácticas abiertas y sensibles propias de los seres vivos por las cuales percibimos el entorno y lo codificamos, en contraposición de la estética que conforma una categorización cerrada de formas estéticas que giran alrededor del concepto de belleza, y de las cuales se desprenden el concepto de arte como práctica. (Mignolo, 2010, pp. 10 y 25)





Imágenes 9, 10, 11 (pag. anterior) y 12.
Taller de escultura con PET y exposición en la Caravana
de día de muertos en San Pedro Mártir
Fotografías: Yuri Aguilar (2017).

En el cultivo de la relación con La Mulita Consentida se han realizado múltiples cosechas, entre las que destacan: la primera, referente a la coincidencia, en el sentido de la producción cultural comunitaria, por medio del reconocimiento y conciencia sobre la necesidad de integración de la cultura urbana y rural. La segunda emerge en forma de economía solidaria. Para ello se realizó un movimiento novedoso para mí, que permitió dar continuidad a relación de colaboración, donde llevé a cabo la gestión del financiamiento para los productos culturales, y donde los integrantes del colectivo fueron participantes de los talleres y beneficiarios del producto final, lo que condujo hacia una relación comercial tradicional (cliente-proveedor). Más adelante, ellos gestionaron el financiamiento y fui contratado como proveedor para la realización de una carpa trapezoidal (que permitiría la proyección de películas al aire libre, con luz de día y para atajarse del frío en sus ya tradicionales presentaciones del Cine Club El Gato Azul, en el kiosco de San Pedro Mártir).

Imagen 13.

La guarida del gato, artefacto móvil para el Cine Club El Gato Azul
Fotografía: Colectivo La Mulita Consentida (2016).



Una experiencia diferente se desarrolló con las autoridades y las instituciones de gobierno. En el caso de los subdelegados de los pueblos, se limitaron a dar el apoyo requerido sin involucrarse de manera directa con la fábrica, aunque siempre mostraron la apertura necesaria para las iniciativas. Caso contrario fue el de los compañeros de Ajusco Radio; el apoyo del subdelegado fue constante, debido a que el proyecto tuvo que ajustarse en tres ocasiones, en las cuales el subdelegado Israel Pérez firmó las cartas necesarias con gusto, mostrando su apoyo e interés genuinos porque el taller se impartiera. De lo anterior, destaco la pertenencia de los subdelegados a las comunidades; es decir que, al formar parte de la comunidad, se convierten en fuertes aliados para el desarrollo de proyectos comunitarios en los pueblos de Tlalpan. Reconocerlos y trabajar dialógicamente con ellos es fundamental para la sostenibilidad cultural comunitaria.





Imágenes 14 y 15.

Participación de las comunidades de los pueblos de San Andrés Totoltepec [izq.] y San Pedro Mártir [der.] en la Fábrica de cultura: Hazlo Tú Mismo

Fotografías: Yuri Aguilar (2014-2015).

En el DIF 19 “Juan A. Mateos”, ubicado en La Joya, se desarrolló una forma diferente de vinculación a partir de la invitación de su directora a realizar intervenciones en el programa del Curso de Verano para niños. Vincularse con las madres que esperan a sus hijos inscritos en el programa de Niños Talento, se trata de otra forma de ensanchamiento de las formas institucionales que la fábrica HTM construyó junto con otros actores institucionales. Comunidades conformadas por pobladores de toda la zona que sólo coincidían en este espacio en tiempos específicos. El caso del taller para las madres de los niños talento, que todos los días asistían a esperar por horas a sus hijos, permite reconocer una de las fisuras de la relación entre instituciones y creativos.

Imagen 16.

Participación de la comunidad del DIF 19 Juan A. Mateos en la Fábrica de cultura: Hazlo Tú Mismo
Fotografía: Yuri Aguilar (2016).



Finalmente, es importante reflexionar sobre la relación con la Dirección de Cultura Comunitaria de la Delegación de Tlalpan, que establece un diálogo complejo basado en el apoyo económico de la iniciativa. Esto le ha permitido cumplir con su agenda política y cultural a través del programa de fortalecimiento de colectivos culturales comunitarios, artistas, creadores, talleristas, promotores y/o gestores culturales comunitarios de la Delegación Tlalpan (de 2004 a 2016). Dicho programa promovió, entre otras cosas, el trabajo en red entre beneficiarios y una evaluación a partir de procesos y no de productos (algo extraordinario para las administraciones gubernamentales acostumbradas a evaluar cantidades), y que abrió a su vez, espacios alternativos de interacción.

La exposición “Tejiendo Culturas”, que la institución organizó a principios del año 2015 en el Museo de Historia de Tlalpan, es un claro ejemplo de lo dicho anteriormente. En ella se propuso una museografía genérica y costumbrista, con mamparas cuadrangulares de madera, pintadas de blanco, sobre las cuales se adosarían los contenidos; no obstante, después de algunas negociaciones con la institución, se logró la apertura para la intervención por parte de la fábrica HTM. El dispositivo propuesto, para visualizar el proceso de la iniciativa, era un objeto extraño en el discurso museológico, tenía otra escala y morfología, estaba hecha con empaques de cartón de computadoras en formato trapezoidal, que contrastaban con el programa visual de la exposición. Esta propuesta reflejó una manera de hacer las cosas diferente a la de la institución.

Lo que Foucault indica aquí es el desplazamiento desde una negación fundamental del gobierno hacia una maniobra de elusión que parte del siguiente dualismo: del no ser gobernado en absoluto al no ser gobernado de tal forma, de la lucha fantasmagórica por un gran afuera a una lucha permanente en el plano de inmanencia, una lucha que —yo añadiría— no se actualiza [sólo] como crítica fundamental a las instituciones, sino como proceso instituyente permanente. Prosigue Foucault: ‘y si damos a este movimiento de la gubernamentalización de la sociedad y de los individuos a la vez la inserción histórica y la amplitud que creo que ha sido la suya, parece que podríamos situar aquí lo que llamaríamos actitud crítica. Enfrente y como contrapartida, o más bien como compañero y adversario a la vez de las artes de gobernar, como manera de desconfiar de ellas, de recusarlas, de limitarlas, de encontrarles una justa medida, de transformarlas, de intentar escapar a esas artes de gobernar, o en todo caso, desplazarlas. (Raunig, 2006)

Las experiencias anteriores permitieron, de cierta manera, transformar también a las instituciones y sus autoridades, que entendían y respetaban los procesos de cada iniciativa y que, en concordancia con las vinculaciones antes mencionadas, describen la creación de nuevas institucionalidades en movimientos multimodales, que permiten la construcción de alianzas temporales y espacios intermedios que desafían las formas de producción de conocimiento, de acción política-social y de producción cultural generando nuevas subjetividades políticas. Dispositivos políticos híbridos que mezclan las instituciones con organizaciones, trabajos y saberes colectivos (Sánchez, 2008); todas estas enunciaciones forman parte de las estrategias de la sostenibilidad cultural y se presentan como soluciones alternativas a los problemas contextuales de la producción cultural, inmersa en los procesos sociales en el momento de tensión entre la cultura urbana y la rural.

- AGUILAR, Y. (2017, julio 26). Entrevista con Lulú. *Repositorio del Grupo de Investigación Acción Colaborativa en Arte y Entorno*.
- AGUILAR, Y. (2017, octubre 20). Entrevista con Prof. Francisco García. *Repositorio del Grupo de Investigación Acción Colaborativa en Arte y Entorno*.
- BALCÁZAR, F. (2003). *Investigación acción participativa (IAP): Aspectos conceptuales y dificultades de implementación. Fundamentos en Humanidades, 1/II (7/8)*, 59-77.
- CASTELLS, M. y BORJA, J. (2003). *Local and Global. The Management of Cities in the Information Age*. United Nations Center for Human Settlements.
- COLECTIVO LA MULITA CONSENTIDA (2021, 1 de febrero). *Cine Club el Gato Azul*. Facebook. <https://www.facebook.com/Cine-Club-El-Gato-Azul-1421567211391409/>
- DAGOGNET, F. (1985). *Rematerialiser*. VRIN.
- EHEVERRÍA, B. (2013). *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. Editorial Ítaca.
- FLORES, A. (2011, 27 de febrero). Las tres figuras de Enrique Walbey serán llevadas a Casa Frissac. Reubicarán esculturas de la avenida Acoxta ante descontento de vecinos. *La Jornada*, p. 9. <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/27/cultura/a09nicul>
- KRÜGER, W. (1980). *Joseph Beuys. Todo hombre es un artista*. Inter Nations.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- LAZZARATO, M. (2008). Las miserias de la «crítica artística» y del empleo cultural. En *Transform. Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños.
- LOREY, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En *Transform. Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños.
- MIGNOLO, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 4 (4), 10-25.
- MORÍN, E. (2011). *La vía para el futuro de la humanidad*. <http://www.edgarmorin.org/descarga-la-via-para-el-futuro-de-la-humanidad.html>
- PANTOJA, A. (2017, agosto 28). Entrevista con Ajusco Radio. *Repositorio del Grupo de Investigación Acción Colaborativa en Arte y Entorno*.
- RAUNIG, G. (2006). Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar. *Revista Transversal*. <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>

SÁNCHEZ, R. (2008). Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia. En *Transform, Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños.

SHEINBAUM, Claudia. (2016). *Programa de Desarrollo de la Delegación Tlalpan 2015–2018*. http://www.tlalpan.gob.mx/docs/Programa_Delegacional.pdf

Circuito de

Auscultación HidroGráfica.

Una árida y fragmentada

construcción social

Mariana Mañón
y Manolo Larrosa (panósmico)

El interés de abordar el sistema de desagüe como objeto de estudio nace de la necesidad de comprender y cuestionar la paradójica forma en la que se construyó y construye la Ciudad de México, sobre un pasado lacustre innegable, en donde la estética,¹ la política y el urbanismo (atropellado o ignorado como programa) se encuentran en constante colapso en la confección de la megalópolis, generando un contexto socio-cultural distópico. Los pobladores de la ciudad nos adaptamos por necesidad a las formas impuestas, rediseñando las costumbres y generando —nuevos— hábitats, no siempre ideales. El desagüe, nos cuenta Jorge Legorreta en su libro *El agua y la Ciudad de México*:

heredó los propósitos españoles de vaciar la cuenca de México mediante grandes obras de ingeniería [...] Es considerado el drenaje urbano más

1 La estética aquí, no se refiere únicamente al carácter arquitectónico ni estilos artísticos ornamentales que configuran la forma de la ciudad en su capa epidérmica, pero también a la estética relacionada con los elementos vitales: agua, aire, tierra, que transcurren y la conforman. Además de la relación que establecemos con estos últimos, el uso del agua, para beber, para limpiar etc., conforma el concepto de higiene y delimita las relaciones de nuestros cuerpos en el espacio.

grande y extenso del mundo. Su concepción surgió al finalizar la década de los años cincuenta, cuando aún se resentían los impactos de las inundaciones y los hundimientos más graves que sufrió la ciudad hacia mediados del siglo XIX (Legorreta, 2006, p. 25).

La Ciudad de México, para poder ser habitada bajo los estándares europeos de ciudad moderna, debió ser “dominada”, es decir, intervenida su génesis estructural.

Claudia Agostoni, historiadora de la UNAM dedicada al estudio de la salud pública a lo largo del tiempo, nos narra en el segundo capítulo del libro *Monuments of Progress*, titulado *The Control of the Environment*, cómo es que la urbe estuvo sometida por una sociedad de higienistas, quienes, más que atender sus preocupaciones y ocupaciones espaciales, a través de esquemas de planeación sustentables, tomaban decisiones sobre el presente y futuro material de la capital y sus pobladores basados en modas intelectuales y políticas internacionales europeas derivadas del modelo progresista, apunta:

Los médicos e higienistas estaban muy preocupados por el estado de la salud pública en la Ciudad de México y creían firmemente que podían contribuir al progreso del país. Su contribución o misión fue doble. Primero, a través de la aplicación de su conocimiento sanitario e higiénico, esencial para el diseño y la planificación urbana, la ciudad podría ser regenerada nuevamente; y segundo, a través de la enseñanza o la inclusión de los principios de higiene privada y pública, se transformarían los hábitos de la población urbana. La ciudad dejaría de ser un lugar sucio, maloliente, desorganizado, instaurando numerosos parques, calles adecuadamente pavimentadas y con buen drenaje y obras públicas eficientes. (Agostoni, 2003, p. 23)²

- 2 Texto en su idioma original: Physicians and hygienists were greatly concerned with the state of public health in Mexico City, and firmly believed they could contribute to the progress of the country. Their contribution or mission was twofold. First, through the application of their sanitary and hygienic knowledge, essential to urban design and planning, the city could be regenerated; and second, through the teaching or inculcation of the principles of private and public hygiene, the habits of the urban population would be transformed. The city would cease to be a dirty, foul-smelling, disorganized place, and would possess numerous parks, adequately drained and paved streets and efficient public works. And the urban population, through education, hygiene (and force, if necessary) would cease to be ignorant, superstitious, vice-ridden and infectious. Only when these things were achieved would the capital be able to proudly display the advancement of the nation as appropriate to the era of order and progress made possible by the Porfirio Díaz government.

La capital mexicana representaba una constante amenaza hacia las formas ideológicas y estéticas que se perseguían por los grupos élite de políticos e intelectuales, quienes se rehusaban a abandonar la ciudad, aunque fuera considerada la urbe más sucia y con índices de mortalidad más elevados en el mundo (por la acumulación de basura, sus epidemias e inundaciones). La necesidad de modificar las condiciones del espacio rebasaba la practicidad de eliminar lo insalubre y vencer a la muerte en su irrevocable condena. Está, también implicaba la aplicación de los principios discursivos de ordenamiento en el diseño y crecimiento de la ciudad que definirían al cuerpo social bajo un esquema de segregación, en la que lo insalubre se relaciona directamente con la pobreza y la fragmentación social económica y cultural. La tabla de juicios de valor se estableció en relación a una falta de memoria histórica; un manual de procedimientos hacia el progreso comprendía que ser indígena equivalía a: ser moreno, pobre, ignorante, inculto y sucio... una maleza, una amenaza.

La planeación urbana de la ciudad, en pos del saneamiento de su espacio, se reconfigura a lo largo de la historia bajo una política de desecación y disgregación social mediante la distribución de servicios, repartición de espacios y riqueza: la periferia (la más cercana al Lago de Texcoco y en donde desembocaba el agua negra y las miasmas de los ciudadanos) sería aquella área putrefacta y pobre, sin educación ni acceso a las infraestructuras de prestaciones sanitarias y urbanas de la modernidad. Mientras que las áreas nuevas y privilegiadas, las llamadas colonias como Condesa y Roma, obtendrían los servicios y el confort de la promesa moderna. Controlar el agua y la suciedad que ella implicaba mediante su desecación y expulsión, educar y segregar a la población, significaba obtener la victoria del programa moderno discursiva y materialmente. Agostoni al respecto apunta:

La creación de fronteras físicas, materiales y discursivas reforzó la segregación cultural, social y económica de la población urbana. Esta construcción de fronteras solidifica la percepción de las élites de que era vital asimilar e incorporar su absorción en el tejido de la sociedad civilizada. Y uno de los elementos que permitiría su incorporación era la higiene. (2003, p. 5)

Misma que se lograría mediante la construcción del sistema de desagüe y drenaje profundo de la ciudad. Esta decisión hidráulica, permea hasta el día de hoy los usos y costumbres de los habitantes, tanto como sociedad,

así como en lo más íntimo de cada una de las personas que componemos la población capitalina y sus alrededores.

El vocabulario arquitectónico que acompañó toda esta visión de una sociedad renovada, que se deleitaba con los palacetes góticos y neoclásicos que sus miembros más acaudalados podían permitirse, se basó en construcciones que gozaban del uso de hierro y cristal. En un guiño, la sala de LIGA (espacio de exhibición en donde se socializó este proyecto de investigación) sostiene en perfiles de acero dos placas de cristal de dos metros y medio en los que descansó bibliografía seleccionada alrededor de esta época, en ella se encontraban libros como *Nociones de Higiene* de Salvador Bermúdez, la *Historia del Desagüe de la Cuenca*, entre otros títulos que permitían acceder al imaginario visual e ideológico de la época, que justificó la transformación de los restos de la identidad lacustre y que se encuentran compilados en la muestra resultante.

El río Becerra (espacio físico donde se desarrolló la investigación) desciende por una cañada que en los tiempos porfirianos ni siquiera era contemplada como parte del núcleo ciudadano. Su flujo fue contenido por una serie de presas como la que vemos en la Imagen 1. La construcción de viviendas y la explotación de los yacimientos de arena que le dan nombre a la colonia “Minas”, ocuparon en un régimen de baja intensidad el espacio, evidencia de ello son los recuerdos que algunos de los habitantes del barrio, aún conservan; el dueño de la panadería “Salomón” todavía recuerda bañarse en el río sin problemas, pescar y caminar por la cadena de cañadas que se forma hasta alcanzar el Ajusco o zonas aledañas.

La sala como observatorio

*Allí donde está el peligro,
crece también lo que salva.*

Hölderlin

¿Qué sentido tiene estudiar un cuerpo de agua conectado al sistema de drenaje, que atraviesa una unidad de transferencia de basura, dos minas cementeras, una estación de recarga de gas abandonado y un cementerio, en una de las ciudades más grandes y más contaminadas del mundo? El río Becerra desciende de las barrancas del distrito financiero de una de las cinco megalópolis más grandes del mundo, atravesando un barrio de clase

baja donde reinan las enfermedades y el desecho. Un río que por secciones parece permanecer en los tiempos en los que corría agua limpia por este caudal, no hace más de cincuenta años. Para terminar perdiéndose en las inmensas tuberías que atraviesan la totalidad de la ciudad, captando el agua pluvial, residuos, orines, grasas, fetos, llantas, juguetes y cualquier tipo de bacteria imaginable.

La investigación de los organismos como parte de un sistema global llamado Gaia por James Lovelock (2000), ha arrojado como una de sus conclusiones primordiales que no hay un solo elemento que esté circulando por estos canales energéticos que no se conecte con los demás en algún punto de su trayectoria. Ya sea que lo podamos apreciar en el tiempo de una generación humana o gracias a los estudios paleontológicos; cambios minúsculos en la población de una planta en una costa, pueden determinar la formación de picos, garras, espinas y todo un vocabulario a su alrededor.

En uno de los últimos documentales de Werner Herzog, *Lo and Behold, reveries of a connected world*, el cineasta nos comunica con uno de los pioneros del Internet, Ted Nelson (quien nos recibe flotando sobre un muelle californiano para explicarnos su principal inspiración en el estudio de los sistemas informáticos) narra una anécdota sobre la primera vez que sintió la conectividad y la inteligencia del sistema mundo: navegando en una barca sumergió los dedos en la corriente para sentir cómo su intervención dactilar interrumpió la estructura acuática sólo para volver a conectarse microsegundos después en el siguiente tramo espacial, siendo sus extremidades sólo una especie de veleta que permitía observar la tensión superficial de ese río; ahí fue que comprendió que el mundo es un sistema de relaciones y estructuras siempre cambiantes, “the world is a system of ever-changing relationships and structures” (Herzog, 2016, p. 11).

Todos estos son ejemplos de lo que Louis Bec (2015), señala en su texto “Bio Logic”: “los intentos de revelar las raíces biológicas genéticas, y biosemióticas de la cultura, aunque todavía difusos, están obligando a las sociedades a revelar y reevaluar sus fundamentos culturales”, uno se ve tentado a añadir en esta cita: y reconocer en los sistemas de manejo de sus paisajes, una parte importante en la conservación de sus culturas. Influencia que también podemos encontrar en el uso del lenguaje y nuestros sistemas de significación, parte del andamiaje conceptual del





Imagen 1.
*Vista aérea de la presa A, río Becerra.
Col. Los Pocitos, Ciudad de México
Fotografía: panósmico (2019).*

aparato filológico (*biosemiotic roots*), se conformó a partir de la metáfora del río: uno habla de consultar las fuentes, de seguir la corriente del autor o del texto y, en una hipérbole, la ignorancia de las cosas de la naturaleza con la parte oculta de los icebergs (Blumenberg, 2016). La variedad de recursos que nos brinda el fenómeno acuático para el pensamiento es solamente equivalente a la fecundidad que este recurso aporta a cualquier ecosistema que atraviese.

En el trabajo artístico reciente encontramos casos de investigación que se construyen a sí mismos como expresión, y a su vez expresión que se construye como investigación, a través de métodos heterogéneos y conquistas híbridas (Kac y Bec 2015), en este sentido, estamos frente a la fusión entre el diseño y la organicidad de los sistemas que estudia, lo cual no quiere decir que su funcionamiento imite el funcionamiento del otro, es decir, imagínese si la robótica quisiera generar motricidad imitando las piernas animales, en lugar de usar ruedas (Jasso y Usabiaga, 2012). En esta fluctuación de influencias entre la inspiración y la imitación, el juego de reflejos nos arroja una imagen que sobresale entre las otras por su relevancia histórica: la autorreflexividad de nuestras dinámicas expresada en el estudio de sujetos como ríos, parvadas, océanos, entre otros, brinda de vuelta una imagen del ecosistema completo, en donde estamos incluidos. Ya sea al interior de las urbes, o en regiones remotas, encontramos la huella humana horadando y alterando la identidad de todo tipo de entes, hoy más que nunca podemos decir que no existen fronteras, no por su erradicación política sino por la omnipresencia de la contaminación, producida en cualquier rincón del mundo, podemos encontrar etiquetas de envases peruanos en las costas de Hong Kong.

La imagen del paisaje inmutado por la mano humana es solamente un esfuerzo de encuadre, cuestión de enfocar algún segmento que momentáneamente se salva de que vaya pasando por ahí una envoltura de Gansito o unos Chocorroles.

Este aspecto de la producción artística articula preocupaciones de la sociedad contemporánea provenientes de la ciencia, de la sociología y de múltiples campos del saber que en sus senderos particulares arriban al mismo punto: la necesidad de pensar en conjuntos más grandes, en concebir la avanzada de la explotación de recursos no sólo como un problema que pertenece al mercado o a la economía, sino el principio del agotamiento de ecosistemas enteros, en donde peligran la extinción de

recursos simbólicos, culturales, naturales y lingüísticos. En este sentido es que la crítica de la sociedad contemporánea no apela tanto a lo crítico como forma de juicio, sino en su condición de urgencia de replantear los modelos de vida en el sistema global. Esta condición se entiende como un problema común, en tanto que no hay ningún movimiento que se genere dentro del sistema mundo que no traiga consecuencias para la totalidad de los entes que lo habitan. Un río lleno de basura conduce a un océano, el océano a la producción de peces, los peces regresan en forma de filetes a nuestras mesas, ¿de qué estarán rellenos?

El origen del proyecto Circuito de Auscultación Hidrográfica (CAH) no fue un interés particular por el río Becerra, sino desde la búsqueda por generar una metodología de estudio de cualquier cuerpo de agua urbano y su mediatización:

En las disciplinas relativamente nuevas de los estudios sobre medios y comunicación, el término mediatización describe el objeto de estas disciplinas. Significa el fenómeno de la proliferación, intensificación, diversificación y convergencia de los medios de comunicación en el marco de complejas relaciones internas de multimodalidad, intermedialidad y autorreflexividad. (Kac y Bec, 2015, p. 86)

El CAH es un observatorio metodológico, recolector de datos, procesador de información, interfaz de lenguajes y elemento vinculante entre medios y territorios, que tiene como fin imaginar las posibilidades del paisaje y sus desequilibrios ecológicos mediante la investigación sobre la arquitectura (o composición) acuática, bacteriológica y humana a partir de la extracción e interpretación de datos y la constante exploración del territorio, que se traduce en una instalación en la que se revelan en vivo los datos obtenidos.

La transmisión de los valores que el sistema río produce en el día a día, su traducción en procesos sensibles más allá de los datos numéricos, entablan, en el mejor de los casos, una comunicación en tiempo real con una parte del macroorganismo que ha generado la ciudad, así como una clase distinta de empatía y percepción de un fenómeno que habitualmente permanece en el campo del desastre y el caos. Sin mayor profundización en sus potencias o peligros. Uno de los objetivos de esta investigación consiste en poder contrastar los tipos de agua que componen el valle de Anáhuac, no sólo se trata de reconocer que tenemos

un ecosistema transformado por la sobrepoblación y la mala gestión de los recursos, sino que nos encontramos frente a una nueva condición morfológica del paisaje que heredamos.

Reconocer estas características para saber en qué medio hemos convertido el valle es el primer paso para poder interactuar con él. El “Círculo de Auscultación Hidrográfica” es, una herramienta de mediatización y discusión de un tema crítico para una ciudad que se muere de sed; una investigación en ciernes que inició su trazo bajo la investigación y proyecto de maestría: “Olfatografías, metodologías para navegar la anosmia social”,



Imagen 2.

Instalación LIGA. Circuito de Auscultación Hidrográfica

Fotografía: Arturo Arrieta (2019).

desarrollada en el Posgrado en Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México, y que tuvo su salida al público, como ya hemos mencionado, en LIGA espacio para la arquitectura [Imagen 2], para continuar tejiendo una mejor comprensión de los espacios y los ecosistemas simbólicos, culturales y sociales que determinan y son determinados por los paisajes que generan.

Caso de estudio: Río Becerra

La exploración del río Becerra nace de la posibilidad que el río brinda a la investigación por su carácter material. El río Becerra, caudal ubicado al poniente de la ciudad corre a cielo abierto desde las alturas de Santa Fe atravesando los barrios que componen Alta Tensión entre Periférico y Patriotismo, hasta perderse en el drenaje profundo en la boca del mega distribuidor vial segundo piso del periférico. El río Becerra es uno de los últimos testigos hídricos en medio de la ciudad que, por ende, develan la política de desecación e higiene implementada desde la conquista: río=tubo, río=calle, río=drenaje desde la superficie alcanzable o al menos navegable de forma física, a diferencia de los ríos que ya se encuentran en el subsuelo. La investigación emprendida en el Becerra es una auscultación de las condiciones que navegan y configuran esta veta hídrica.

En un guiño hacia una práctica expandida de la arquitectura emparentada con el urbanismo, se trabajó en un reconocimiento eco(est)ético. La insistencia de la eco(est)ética es ir en busca de nuestros territorios, de encuentros con espacios sensibles y cotidianos, con los seres que los pueblan y sus relaciones, para devenir con ellos y vincularnos de maneras más dignas, elásticas, putrefactas y estimulantes de los sistemas que habitamos, que nos hacen parte de un organismo mayor actualmente maltratado.

Este estudio se compone como una investigación, que buscó radicalizar la lógica de las formas de percepción, para problematizar, por un lado, el discurso sobre el consumo de las imágenes, así como, por otro, deconstruir las formas del estar superficial en los espacios, para cuestionar la falta de crítica en el habitar cotidiano, cuya normalización de los discursos políticos, clínicos y ambientales resultan en segregaciones geográficas y socioeconómicas. La investigación desarrolló mecanismos como mapeos psicogeográficos y sistemas de análisis conceptuales sobre

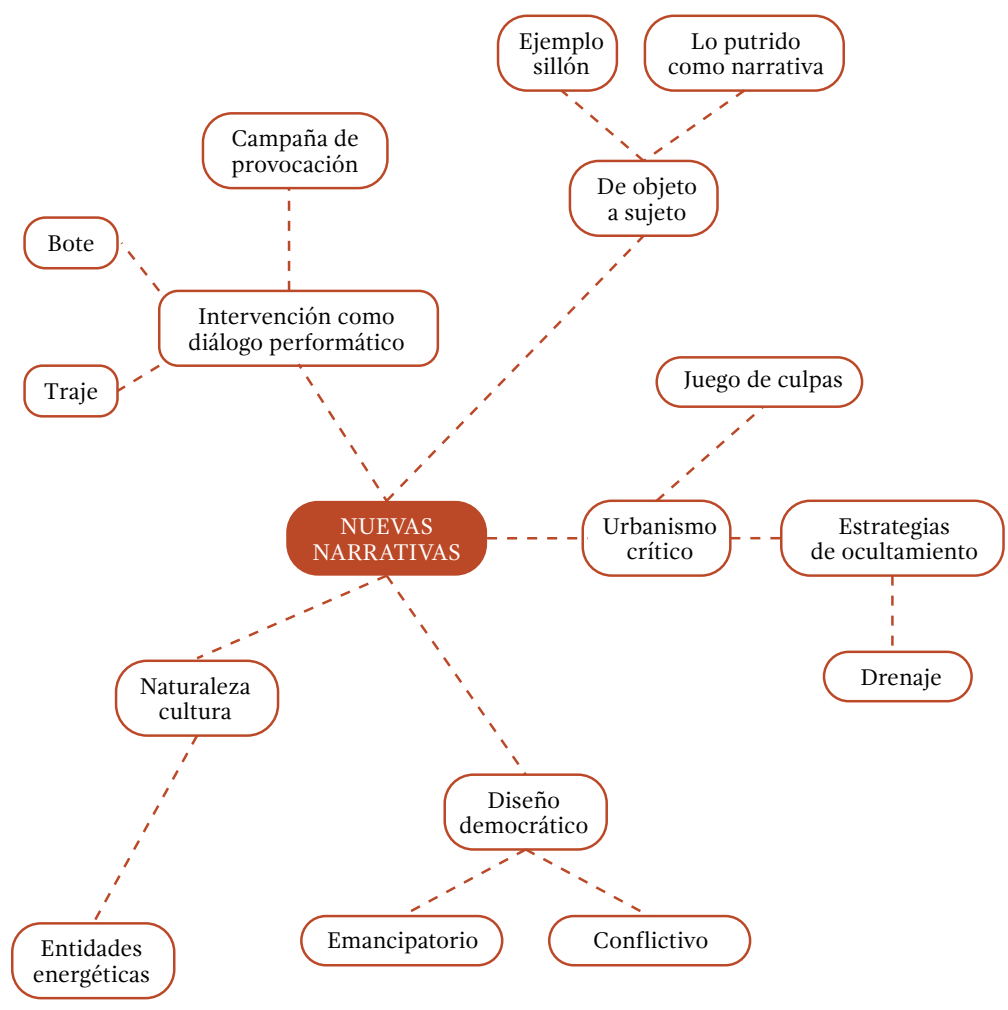


Imagen 3.
Esquema conceptual Nuevas Narrativas
Autor: panósmico (2019).

el territorio, en pos de arrojar alternativas de comprensión y discursivas que generen vínculos empáticos con la paradójica relación que la Ciudad de México y sus habitantes sostenemos con el agua. Las derivas realizadas resultaron en cuatro mapas de categorías conceptuales y temáticos: Material, Memoria, Psicogeografía y Nuevas Narrativas; este último, engloba una síntesis de carácter práctico sobre las acciones realizadas en el proyecto [Imagen 3].

A lo largo de la investigación la metodología de exploración funcionó de la siguiente forma: tres estaciones de sensores controlados por Arduinos, y distribuidos en las presas A, C y D del río Becerra reportaron el estado fluctuante de índices: pH, cantidad de oxígeno, velocidad de movimiento, temperatura, y densidad de partículas disueltas en las aguas (datos que se almacenaron en un procesador de forma remota). La información recolectada por los sensores circuló en tiempo real hasta el laboratorio-estudio (en este caso, la sala de exhibición). Ahí la información recabada fue traducida en una instalación compuesta por cinco contenedores con agua desplegados en una línea consecutiva, adicionados de motores y herramientas que modifican su estado según los valores encontrados en el Becerra, ocupando la sala con la estructura hidrológica del mismo. Cada contenedor recibía la información procesada del río y reaccionaba según los valores obtenidos minuto a minuto, distorsionando la imagen de las presas reproducidas en la pantalla al fondo de la sala.

Cada indicador daba información que nos ayudaba a comprender la importancia de los balances que los elementos tienen y cómo las variaciones de éstos permiten ecologías diversas. Por ejemplo, la cantidad de oxígeno en un cuerpo de agua enseña mucho sobre su tipo de régimen bacteriológico. Sabemos que existen dos grandes grupos: anaeróbico, aquel que puede subsistir sin oxígeno y, aeróbico, régimen que depende de la presencia de partículas de oxígeno.

Desde el punto de vista de la biología, el nivel del oxígeno es una medida mucho más importante de la calidad del agua que la presencia de coliformes fecales. El oxígeno disuelto es absolutamente esencial para la supervivencia de todos los organismos acuáticos (no sólo peces sino también invertebrados como cangrejos, almejas, zooplancton, etc.). Es un elemento vital para comprender a un vasto número de indicadores, no sólo bioquímicos, también morfológicos.

Por otro lado, la temperatura determina la química del agua y las funciones de los organismos acuáticos. La temperatura influye en la cantidad de oxígeno que se puede disolver en el agua, la velocidad de fotosíntesis de las algas y otras plantas acuáticas, la velocidad metabólica de los organismos, su sensibilidad a desechos tóxicos, parásitos, así como en las épocas de reproducción, migración y estivación. Conocer la temperatura del agua puede ayudar a predecir y confirmar otras condiciones de la misma. La temperatura tiene influencia directa en la demanda biológica de oxígeno y la supervivencia de algunas especies biológicas, sabemos que en aguas más calientes puede aumentar la susceptibilidad de los organismos acuáticos al estar expuestos a bacterias y otros organismos crecen con más rapidez.

El pH es un indicador de la capacidad de corrosión del agua, un pH bajo (< 6.5) puede ser ácida, blanda y corrosiva. Por lo tanto, el agua podría lixiviar iones metálicos como hierro, manganeso, cobre, plomo y zinc del acuífero, o accesorios de plomería y tuberías. En general, un $\text{pH} < 7$ se considera ácida y un $\text{pH} > 7$ se considera básico. El rango normal para el pH en los sistemas de agua superficial es de 6,5 a 8,5 y para los sistemas de agua subterránea de 6 a 8,5. La alcalinidad ayuda a medir la capacidad que tiene el agua para resistir un cambio en el pH y que tendería a hacer el agua más ácida. La medición de la alcalinidad y el pH es necesaria para determinar la corrosividad del agua.

El pH del agua pura (H_2O) es de 7 a 25°C , pero cuando se expone al dióxido de carbono en la atmósfera este equilibrio da como resultado un pH de aproximadamente 5,2. El pH del agua no es una medida de la fuerza de la solución ácida o básica, y por sí sólo no proporciona una imagen completa de las características o limitaciones del agua. A estas condiciones se les suma la turbidez, una medida del grado en el cual el agua pierde su transparencia debido a la presencia de partículas en suspensión. Cuantos más sólidos en suspensión haya en el agua, más sucia y turbia parecerá ésta. Las partículas suspendidas absorben calor de la luz del sol, haciendo que las aguas turbias se vuelvan más calientes, reduciendo la concentración de oxígeno en el agua (el oxígeno se disuelve mejor en el agua más fría). Además algunos organismos no pueden sobrevivir en agua más caliente. Las partículas en suspensión dispersan la luz, decreciendo la actividad fotosintética en plantas y algas, y contribuye a bajar la concentración de oxígeno. Como consecuencia de la sedimentación

de las partículas en el fondo, los lagos poco profundos se colman más rápido, los huevos de peces y las larvas de los insectos son cubiertas y sofocadas. También determinan la adhesión de metales pesados y muchos otros compuestos orgánicos tóxicos y químicos.

El control de la turbidez del agua está estrechamente relacionado con la eficacia de los procesos de desinfección, tanto químicos (cloro u otros biocidas) como físicos (radiaciones UV). A mayor turbiedad, mayor particulado en suspensión en el agua, lo que aumenta la posibilidad de refugio de bacterias, virus y protozoos patógenos en los microhuecos de las partículas en suspensión, y la disminución de la eficacia de los desinfectantes, al no poder contactar físicamente con el organismo a eliminar. Además de partículas inertes, el agua turbia puede contener materia orgánica en suspensión, lo que inhibe el efecto del biocida, que se pierde al reaccionar con la materia orgánica, y esta reacción puede dar lugar a subproductos de la desinfección, como los trihalometanos y las tricloraminas, nocivos para la salud humana.

Por último, un valor que usualmente es fundamental en la consideración de un cuerpo de agua vivo, el caudal, o la velocidad a la que se mueve la corriente. En este caso fue prácticamente imposible realizar su medición por ser un cuerpo de agua cuyo movimiento depende de decisiones humanas y una serie de compuertas diseñadas para evitar la inundación de la colonia “Los Pocitos”, que usualmente quedaba bajo el agua por las fuertes tormentas del verano. Aparte de esta búsqueda de datos duros, cuya transmisión a la sala de LIGA pretendía emular la corriente de información que conforma el Internet, en la búsqueda de enfocar la atención a una realidad igual de cargada y contemporánea: la contaminación, sus flujos y efectos, sus interpretaciones y posibilidades para la vida cotidiana actual. La recopilación de entrevistas, fotografías aéreas, testimonios y datos históricos acompañó un proceso para profundizar en la propia sensibilidad de los habitantes de esta zona, en tanto que la primera impresión para cualquiera que se enfrente a este paisaje distópico es de rechazo a los aromas y a la abundancia de desechos de (todo tipo), la experiencia de quienes han visto las transformaciones de esta barranca a lo largo del tiempo, oscila entre una negación de su estado actual, por la memoria de tiempos mejores, como una relación particular con la noción de contaminación, enfermedad, etcétera.

Encontramos que el río Becerra nos devela el régimen estético segregacionista que hoy domina la urbanidad y define los cuerpos, los espacios y limita sus comprensiones, basados en una torpe búsqueda del estatus civilizatorio moderno. La imposición de los grandes gestos de diseño urbano, dictaminan la comprensión de los cuerpos sociales, al igual que instauran una estética determinada. Sirva aquí de ejemplo el pensamiento historiográfico y analítico del psicoanalista francés Dominique Gilbert Laporte, quien en su ensayo sobre *The History of Shit*, publicado en 1978, nos cuenta cómo la relación subjetiva con la mierda dictó el desarrollo histórico del sujeto occidental. Encontraron una forma de relacionarse con los desperdicios dentro de un modelo de orden y belleza, que dio como resultado el control no sólo de la apariencia de los espacios públicos, sino también diseñó la relación con los olores en lo privado.

Las distópicas formas tanto sociales como urbanas en las que se encuentra el río, nos hablan de una relación conflictiva hacia el medio vital del agua y los desechos que sistemáticamente inundan las presas y bloquean las venas de la ciudad, provocando un caótico desastre de contaminación que afecta a muchos en varios niveles. Es difícil de entender la cercanía con la que convivimos con los brotes de tufo fétidos, con el excesivo desprendimiento de posesiones, con el desperdicio de materiales que se arrojan al agua, esperando que su flujo arrastre todo aquello fuera de nuestra vista. Cómo pedir lo contrario si se nos ha enseñado que los ríos no son más que alcantarillas vivas a nuestro servicio. La composición cotidiana del paisaje, nos concede el permiso de seguir interactuando de esta forma con él, se ha convertido en una condición normada y perpetuada.

La experiencia del colectivo se expresó en forma de acercamientos intersubjetivos vaciados en un libro titulado *Ay Agüita*, una narrativa múltiple entre la poesía y la crónica. Inicialmente una especie de bitácora que mantenía Iñigo Malvido de las caminatas, una crítica al acercamiento del arte contemporáneo a estos temas, o en ocasiones un catálogo de misticismos alrededor del tema del agua entre los que habitualmente encontramos distintas formas para dotar de vivacidad al agua, desde los esfuerzos de los *water walkers* (Primeras Naciones) hasta la trayectoria de los kloaka (una corriente literaria peruana de los años 80), o fragmento de entrevistas al interior del mismo colectivo (se escuchan las voces de

Paco Ohem, Mateo Torres, Roberto Michelsen, Manolo Larrosa y Mariana Mañón desde sus perspectivas personales sobre el proyecto).

En la entrada de la sala de exhibición se desplegó un mapa-collage [Imagen 4] en el que se catalogaron y localizaron distintos tipos de espacios, como aquellos en los que ubicamos resiliencia botánica, entidades desrealizadas o nuevas ecologías. Cada fragmento habitado en la ribera sostenía una relación de intercambio particular con el río: en muchas ocasiones una negación de su presencia, un intento de sellar la cara de las edificaciones que dan al Becerra, en otras, se aprovecha su presencia para arrojar todo tipo de desechos, tanto industriales, como domésticos, que terminaban configurando la imagen y composición del río, en ocasiones más que la propia agua.

Debajo, a modo de poner a prueba la realidad superficial del río, una Red Neuronal [Imagen 5] imita las imágenes proporcionadas por un dron con miras hacia entender su composición y realidad desde la óptica cenital. El repetir como acto estético tiene una fuerte correspondencia con la necesidad de develar la forma de las cosas (tal y como esta red se construyó a través de miles de iteraciones por medio de “manchas de colores”), pero no sólo esto: la repetición contiene un gran anhelo de controlar los objetos que manipulamos. La acción de repetir un gesto conlleva una traducción; puesto que ningún gesto puede suceder en el mismo espacio y tiempo de lo que imita, por fuerza se produce una diferencia: transmitir las condiciones de un río urbano a una sala de exhibición obliga a los datos a cambiar de forma, a transformarse en movimiento, figura, signo. ¿Existe una necesidad de expresar toda la información que nos pueden proporcionar las nuevas tecnologías de formas legibles y atractivas? ¿Estamos aportando una nueva forma monstruosa a la sociedad del espectáculo en la que la contaminación es mediatizable? Todo depende del aspecto que toma y el estado en el que sintoniza a los cuerpos que lo vivan.

Las ciencias que se han desarrollado de forma más acelerada en las últimas décadas (a saber, ciencias de la información y de la salud) giran en torno a un fenómeno característico en la expansión tecnológica: la simulación. El empuje de las ciencias de la computación implicó, en alguna medida, el derrocamiento del imperio de lo material. La vieja sociedad industrial, materialista de nacimiento, y cuyo valor provenía de la labor física, tuvo que abrir paso a la era de la información.

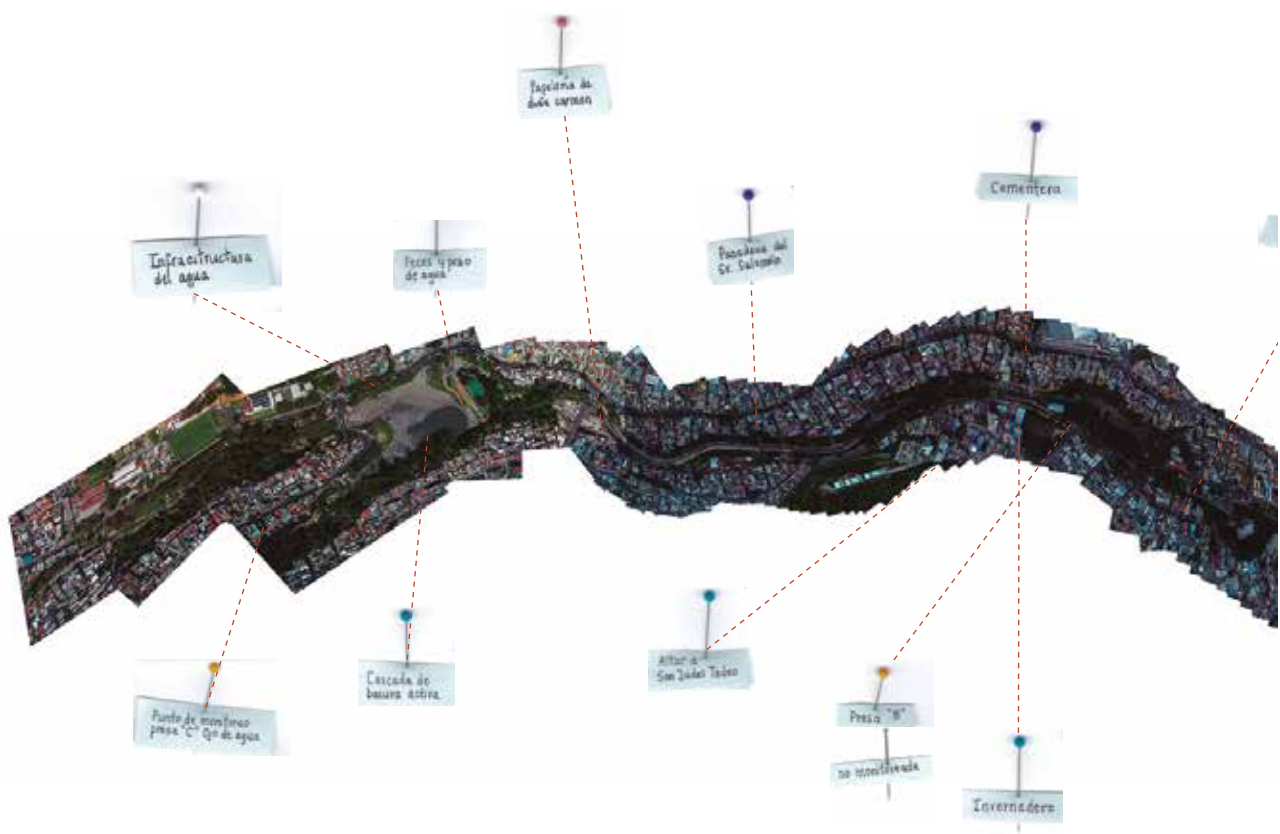
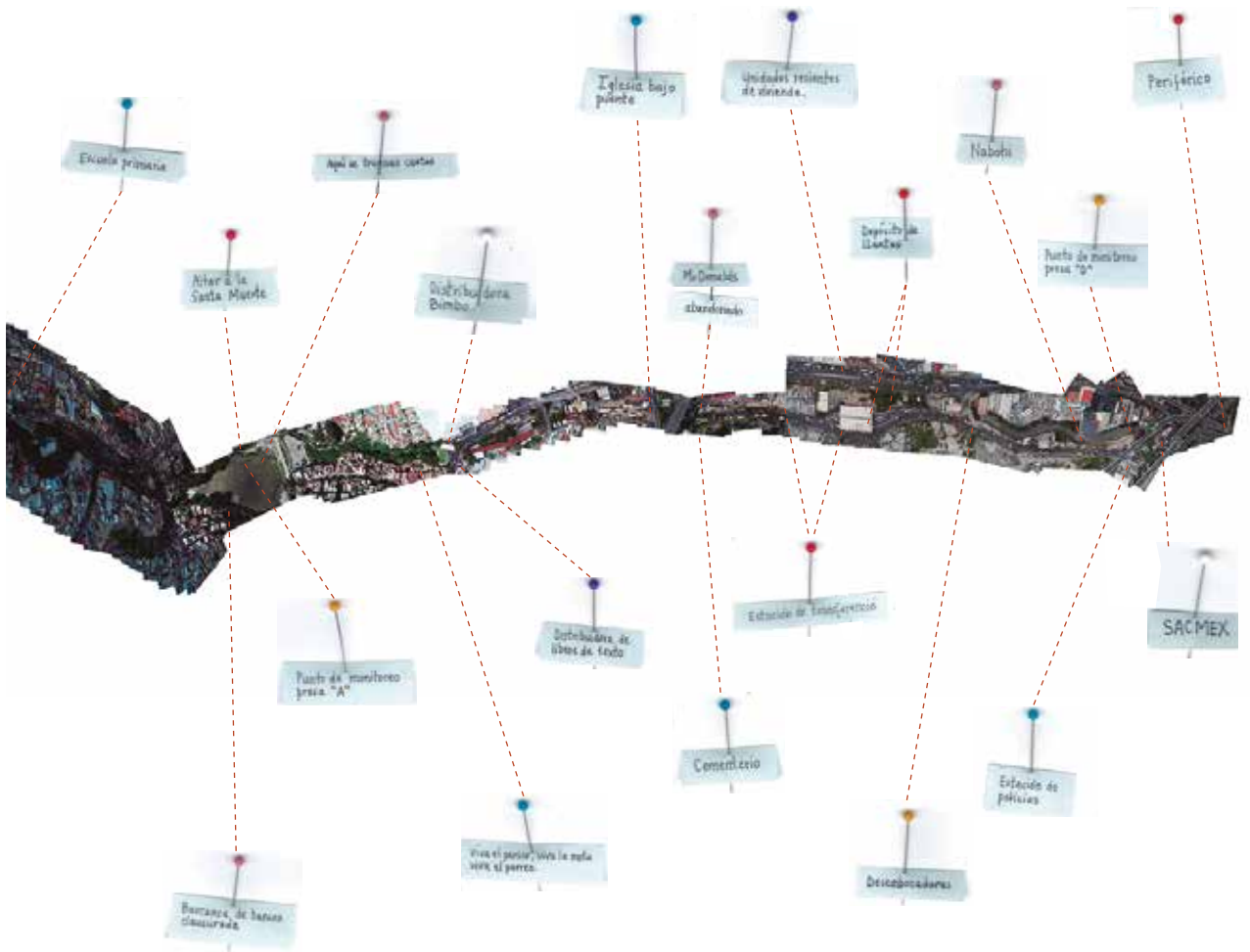


Imagen 4.
*Mapa fotogramétrico. Colonia Los Pocitos
y río Becerra. Ciudad de México*
Fotografía: panósmico (2019).



La reconstrucción imperfecta del río, a través de la red neuronal, nos permite reproducir el fenómeno simple de “ver” el río; aprehender a éste y asir su existencia infinita a partir de su numeración inagotable, codificada dentro de la red, adquiere el anhelo de toda multiplicidad en llegar al signo original. La intención de todo acto expositivo, incluido cada uno de los actuadores en sala, se hace explícito en las imágenes generadas por la red.



Imagen 5.

Iteraciones de Red Neuronal configurada a través de una i. A

Información gráfica: panósmico (2019).

Proceso inverso al de transmitir el cauce informáticamente: los objetos materiales que fluyen, giran, se estancan y constituyen el paisaje del río Becerra son absorbidos por un sistema que se pregunta y se responde a sí mismo, replicando fragmentos a su manera, minando píxeles y ordenándolos poco a poco, hasta brindar una construcción lo suficientemente fiel para engañar a nuestra percepción. Espejo de los procesos colaborativos entre disciplinas y actores que formamos el medio panósmico. ¿Cómo expresar lo que brota del río? ¿Qué color es ideal? procesos que forman un paisaje, un código, una nomenclatura y un orden de los objetos.

La cuestión ya no es si vivimos o no en una era de la comunicación, los medios o la información (la imbricación entre cada uno de estos elementos constituye la realidad en la que estamos inmersos), sino cómo nos involucramos en la producción y lectura de dichos datos, cómo nos

integramos en el flujo multidimensional que ya corre por, entre y sobre nuestras cabezas.

La agencia de los objetos: alcantarillas y sistema de drenaje como espacio de reconocimiento

El desagüe, es un conducto de comprensión, el río Becerra es la puerta de entrada hacia la historia que lo atraviesa, hace posible abordar lo técnico-histórico, lo sociopolítico y lo cultural que se comprime en el sistema de flujos, siendo el receptáculo y contenedor de nuestros desechos orgánicos (y por ende nuestro comportamiento alimentario) hábitos de higiene personal y limpieza de nuestros entornos públicos y privados. El río-drenaje abre la posibilidad de acceder a los hábitats del subsuelo, mediante el agua negra que se desliza a través de las entrañas de la ciudad en una sopa turbia que carga fragmentos de nosotros mismos. Trasladando nuestras costumbres poco cuestionadas, representa nuestra idea de limpieza, hacia y para ser desembocada en el Valle del Mezquital y el Lago de Texcoco, en donde las tierras esperan a ser fertilizadas con nuestros desechos. Y ahí el ciclo comienza.

Nos interesa la posibilidad de comprender este circuito viciado como un ciclo de “Resiliencia Botánica” involuntaria: en el Valle del Mezquital las tierras son regadas con el agua que la ciudad expulsa, para crecer en esos campos los alimentos que serán reintegrados y distribuidos masivamente por la Central de Abasto. Los alimentos ingeridos por los capitalinos guardan en su composición orgánica pequeños fragmentos de cada residente de la capital. Para quienes vivimos ahí, ingerir esos alimentos lo podríamos concebir como un acto de extravagante coprofagia.

En la historia de la megalópolis, han sido estos grandes tubos conectores los que han modificado los órganos externos que hoy la alimentan. Pero también es el sistema que nos da acceso a la conformación de una idea de ciudad civilizada y fundada bajo la intención de alcanzar la realización secular de la modernidad, que hoy ponemos en perspectiva para una necesaria crítica hacia su sostenibilidad. Esta resaca que nos aqueja, con origen en los excesos de un siglo xx obsesionado con la efectividad y la inmediatez, reflexiona sobre las intervenciones basadas en modelos extranjeros insertados en un paisaje ajeno.

El sistema de expulsión de aguas y desechos conjunto tuvo un efecto claro sobre el ecosistema del valle de Anáhuac: el hundimiento progresivo de la ciudad y la ineficacia del Gran Canal, el cual depende de la gravedad para funcionar. Poniendo a la ciudad en peligro de ahogamiento con sus propios desechos. Además de ignorar la posibilidad de aprovechar el ciclo de aguas que abastece la cuenca a través de lluvias y escurrimiento de los más de 48 ríos que descienden de las montañas. En lugar de considerar integrar este recurso que se nos escapa hasta el Valle del Mezquital, se decidió construir otro sistema igual de ambicioso e ilógico: el sistema Cutzamala. Coyolxauhqui moderna desmembrada entre los estados aledaños, con venas extractoras de las vasijas vecinas que pertenecen a otros *altepetls* (regiones); si consideramos la expansión en la dependencia de recursos exteriores a la una vez autónoma cuenca de Anáhuac, el panorama muestra un cuerpo-organismo que requiere cuidado y servicio, que integre dichas prótesis y les dé mantenimiento, así como nuevas formas de articulación con las necesidades actuales de la ciudad una vez inundada, ahora muerta de sed.

La Ciudad de México no sólo heredó las decisiones de ingeniería que han modificado radicalmente el paisaje y por ende la forma de vida de sus habitantes junto con su relación con el agua, la sanidad y la higiene, sino que lo acompañan transformaciones ideológicas y políticas que dictaminan la conformación del cuerpo social, así como la concepción de la intimidad de los individuos. La normalización de los cuerpos y sus comportamientos, están ligados a la historia geopolítica de la Ciudad de México. Sergio López Ramos nos cuenta, en su libro *Historia del aire y otros olores en la Ciudad de México 1840- 1900*, sobre esta herencia secular:

No sólo nos vamos enterando de cómo circulaba todo tipo de desperdicios por la ciudad, dónde se alojaban o cómo viajaban los “microbios”, como el menor tamaño de las viviendas enrarecía y contraría el aire y cuáles eran las orientaciones ideológicas que guiaban las propuestas de solución a la insalubridad; también y ello es muy significativo en este tipo de recuentos y análisis, comprobamos el origen de las definiciones sociales de los olores aceptados y lo asqueroso, lo limpio y lo mugroso, la contaminación y la higiene. (2002, p. 9)

La esterilización de la ciudad apuntó a generar cuerpos (sociales o individuales) presentables, esto quiere decir, aceptables socialmente. La política de segregación de la que ya hemos hablado, que caracterizó

la segmentación territorial del sistema de drenaje a las zonas ricas de la ciudad, se manifiesta de una forma análoga en la administración del espectro sensible que se modeló mediante estos agentes del buen olor: alejar y distinguir todo lo que no pertenece al estándar social.

Muchos de los mecanismos que nos acompañan en el día a día, y en los que no reparamos al cuestionar nuestra relación con ellos, ni en cómo ellos afectan el sistema al que pertenecemos, son artificios que se emplean por la creencia que se tiene en su eficacia. Esta creencia hereda los discursos decimonónicos de la campaña científica, estética y política: el uso de detergentes, jabones y demás productos de “limpieza” que prometen mantener nuestros espacios, objetos y cuerpos libres de gérmenes, como nos cuenta López-Ramos

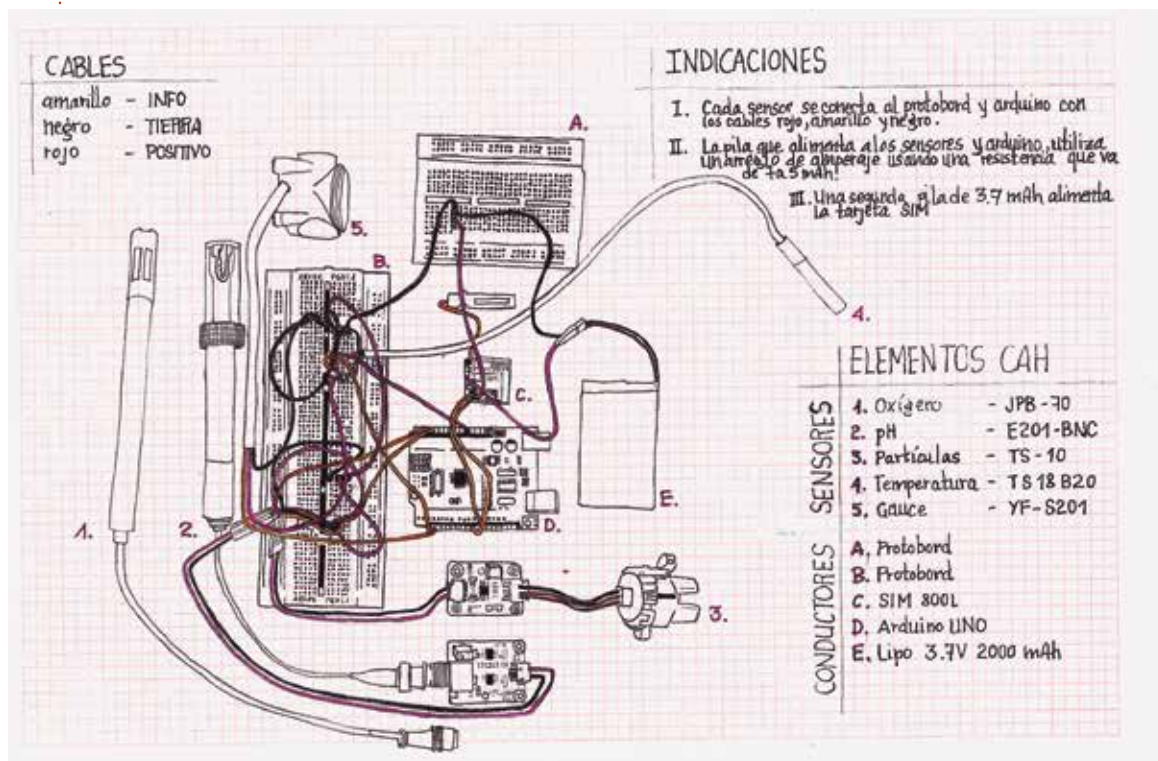
la teoría de los gérmenes de poco sirvió para acabar con la[s] creencia[s], como bien saben los fabricantes de productos de limpieza para el hogar [...] El olor de lo aséptico debe corresponderse con nuestras creencias acerca de cómo debe oler la asepsia. Y los detergentes deben producir espuma y estar perfumados o no se venderían, aunque la espuma y los aromas contaminen los ríos y no tengan acción limpiadora. (2002, p. 9)

A su vez, son agentes que hoy en día abren interrogantes sobre las relaciones de los individuos con los elementos cotidianos, sobre la contaminación del aire, el agua (y que amenazan una vez más la estabilidad de la ciudad y sus habitantes).

El sistema hidráulico de la Ciudad de México es vaso comunicante que mina las barreras arquitectónicas (más ahora que los edificios se hunden y chocan con su sistema circulatorio i.e drenaje) de un urbanismo que ha delimitado el territorio a partir de una ideología importada que no se articula con el espacio en el que se impuso. Lo que alguna vez fue estandarte de progreso y exclusión, a la larga se convirtió en el enlace colectivo que nos confronta con una condición masiva y urgente: una megalópolis que muere de sed mientras llueve a cántaros. A su vez, es el portal al sustrato común, tanto cartográfico como social, espacio de navegación que no distingue entre códigos postales. Identificar su estado actual, así como su influencia en el espacio común, aquel que le interesaba a Lefebvre por su potencial para el interés comunitario, es el primer paso para desarrollar una práctica artística que se involucre con sus consecuencias en el cuerpo social.

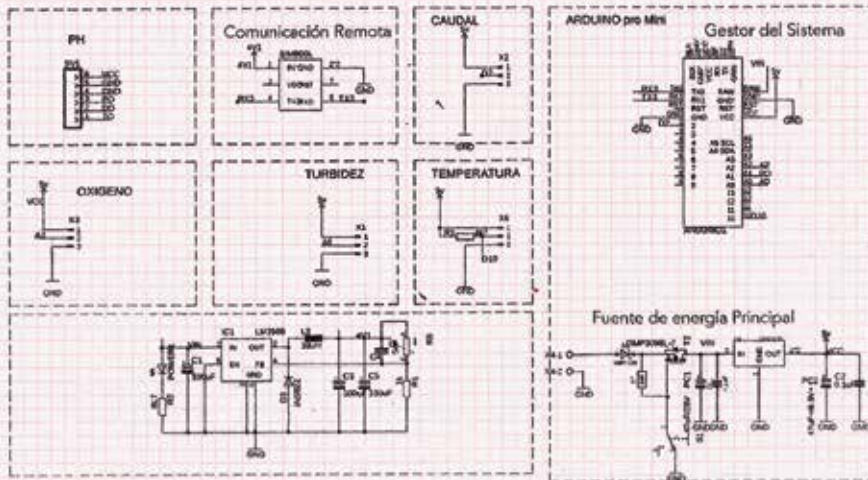
Más allá de la investigación histórica, indagamos sobre la concepción estética del sistema hidráulico: drenaje y desagüe desde su estado actual, junto con una crítica a la política cultural de Porfirio Díaz, a la vez que la posibilidad de articular otras miradas en torno a esos problemas mediante la resiliencia: qué resiste, cómo resiste, qué relación tienen los

Imágenes 6 y 7.
Esquemas de conexión de sensores y placas de circuito en código abierto —Arduino— que integran los dispositivos de monitoreo instalados en el río Becerra
 Dibujo: panósmico (2019).



PLACA DE CIRCUITO ESQUEMATICO

La presentación de las interconexiones entre los componentes del circuito en el diagrama esquemático, sirve para poder fabricar una placa de circuito impreso (PBC). Una tarjeta PBC es un circuito cuyos componentes y conductores están contenidos dentro de una estructura mecánica, garantizando estabilidad en el sistema.



habitantes frente a la imposición. Y de esta forma, arrojar luz hacia lo que pasa por debajo del suelo, fuera del alcance de la vista. En este sentido, la investigación se aproxima al río Becerra, no para describir su condición contaminada, encasillándolo bajo un prejuicio estandarizado en el que juzgaríamos lo mal que están las cosas, sino devolviéndole la capacidad de fuente energética. Es posible re-vincularnos con ese medio atrofiado, desde una nueva narrativa del medio, ocupándonos de entender sus potencialidades energéticas.

En esta investigación, hacemos uso de los dispositivos disponibles [Imágenes 6 y 7] (*fenomenología expandida*) en nuestra era para acercarnos a las cosas de manera remota, para explorar espacios sin movernos de nuestros asientos, de tocar sin exponer la piel, son variadísimos: mapas en línea, gráficas estadísticas de la calidad del aire, drones, sensores y un largo e interesante etcétera, que abarca todo lo que el mercado tecnológico pueda proporcionar. Inventos para todos los gustos y las misiones que

se puedan imaginar. Estas facilidades tecnológicas aparentan volver a los cuerpos más efectivos, más rápidos, más capaces y más exactos.

En este sentido, la práctica de panósmico se vuelca en la traducción de los lenguajes disponibles para pensar y sentir la realidad desde lugares apartados de la luz, de la obsesión con mirar cada vez más de cerca las cosas (sin llegar a muchos más resultados que universos delirantes de partículas y estructuras complejas), convertir la informática de un sistema de sensores/arduinos, en gestos análogos, perceptibles en formas básicas, movimientos. Hasta ir ¿al otro lado de la moneda? donde lo digital (un sistema neuronal, por ejemplo) produce imágenes imposibles de distinguir de una fotografía “real”. Estas transiciones desafían dos cuestiones fundamentales de la condición posmoderna: la virtualización de la realidad y la materialidad de la digitalidad. La primera consiste en los esfuerzos por ser capaces de reproducir ambientes holísticos a través del medio tecnológico y sus vericuetos, la segunda, estriba en la comprensión de los soportes que permiten la digitalidad y los objetos en los que deriva toda esa energía y recursos.

Ser cuerpo

Sobre lo cartográfico en la *Olfatografía* diremos que ontológicamente, la reflexión fenomenológica del olfato nos obliga a reformular la pregunta sobre *qué es* la cosa, hacia *dónde es* la cosa. El carácter situacional y efímero de ciertos elementos de la percepción como son el olor-olfato, el sonido-oído, el sabor-gusto y la memoria, nos conduce a una ontología de la inmediatez sobre el espacio que lo determina en un momento específico. Podemos indagar y ampliar esta reflexión preguntándonos respecto a la construcción de la infraestructura tanto pública como privada y la forma en la que se manifiestan, configuran y ordenan nuestros entornos, cuestionándonos: *¿dónde se es?* y *¿cómo se percibe?* Es decir, un ser que huele, que escucha en un espacio y tiempo determinado (acercándonos a la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty) es quien hace presencia y construye el estar en el mundo: “to be a body is to be tied to a certain world, and our body is not primarily in space, but rather of space” (Merleau Ponty, 2012, p. 67). De ahí que la composición de la atmósfera constituya una parte integral de nuestro cuerpo, y los procesos

de dicha materia, una preocupación de nuestra constante desintegración y reintegración material en simbiosis con el mundo.

También nos servimos aquí de una valiosa reflexión de Henk Slager (2012) en *The Pleasure of Research*, en donde escribe un ensayo sobre el *methodological mapping* (a propósito de un análisis que explora el impacto de la ambigüedad causada por el exceso de imágenes en el mundo), buscando una nueva forma de visualidad en contrapeso con el hiper-saturado espacio mediático, encuentra, en el traslado de la proposición ontológica *qué es hacia dónde está*, un posicionamiento desde el carácter espacial (que trae al presente lo cotidiano) permitiendo formular la pregunta: ¿a dónde estamos yendo? anunciando de esta forma que “[...] ontology makes room for cartography” (2012, p. 34), la ontología hace espacio para la cartografía. Desde esta postura ontológica-cartográfica, nuestra investigación indaga sobre el carácter de la percepción fenomenológica de los espacios y la conciencia de la relación sensorial de quienes perciben y habitan los lugares, dando cuenta del tipo de sitios que creamos, y develando un comportamiento específico basado en reglas heredadas y repetidas, aparentemente invisibles, pero que configuran un habitar conducido y determinado previamente, este es: la relación con el agua y su aparición en el paisaje, un río abierto que devela el carácter del desagüe de la ciudad. Para enmarcar la forma en la que la percepción puede revelar estas dinámicas de condicionamiento, seguimos la propuesta del filósofo francés Henri Lefebvre, sobre la producción del espacio y la crítica a la vida cotidiana y su implicación en la construcción del espacio social, la ciudad y la política:³

El espacio social no es una cosa entre otras cosas, ni un producto entre otros productos: más bien subsume las cosas producidas y abarca sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad: su orden (relativo) y / o desorden (relativo). Es el resultado de una secuencia y un conjunto de operaciones, y por lo tanto no puede reducirse al rango de un objeto simple. Al mismo

- 3 El planteamiento de Rancière (2011, p. 34) en cuanto a este tópico clarifica la postura crítica del proyecto: “La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible”. En este caso lo perceptivo, que tiene como vehículo principal el estar presente conformando y articulando el cuerpo social, es un buen motor de reflexión sobre de qué forma estamos condicionados

tiempo, no hay nada imaginado, irreal o “ideal” al respecto, por ejemplo, en comparación con la ciencia, las representaciones, las ideas o los sueños. En sí mismo, el resultado de acciones pasadas, el espacio social es lo que permite que ocurran nuevas acciones, al tiempo que sugiere otros y prohíbe otros. Entre estas acciones, algunas sirven a la producción, otras al consumo (es decir, el disfrute de los frutos de la producción). El espacio social implica una gran diversidad de conocimientos. (1991, p. 73)⁴



Imagen 8.

Instalación de la estación de monitoreo presa A, río Becerra

Fotografía: panósmico (2019).

- 4 Texto en su idioma original: Social space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather subsumes things produced and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity – their (relative) order and/or (relative) disorder. It is the outcome of a sequence and set of operations, and thus cannot be -reduced to the rank of a simple object. At the same time there is nothing imagined, unreal or ‘ideal’ about it as compared, for example, with science, representations, ideas or dreams. Itself the outcome of past actions, social space is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others. Among these actions, some serve production, others consumption (i.e., the enjoyment of the fruits of production). Social space implies a great diversity of knowledge.

Lefebvre, cercano al movimiento situacionista y al materialismo dialéctico, nos conduce hacia una radicalización en la toma de conciencia sobre la forma en la que somos los usuarios de los espacios, quienes tenemos la capacidad de controlar, de forma eminentemente práctica, la configuración de las ciudades-entornos, en una emancipación sobre el control del Estado y el capital. El derecho a la ciudad es un precedente reflexivo que permite explorar metodologías para negociar los espacios, ya no desde una noción débil y conformista de control a través de la democracia liberal lockeana, sino a partir del desbordamiento de la percepción [ver Imagen 8], donde vemos al equipo de panósmico instalando la estación de monitoreo, recordando las palabras de Ponty, “Sensing is this living communication with the world that makes it present to us as the familiar place of our life” (Merleau Ponty, 2012, p. 51), sentir es esta comunicación viva con el mundo que lo hace presente ante nosotros como el lugar familiar de nuestra existencia, el objetivo es alcanzar esta sensación de familiaridad con el sistema que nos permite habitar los espacios.

En este sentido, el ensamblaje articulado en la instalación (CAH) en el espacio de LIGA es una integración de elementos que ayudan a navegar el espacio desde distintos espectros sensibles. Partiendo desde la crítica a la visualidad que ha instaurado una comprensión unidireccional de los espacios, es decir, aquella que otorga valor y reconocimiento a lo que es presentable, a lo que al menos en su superficie se comporta y aparece de manera agradable, ordenada, como parte del suave flujo que otorga el concreto y la linealidad a una ciudad moderna. Así, el río gris que incorpora a su flujo caótico de agua y desechos cualquier material que ingrese a su cauce, se enfrenta al segundo piso del Periférico, a las curvas bien trazadas que permiten a los vehículos incorporarse al siguiente distribuidor vial hasta desaparecer en la boca del Viaducto. Al fondo de la sala, el recorrido del dron sobre la cañada del barrio los Pocitos y la serpiente del río, recuerda las palabras de Hito Steyerl:

la perspectiva de una caída libre nos enseña a tomar en cuenta el paisaje social y político ensoñado de una guerra de clases radicalizada vista desde arriba; una panorámica que nos permite apreciar con nitidez las asombrosas desigualdades sociales. Pero caer no sólo quiere decir venirse abajo, también puede significar que una nueva certeza cae del cielo. (2016, pp. 31-32)

En este caso, esa certeza quizás provenga de pensar en los aspectos materiales de un territorio que ha sobrevivido a las continuas destrucciones y mutilaciones que la metrópoli le inflige. En este sentido, el mapeo de los materiales, actividades, oficios, infraestructuras y símbolos que forman parte del paisaje del río Becerra, accesibles mediante la recreación fotográfica de la serpiente completa que forma el río por el barrio es una forma de acceder a la materialidad y entrever otros modos de manejo de una condición territorial que no se conforma al modelo metropolitano que se le quiso asignar.

Algunas conclusiones/aprendizajes derivados del CAH

Desde el campo de las artes, nos posicionamos como un colectivo que basa su práctica en la investigación; consideramos como antecedente metodológico el programa de investigación basada en arte (Art Based Research) que inició en la Universidad de Stanford pilotado por Tom Barone y Elliot W. Eisner en 1993. A raíz de la necesidad de entender la investigación desde otras perspectivas, que pudieran surgir de la intersubjetividad empleando procedimientos y principios artísticos que resonaran en aspectos de las ciencias sociales y la ciencia, creando nuevos paradigmas de conocimiento (Barone y Eisner, 2012, p. 11).⁵ Así, esta investigación está guiada por nociones de arte, estética y ciencia que permiten alejarse de la rigidez cuantitativa, siendo que el carácter de la misma no pretende formular ni apelar a lo verdadero/falso comprobable que las ciencias persiguen, sino posibilitar la creación de un lenguaje que desestabilice el paradigma dominante i.e, la total falta de diálogo entre los campos de saber, a pesar de los problemas en común, en este sentido, otro pionero y antecedente es Bruno Latour.⁶

5 “Over the decades, the place of the artistic and the aesthetic in the process and product of social research has indeed been illuminated and expanded –by us and others. One may argue –as we do throughout this book– that artistry in the social research process is nothing new, that indeed artistry has existed in scientific research form the very beginning. Indeed, before the 18th -century period of the Enlightenment in the Western world, no substantial differences between the arts and sciences were recognized. The ensuing art-science dichotomy that became prevalent in Western thought was described most famously in C.P Snow’s (1993) Two Cultures and the Scientific Revolution. This dualism perhaps reached its height in the philosophy of the logical positivists...”

6 Coincido con la visión de Blumenberg sobre las virtudes de la exploración lingüística siendo afines en dos sentidos para este proyecto; primero, al estar tratando una dimensión del cuerpo

La importancia de haber abordado la investigación desde una postura interdisciplinaria es reconocer en el formato que propone esa práctica la búsqueda plural de perspectivas que permiten desentramar y comprender el campo de estudio desde su complejidad multidimensional. La colaboración de distintas disciplinas que trabajan sobre un tema en común, derivó en un lenguaje propio para interpelar un extenso objeto de estudio. En el proyecto cada disciplina, desde su epistemología, negocia la forma no sólo de comprender el fenómeno, sino de dialogar con otras epistemologías. Este juego de síntesis revela encuentros y desencuentros en las múltiples lagunas conceptuales y de comunicación alimentadas por la hiperespecialización de campos disciplinares.

La riqueza en la colaboración se encuentra en la constante negociación de elementos hacia la construcción de un entendimiento multidimensional que comprende la escasez o el exceso como recursos fértiles para la creación de nuevo conocimiento. La búsqueda sistemática de integración de teorías, métodos e instrumentos, que se recombinan y reformulan bajo la perspectiva de reconocer el carácter relativo de los enfoques. Apostando por una complejidad dentro de la investigación, que suscita no sólo la discusión teórica en cada campo, sino la apertura de puentes dialógicos entre espacios, disciplinas e imaginaciones.

Los índices captados (pH, cantidad de oxígeno, caudal, temperatura, y densidad de partículas disueltas en las aguas) nos permitieron conocer los estados y la fluctuación de factores fundamentales en el complejo ecosistema para imaginar en un futuro cómo alterarlo. Una hipótesis fue que, entendiendo los niveles de oxígeno presentes, la transformación del paisaje puede establecer dos rutas:

.....

y sus traducciones conceptuales que están “a medio camino” lo que implica que hablar desde el rastreo olfático requiere de cierto coraje por no tener certezas y no compartir la lengua habitual de la estética en palabras de Savage: “Metaphorical projections are backed up by no such transcendental guarantees. They leap into a void, provoked by questions we cannot afford to put off until such time as we may be in a position to answer them with conceptual means” (Blumenberg y Savage, 2010, p. 195); segundo, porque el desarrollo de otro lenguaje para un área de la historia poco atendida implica volver a cuestionar las raíces de la formación de conceptos y las fuentes de donde manan, como lo expone Savage también: “Metaphorology radicalizados conceptual history, in the literal sense that it directs its attention to the roots of concept formation, yet the two approaches are compatible in their common endeavor to “return to the concrete analysis of the genesis of historical formations” (Blumenberg y Savage, 2010, p. 189).

1. Inyección de oxígeno; aquí la presencia de bacterias anaeróbicas disminuiría, permitiendo que ciertos organismos como pequeños peces o algas crezcan y restauren el medio contaminado.
2. La utilización pública o doméstica mediante la canalización del gas producido por las bacterias anaeróbicas. Este gas se puede usar para cocinas domésticas [Imagen 9].

Estas posibilidades de modificación del paisaje, se establecieron desde conversaciones articuladas en clínicas de trabajo interdisciplinar entre agentes provenientes de la arquitectura, biología, letras, cine y las artes plásticas. La investigación sucedió en la fase de recolección de datos y constantes ajustes y perfeccionamiento del sistema, que hasta ahora todavía le queda camino por recorrer, sobre todo reconociendo que el

Imagen 9.

Explosiones de gas metano en el río Becerra

Fotografía: panósmico (2019).



espacio al que ingresan los aparatos de lectura está en constante cambio y fluctuación de energía.

La instalación presentada en LIGA funge como un primer simulador de diversas formas en las que el paisaje es modificado por la información fluctuante que contiene este complejo cuerpo de agua. Así el CAH se pretende como una vasija de ensoñación urbana activada por la fluctuación de los datos que arroja la experiencia en sí misma del río Becerra. Cuya movilidad en la retícula de los contenedores de agua proporciona múltiples vistas al río, mediadas por diferentes filtros sobre la imagen actual del paisaje. La noción de fenomenología expandida que se desarrolló durante la investigación, nos permitió reflexionar en relación a la interacción con la tecnología que permite ingresar a espacios “clausurados” para el cuerpo. Al tiempo que reafirmaba la necesidad ontológica cartográfica que posiciona el estar presente espacialmente en un vital reconocimiento, en contraste con la desconexión actual con nuestro entorno.

Durante gran parte del proyecto, se planteó leer las mediciones del río para obtener un panorama que nos arrojara información suficiente para establecer lecturas sobre una *nueva ecología*. No sólo implicando una relectura del término y comprensión sobre la ecología sino estableciendo una escritura que describiera su estado y ayudara a definir, desde un ámbito amplificado, un sistema de pensamiento orientado a una formulación de sentido y con ello posibilidades de interacción. Una Nueva Ecología supone la reelaboración de la compleja intersección entre cuerpos y poder energético. Poder de transformación.

- AGOSTONI, C. (2003). *Monuments of Progress*. University of Calgary Press; University Press of Colorado; Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.
- BARONE, T. y EISNER, E. W. (2012). *Art based research*. SAGE Publications.
- BLUMENBERG, H. (2016). *Fuentes, corrientes, icebergs*. FCE.
- CHANTAL, J. (2010). *La filosofía del olfato*. Paidós.
- HARVEY, D. (1973). *Social Justice and the City*. Hopkins University Press.
- HERZOG, W. (2016). *Lo and behold*.
- JASSO, K. y USABIAGA, D. G. (2012). *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- KAC, E. y BEC, L. (2015). *Signs of life: bio art and beyond*. MIT Press.
- KOOLHAAS, R. (1996). ¿Qué fue del urbanismo? ("What Ever Happened to Urbanism?"). *Revista de Occidente*.
- LAPORTE, D. (2000). *History of Shit*. A Documents Bool.
- LEGORRETA, J. (2006). *El agua y la ciudad de México*. UAM.
- LEFEVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- LÓPEZ, S. (2002). *Historia del aire y otros olores en la Ciudad de México 1840-1900*. M. A. Porrúa.
- LOVELOCK, J. y GRIMALT, J. (2000). *Las edades de Gaia una biografía de nuestro planeta vivo*. Tusquets.
- MERLEAU PONTY, M. (2012). *The phenomenology of perception*. Routledge.
- Consejo Nocturno (2018). *Un habitar más fuerte que la metrópoli*. Pepitas de Calabaza.
- SLAGER, H. (2012). *The Pleasure of research*. Finnish Academy of Fine Arts.
- SOJA, E. (2008). *Postmetrópolis estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de sueños.
- STEYERL, H. (2016). *Los Condenados De La Pantalla*. Caja Negra.

Prácticas situacionistas y pedagogías abiertas.

Dispositivos de activación social
con patinadores en la ciudad de México

Yasmid Ivonne Navas Domínguez

Seguimos en el confinamiento, algunas formas de socialización han cambiado pero la pandemia se sigue manifestando con sus variantes, y las secuelas no son sólo físicas sino que hay repercusiones fuertes en muchas dimensiones: crisis sanitaria, caída de las economías, guerras políticas, etc., se intensifican cada vez más así como las catástrofes naturales. Sin duda estamos en una época de muchos cambios históricos, donde la supervivencia empieza a tener un sentido más estremecedor. Hoy se reconoce la urgencia de fortalecer el trabajo colaborativo en todas las áreas de la vida, y que trabajar juntos es una de las mayores fortalezas que podemos tener como humanidad.

Este capítulo aborda el resultado del trabajo colaborativo,¹ se trata de una serie de situaciones y reflexiones que experimenté con algunos

¹ Resultado del Seminario de Graduación 2020-2 Arte, Diseño y Procesos Sociales del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. El uso de los EDC, HAD, y en especial el trabajo con los tutores y compañeros dieron salida a un informe que de manera muy sencilla da visibilidad a los procesos de la investigación de maestría, el uso de estas herramientas dialógicas y transepistémicas me dieron la posibilidad de ver desde otra perspectivas esta alianza del arte y otras disciplinas.

grupos de jóvenes patinadores² de la Ciudad de México. Destacan problemas como la falta de espacios para su práctica, la carencia de herramientas (a)-efectivas dentro de la comunidad para ejercer sus derechos como habitantes urbanos y trabajar de manera colaborativa, así como falta de reconocimiento e integración por parte de los gobiernos locales para la construcción de espacios dignos en las ciudades. Para aproximarme a estas problemáticas me propuse establecer un puente entre el ámbito del arte y el ámbito pedagógico, retomando las ideas de la deriva y la psicogeografía de los situacionistas (vigentes como formas de soporte de una cartografía crítica que facilita la articulación de procesos de conocimiento abierto).

Al reconocer y ejercer este derecho a la ciudad, una comunidad como ésta puede explorar, re-establecer y fortalecer su identidad, y su espacio desde la propia práctica. El movimiento del *skateboarding* ya no sólo es una práctica recreativa,³ ahora también es deporte olímpico y puede analizarse como un movimiento social. Me enfocaré en la socialización de cuatro dispositivos, que experimentaré con la comunidad de *skaters*, los cuales reúnen diferentes características sobre la necesidad y la visibilización de estrategias de acción, y de una herramienta pedagógica que le permite al artista vincular saberes diversos y configurarlos como: Conocimiento Situado Colectivo (csc).⁴

El csc evidencia la importancia del lugar, del entorno en el que uno se encuentra; donde el agente toma consciencia política de su existencia (*sentir, pensar, conocer y actuar*), hay una incidencia directa en la construcción colectiva, porque ningún conocimiento está separado de su contexto ni de la experiencia de quienes lo habitan y transforman. El csc siempre es parte, proceso y resultado de las actividades que se desarrollan en el contexto y de cómo éstas transforman a la comunidad. En estas prácticas artísticas los patinadores son comprendidos como agentes

2 Patinadores y Skaters: individuos que se movilizan y practican “trucos” con una patineta de madera con cuatro ruedas sobre diferentes obstáculos. Algunas personas practican el deporte olímpico del *skateboarding*. Patinar es un estilo de vida, una forma de pensar, una forma de crear, también es visto como una forma de arte.

3 En los años 60 del siglo pasado el *skateboarding* empezó como un acto creativo, con el pasar de los años se ha ido convirtiendo en un movimiento de diversos grupos alrededor del mundo, en su mayoría estos buscan la transformación del entorno social.

4 Decidí integrar esos conceptos para comprender, a través de estas PAS, la construcción colectiva del conocimiento en procesos de comunidad y movilidad.

de cambio; se busca que ese CSC sea objetivo y que permita reunir varias miradas o perspectivas para así reconocerse como una comunidad con derechos y responsabilidades, teniendo más oportunidades de direccionar los procesos sociales vinculados a los “espacios patinables” y mejorar las formas de vida, en especial, la relación con la ciudad.

Se retoma el legado situacionista, que consiste en despertar un pensamiento y una postura crítica frente al habitar la ciudad, y que el uso lúdico de diferentes herramientas promueve la experimentación y creación de un nuevo urbanismo basado en el trabajo colaborativo. Estas derivas son recorridos performáticos que generan situaciones concretas, extrapoladas al tiempo presente. Guy Debord en 1958 las describió de la siguiente forma: “Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (1990, p. 17). Estas experiencias, que implican un comportamiento lúdico-constructivo, inciden como herramientas reflexivas y críticas potenciadas en acciones colectivas dentro de una comunidad.

Comparto la postura de Andrea Fraser (2005), acerca de que el artista tiene una responsabilidad social con sus acciones y propuestas. Esto nos lleva a entender y aplicar el arte como una prestación de servicios, donde el artista llega a *ser* el mediador de diferentes procesos sociales, vinculados con el espacio público-entorno, y donde la performatividad de las prácticas artísticas y las estrategias para la conquista de los espacios (construcción social del espacio) sirvan de transductores,⁵ para que la comunidad se perciba, y se entienda a sí misma como un conjunto de agentes sociales que transforma su propia condición y que estimula la producción de CSC, facilitando los instrumentos críticos para la acción oportuna y concreta.⁶

5 “Transductores”, es un proyecto pedagógico de mediación social (museo-sociedad-territorio). Ha sido pensado como un proyecto orgánico y articulador de diversas dimensiones del trabajo cultural y educativo, con la intención de conjugar en una misma dimensión lo pedagógico, la política cultural, y la política de redes y grupos o colectivos. Montero y Collados (2008)

6 Los transductores actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre los grupos implicados. Consultar: <https://transductores.info/que-es-transductores-2/>

La naturaleza de estas PAS favorece un planteamiento que no es estricto en formalismos procedimentales de otros conocimientos, sean técnicos o humanísticos, aunque tampoco pretenda ignorarlos, por eso lo que propongo aquí es una manera de pensar y entender el contexto más que un método o un mínimo manual de uso. El objetivo principal siempre fue sistematizar información que sea digerible para la comunidad. Estas PAS sirvieron como metodologías abiertas que contribuyeron a la integración y participación comunitaria, promoviendo la cohesión social a través del rescate histórico de la memoria.

Lo que leerás a continuación es una retrospectiva muy sencilla de una serie de acciones que conjuntan los ejes de indagación descritos anteriormente, es tanto mi reflexión como la sumatoria de derivas que se llevaron a cabo entre 2014 y 2020, cuyo resultado se reúne en un mapa psicogeográfico⁷ de PAS. Este texto se compone de cuatro apartados, el primero es una reflexión acerca del movimiento situacionista y cómo éste se retoma desde la crítica social y la lucha política (se conciben a la psicogeografía, la deriva y las situaciones como instrumentos lúdicos). El segundo explica la relación de las Prácticas Artísticas Situadas (PAS) (*aprender, hacer y actuar*) y las pedagogía abiertas. Estas PAS me permitieron experimentar el trabajo colaborativo dentro de los procesos sociales de la Investigación Acción Participativa (IAP) con la comunidad para la producción e intercambio de conocimiento (CSC). En el tercer apartado se hace un esbozo de las nociones sobre el derecho a la ciudad, la producción e intercambio de conocimiento y la influencia en la construcción social del espacio. El cuarto, y último apartado, se centra en los dispositivos situados que se activaron durante el proceso de investigación, evidenciando la relación con el contexto y los colaboradores.

Las Prácticas Artísticas Situadas (PAS) y la Pedagogía Abierta. Trabajo Colaborativo dentro de Procesos Sociales. Investigación Acción Participativa (IAP)

La pedagogía abierta y las prácticas artísticas situadas (*aprender, conocer y hacer*), a diferencia de otras prácticas pedagógicas disciplinadas, permiten

7 Link para consultar el mapa psicogeográfico de Prácticas Artísticas Situadas (PAS): <https://uploads.knightlab.com/storymapjs/4d744acce95043a9e7d33456de357b53/otro/draft.html>

experimentar con diferentes dispositivos el proceso de intercambio de conocimiento. Son prácticas que generan expectativas de acción y producción fuera de las instituciones educativas o los espacios museísticos, a través de su performatividad y movilidad se puede comprender la horizontalidad dialógica y sus alcances en los procesos sociales. Su lógica es cercana a los planteamientos de la IAP.

Balcázar (2003) señala que los pasos del método IAP son: 1) investigación, 2) educación y 3) acción. El propósito es enseñar a la gente a descubrir su propio potencial para actuar, liberándoles de estados de dependencia y pasividad previos, y llevarlos a comprender que la solución está en el esfuerzo que ellos mismos puedan tomar para cambiar el estado de las cosas. (Amieva, 2014, p. 102).

La IAP es un método de integración socio-comunitaria, instrumento de articulación y movilización social y política, tiene el propósito de (*conocer para transformar*), actuando en dirección a un fin común, con propósitos específicos, problemáticas observadas y definidas en colectivo, las prácticas artísticas vinculadas con esta metodología trabajan desde y hacia la base social, en colectividad⁸ a través de la interacción personal con la experiencia, su finalidad es incidir de manera directa en las situaciones concretas⁹

En la segunda mitad del siglo xx, en América, surgió un método en las ciencias sociales conocido como investigación acción participativa, el cual busca desdibujar la barrera entre el investigador y el objeto de estudio para que la comunidad que tiene un problema sea beneficiada, no a través de la publicación de un texto científico, sino mediante la solución efectiva del problema a través de acciones y estrategias colectivas en las que participan especialistas y habitantes de esa población. (Ledezma, Reyes y Caporal, 2018, p. 97)

- 8 Un conjunto compuesto por personas, cuyas características individuales son diversas y sujetas a continuo cambio, y las relaciones que lo constituyen son parte de un contexto espacio-temporal, mediado por acciones, objetivos o actividades y otros elementos ideológicos, políticos, sociales y culturales comunes. El colectivo, como interacción de complejas diferencias y de elementos comunes entre las personas que lo componen, se constituye en una estructura de relaciones incommensurables, cuya dinámica le confiere características que le dan su identidad. (Alvarado, 2008, pp. 157–172)
- 9 Desde la Cibercultur@ se ha desarrollado el concepto de Comunidades Emergentes de Conocimiento (CEC) para referir una colectividad organizada en torno a la generación de conocimiento propio, y cuya estrategia de exploración es la Cibercultur@. LabCOMplex.

Con la premisa del arte como mediador de procesos sociales (transdisciplinarios) se manifiesta el trabajo colectivo, directamente ligado a la transformación revolucionaria de la sociedad. En el caso de este proyecto, de la comunidad de jóvenes patinadores de la Ciudad de México, son las situaciones el punto de partida para la investigación de la ciudad como espacio de formación y de práctica, visibilizando el planteamiento del derecho a la ciudad para todos, y que este reconocimiento propicia la construcción del conocimiento objetivo dirigido a la acción. Hago uso de la IAP¹⁰ para identificar situaciones que han generado la activación de procesos sociales.

En América Latina, la obra de Fals-Borda, Bonilla y Castillo (1972) retoma la propuesta de solución de problemas de Lewin, integrándole un enfoque crítico y un mayor involucramiento en el contexto específico de la comunidad/grupo, enfatizando la importancia del análisis de las condiciones históricas, la estructura social de la comunidad, el desarrollo del nivel de conciencia de los miembros de la comunidad, el desarrollo de las organizaciones políticas y de los grupos de acción. (Almaguer, 2013, p. 138)

La IAP hace énfasis en la búsqueda de conocimientos críticos, facilita procesos abiertos de trabajo colaborativo, donde se experimenta una evolución progresiva hacia la transformación de la estructura de la comunidad, o al menos la visibilización de las problemáticas existentes. Estos procesos dialécticos permiten analizar situaciones, generar diagnósticos, planificar y ejecutar acciones con el objetivo de transformar el contexto, así como a los sujetos o actores¹¹ que hacen parte de él. Uno de sus objetivos principales es propiciar reflexiones colectivas que permitan la toma de conciencia tanto personal como colectiva, permitiendo al trabajo colectivo participar y ser la conciencia de la praxis, de la acción, como se

- 10 La IAP propone una cercanía cultural con lo propio que permite superar el léxico académico limitante; busca ganar el equilibrio con formas combinadas de análisis cualitativo y de investigación colectiva e individual y se propone combinar y acumular selectivamente el conocimiento que proviene tanto de la aplicación de la razón instrumental cartesiana como de la racionalidad cotidiana y del corazón y experiencias de las gentes comunes, para colocar ese conocimiento sentipensante al servicio de los intereses de las clases y grupos mayoritarios explotados, especialmente los del campo que están más atrasados. (Fals-Borda, 1979, p. 5)
- 11 En la IAP los actores sociales no son objetos de estudio sino co-participantes de un proceso constructivo de conocimiento y agentes de cambio social. Por eso es fundamental fomentar su opinión así como su habilidad para decidir, reflexionar y capacidad para participar activamente en el proceso de investigación y cambio. (Balcázar, 2003, citado en Amieva, 2014, p. 102)

enuncia en el texto de *Cibercultur@ e Investigación Acción Participativa*: “Aquí el reto es que al tiempo que se participa se entiende que se está haciendo y qué está pasando” (Almaguer, 2013, p. 144).

Pestaña y Alcázar (2009) revelan que el hilo conductor de la IAP debe plantearse como un proceso cíclico de reflexión-acción-reflexión, en el que se reestructura la relación entre conocer y hacer, entre sujeto y objeto de manera que se vaya configurando y consolidando con cada paso la capacidad de autogestión de los implicados. (Figueiredo, 2015, s.p.)

La función de las prácticas artísticas vinculadas con la IAP es la de reflexionar para canalizar y sistematizar sin aludir a imposiciones, sino poner al servicio de la comunidad otros conocimientos y potenciar dichos procesos.

La junta de disciplinas, y la búsqueda del todo desde situaciones concretas, exige articular estrechamente la docencia-investigación-acción y la construcción-creación de nuevos sujetos histórico-sociales que planteen a su vez la búsqueda, la construcción y la creación de un mundo alternativo menos injusto y menos opresivo, las posibilidades técnico-políticas de alcanzarlo y los obstáculos que en el sistema capitalista se dan para lograrlo y que se dan para cambiar el sistema capitalista. (Casanova, 2017, p. 62)

Uno de los puntos de partida ha sido el interés de la vinculación de las prácticas artísticas y las pedagogías abiertas, es comprender a la comunidad y sus actores como sujetos de conocimiento, entendiendo que todo saber es importante, tanto el académico como el vivencial (*lo que aprendes en la calle, en la ciudad*), haciendo un llamado urgente a la participación activa, diálogos y relaciones de forma horizontal para propiciar un espacio dialógico. Estas PAS también evidencian la resistencia a los cambios, las diferencias entre generaciones y la apatía de asumir la responsabilidad de ser agentes de transformación. Los dispositivos pueden ser esa pregunta incómoda que le permita a las comunidades mantener vivas sus conexiones y acciones, reconociendo así a la comunidad como una parte esencial del sistema, ya que se debe ser parte del mismo para poder transformarlo.

En esta investigación, el trabajo colaborativo hace evidente la pertinencia de las pedagogías abiertas (IAP-IAC):

La IAC (Investigación Acción Colaborativa) busca integrar el trabajo académico (Se entiende también, por supuesto, el trabajo académico colectivo

Imágenes 1, 2 y 3.

Primer ejercicio del encuentro: Arte, Diseño y Procesos Sociales.

Laboratorio de video Experimental con dispositivos móviles. Muestra de documentales Flyers. Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2013).





¡Pásele, pásele, al tianguis de saberes!

Del Jueves 13 al sábado 15 de noviembre de 2014

En Centro Comunitario Integral [CECOI Santiago]
Camino a la cantera No. 58, Santiago Tepalcatlalpan

CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL ESPACIO

MOBILIARIO URBANO, TALLERES PARA NIÑOS, JOVENES Y ADULTOS, CINE AL AIRE LIBRE
Evento gratuito



© INSTITUTO MUNICIPAL DE PLANEACIÓN Y DESARROLLO URBANO



como un microproceso social) a las dinámicas sociales y a la vida cotidiana del estudiante-investigador mediante una relación abierta e indisoluble entre teoría y práctica, reflexión y acción, objeto y sujeto de investigación, en su concreto proceso de transformación. (VV.AA., 2020, p. 19)

Estas pedagogías abiertas tienen un componente sistémico, y que desde la cibercultur@ afirma que: “es fundamental reconocer los elementos del contexto/entorno y sus formas de interactuar con el sistema estudiado. La perspectiva sistémica permite abordar el proceso cíclico de diferente manera: como sistemas y subsistemas interactuando, transformándose en la acción”. (Almaguer, 2013, p. 161). Este referente sistémico me permitió ver el proceso de las prácticas artísticas por etapas, y asimismo ir fundamentando de forma más concreta las acciones para las prácticas artísticas futuras, reconociendo constantemente los cambios en el contexto/entorno, esta dinámica constante de ir trabajando con una comunidad viva refleja un ejercicio de pensamiento complejo,¹² que crea un ambiente propicio para el CSC, es a través de la transductividad que se va construyendo ese conocimiento para aplicarse durante el proceso (aprender, conocer y hacer).

Herramientas situacionistas

Mis reflexiones en torno a la producción artística buscan evidenciar cómo las herramientas situacionistas,¹³ en las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales, sirven de dispositivos para la activación del trabajo colaborativo, buscando que los diferentes conocimientos que se reúnen y comparten en dichos trabajos lleven a la comunidad a una participación ciudadana activa.¹⁴ Retomar el movimiento Situacionista es recordar la

¹² Morin (1990) denomina como pensamiento complejo a la capacidad reflexiva de interconectar distintas dimensiones de lo real.

¹³ El situacionismo fue uno de los movimientos de vanguardia más politizados de la posguerra. Se fundó en 1957 en la Conferencia de Cosío di Arroscia con el nombre de Internacional Situacionista (IS), proveniente por un lado (Parisino) del Grupo Letrista (1946) y de La Internacional Letrista (1952-1957), de donde provenía Guy Debord miembro representativo de la IS; y por otro lado, (resto de Europa) el grupo COBRA (siglas para Copenhague, Bruselas y Amsterdam), editores de la revista del mismo nombre que subsistió entre 1948 y 1951, y por otra parte el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (el IMIB en sus siglas inglesas). Se considera a la Internacional Situacionista como uno de los impulsores ideológicos del Mayo del 68.

¹⁴ Otro ejemplo es el proyecto multidisciplinar Todo por la Praxis, en su manifiesto se pueden encontrar las claves para el trabajo colaborativo. Disponible en: <http://todoporlapraxis.es>

acción política que tenemos como ciudadanos, no sólo la acción sino la responsabilidad social hacia las nuevas formas de organización en las comunidades; es decir, desde las prácticas artísticas cuestionar la capacidad crítica del arte para el fortalecimiento de los procesos sociales, poder tener acceso a herramientas para cuestionar las formas de acción política y ciudadanas, y vincularse con propuestas de transformación del entorno, además adoptar una postura crítica renovando ese carácter lúdico y social del habitar la ciudad. Todo lo anterior involucra recordar que el *skateboarding* es un movimiento social, y que patinar es también una lucha política. El rescate del situacionismo implica recuperar la capacidad crítica y reflexiva (que fue lo que caracterizó el pensamiento de la vanguardia), su crítica a la institución del arte, a los procesos de mediación y vinculación con los procesos sociales.

La psicogeografía, las derivas y las situaciones son instrumentos lúdicos, catalizadores para la producción de conocimiento (dispositivos adaptados a las prácticas artísticas), dispuestos a cuestionar el derecho a la ciudad y a las posibilidades de generar otras formas de trabajo colaborativo, activando la participación y la conciencia ciudadana para dichas transformaciones. La deriva¹⁵ situacionista se presenta como una herramienta pedagógica que pone en evidencia el potencial crítico de investigación, experimentación, exploración y reflexión social de las prácticas artísticas. Los situacionistas reconocían en la experiencia de exploración y desorientación urbana un instrumento estético y político por medio del cual era posible subvertir los órdenes del sistema capitalista de posguerra.

De manera continua hago referencia a algunos de los apartados de la Teoría de la Deriva de Guy Debord para comprender la naturaleza de la relación entre deriva, situación y mapa psicogeográfico:

- La deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

¹⁵ Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia. (Debord, 1999, pp. 14-15).

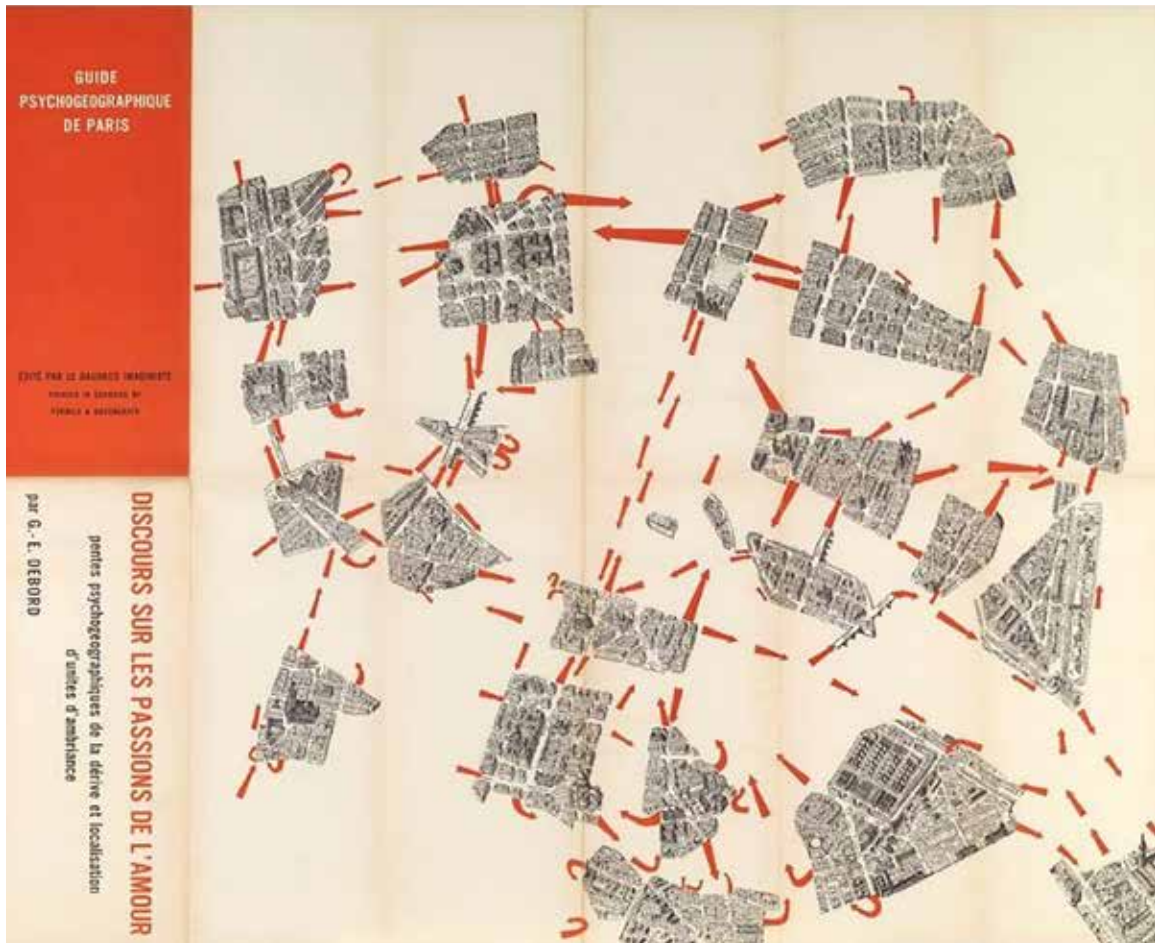


Imagen 4.

Guy Debord. Discurso sobre las pasiones del amor:

Descensos psicogeográficos de deriva y localización de unidades ambientales

Litografía. Impresión en papel. 59.5 × 73.5 cm. Guía psicogeográfica de París.

Bauhaus Imaginiste/Permild & Rosengreen (1957).

- El espacio de la deriva será más o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del territorio o emociones desconcertantes.
- Las enseñanzas de la deriva permiten establecer un primer esquema de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna.
- El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión. (Debord, 1958)

Me gustaría hacer algunas referencias a la tesis *La deriva situacionista como herramienta pedagógica* de Mónica Amieva, entendiendo a la educación como un dispositivo esencial para la producción cultural:

Producción de un cierto tipo de conocimiento a la deriva vinculado al uso educativo de las prácticas artísticas que aprovechen su peculiar apertura para activar y ejercitar las facultades cognoscitivas e imaginativas que todos compartimos y ejercemos cuando generamos pensamientos sentido y reflexión. (Amieva, 2014, p. 34)

Los planteamientos situacionistas son de suma importancia a la hora de recuperar sus estrategias para fines educativos en la actualidad, ya que precisamente el propósito de dicha rehabilitación es multiplicar las estrategias críticas de un ámbito determinado de producción cultural de conocimiento (Amieva, 2019).

Estas prácticas artísticas situadas (PAS) me permitieron trazar un mapa psicogeográfico (Navas, 2020) de derivas audiovisuales de los diferentes procesos sociales que se trabajaron de manera colectiva con la comunidad (con la iniciativa de visibilizar, que dichos procesos sirvan de evidencia y réplica para la conquista de espacios y hacer válido el derecho a la ciudad). Estas situaciones me permiten, como artista, contribuir a re-orientar procesos de creación y construcción de conocimiento, buscando nuevas estrategias y convirtiendo las PAS en dispositivos de activación, inserción y cohesión social e incidiendo de manera colaborativa en la construcción de nuevos discursos (cuestionando el sentido común o al menos generando cuestionamientos para promover la acción). En estos dispositivos se redimensiona el valor político del arte a través de los procesos sociales.

La comunidad de *skaters*. Derecho a la ciudad, producción e intercambio de conocimiento e influencia en la construcción social del espacio. Reflexión sobre una experiencia significativa situada. (PAS-CSC)

El *skateboarding*, es una práctica recreativa, un deporte olímpico y un movimiento social,¹⁶ pero también es un elemento dinamizador e inclusivo dentro de la cultura y la dinámica ciudadana; hace uso de los recursos del entorno para mejorar el desarrollo personal, la convivencia y práctica del deporte. Para los patinadores, la ciudad es un espacio público de formación y transformación que al practicar ejercen el dominio de sí mismos, se habitan a sí mismos y a lo que les rodea, permitiéndoles dimensionar el entorno donde viven la experiencia. El *skateboarding*, a su vez, es un proceso de cognición situada: “La cognición situada es una experiencia pedagógica basada en adaptar los contenidos a las necesidades del individuo y su contexto” (Díaz. 2003), que se caracteriza por la mediación y construcción de conocimiento entendido como un aprendizaje significativo en movimiento:

La esencia del proceso del aprendizaje significativo reside en que ideas expresadas simbólicamente son relacionadas de modo no arbitrario, sino sustancial (no al pie de la letra) con lo que el alumno ya sabe, señaladamente algún aspecto esencial de su estructura de conocimientos (por ejemplo, una imagen, un símbolo ya con significado, un contexto o una proposición). El aprendizaje significativo presupone tanto que el alumno manifiesta una actitud hacia el aprendizaje significativo; es decir, una disposición para relacionar, no arbitraria, sino sustancialmente, el material nuevo con su estructura cognoscitiva, como que el material que aprende es potencialmente significativo para él. (Ausubel, 1983, p. 1)

Para el concepto de cognición situada, haré referencia a la definición de aprendizaje significativo de Dewey “toda auténtica educación se efectúa mediante la experiencia”, él entiende que una situación educativa es el re-

¹⁶ En 2003 se fundó el Go Skateboarding Day en el sur de California por la International Association of Skateboard Companies para promover el *skateboarding* por todo el mundo. Se celebra anualmente el 21 de junio; durante este día se generan diferentes manifestaciones colectivas en todo el mundo (rodadas masivas, eventos, concursos, convivencias), donde los patinadores reclaman el derecho a la ciudad, a sus espacios de prácticas, pero sobre todo en este día celebran la libertad de rodar y de vivir.

sultado de la interacción entre las condiciones objetivas del medio social y las características internas del sujeto que aprende. Durante estas PAS se generó una convivencia democrática y crítica, en algunas se asumieron como sujetos de acción, plenos de derechos y responsabilidades, con la fuerza y la capacidad para la toma de decisiones en pro del beneficio común. Otros se presentaron apáticos y críticos, pero poco propositivos, con posturas rígidas y escasa tolerancia al trabajo colaborativo (es ahí donde se ve reflejada la necesidad de cambios de paradigmas). Estamos viviendo momentos históricos importantes, por lo que es fundamental estar abiertos a las diferencias y a la cooperación. Al concebir el *skateboarding* como una experiencia de cognición (situada con en la vinculación transdisciplinar¹⁷ de estrategias y herramientas creativas/didácticas, o de educación abierta, para la construcción de aprendizajes significativos en relación con contextos específicos), se descubre que sus beneficios no se limitan sólo a los practicantes sino que abarca a las familias y a todos los habitantes del espacio, lo que permite la manifestación de un interés consciente por la formación integral en un nivel de horizontalidad, que facilita la comprensión de la diversidad y las diferencias, y busca la transformación de la consciencia individual de carácter resiliente, colectiva y social.

Las derivas dieron los puntos para el diagnóstico, procesos de gestión y el mapa psicogeográfico. Al principio fue un reconocimiento del territorio y de la comunidad a través de los trueques (Navas, 2016c) (que fueron derivas que se gestionaron vía internet). La dinámica consistía en intercambiar tabla rota o en desuso por línea en video; se ponía un punto de encuentro y se hacía el intercambio y la grabación. Se realizaron aproximadamente 80 trueques de patinetas rotas en México, Colombia, Chile y España¹⁸ para construir módulos patinables.

- 17 La transdisciplinariedad es una perspectiva epistémica de cambio en desarrollo de nuevas generaciones que permiten ver la realidad como un todo en la enseñanza, encontrando la transformación de los conocimientos divididos a ser complementados para asumir la necesidad que tiene la sociedad actual de proponer nuevas experiencias, nuevos conocimientos y de facilitar la concepción de la persona sobre sí misma en los procesos de enseñanza-aprendizaje, siendo el sujeto y objeto de formación en cualquier ambiente donde se ejecute la práctica.
- 18 Laboratorio de video de skate; dispositivos de activación: Sk8rig-estabilizador con pvc; construcción colectiva de una rampa con patinetas recicladas y muestra de documentales realizados en La Factoría Joven de Mérida en 2014.

Desde la reflexión psicogeográfica aplicada a estas derivas y situaciones, identifiqué una problemática común en la ciudad. Aunque hay muchos espacios para la práctica, se presenta un alto índice de abandono de los espacios; no porque no los usen, sino que las instancias que ejecutan las obras las construyen y nada más. En algunos casos no hay mantenimiento o limpieza constante, no se generan proyectos sociales integradores, y por otro lado, los patinadores aún continúan con comportamientos inapropiados en dichos espacios, les hace falta comprender que son espacios de convivencia común de vecinos y familias. Sigue faltando un sentido de pertenencia, hay cierta apatía para realizar tareas diferentes al patinar, y desconfianza hacia el trabajo colaborativo, especialmente si es con personas extrañas al medio, gobierno e instituciones públicas.

Reclamar el derecho a la ciudad sólo se logra con el trabajar como dice Harvey (2013), en construir lazos sociales entre ciudadanos, es decir nexos socio-afectivos y sentimientos de comunidad entre las personas con una nueva relación (con la naturaleza y el rescate de valores), con el fin de generar formas de organización para el proceso y conquista que conlleva este derecho. Los patinadores, por falta de interés o de información, desconocen los procesos constructivos de los espacios públicos y, aún más, los patinables, ni el mismo gobierno los tiene claros. Por ejemplo, las licitaciones siempre son un paso que determina el éxito de los proyectos, y ésta es una de las razones por las cuales hay tantas deficiencias en los resultados. Se evidencia la necesidad de sintetizar contenidos que sean capaces de ser traducidos e interpretados de manera efectiva para proyectos constructivos dignos, se siguen presentando muchas fallas en los procesos constructivos de los parques en la CDMX, y en el país, el gobierno sigue haciendo caso omiso a la necesidad de vincular a expertos en dichos procesos.

De manera que, en el campo de las prácticas artísticas y la pedagogía, estas situaciones no tratan de emancipar a los patinadores, ni a la comunidad a través del arte, muy al contrario, estas se han presentado como procesos de socialización y visualización que han permitido reconocer la práctica del *skateboarding* como una actividad que promueve la cohesión social, la conquista de espacios y la construcción de conocimiento (csc).



Imágenes 5 y 6.

Construcción colectiva.

Concurso, trueques, reciclaje, construcción e instalación de módulo

Trabajo colaborativo con Juan Pablo Pacha, skater. Cali, Colombia.

Fotografía: Ivonne Navas Domínguez (2014).

Balance final de los dispositivos de activación

Dispositivo 1. Derivas en la CDMX: De los trueques a los laboratorios experimentales de video.

Acciones: Trueque(s) Reciclar las tablas-patinetas en desuso, conocer la ciudad y establecer vínculos productivos con la comunidad, se realizaron intercambios individuales de patinetas rotas o en desuso a cambio de una línea en video o un video corto, de los trueques pasé a los laboratorios de video de *skate* (Navas, 2014), estas actividades grupales estaban acompañadas de la entrega de un *kit* con un estabilizador DIY (Do It Yourself): “Sk8rig”, un artefacto hecho con tubos de PVC que permitía a los patinadores grabarse patinando de forma más segura, que se adapta a cualquier tipo de celular. Estas PAS tenían por objetivo identificar

al patinador como productor, con la capacidad creativa y la disposición para el trabajo en equipo, ya que debían grabarse entre sí, en algunos casos también editaban en sus celulares con *apps* de edición de video.

Resultados: Con las tablas recicladas construí módulos o cajones para patinar y se realizaron diferentes laboratorios de video experimental, integraciones y concursos. Estos laboratorios se llevaron a cabo en el Skatepark CaliDA en Cali-Colombia; en la Factoría Joven en Mérida-España; en México, uno en colaboración con la FAD y el grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAE_) en Santiago de Tepalcatlalpan, dentro de las actividades del Primer Encuentro de Arte, Diseño y Procesos Sociales (Navas, 2013) en Santiago Tepalcatlalpan, Alcaldía Xochimilco.¹⁹ Otros de los laboratorios fueron parte de las actividades del proyecto Converse Cons Project (Navas, 2014); el Pulga Skate Camp en el skatepark Monte Negro en Guadalajara organizado y producido por Red Bull México (Navas, 2016b), dentro de las actividades de Cinema Skatepark en el Centro Cultural de España en México; en la FILIJ 36 (Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil) (Navas, 2016c), donde tuve la oportunidad de crear un cronograma de actividades durante 11 días, que permitió no sólo congregar a la comunidad de patinadores de la CDMX, sino que las familias se dieron la oportunidad de aprender a patinar, al igual que los diferentes tipos de públicos que asistían a la Feria (todos participaron en la programación de “Corazón de tinta”, como se le llamó el área del *skatepark*). Este fue un ejercicio de vinculación muy exitoso, al integrar una actividad de las calles a un evento cultural del gobierno.

Como parte de la programación se buscó la integración de los diferentes actores/agentes y proyectos que se producen dentro de la comunidad, además de ampliar el campo de acción de la práctica del *skateboarding* y visibilizar las relaciones que tienen con los procesos mentales-emocionales y creativos. En esta programación también se hace evidente que la comunidad se transforma constantemente a través de diferentes disciplinas, y que en la manera en que se interrelacionan aprenden y producen conocimiento y contenidos-discursos. Algunas de las actividades se muestran en los siguientes *flyers*.

¹⁹ Este encuentro fue una aproximación a una construcción de conocimiento colectivo implicado en el entorno y con el proceso social local.



Imagen 7.

Flyer de programación Corazón de tinta-Skatepark

36 Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil.

Fotografía: Ivonne Navas Domínguez (2016).

Dispositivo-situación 2. Recuperación de Skatepark Santiaguito.

Acciones: diciembre de 2015-febrero de 2016. Skatepark Santiaguito, Alcaldía Gustavo A. Madero, CDMX.

Agentes: La comunidad de patinadores del skatepark Santiaguito pidieron ayuda para evitar que se siguieran demoliendo el parque.

*Contexto:*²⁰ En diciembre de 2015, el Skatepark de Santiaguito, alcaldía Gustavo A. Madero fue destruido parcialmente por la Secretaría de Obras, con el argumento de que se construiría un módulo de policía por ser una zona de riesgo. Era un Programa que tenía el gobierno para construir módulos de policías en diferentes lugares de la ciudad. Este es uno de los ejemplos de situaciones (dispositivos situados) más exitosos en relación con la recuperación de espacios públicos en corta duración, y las razones fueron las siguientes: La comunidad estaba y sigue activa, al

²⁰ Varias veces en las intervenciones verbales que he hecho en el seminario he argumentado que hay al menos dos tipos de contextos en una obra de arte relacionada con el entorno, entendiéndolo como el espacio donde se inscriben las relaciones espacio-temporales en un sentido geográfico e histórico y a su vez en el que tiene correspondencia con el pensamiento, el conocimiento, las disciplinas, etcétera.



Imagen 8.
*Primeras reuniones con la comunidad de patinadores del skatepark
Santiaguito y las autoridades de la Alcaldía Gustavo A. Madero*
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2015).

cuidado del espacio; se logró hacer una convocatoria pública y establecer un diálogo con las autoridades oficiales involucradas para socializar el caso y evitar la destrucción total del espacio. Fue un trabajo colaborativo, con la empatía necesaria para que las autoridades se dieran cuenta de que este espacio deportivo permitía a muchos jóvenes la práctica del deporte. Durante esas fechas fue asesinado un patinador y fue un momento clave de reflexión para la misma comunidad y las autoridades, de cómo la práctica de este deporte puede ayudar a promover la cohesión social y prevenir situaciones de drogas y violencia.





Imágenes 9, 10 y 11 (pág. anterior) 12, 13, 14 y 15.

Proceso de recuperación de Skatepark Santiaguito

Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2016).

Resultados: Los patinadores siempre buscan un mediador para estos procesos donde se vincula el gobierno, ya que los conceptos que se han creado en torno a los patinadores muchas veces hacen que las instancias gubernamentales no les otorguen respeto.

El papel de artista/mediadora facilitó los diálogos, se generó una estructura del proceso para plantear la táctica y las evidencias físicas (documentos escritos, fotos y videos) (Navas, 2016a), para que haya un



Imagen 16.
Comunidad activa del Skatepark Santiaguito
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2016).

buen desarrollo y resolución positiva en tiempo y forma. También, el uso de las redes sociales ha servido para ejercer presión en el cumplimiento de los acuerdos establecidos con el gobierno y otras instituciones.

Gracias a que la comunidad estuvo activa y presente en todo el proceso, se logró parar la obra y convocar a las instancias del gobierno para exponer el caso y hacer evidente que el espacio se ocupaba de manera constante, y que se debían reparar los daños ocasionados al parque y reubicar el módulo de policía. Esta situación reflejó un mal diagnóstico por parte de la alcaldía y las partes vinculadas con relación a la construcción de espacios, y sobre todo en la aprobación de demoliciones de obras sin verificar dichos diagnósticos. En febrero del 2016 se terminaron de hacer las reparaciones del parque y aún sigue en uso por la comunidad.

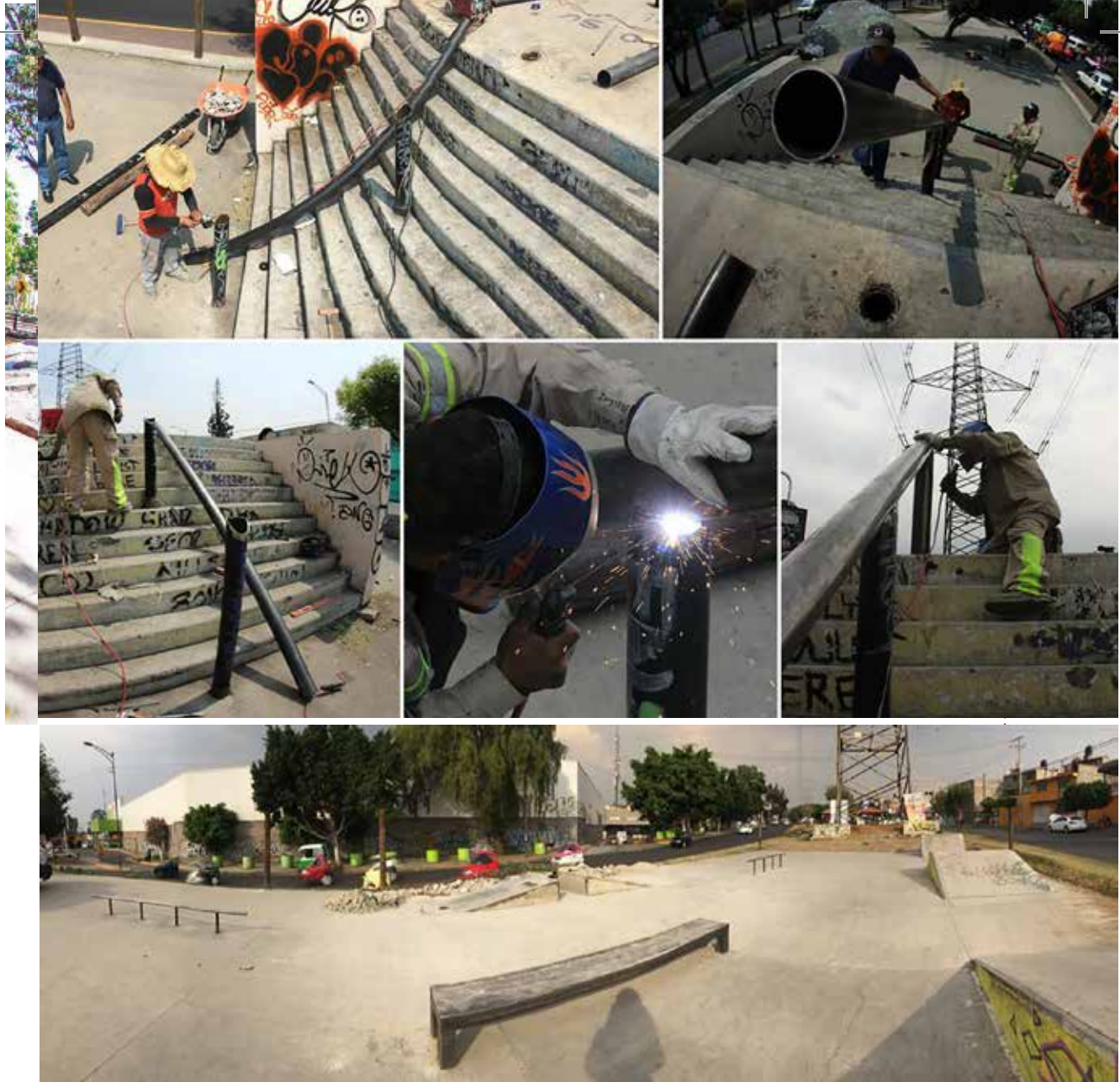


Imagen 17.
Recuperación del Skatepark Santiaguito
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2016).

Dispositivo-situación 3. Recuperación de Skatepark Varas y Cocos.
Acción: A finales de 2016 un vehículo ingresó al espacio y destruyó varias áreas. Pasaron casi dos años para que se lograra su recuperación y la alcaldía de Iztapalapa asumiera su responsabilidad.

Agentes: Comunidad de Skaters y alcaldía Iztapalapa. Esta comunidad es otro ejemplo de la participación activa de la comunidad, ya que este fue uno de los primeros parques para patinar, construido por la alcaldía Iztapalapa (aunque el diseño y la ejecución no fue la mejor, ha logrado mantenerse como un lugar emblemático e histórico de la Ciudad de México).

Contexto-dispositivo: Se le dio seguimiento a este proceso durante un largo tiempo, logrando que la alcaldía de Iztapalapa tomará responsabilidad de la reparación del parque; se instalaron dos tubos pequeños y uno muy grande en la parte de las escaleras, se construyó una rampa doble,



Imágenes 18 a 23.
Proceso de recuperación de Skatepark Varas y Cocos
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2018).



Imagen 24.

Inauguración y celebración de recuperación de Skatepark Varas y Cocos
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2018).

hubo jornada de limpieza del parque y sus alrededores; se realizaron pintas en los muros y a modo de inauguración se organizó un evento integral, donde diferentes proyectos se sumaron para compartir conocimiento; hubo clases gratuitas de fisioterapia especial para *skaters*; concurso-laboratorio de skater & filmer. Los ganadores eran las mejores líneas y *best trick* (los mejores trucos). Durante esta experiencia la alcaldía pensó que los patinadores se darían por vencidos con los trámites y la gestión, pero entre la insistencia y la presencia de la comunidad se logró el objetivo. Actualmente la comunidad permanece activa, honrando la existencia y la conquista continua de ese espacio (Navas, 2018).

Resultados: Es importante resaltar que Iztapalapa es la alcaldía con más casos fallidos de *skateparks* construidos, es la más poblada y también con índices altos de pobreza, marginación y violencia. A principios del 2020

promovieron la construcción de un skatepark olímpico,²¹ que también presenta muchas carencias de diseño y fallas en la construcción (evidencias de la mala gestión de los recursos públicos en materia de skateparks, que muchas veces incide en la falta de participación de la comunidad, ya sea por causas personales o por el mismo bloqueo de la institución). Otras veces los patinadores se dan cuenta de esto cuando la obra está casi terminada y mal ejecutada, y no queda más que sumarlos al mapa con decepción e indignación. Estos ejemplos fallidos de construcción de parques para patinar sirven como crítica pública para establecer a futuro nuevas políticas públicas específicas para los procedimientos constructivos relacionados con skateparks de recreación y para entrenamiento de alto rendimiento dentro de la CDMX y en el país.

Dispositivo-situación 4. Recuperación y construcción del Parque Lira.²²

Acción: Parque Lira-Comunidad de patinadores y alcaldía Miguel Hidalgo 2014-2020.

Contexto-Dispositivo: Las primeras rampas fueron instaladas en este parque por la empresa Jumbo en el 2010, líder en Juegos Infantiles y mobiliario urbano. En 2014 las rampas centrales fueron quemadas por unos policías con la excusa de sacar a indigentes que vivían debajo (sumándole que uno de los materiales de las rampas es reciclado e inflamable). Esto provocó un incendio que deterioró las rampas al punto de dejarlas inservibles, y derivó en una demanda interpuesta por intento de homicidio. (Parte del suceso quedó grabado en video [Navas, 2014], el cual se subió a YouTube para hacer la denuncia. Esta evidencia fue muy importante porque sirvió de presión para que la delegación cumpliera con las reparaciones). La recuperación de este espacio duró un año y tres meses, pero se reemplazaron los materiales de las rampas.

Durante ese tiempo se hicieron reportes con diferentes instancias de la alcaldía Miguel Hidalgo durante los “Miércoles ciudadanos”,²³ exponiendo diversas situaciones que se presentaban en el espacio, tales como narcomenudeo solapado por los policías, robo, violencia, indignancia.

²¹ Ubicado en Parque Recreativo Santa Cruz Meyehualco, Iztapalapa, Ciudad de México.

²² Ubicado en Av. Parque Lira 136, San Miguel Chapultepec I Sección, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.

²³ Día que tenía destinado la alcaldía Miguel Hidalgo para la atención al público y revisar las necesidades de las colonias y sus ciudadanos, actualmente denominado “Miércoles contigo”. Consultar: <https://miguelhidalgo.cdmx.gob.mx/miercoles-contigo/>



Imágenes 25 y 26.
[Izq.] Reparación del skatepark parque Lira después del primer incendio en 2015 y [Der.] Parque Lira a la fecha
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez (2020).

Porque se propusieron diversas actividades para activar el espacio e involucrar a la comunidad. La delegada Xóchitl Gálvez Ruiz hizo caso omiso después de haber tenido varias citas en los “Miércoles Ciudadanos”, donde fue notificada de dichas situaciones, la comunidad al no recibir la atención se dispersó y en tiempos del “gasolinazo” de 2017 se quemaron de nuevo las rampas (en ese momento no hubo evidencia de lo sucedido, lo único que se pudo hacer fue exigir a la delegación hacer un reporte del suceso, pero no procedieron a la reparación, sólo pintaron las rampas para “maquillar” el incidente, dejándolo aún más peligroso para la práctica).

Resultados: A finales de 2019 empezaron una construcción en el parque, algunos medios compartieron fotos de las fallas en la ejecución, un mal diseño y el avance era muy cuestionable. Por medio del diputado Federal, que ha impulsado la movilidad activa, Javier Hidalgo, logramos tener una cita con la directora de obras de la alcaldía Miguel Hidalgo para exponer los malos procesos constructivos (que era un dinero público malgastado en una obra por falta de asesoría especializada). En dos reuniones sostenidas hubo resistencia, hasta que las partes estuvieron de acuerdo en que tanto el diseño como la ejecución tenía muchas fallas y debía corregirse para el beneficio de todas las partes. Se llegó al



Imagen 27 a 29.
Skatepark Parque Lira (2014 y 2020)
Fotografías: Ivonne Navas Domínguez.

acuerdo de ingresar en su equipo de trabajo a personas expertas para la asesoría, supervisión y ejecución de ciertas partes del parque, y en la elaboración de un diagnóstico para saber qué se podía rescatar de lo que ya estaba construido. Ya para la tercera reunión se sumó al proyecto Raúl Mendoza, una de las personas especializadas en la construcción de skateparks en el país (y quien ha sido responsable de la gestión, diseño y construcción de los mejores parques de México),²⁴ junto con él se logró la negociación final. Se rediseñó con base en lo que sí se podía demoler (casi el 80% del parque), se logró un buen diseño y una excelente ejecución dada las circunstancias. Ha sido de los procesos más largos y tediosos, pero que resulta ser un gran ejemplo a seguir para las diferentes alcaldías de la CDMX.

Durante este proceso de casi cinco años se evidenció la falta de participación activa de la comunidad para la toma de decisiones y el seguimiento de dichos procesos. Aun así, esto dio como resultado la construcción de uno de los mejores parques de la CDMX, como un ejercicio ciudadano que se transformó en todas las etapas del proceso, hasta tener, hoy en día, un espacio muy completo para la práctica y diversas actividades, no sólo para los patinadores sino para todos los habitantes de la ciudad. Hace falta poner en práctica nuevas estrategias de organización que promuevan mayor participación por parte de los patinadores, que se involucren y comprometan con los proyectos.

²⁴ Skatepark La Mexicana, Templo Mayor Skate Park; Barrio San Antonio Skate Park; Skate Park de Azcapotzalco.

- ALMAGUER, P. (2013). Cibercultur@ e Investigación-Acción Participativa: Intersecciones metodológicas para el desarrollo de Comunidades Emergentes de Conocimiento Local. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XIX (37). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4419491>
- ALVARADO, L. (2018). Investigación Colectiva: Aproximaciones Teórico-Metodológicas. *Estudios Pedagógicos*, 34 (1), 157-172. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052008000100009>
- AMIEVA, M. (2014). *La Deriva Situacionista como herramienta pedagógica* [tesis doctoral, Departamento de Filosofía de la UAB]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285390/mmham1de1.pdf?sequence=1>
- DEBORD, G. (1958). *Teoría de la deriva*.
- DEBORD, G. (1999). Definiciones. En *La realización del arte. Vol. 1. Literatura Gris*.
- DÍAZ BARRIGA, F. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5 (2). <http://redie.ens.uabc.mx/vol5no2/contenido-arceo.html>
- FALS BORDA, O. (1979). *La Praxis. El problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Tercer Mundo.
- FALS BORDA, O. (1987). *Investigación Participativa*. La Banda Oriental.
- FRASER, A. (2005). *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica. Vol. 44*. Artforum.
- HARVEY, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal. <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>
- HUMAN Hackers (2014, 5 de diciembre). #Fuegoenlira [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tMbIq3Zbx84>
- MONTERO, J. R. y Collado, A. (2008). *Transductores: Complejidad de trabajo colectivo. Las prácticas colaborativas y las nuevas formas de ciudadanía en red*. ResearchGate.
- MORIN, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- NAVAS, I. (2013, 4 de diciembre). *Tianguis de saberes: Mobiliario urbano, talleres para niños y jóvenes. Construcción colectiva de rampa con patinadores de Santiago-Tepalcatlapan, Xochimilco* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5dttoq_ITPY&t=2s

- NAVAS, I. (2014, 1º. De diciembre). *Taller de Video de Sk8 Cons Project México* [video]. YouTube. <https://youtu.be/DpjrTYfbk7o>
- NAVAS, I. (2016a, 4 de febrero). *Grabación de video de Re-Inauguración. #SalvemosSantiaguito* [video]. YouTube. <https://youtu.be/nPqMrns-qaE>
- NAVAS, I. (2016b, 15 de septiembre). *Taller Skater & Filmer en el Pulga Skate Camp 2016* [video]. YouTube. https://youtu.be/CqdFuaulz_E
- NAVAS, I. (2016c, 21 de noviembre). *Video Memoria. Skateboarding. 36 FILIJ-Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil 2016* [video]. YouTube. https://youtu.be/jtlX5pBUGP4?list=PLnLqHmynXnm5yuS2Z-gk-Dts9wS54v_lrX
- NAVAS, I. (2018, 29 de abril). *Video varas & cocos. Recuperación y evento* [video]. YouTube. <https://youtu.be/aCLBqBv75rE?list=UUJWuc47disN-4vwbkqGS-Yw>
- NAVAS, I. (2020a). *Mapa Psicogeográfico. Las prácticas artísticas y dispositivos de activación*. <https://uploads.knightlab.com/storymapjs/4d744acce95043a9e7d33456de357b53/otro/draft.html>
- NAVAS, I. (2020b). *Mapa Psicogeográfico. Red Latinoamericana de Skateboarding Femenil*. <https://storymap.knightlab.com/edit/?id=mesa-latinoamericana-de-skate>
- VV.AA. (2020). *Memoria del VI Seminario Permanente Arte, Diseño y Procesos sociales*. Facultad de Artes y Diseño-UNAM.

Relación entre

abstracciones y concreciones

en un campo dialéctico

de acción y reflexión

Luis Ernesto Serrano Figueroa

En este texto describo una experiencia en torno a la construcción de objetos de conocimiento en el campo de las artes y los diseños. Esta experiencia ha hecho posible trazar un campo de comprensión, explicación, transformación y seguimiento de múltiples proyectos desarrollados en nuestro posgrado. Y se soporta en la observación de las relaciones que los artistas establecen con otros campos de conocimiento para modelar sus objetos de investigación. Estos objetos [complejos] se construyen y articulan en un sistema de relaciones que dan forma a una estructura/estructurante. Dentro de dicho sistema de relaciones suceden operaciones continuas de traslado desde lo concreto hacia lo abstracto, y de lo abstracto a lo concreto, que se traducen en una serie de cartografías que permiten articular efectivamente la teoría y la práctica en el trabajo de investigación. Estas cartografías se denominan esquemas dinámicos complejos [EDC] y han funcionado como una herramienta sumamente útil en el trabajo de los talleres de investigación/producción, en los seminarios de nuestro grupo de investigación, y en otros espacios de taller. Se trata, en uno de sus sentidos más generales, de un ejercicio de comunicación

gráfica aplicada a procesos de investigación de arte [y diseño] expandido (Perinola, 2016). Comunicación orientada por una lógica crítica de construcción de conocimiento, desde una posición de apertura.

En la primera parte de este escrito describo un posicionamiento personal, un lugar de enunciación, cercano al planteamiento de apertura en la propuesta de una estética liberadora (Dussel, 2018). En la segunda parte realizo una aproximación breve a una dialéctica marxista [crítica] para poder plantear la posibilidad de trabajar en un campo dialéctico específico para los procesos de investigación y producción situados en contextos también específicos. Esta identificación con una dialéctica crítica, y con una lógica compleja y sistémica, define la perspectiva teórico-epistémica que orienta el uso de los EDC. En la tercera parte describo los elementos desplegados en el campo dialéctico para construir las relaciones cambiantes entre dimensiones y escalas conceptuales, así como para visualizar las operaciones de sistematización y de síntesis.

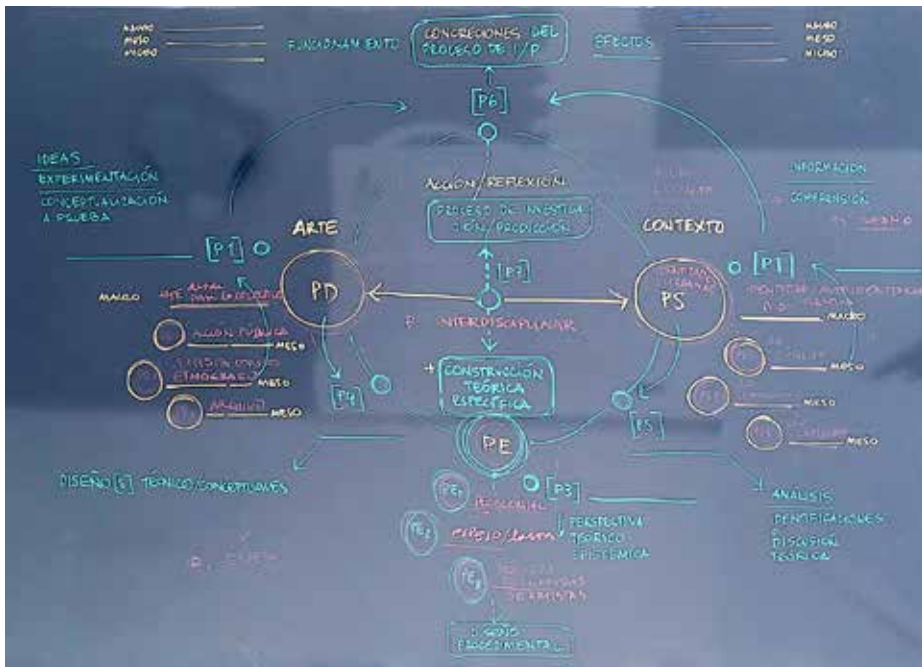


Imagen 1.
EDC en el taller de Investigación-Producción
[Arte y Entorno], 2022-2.

Por otra parte, cabe señalar que la comprensión efectiva de la idea de un campo dialéctico modelado a través de cartografías complejas requiere de práctica. Es decir, una comprensión a la que sólo se accede a través de su ejercicio, de una aplicación a la situación concreta que se quiere mapear y modelar, de su puesta en operación, de la crítica específica a la construcción conceptual emergente, misma que sucede a través del cuestionamiento permanente y del diálogo entre quienes construyen las relaciones y formulan preguntas acerca de dichas relaciones. En ese sentido, es desde la experiencia y la apertura al diálogo, que la idea del campo dialéctico puede activarse con trazos que sirven para encontrarse o confrontarse con otras trayectorias, con intereses, con proyectos, con deseos, con procesos individuales y colectivos desplegados en proyectos de investigación y producción.

Así, en este texto argumento —desde cierta periferia del campo del arte y el diseño—, un ejercicio continuo de diálogo con sujetos que transitan a través de las fronteras de los campos disciplinares, recorriendo diversos ámbitos, contextos y lógicas de entendimiento de la experiencia estética y de la producción de ideas para producir efectos desde la acción. Acción soportada en la reflexión crítica, y situada en su contexto específico.

Experiencia de apertura

Escribo este texto en primera persona porque sintetiza una experiencia (advertida en carne y *psique* propia). Una experiencia azarosa que recoge momentos que van más allá del objeto de este escrito pero que son parte inevitable de su contexto y su lógica: es decir, mi propia lógica en interacción con otras lógicas. Desde las marchas y las pintas en las que participé cuando era niño acompañando a mis padres; los festivales; las borracheras de ellxs con ron y música cubana; el placer de vivir rodeado de libros y árboles; el gozo de pasar las tardes con buena música en la radio; las conferencias abarrotadas en la facultad de economía o la de filosofía; jugar libre entre barrancas periurbanas, con enjambres de chamacos mocosos, vacas, caballos, grillos, culebrillas y ranas; ir al cine con mis amigos; luego, las interminables caminatas urbanas de adolescente sin un peso en el bolsillo; muchísimo rock y metal; el increíble CCH; el movimiento estudiantil del 86-87; la formación como comunicador gráfico; la cámara

fotográfica compañera de viaje; las aventuras psicotrópicas; el desierto; el mar; la montaña; las largas charlas con maestras, maestros y maestres; las incursiones embriagantes en la marginal *undergrasa* cultural chilanga de los noventa; los ensambles; la foto extendida en tiempo y foco; la danza; el trazo sobre el tono; la experimentación amorosa; el viaje intergaláctico; los lances organizativos; el trabajo con los festivales; los montajes colectivos; la paternidad temprana; la supervivencia; el trabajo editorial; los colegas muy cercanos; la dupla con mi valedora genial ilustradora; tatuajes y perforaciones; rodeado de felinos; una parada decisiva el museo casa León Trotsky; el reencuentro con la UNAM; la complejidad de atar los cabos sueltos; las instalaciones como proceso y huella; experimentar; habitar; los libros habitables; construir; montar espacios en colectivo; el recurso gráfico; los pizarrones como herramienta; arquitecturas colectivas; colegas transfronterizxs; los trayectos a pie para demostrar hipótesis; algunos hallazgos; la composta expandida; algunos acuerdos; el pedaleo; la movilidad; los cauces y las redes; los grupos mutantes; y hasta éste y muchos otros trabajos entre compañerxs que para mí han cobrado sentido desde la posibilidad de enlazar como forma diversa, colectiva, que disiente. Todo ello, parte de ese contexto propio, pero siempre con otrxs, experiencia azarosa, siempre como en contravía, medio atravesado todo, con muchas cosas abiertas simultáneamente, con muchas inquietudes, pero con un ánimo que finalmente sigue sin parar, como flujo de agua determinado por las formas con las que se encuentra. Flujo en el que espero siempre encontrar algo de legibilidad y congruencia en medio de mis propias, múltiples e iterativas contradicciones.

Desde ese “microesbozo”, y ultra síntesis del contexto propio, parto de otra experiencia concreta que se ha ido formando a la par de ese proceso de vida. Para mí el *arte* (con minúscula, pero minúscula grandota) es como un desayuno que amarra por todos lados: el café denso y aromático; el pan crujiente y suave a la vez; las tortillas calientes y gorditas con una buena tajada de aguacate; los chilaquiles crocantes y picantes en el punto exacto; los tamales; bueno, todo aquello que puede generar la mecánica precisa de apertura sensorial expectante, experiencia cinestésica abaricante, y efecto positivo en la panza o en el resto del organismo. Semejante efecto que reconozco al recorrer con la mirada los trazos de manos y de cuerpos flacos de Egon Schiele, o una tarde lluviosa y verde con pinceladas de sol, o siempre ante la música que se articula precisa entre lo suave

y grueso, preciso, denso o resonante, esos sonidos que transitan poros y venas, que alteran la electrostática del cuerpo erizando las pieles, o que permite acompañar a otros cuerpos en movimiento, o que humedecen los ojos ante tal coincidencia azul o violeta en tonos y silencios.

Desde ese contexto y trayectoria, desde esa forma de experiencia concreta sobre el arte, como eso que se articula de modo preciso con todo o buena parte de todo, que al leer la primera hipótesis (de las siete de Dussel [2018] sobre la estética de la liberación), reconozco igualmente un efecto como el del desayuno en su punto o la música precisa, o el trazo maravilloso. Y es que cuando expone la idea de la *apertura*, de *la posición primera que des-cubre los fenómenos originarios de lo que* (dice él en plural) *llamaremos belleza*, generó en mi cuerpo un fenómeno semejante, pero en la experiencia de lectura. Generó una apertura sensorial expectante, una experiencia cinestésica abarcante y un efecto positivo en la relación entre mi campo conceptual abstracto y la memoria sobre mi experiencia concreta. La sola imagen de *apertura* que describe Dussel en las primeras páginas nunca había aparecido de manera tan clara, nítida, conectada con la realidad y con tanto sentido como en esa precisa articulación de palabras del filósofo contemporáneo.

Hablo desde esa experiencia concreta: nunca pude pensar “el momento estético” de manera tan simple y “verdadera” como con esa imagen que construyó en su argumento de inicio, en esa hipótesis: *la relación entre el momento ontológico de la áisthesis (αἴσθησις) y el momento óntico expresivo-productivo de la obra de arte* (Dussel, 2018, p. 2). Y es que, deduzco, la forma en que Dussel expone lo que expone está cargada de su experiencia (de su propia construcción paladeada de pensamiento ético-político). Y es que veo que su lógica está cargada de una apertura personal, que se traduce consecuentemente en una lógica de apertura epistémica, y est(ética), (como ha propuesto nuestra colega Haydeé García Bravo). Así, reconociendo las genealogías que construyen las lógicas de los conceptos, su posicionamiento le permite, aunque esto sea para muchos evidente, reconocer críticamente otras genealogías que se refutan y contraponen, o que se nutren y dialogan entre sí. Bueno, estoy contento de empezar a creer que lo tengo claro. Pero luego leo, experimento, diálogo, camino, pienso un poco más, confronto y me doy cuenta que no. Quizá es la forma, la plástica de mi cerebro, que no permite certezas definitivas.

En una entrevista que Juliana Merçon (2010) hace a Dussel una mañana fría de 2009 en Michoacán, frente a una pregunta sobre los desafíos de una lógica creadora en la filosofía latinoamericana, y no sólo reactiva en su crítica al eurocentrismo, Dussel argumenta que una construcción filosófica pasa, necesariamente, por una crítica reactiva, pero también tiene un momento constructivo que trasciende la reacción. Dussel describe cómo lxs pensadorxs formulan a partir de la crítica reactiva. Es decir, que desde las diversas posiciones y situaciones en las que *somos-en-el-mundo* no podemos ver las cosas de la misma manera, y cada situación, cada contexto se articula con la posición que adoptamos *frente-a-ese-mundo* que percibimos, y desde la lógica de los intereses que perseguimos. Frente a esto, que parece casi indiscutible, pienso entonces que esa construcción basada en la reacción hacia y desde el propio contexto puede adoptar, como rasgo de diferenciación, distintos grados de apertura o de cierre.

Me identifico entonces con Dussel en la idea de *apertura* y la retomo (junto con una aproximación materialista y dialéctica que desarrollaré en el segundo apartado), como eje de explicación del objeto de este texto: *El recurso gráfico como articulador y vehículo de un diálogo (en los espacios de trabajo de investigación y producción), en el sentido de una permanente tensión y consecución entre apertura [crítica] y creación [producción-transformación]*. Esa apertura y creación que en la clave filosófica dusseliana da sentido a la existencia. Es decir, que nos permite, en esa tensión-consecución, ser/estar vivos.

El ser humano es un “ser-en-el-mundo”² inevitablemente. Se sitúa así el ser humano ante las cosas reales (FL 2.2.2)³ del mundo, los fenómenos, implicados por distintas maneras de afectar la subjetividad mundana del que vive dicho mundo. Esa presencia, afecta la subjetividad en su sensibilidad-inteligente o en su inteligencia-sensitiva,⁴ unitaria e inseparable.

- 2 Heidegger habla del “in-der-Welt-sein” (“ser-en-el-mundo”). Rodolfo Kush, filósofo argentino alumno de Carlos Astrada, reflexiona sobre la ontología de los pueblos originarios, explora la diferencia del castellano entre “estar” y “ser”. Adoptamos todavía en este caso, sin embargo, “ser”, pero como una posición ontológica que expresa permanencia y espacialidad (como el “estar” castellano).
- 3 Citaremos como FL mi obra (E. Dussel, *Filosofía de la liberación* [1975], FCE, México, 2011 (en Web-page www.enriquedussel.com/obras). Refiero a esta obra por su carácter sistemático categorial de la Filosofía de la liberación.
- 4 Propuesta metafísica de X. Zubiri.

Es racional,⁵ emotiva,⁶ perceptual,⁷ sensible y estética simultáneamente. Puede llamarse dicha apertura que afecta la corporalidad unitaria humana una comprensión del ser del mundo que es simultáneo a un querer-vivir-en-el-mundo.

Plagado de referencias, este fragmento de un párrafo de Dussel (2018, p. 3) resuena por varios de los frentes de mi propia racionalidad, fragmentada e incompleta, pero que al final, incompleta y en permanente construcción, da forma, como cada lectura significativa, a mi pensar, mi sentir y mi proceder. Intentaré entonces, desde esta base contextual-referencial, dar cuenta de uno de esos frentes que configuran mi propio entorno, mi *ser-en-el-mundo*, y mi *querer-vivir-en-el-mundo*.

El arte para mí es como ese buen desayuno que genera expectación, que sabe bueno y tiene efectos deseablemente positivos, pero al final algunos no previstos o insospechados. Y es que los efectos pueden entenderse como relaciones constructivas, otras nuevas relaciones. Efectos que hacen contacto con momentos distintos al de la experiencia estética en sí. La experiencia estética, como contemplación-emotiva, se asemeja al asombro como *pathos* entusiasta, dice Dussel. Es un pasmo, una alegría ante lo real como mediación, como posibilitante del seguir viviendo (Dussel, 2018, p. 6). Y como asombro, como pasmo, imagino también un momento de detenimiento que, precisamente por muy detenido, podría dejar de ver/sentir lo que le rodea, el entorno, el contexto. Por tanto, la experiencia de apertura no concreta la experiencia estética completa sin el momento de transformación, de apertura consciente de la situación en su conjunto (en un proceso de cambio: haciendo y produciendo eso que nos hace humanos, cultura, cultura colectiva, proceso social).

Por otra vía, Chantal Maillard en el libro *Contra el arte y otras imposturas* pone un ejemplo que me lleva a una explicación cercana al proceso de apertura, goce y efectos del desayuno. Ella describe un momento de

- 5 Los neurólogos denominan el *neocórtex* principalmente, como la referencia principal de estas actividades.
- 6 Se denomina el sistema límbico al ámbito de la afectividad, emotividad, evaluación, etcétera. “La música del cerebro, vista desde la neurociencia, consta de miles de millones de notas musicales cuyas combinaciones son infinitas, 86 mil millones de neuronas. Lo más refinado sucede en la región más vieja, la más agreste, rudimentaria, básica. La zona límbica”; en “¿Cómo escucha música nuestro cerebro?”, en *Revista de la Universidad, UNAM* (México), pp.127 ss.
- 7 M. Merleau-Ponty describe la unidad de estas funciones en la *percepción*, que se compone de múltiples relaciones entre estos subsistemas cerebrales.

una charla que dio en Damasco, dónde exponía la tesis de que la cultura de la globalización es una cultura del *kitsch*, y que lo es porque a quienes sostienen la política de consumo les interesa que así sea. En esa charla muestra una imagen que dentro de un contexto de Arte (con mayúscula, pero chiquitita) fue interpretada quizá de forma “lógica” como una imagen que *correspondía* con el campo de pensamiento *correspondiente*: el Arte (con mayúscula, pero pequeña, como versalita). No se trataba de una obra de un reconocido escultor o instalador sino de un acomodo preciso de caca en una aldea hindú, secándose para ser utilizada como combustible (típico carácter colonialista de esos traslados) (Maillard, 2009). Con esta anécdota, que constituye una muestra empírica, comprueba que el Arte (con esa mayúscula, que se quiere ver grandota) se entiende siempre o se explica en sí, dentro de sí, dentro de su campo (aunque “no lo sea”, o no lo quiera ser) (Perniola, 2016), igualmente lo atrae, se lo apropia y lo designa Arte. Sin problema, aparecerá por ahí disponible otro tipo de filósofo dispuesto a construir más o menos sofisticadamente su *correspondiente* discurso (bien apropiado).

Lo que en este momento rescato de Maillard es algo que en el desarrollo de su texto aparece quizá como un argumento secundario, pero que es completamente relevante: el *arte* (hacer, obrar) no es otra cosa que una buena articulación (Maillard, 2009). Ya me he referido a esta afirmación en otros momentos y, por simple que parezca, las palabras de Maillard, en este punto y en el conjunto de su texto, vuelven a tener el mismo efecto de apertura, placer y transformación, efecto profundo que enlaza, que cobra sentido cuando lo *aplico* en las múltiples dimensiones de lo que cotidianamente experimento. No cabe duda que el *arte* se trata entonces de un vasto espectro de posibilidades de construcción de relaciones entre contextos, tiempos y experiencias significativas para cada sujeto (individual o colectivo). Como los más buenos tamales o los más buenos tlacoyos.

Para Maillard y para Dussel la experiencia estética no necesariamente se entiende, se explica, o se experimenta dentro del campo del arte. Dussel nos muestra que la experiencia estética puede suceder, o sucede, o ha sucedido sin que desde la matriz cultural occidental, colonial, pueda ser plenamente reconocido en todas sus posibles expresiones materiales y simbólicas. La experiencia estética (su campo), sucede en el cruce con

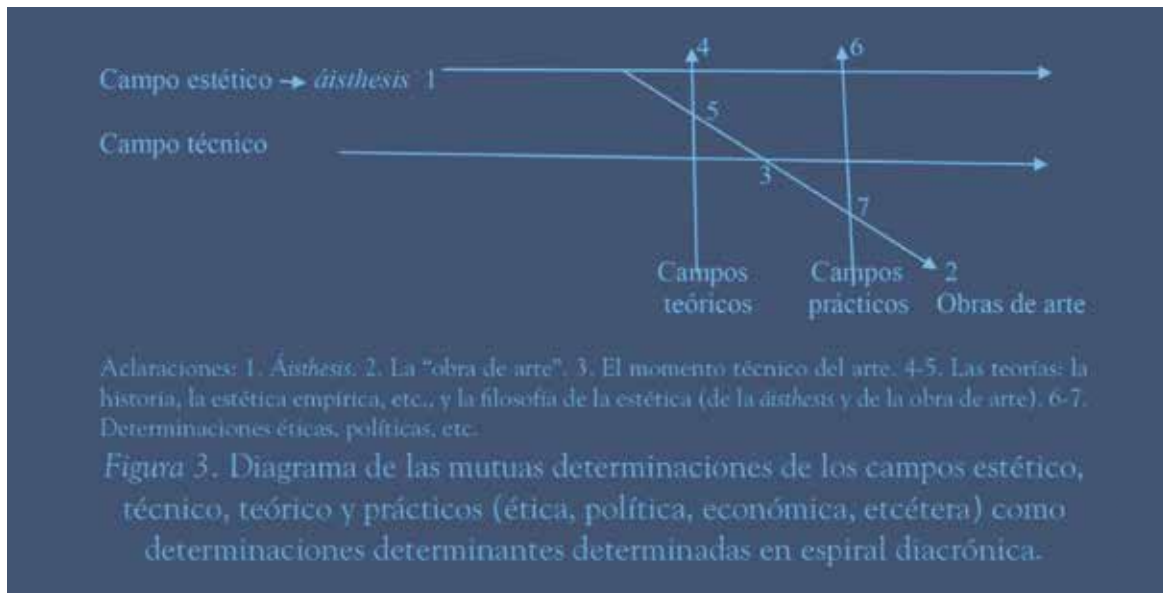


Imagen 2.

Esquema, figura 3 del texto 7 hipótesis para una estética de la liberación de Enrique Dussel
 Captura de pantalla.

otros campos de realidad concreta: el campo técnico, los campos teóricos y los campos prácticos. La experiencia estética no está *toda* determinada por la legitimidad que otorga la institucionalidad del campo del arte. La experiencia estética, y por extensión *las artes* que giran en torno a dicha experiencia, pueden suceder finalmente si un determinado conjunto de elementos de la realidad real, palpable y concreta, coinciden en articular la base para que esa experiencia concreta de apertura suceda en un cuerpo sensible, pero también racional. Esx cuerpox, el que piensa lo que siente, el que produce desde lo que siente y piensa, y dice. En un proceso de construcción de sentido(s), basado en las experiencias de apertura recurrente del proceso cognitivo, compartido y modelado en el entorno social.

Elementos para esbozar un campo dialéctico en el trabajo concreto de investigación asociado a las artes y los diseños

Aunque la conjunción de palabras > *materialismo/dialéctico* habitó en mis vivencias desde muy temprana edad, es hasta ahora que creo haber podido comprender sólo un poco qué es, y qué implica: una distorsión (Silva, 1976). Para realizar un esbozo de *un campo dialéctico* apropiado a nuestro trabajo y a nuestros intereses investigativos voy a valerme de la lectura, principalmente de un par de textos, que abordan el problema de la teoría y el método marxista y que me permiten apoyar el planteamiento de un espacio conceptual cartografiado, articulado como un campo dialéctico de relaciones entre lo abstracto y lo concreto de un proceso de investigación y producción.

Sabiendo que el propio planteamiento marxista, al discurrir dentro de un campo de contradicciones y enfrentamientos sociales, ha sido distorsionado e interpretado equívocamente sabemos también que su propuesta de análisis de la realidad, así como su método, están envueltos en una especie de manto impenetrable por su grado de complejidad. Y en efecto, se requiere de una amplia lectura y experiencia para comprender tanto la propuesta teórica marxista original (la de Marx), como las trayectorias del pensamiento que se desprenden de ella.

Así pues, desde una identificación (quizá bastante básica) con la perspectiva marxista por la trayectoria propia, y por una necesidad concreta de uso, es que ahora resuelvo ponerle un poco de cuidado para intentar entender qué se puede hacer, o qué puedo hacer con otros, desde una lectura mínima de quienes han leído y releído a Marx y, a su vez, que han leído y releído, escrito, debatido y confrontado a quienes han leído, releído, escrito, reescrito, abreviado, traducido, desviado, precisado, reformulado, recontextualizado, aclarado u oscurecido el pensamiento marxiano. Así, la idea de un campo dialéctico de acción y reflexión se apoya en una breve revisión sobre las cuestiones de método en Marx.

La primera cuestión que me parece necesaria rescatar de la lectura de Netto y Silva es que Marx no hace *tabula rasa* del conocimiento de su tiempo (Ramírez Duarte, 2019), sino que más bien hace un profundo ejercicio crítico que se apoya *contra* las propias posturas que cuestiona.

Esto implica una lógica que *construye* dialécticamente, pero a través de una forma dialéctica radicalmente distinta. Se trata de una dialéctica que opera en el plano empírico y en el plano abstracto simultáneamente. No se reduce a una sistematización consistente en descripciones detalladas y modelos explicativos de relaciones causa-efecto, y a la formulación discursiva de consensos intersubjetivos (Ramírez Duarte, 2019). Esto quiere decir que para Marx la teoría sería *una teoría* con minúscula, o sea, un proceso cognitivo que se articula específicamente en la relación entre sujetos, objetos y contextos, y no una forma universalizante, unívoca, de concebir la realidad y el conocimiento sobre la realidad. La teoría es entonces para Marx la *reproducción* en la *idea*, como proceso de abstracción del propio movimiento del objeto que se investiga. La *reproducción ideal del objeto* en el pensamiento del sujeto es lo que podemos entender como conocimiento teórico (Ramírez Duarte, 2019).

La segunda cuestión en la que es necesario hacer énfasis es en aclarar, quizá una y otra vez, que el carácter materialista de esta teoría se basa en reconocer que en la historia lo que realmente la moviliza, en cuanto suceder concreto, no son las ideas sino los modos de producir y reproducir la vida cotidiana o existencia diaria (Silva, 1976). En esta lógica la producción de una teoría se manifestaría concretamente como una forma de producir conocimiento basado en las condiciones específicas que permiten idear, representar y formular una caracterización de la realidad de acuerdo con su tiempo. El *materialismo dialéctico* no cumple así esta función analítica y crítica, pues abandona todo intento de idear, representar, formular críticamente y apoyarse en el conocimiento de su tiempo, sino que distorsiona y contradice los planteamientos marxianos. Al tratar la teoría marxista como más como un sistema filosófico, como concepción general del mundo, (Silva, 1976, p. 177) el *materialismo dialéctico* entonces resulta no marxista, aún cuando doctrinariamente así se le considere. La teoría marxista se verifica en la práctica social e histórica (Ramírez Duarte, 2019). Donde una ley que aplica para un momento histórico determinado, bajo las condiciones concretas en las que esa ley como tendencia histórica se manifiesta como una constante, hasta que esas condiciones concretas cambien.

La orientación del pensamiento de Marx no tenía un carácter epistemológico, es decir, sobre una formulación abstracta sobre cómo conocer, sino sobre cómo conocer un objeto concreto y determinado: el Capital

(Ramírez Duarte, 2019). La especificidad de la relación entre el sujeto y el objeto se concreta a través de la práctica investigadora que sitúa concretamente al propio objeto y al propio sujeto en su contexto específico. Es decir, que la traslación mecánica del “método de Marx” como método general aplicable a otro objeto es improbable, sino imposible, porque el método de Marx, es de Marx. Corresponde a su tiempo, su particular mirada mediada por su contexto social y tecnológico, como producto de una larga elaboración teórico-científica, madurada en el curso de sucesivas aproximaciones a su objeto (Ramírez Duarte, 2019). Donde no se puede concebir la realidad como algo fijo y determinado sino como un conjunto de procesos, de los cuales se *construye* o se *representa idealmente* su esencia, es decir, su estructura y su dinámica (Ramírez Duarte, 2019).

La tercera cuestión en la cual hacer énfasis es la idea de totalidad. Que en el caso de la teoría del Capital aplica a la comprensión de la producción burguesa moderna. Es decir, a la base material y concreta desde la cual se producen las relaciones en el contexto histórico, base material y concreta que va más allá de las relaciones económicas (que son el eje de este modo de producción), hacia el conjunto de relaciones sociales, políticas y culturales, es decir, las condiciones materiales de la vida social donde se articulan el dominante momento de la producción, la distribución, el intercambio, la circulación entendida como intercambio pero considerado en su totalidad, y el consumo (Ramírez Duarte, 2019). Para Ludovico Silva, otro aspecto fundamental de la idea de totalidad en la concepción metodológica marxista es pensar la *ciencia social* en sí misma como una ciencia unitaria de la sociedad, que comprende una multiplicidad de aspectos (económicos, sociológicos, antropológicos, culturales, etc.) como las facetas de un mismo problema y una misma ciencia. No entonces desde un saber compartimentado, fragmentado, a través de disciplinas separadas (Silva, 1976).

Ahora bien, comprendiendo la distinción entre el orden histórico y el orden lógico en que se abordan las fases en la perspectiva marxista (el método de investigación y el método de exposición) es necesario también aproximarnos a la cuestión de las operaciones racionales y las formas en que estas operaciones articulan una base de explicación de lo concreto en el sujeto.

Como buen materialista, Marx distingue claramente lo que es del orden de la realidad, del objeto, de lo que es del orden del pensamiento (el conocimiento operado por el sujeto): se comienza “por lo real y por lo concreto”, que aparecen como *datos*; por el análisis, uno y otro elementos son abstraídos y, progresivamente, con el avance del análisis, se llega a conceptos, a abstracciones que remiten a las determinaciones más simples. Este fue el camino o, si se quiere, el método. [...] Marx considera que este procedimiento analítico fue necesario en la emergencia de la economía política, pero está lejos de ser suficiente para reproducir idealmente —teóricamente— lo “real” y lo “concreto”. En efecto, después de alcanzar aquellas “determinaciones más simples”, “tendríamos que volver a hacer el viaje de modo inverso [...] pero esta vez no como una representación caótica de un todo, sino como una rica totalidad de determinaciones y relaciones diversas” [...] El último método es manifiestamente el último método exacto. Lo concreto es concreto porque es síntesis de muchas determinaciones, esto es, unidad de lo diverso. Por eso, lo concreto aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea [a su vez] el punto de partida efectivo (Ramírez Duarte, 2019, p. 207)

Para Marx, en la aproximación a lo “real y concreto” es necesario hacer el viaje teórico de lo simple hacia lo complejo, pues en caso contrario se corre el riesgo de configurar un tramado de elementos inconexos derivados de una abstracción caótica de lo complejo.

el hecho de que la ciencia social deba partir metódicamente de una totalidad teórica no quiere decir, recordémoslo una vez más, que ella sea el punto real de partida. De lo que se trata aquí es de diferenciar el método de investigación del método de exposición. En el método de investigación, uno puede partir de lo concreto real: la población, las clases, la distribución del ingreso, etc.; pero en el método de exposición es preciso partir de totalidades teóricas, y de hacer prácticamente el viaje al revés. (Silva, 1976, p. 204)

Graficar —en proceso—. Campo dialéctico de indagación y producción

La alienación —toda alienación— consiste en este peculiar dominio de los productos sobre el productor. Así, la alienación filosófica consiste en el dominio de los sistemas sobre el pensador sistemático, el dominio de las abstracciones sobre el productor de abstracciones.

Silva (1976)

Esta aproximación al esbozo de un campo dialéctico para el trabajo concreto de investigación asociado a las artes y los diseños parte de la idea de un campo como terreno plano. Esto implica una superficie material o abstracta, un soporte bidimensional, en el que puede representarse algo con más dimensiones que dos. Sobre esta superficie, el intento es representar relaciones (en proceso) entre distintas dimensiones. La idea es usar el campo para situar elementos visibles de la propia experiencia de investigación para conectar con otras miradas y otras posturas a través del diálogo. Para poder visualizar y comunicar de forma práctica los movimientos y las relaciones entre concreciones y abstracciones de las distintas formas en el que el trabajo teórico y empírico se expresa en los distintos momentos de la investigación, y de las distintas formas en que va construyendo un tejido o un tramado de determinaciones simples y complejas. Dónde el método no parte nunca del mismo lugar, ni de las determinaciones más simples a las más complejas, o de las más complejas a las más simples, sino que en este caso es posible partir desde el punto en que el diálogo desprende los primeros cuestionamientos hacia cada objeto.

Así, a través de sucesivos encuentros con múltiples trabajos de investigación, en nuestro grupo de investigación hemos ido configurando (en colectividades transitorias) un campo est(ético)-epistémico común, in-disciplinado. Y dentro de la configuración de este campo se abre a su vez (en la perspectiva que acá expongo) un campo de relaciones que se configura por distintas dimensiones, que a la fecha han encontrado algún grado de estabilidad en los trabajos de seminarios y talleres dentro y fuera del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Algunos de ellos los compartimos dentro del GIAE_ y algunos otros se expresan en otros espacios de formas distintas pero cercanas y coincidentes.

Las dimensiones a las que me refiero, que a la vez son propiamente espacios de relaciones, son las siguientes:

1. Un espacio de organización de acciones.
2. Un espacio para localizar acciones geográficamente.
3. Un espacio de construcción conceptual.
4. El propio espacio de construcción conceptual como espacio para problematizar y construir preguntas.
5. Un espacio libre de sistematización.

6. Un espacio de organización de estructura de la investigación.
7. El espacio de diseño de la comunicación académica y hacia otros ámbitos más allá de la academia.

Desde este punto de vista, en los trabajos de artistas y diseñadores que estudian el posgrado en la UNAM, las contradicciones a las que se enfrentan en el contexto actual no son parte de la problematización en los términos formales de su propuesta de investigación. Si esta problematización llega a estar contemplada, se encuentra normalmente en alguna capa semio-culta dentro de sus planteamientos, argumentos, y más importante aún, de sus prácticas vinculadas al propio proceso de investigación. Desde mi perspectiva, y en sintonía con el punto anterior, es necesario cuestionar desde y hacia las contradicciones o antagonismos que se desprenden de las prácticas artísticas y diseñísticas contemporáneas. Y esto, pero no sólo esto, por el hecho de realizarlas en un contexto evidentemente cargado de oposiciones y contrastes sociales, políticos, económicos y culturales.

En el caso del arte contemporáneo, Alberto Santamaría (2019) explica, por ejemplo, cómo se “recuperan” los planteamientos de los situacionistas al mismo tiempo que se desarticula la criticidad teórica, trasladando sus técnicas, a través de las elaboraciones discursivas de sus principales gestores teóricos, a formas “descafeinadas”, desarticuladas de su función crítica. Función en la que la pérdida de importancia de las esferas institucionales y la acción consciente en la vida cotidiana eran partes clave del plan situacionista, y que en la recuperación contemporánea la relación es invertida astutamente. Es el mercado y la política neoliberal la que retoma las tácticas de *desvío (détournement)* y *deriva (dérive)* para los fines de reproducción del capital, asociado a los mercados del arte y a la dimensión simbólica del tramado de relaciones ideológicas que operan en la cultura de consumo. Pero finalmente, como esto se trata de una lucha, donde la invisibilización de los términos y las condiciones de esta lucha, y de las oposiciones y de las contradicciones dentro de las oposiciones, así como la distorsión de contenidos, son parte de la estrategia de una de las partes en lucha. En sentido contrario, la visibilización y la comprensión de los fenómenos sociales, y el uso de éstos como componente de los procesos de organización, son parte de la estrategia de la otra parte, pues claramente se ve por cuál de las partes tomo partido. Por esta razón mantengo

distancia de la idea del *diálogo como práctica artística*, cómo forma *light* de estar juntos, y también de *la investigación como práctica artística*, como forma *cool* de hacer arte, y suscribo lo dicho por Santamaría (2019), que a su vez retoma lo dicho por Claire Bishop en *Artificial hells*.

el hecho de (re)presentar el diálogo como práctica autónoma deriva finalmente en la propia mistificación del diálogo como práctica. En este sentido, el arte participativo “no es un medio político privilegiado, ni una solución *ready-made* para la sociedad del espectáculo, sino que es una democracia incierta y precaria en sí misma; tampoco está legitimado de antemano, sino que necesita ser ejecutado y probado continuamente en cada contexto específico”. [Bishop, 2012, citado en Santamaría, 2019, p. 96]

Una y otra vez, hasta caer en cuenta que en efecto, existe una contradicción en las situaciones dónde el diálogo hace parte de un proceso fetichizado, dónde buena parte del valor reside en la documentación del proceso para poder ser posteado o trasladado a los espacios donde eso vale como Arte, así como el ajuste o forzamiento también continuo de componentes que no cuadran del todo entre objetivos o intenciones y “resultados”. En nuestro caso se trata de “intentar” escapar de esta práctica cosificada y formular cuestiones que en el caso de nuestro contexto, un espacio universitario, se traduzcan en el acceso a otras perspectivas para conocer los fenómenos con los que nos vinculamos a través de nuestras prácticas artísticas y diseñísticas.

Y regreso a Dussel para apoyar teóricamente lo que en las sucesivas aproximaciones al fenómeno del diálogo no fetichizado con artistas, diseñadores, estudiantes, profesores, hemos configurado como una base, también mínima de explicación de las relaciones entre investigación y producción inter-determinadas. Por una parte, para Dussel “el campo estético lo constituye la *áisthesis*, una facultad compleja que se cruza con momentos o aspectos de los otros campos (técnicos, teóricos, prácticos), pero que al tiempo de ser determinado por ellos los redefine desde una posición o actitud distinta, como *apertura estética* al mundo. Son también relevantes las distinciones que hace Dussel (2018) entre *áisthesis*, teoría, praxis, *poiesis*, y técnica. No obstante, desde mi perspectiva, y siguiendo las mismas hipótesis de Dussel, en las que la *dis-posición* de apertura implica la relación entre el momento ontológico de la *áisthesis* (αἴσθησις) y el momento óntico expresivo-productivo de la obra de arte (*poiesis*), la experiencia estética se completa no sólo en esta relación dual, sino que

es en la conjunción continua de la apertura estética con todos los campos inter-determinada con su contexto y en la apertura a la comprensión del propio posicionamiento ontológico, epistémico, ético y político. Es decir, la apertura transformadora, implica una totalidad conformada por la experiencia estética, la teoría, la *poiesis* y la técnica, el campo estético, el campo técnico, los campos teóricos y los campos prácticos. Todas ellas, desde mi punto de vista, como producción de sentido, como producción material y simbólica del potencial transformador de la acción y la reflexión conjugadas en prácticas conscientes y no alienadas respecto de las condiciones concretas de su contexto, en una vía. Y en la otra, como alienación, producción en serie de piezas únicas, discurso e ideología de mercado, como operación encubierta de descontextualización, embelecida con una buena dosis de responsabilidad social (Maillard, 2009).

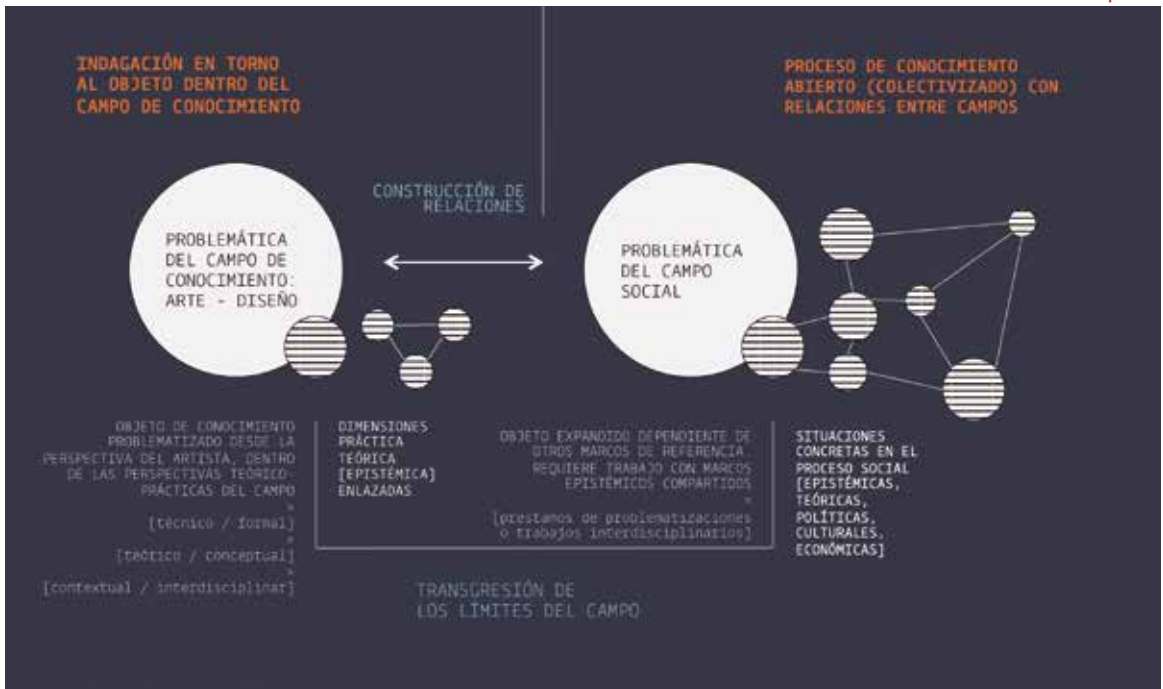


Imagen 3. Gráfica de indagación sobre la relación entre el campo de investigaciones en artes y diseños y el campo de investigaciones sociales (2019-2021) Captura de pantalla.

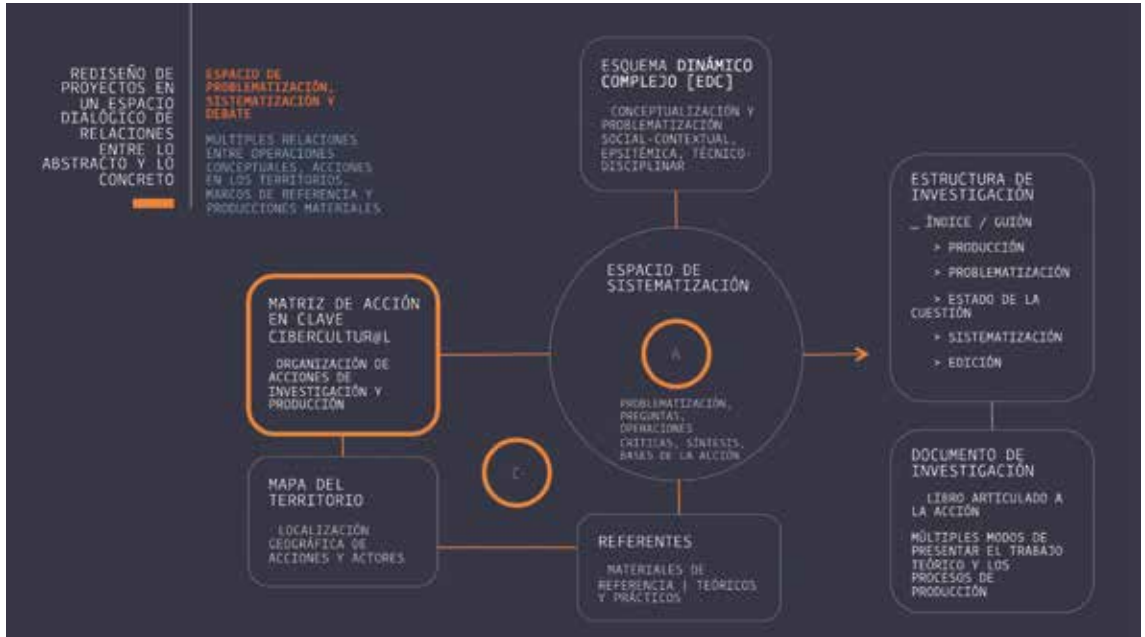


Imagen 4.

Gráfica del esquema de relación entre distintas dimensiones del proceso de investigación y producción en el campo de las artes y los diseños (2020-2021)

Captura de pantalla.

Por otra parte, honestamente no sé si Dussel expone esta cuestión en algún otro documento pero, por los ejemplos que señala, mi lectura es que la separación todavía tajante entre artistas (como aquellos capaces de acceder a la experiencia estética completa, apertura y transformación, y no artistas), prevalece en la configuración conceptual dusseliana. Sabemos que es esta conjunción, consciente y crítica, la que está detrás de la búsqueda histórica del acercamiento entre arte y vida. Los caminos para llegar a esta conjunción son los que han estado en el terreno de la disputa política, también histórica.

En el caso de las investigaciones, ligadas a producciones en los espacios académicos del PAD, podríamos decir que la experiencia estética realiza estos cruces por la propia necesidad de dar cuenta de las múltiples relaciones entre lo concreto, lo concreto pensado y lo concreto producido.

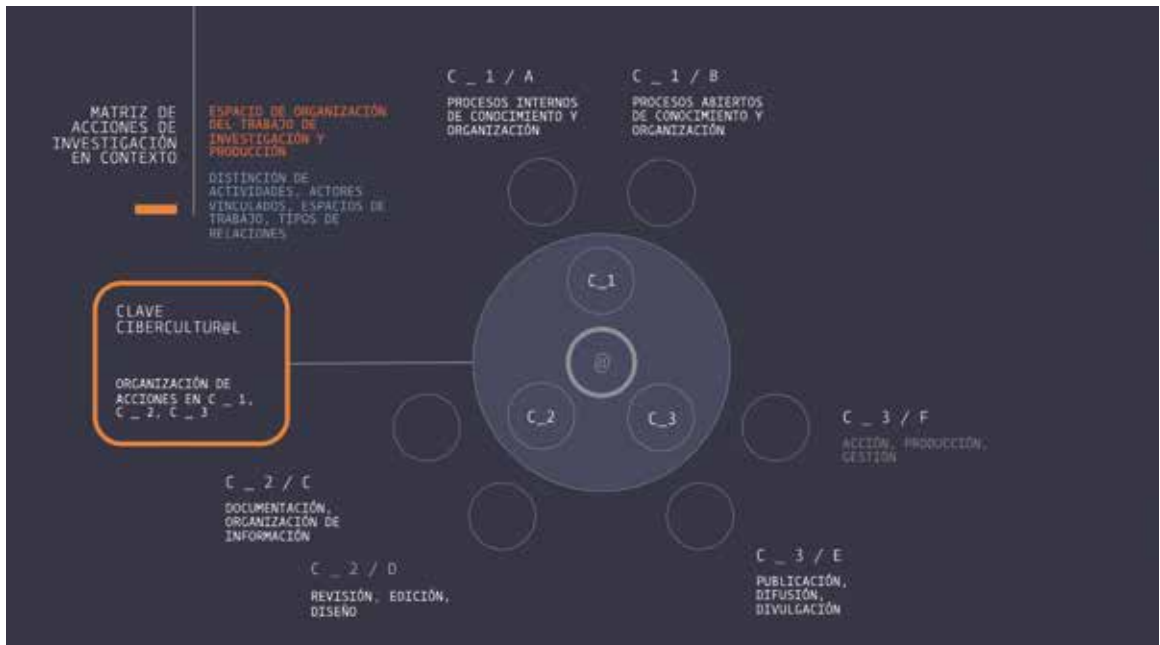


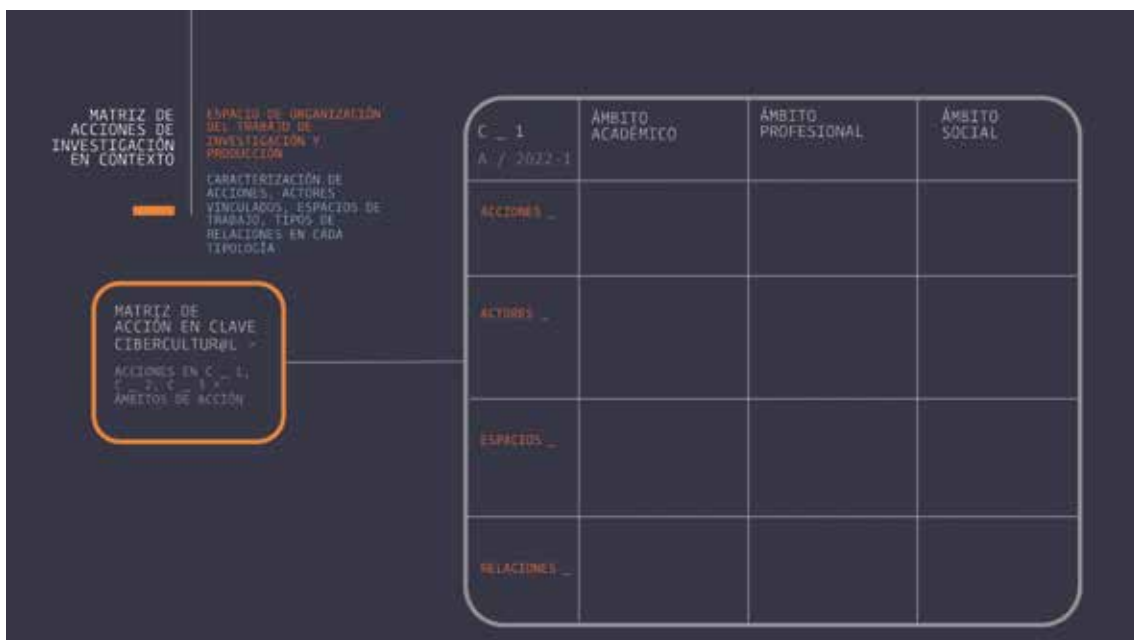
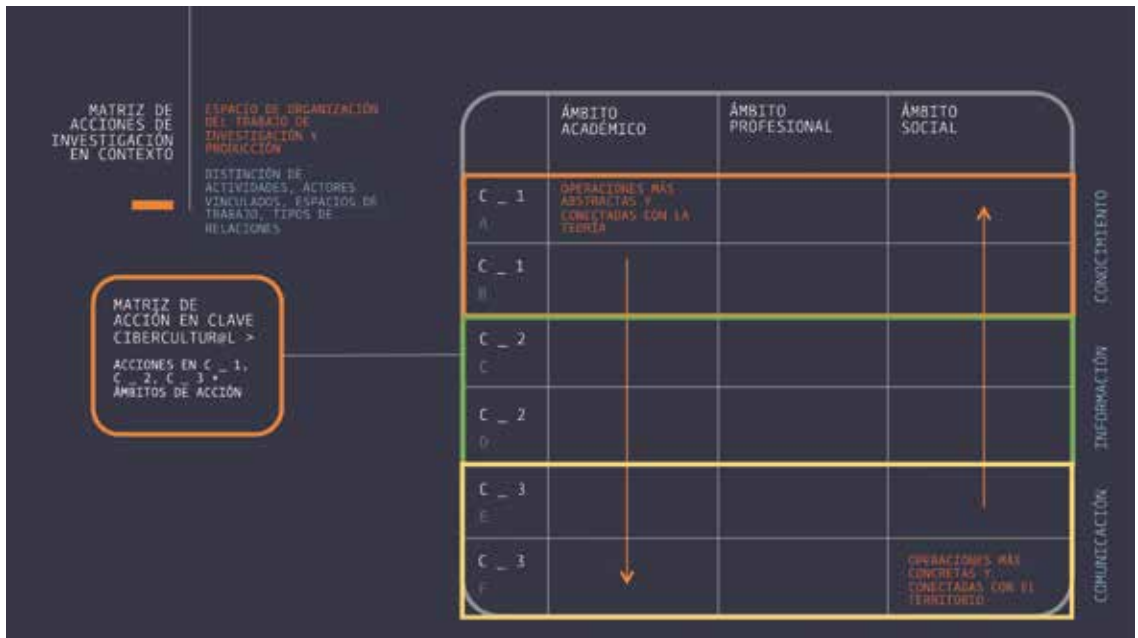
Imagen 5.

Gráfica de identificación de actividades y tipos de producción organizadas desde la propuesta cibercultur@l (2020-2021)

Captura de pantalla.

Desde la lectura de los campos que propone Dussel (estético, técnico, teóricos y prácticos) hago un cruce con la cuestión del método planteado en el apartado anterior. En esta caracterización del campo dialéctico, el espacio de relaciones entre campos de problematización se enlaza con el espacio de organización de acciones, que responde a la necesidad de visibilizar distintas direcciones hacia donde el trabajo de investigación se orienta como práctica concreta. Desde el “trabajo de gabinete” hasta el “trabajo de campo”, muchas investigaciones que se desarrollan en el campo de las artes y los diseños desarrollan una serie de actividades particulares que pueden ser identificadas y situadas en una matriz abierta y flexible, en la que se cruzan distintos ámbitos de acción con actividades diferenciadas por tipo de actividad.

La matriz de acciones se enlaza con las otras dimensiones que reflejan formas más abstractas o más concretas de representar o situar el proceso



Imágenes 6 y 7.

Gráficas de identificación de actividades específicas y tipos de producción organizadas desde la propuesta cibercultur@l (2020-2021)

Capturas de pantalla.

de investigación. Es decir, esta matriz a su vez se inscribe dentro de un espacio (un campo) de visibilización de movimientos que se dirigen, de ida y vuelta entre otros “subespacios” en los que se manifiestan tipos de operaciones inscritas en el proceso de investigación (organización conceptual, descripción o ubicación socioterritorial, marco de referencia, forma estructural y componentes implícitos y explícitos de la investigación, así como su forma expositiva o de comunicación académica). A su vez, a esta matriz es posible enlazar distintos tipos de mapas para localizar acciones geográficamente, desde mapas trazados sobre la arena o los mapas satelitales más accesibles en las plataformas digitales, hasta sistemas de información geográfica (SIGs) más complejos.

Esta serie de operaciones se soportan en una lógica *cibercultur@l* de los procesos de investigación. Dicha lógica propone articular permanentemente operaciones de construcción de conocimiento, operaciones de organización de la información, y operaciones de comunicación Amozurrutia (2015). Con esta base de estructuración / organización de actividades de investigación se pueden organizar actividades específicas empleando nomenclaturas *ad hoc* para cada tipo de investigación, para reconocer en qué ámbito suceden, en que espacios, con qué actores y con qué tipo de relación se articula cada actividad (una relación de apoyo, de asesoría, de acercamiento de recursos, de interlocución con otros actores, laboral, de organización política, de reconocimiento del territorio, o de antagonismo y enfrentamiento).

Enlazados a esta matriz, los *esquemas dinámicos complejos* son propiamente un espacio de construcción y articulación conceptual. Se integran por capas y nomenclaturas gráficas que permiten visualizar relaciones conceptuales. En dichas capas es posible establecer relaciones entre los ámbitos de actuación y contextos de investigación con los ejes de indagación, conceptos específicos centrales o periféricos. Desde ahí podemos ir a la exploración de referentes teóricos y prácticos o situaciones referentes; conexiones conceptuales existentes estables (parte de paradigmas consensuados y conceptos asumidos), o conexiones conceptuales problemáticas (no definidas, poco definidas o en condición de disenso), o conexiones inexistentes (que en ocasiones señalan el espacio del aporte principal de la investigación). Este espacio de construcción dialógica en un plano más abstracto construye, a través de los lazos con el conjunto de dimensiones, la posibilidad de tejer progresivamente una trama





Imágenes 8, 9 y 10.

Gráficas de organización conceptual progresiva a partir de los movimientos de ida y vuelta entre determinaciones prácticas y determinaciones teóricas, desde las más simples a las más complejas (2020-2021)

Capturas de pantalla.

conceptual más densa, más plagada de relaciones (que en la lógica descrita por Netto y Silva sobre las determinaciones como trazos pertinentes a los elementos constitutivos de la realidad, desde los más simples hasta los más complejos, elaborados por los movimientos de ida y vuelta entre constataciones prácticas y formulaciones teóricas) resultan en acciones de investigación-producción coordinadas con el proceso de aproximación constructiva del objeto.

Este espacio de construcción conceptual ha funcionado también como espacio para problematizar y construir preguntas desde la visibilización de las relaciones, no de forma mecánica con operaciones de adición y sustracción o con signos vacíos dentro un sistema lógico, sino de forma plástica, racional y sensiblemente; sabiendo que las formas de sistematizar las operaciones de investigación pueden ser sumamente diversas,

y que pueden ser parte de los métodos propios de producción y de búsqueda o procesamiento conceptual o visual, o bien de la conjunción con otros métodos de indagación o formulación teórico-práctica. Lo cual nos acerca también a un espacio de ensayo, pero también de diálogo con le otrx, que lee a través de este campo las relaciones que construye otrx. Pues cabe señalar que estas formas de trazar relaciones, entre abstracciones y concreciones en un campo dialéctico para contextualizar acciones y reflexiones en los procesos de investigación y producción, surgieron de la necesidad de comunicar en colectivo los procesos de trabajo dentro de talleres y seminarios. Es decir, han sido herramientas de comunicación, que han permitido a la vez organizar y producir, dialogando los procesos.

Desde este diálogo-graficando, pero también desde otros diálogos paralelos, es posible también ir construyendo un espacio de organización de estructura de la investigación donde se puede dar cuenta de

1. Revisiones de la producción (obra, trabajo en campo, acción, desarrollos gráficos, bitácoras, etc.) y del campo de acción (condiciones contextuales socio-territoriales) que permitan pensar el valor de la acción de lxs artistas en el territorio.
2. Revisiones del modelado teórico-metodológico [EDC] + preguntas de investigación.
3. Revisiones del Estado del arte en torno a las estructuraciones conceptuales en la investigación en arte y diseño. Tendencias y casos.
4. Definiciones de la estrategia de sistematización, argumentación y presentación de resultados de investigación.

Finalmente, también es posible articular, con el conjunto de estos espacios, la forma concreta del documento académico asociado con la modalidad de titulación. Desde un libro de tesis o un artículo, hasta un texto que acompaña el trabajo en una exposición.

La experiencia con este recurso gráfico ha tenido un proceso diversificado de construcción, y ha sido puesto en práctica en múltiples ocasiones desde hace varios años. En ese proceso podría señalar que hemos pasado por una serie de fases:

1. Los conceptos sin campo de visualización
2. El campo de visualización sin organización

3. La organización del campo a través del diálogo
4. Un campo organizado para el diálogo
5. Un campo organizado para el seguimiento de un proceso

Los *esquemas dinámicos complejos*, entendidos como un *campo dialéctico y dialógico* constituyen el trazo de una especie de recorrido colectivo, de un diálogo continuo con propuestas diversas que ha dado lugar a comprender la posibilidad de estructurar (transitiva y transductivamente) procesos dinámicos y cambiantes, en apertura. En una lógica de permanente transformación, que busca por una parte, encontrar formas de comunicación efectiva con lxs otrxs para producir juntxs o separadxs, y por otra, sincronizar-sintonizar sentidos enlazados con las situaciones particulares y con las lecturas más generales, más abstractas de los procesos que nos son comunes. Un recorrido por la experiencia de cartografiar acciones y reflexiones enlazadas con sus contextos en un espacio de representación gráfica, desde donde intentamos eludir las formas alienantes de producción.

- AMOZURRUTIA, J., GONZÁLEZ, J. y MAASS, M. (2015). *Cibercultur@ e iniciación en la investigación interdisciplinaria*. CEICH-UNAM.
- BESSE, G. (1969). *Práctica social y teoría*. Grijalbo.
- DUSSEL, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de filosofía*, (77), 1-37.
- HARVEY, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.
- MAILLARD, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos.
- MERÇON, J. (2010). Entrevista a Enrique Dussel. *Revista Sul-Americana de Filosofia e educação*, (14), 102-112.
- PERNIOLA, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro.
- RAMÍREZ DUARTE, et al. (2019). Introdução ao estudio do método de Marx. *Revista Eleuthera*, (21), 192-216.
- SANTAMARÍA, A. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI.
- SILVA, L. (1976). *Antimanual para uso de marxistas, marxólogos y marxianos*. Monte Ávila Editores.
- SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.

Visión sociocultural del diseño para el entorno

Marco Antonio Sandoval Valle

Como punto de partida, doy cuenta de mi interés académico e investigativo de la importancia del enfoque social y cultural como eje fundamental necesario en la práctica del diseño. En este sentido, este trabajo analiza los temas sociales y su exposición en distintos postulados de diseño. Si bien, este tópico aparece frecuentemente como una propuesta metodológica de exploración sobre el usuario y el receptor, lo cierto es que muchas veces queda distante de su capacidad para desarrollarse en una investigación integral sobre los individuos. También se analiza y reflexiona cómo el “diseño social”, en el ámbito profesional se ha convertido en una importante herramienta discursiva para describir los proyectos que derivan en meros “negocios”, y para esto a menudo se incorpora la expectativa de lo humano, de manera tangencial, y en otros casos, también se emplea para estratificar a las personas en sus estrategias como potenciales recursos.

Es importante decir que las tácticas en el diseño son importantes, ya que, en sus procesos de organización, “los otros”, son la argamasa del *pensar-hacer-pensar-actuar*, pues son parte de la actividad formativa y también del ejercicio profesional. Como práctica social el diseño deviene

de muchos momentos históricos y es concebido, entre muchas otras, como actividad de trabajo eminentemente cultural, ya que requiere de un contexto para ser aplicado. El diseño emana del diseñador como ente integrado a una comunidad, de tal forma, que el trabajo es el resultado de una actividad socialmente expandida y se hace patente en la realidad.

Esta reflexión de orden individual sobre lo social, cobra sentido en el marco de una serie de actividades colectivas que se han desarrollado en el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAE_), en el que se distinguen elementos estratégicos relevantes en la visión y misión de la Facultad de Artes y Diseño, y que se asientan en la perspectiva orgánica de la UNAM, al coincidir los postulados del pensamiento social realizados en el posgrado en Artes y Diseño en el que se desarrolla el GIAE_ y que por supuesto, lo ratifican como entidad dinámica, asimismo nos confirma como participantes con prospectiva humanística.

De tal manera, que el pensamiento social ha sido uno de los temas coincidentes y distintivos en el desarrollo del trabajo del GIAE_. En este espacio de colaboración, a lo largo de cuatro años de mi participación, he experimentado una abierta disposición al diálogo y la acción horizontal en la que se han tendido puentes de cada integrante para llegar a una comprensión mutua. Esto sucede en el contexto de disidencias en torno a posicionamientos teórico-prácticos en la investigación en artes y diseño. La concurrencia de distintas miradas e intereses se manifiestan en los posicionamientos conceptuales y prácticos de los proyectos personales académicos y también de las perspectivas que resuenan en el trabajo de las y los estudiantes. Cabe decir que, ha sido muy satisfactorio el desarrollo de los seminarios permanentes de Arte, Diseño y Procesos Sociales, caracterizados por el constante trabajo colaborativo y el intercambio de ideas que ha puesto en práctica el pensamiento libre como esencia de los proyectos de investigación, lo que ha llevado a procesos de exigencia, compromiso y de mucho aprendizaje individual.

Menciono lo anterior, ya que el despliegue dinámico de actividades se ha desarrollado, principalmente a partir de la intuición y del acomodo orgánico de quienes somos (más allá, del “establecimiento riguroso” de una serie de líneas y acciones académicas perfectamente definidas y proyectadas), y de lo que hacemos en el campo de la academia, de lo profesional y en la investigación, fuera y dentro del Posgrado en Artes y

Diseño, que paralelamente cruza con intereses colectivos. Algo que se ha logrado a través del tiempo es visibilizar el horizonte de lo social en los distintos planteamientos como uno de los principios de nuestro hacer y sentir. Al mismo tiempo que nos hemos ido reconociendo y conviniendo nuestras relaciones en el desplazamiento de los proyectos.

A causa del perfil de la actividad personal, profesional y académica, el enfoque sociocultural ha sido principalmente el experimentado para la reflexión del diseño, sin embargo, se advierte que el planteamiento general es pertinente para proyectos de investigación artística.¹ Pareciera indiscutible que como parte de la estrategia en la investigación y producción en diseño se impliquen aspectos sociales y culturales en algún sentido, sin embargo, en la realidad es algo que no ocurre necesariamente, por lo tanto se procura ponderar al diseño desde una perspectiva social, ya que los individuos son la razón fundamental de lo que se planifica y produce.

Al revisar en proyectos de investigación temáticas de cultura y del orden social, se observa la inseparable incidencia de ambas en cualquier desarrollo de diseño, pues se determinan también las repercusiones de su eficacia al poner atención en la cultura, en sus organizaciones, sus instituciones y sus formas de comunicación pero también en búsquedas sociales y antropológicas que contribuyan a dar explicación a fenómenos particulares. En este sentido, se buscan revalorar los aspectos sociales en los procesos de hacer e investigar, al poner al diseño en el debate social y cultural al ratificarlo como una profesión que provienen de rasgos colectivos, por lo que contribuyen a configurar pensamientos e incidir en comportamientos.

El diseño proviene de la cultura y orden social, entendidos estos como dos momentos de una misma condición de abstracción y práctica. Por un lado, la cultura, se identifica como una estructura sistémica de significaciones y símbolos en la que opera el desarrollo social, como un tejido de experiencias desde que los seres humanos interpretan y direccionan sus actos, por otro lado, está la estructura social, que es la forma que toman esas acciones (Geertz, 2000). En otras palabras, hay una visión

¹ Desde esta perspectiva, cultural y social, la producción artística puede extender el aparente carácter subjetivo y abonar en torno a “las formas de hacer” (individual) dentro de la lógica social. De tal manera que, el individuo se piensa dentro de sus relaciones intersubjetivas e intrasubjetivas.

del mundo que los individuos adquieren (y que es asumida a través de símbolos, conocimientos, creencias, prejuicios, convicciones, es decir la cultura), pero también se identifica la forma en que es ejecutada o se le da vida por medio de acciones, es decir, la estructura social. Desde esta perspectiva, la cultura facilita la articulación del sistema social, posibilita la existencia del diseño como actividad eminentemente social y despliega el carácter de significados, conceptos y evocaciones a través de prácticas que también conforman cultura.

Esta reflexión centra su interés en pensar la disciplina del diseño como proyectos críticos disciplinariamente diversos, en los que exista la posibilidad de insertarlo por su carácter social y cultural. En palabras de Escobar: “un mundo donde quepan muchos mundos” [...] “aproximarse a un ‘pluriverso’ de nociones de diseño que permita a partir de la ontología política, cada vez vincularlo al proyecto decolonial” (2017, p. 125).

Diseño e interacción social

Es de enorme complejidad hablar de “lo social” en cuanto a las tendencias y posicionamientos que delimitan cómo se piensa y se pone en práctica el diseño. A menudo cuando se escucha el término, surgen diferentes conceptos e ideas, tales como: el individuo, el individuo con relación a un grupo, el entorno, el comportamiento de los individuos, las relaciones humanas. El diseño, muy a menudo está vinculado a acciones o productos de índole filantrópica, sustentable, ecológica, de mejoramiento de la calidad de vida de las personas, entre otros (con matices diversos en cada uno).

De manera sintética, se puede decir que en la práctica, los diseños que se ligan con lo social, se pueden separar en dos grandes grupos: por un lado, están los que cuestionan la avasallante y desmedida *inserción del diseño en los diseños comerciales* y colocan a la condición humana como centro de acción, al formular proyectos que contribuyen a mejorar su condición de vida. Por otra parte, está la postura que inserta *lo social como un artificio de operación económica*, que lo apuntala como fuerza competitiva para generar diferenciación en un sector.

Hay también muchas transiciones entre ambas caracterizaciones, la paradoja de éstas, es que no pueden desligarse de la realidad porque

es su ámbito de competencia. Para lo cual, sería un tema importante de investigación analizar la complejidad operativa del modelo económico y su afectación en el desempeño del diseño, ya que la visión epistemológica y práctica son determinadas por la imposición de concepciones y apreciaciones de este esquema. Es decir, no se puede valorar el fenómeno del diseño en sí mismo para entender sus desarrollos y desafíos.

En la búsqueda de rescatar una posición social del diseño, Prieto Castillo (1994) identifica que las construcciones sociales y económicas no son exclusivas de un solo proceso; sin embargo, afirma que siempre va haber una que domina y está direccionada a resolver las demandas del poder. En este sentido, da cabida a caracterizar socialmente al diseño a partir de una intrincada relación dinámica en “procesos dominantes y alternativos”, los cuales no están separados y en oposición absoluta. Esto explica en buena medida, la recurrencia del término social en muchos métodos o procesos de diseño, en los cuales, prácticamente se capitaliza o se enajena el término, se coloca a disposición de intereses que poco tienen que ver con el bienestar de la población mayoritaria y con un fin social de la disciplina.

Pensar socialmente al diseño, implica mirar cómo los fenómenos que se desarrollan en una sociedad transforman al pensamiento y de manera simultánea, los sucesos de la realidad se modifican, a partir de una visión que se articula cognitiva, pragmática y fenomenológicamente. En consecuencia, se puede distinguir *un tipo de diseño social que inserta procesos o productos en un esfera particular* y que sin duda, la afecta por el sólo ejercicio de la acción. Sin embargo, en su proceder al interior de los procesos de pensar y hacer, no hay un autocuestionamiento del diseño y del diseñador para sí mismo, pues su producción no promueve ni pretende grandes transformaciones. Pese a este escenario de creación, sí hay repercusiones que van más allá del acto de crear y se reflejan en la vida cotidiana de las personas.

Por otra parte, están las propuestas de *diseño que se rigen a partir de la motivación del “cambio social”*. Esta tiene como objetivo ejecutar desplazamientos paradigmáticos en la sociedad, es decir, realizar transformaciones sustantivas en el campo disciplinar. Este enfoque exige una serie de cuestionamientos holísticos; actividad ideológica que, en la intención, cuestiona la perspectiva, las metodologías, los quehaceres de influencia

e impacto en las planificaciones que se establecen en correlación con los involucrados (entre ellos diseñadores) directamente en las problemáticas y sus necesidades en grupos determinados.

En este sentido y desde el diseño, es necesaria una postura crítica que señale y explore su participación en una sociedad, tan dividida y desigual, ya que no se puede pasar por alto que en buena medida, “lo social en el diseño” conlleva una dimensión originada por las transacciones y demandas del capital. Así pues, entender la posición que juega el diseñador en los mecanismos que motivan los proyectos (como los alcances y variables que complejizan la interacción con el artificio económico y que sin duda también ejerce consecuencias colectivas en su articulación).

Rodríguez Morales lo expone de este modo:

Si bien la inserción de algunos enfoques derivados de las ciencias sociales enriqueció la polémica sobre el sentido e impacto del diseño en la sociedad, es necesario recordar que el diseño, en la mayoría de las ocasiones, se desarrolla en un ámbito empresarial, por lo que en el proceso de diseño también es importante incluir la lógica derivada de este contexto. (2020, p. 100)

Una encrucijada interesante es la de asumir que, la “realidad es de un modo” y que hay poco por hacer y que entonces, en la medida de lo posible, se “debe” buscar la adaptabilidad al requerimiento, con el único objetivo de cumplir o acercarse a las demandas prácticas requeridas.

Ahora bien, idear desde la teorización y la investigación un pensamiento “alternativo”, al mismo tiempo que aprender de propuestas emancipadoras (que vienen de cosmovisiones que sostienen con mucho esfuerzo sus valores y representaciones), permitirá cuestionar los paradigmas construidos. Algunas de estas concepciones del mundo están caracterizadas, a partir de la habilidad de las personas organizadas en comunidades para entrar y salir de espacios de realidad, sobre todo los que se han erigido desde la llamada “mirada occidental”.

Es evidente que el mundo experimenta una crisis global prácticamente en todo, y afecta a todos. Algo “no funciona bien” y esta situación obliga a tener una posición de responsabilidad para trascender los “islotos” de sufrimiento o de confort individual, o por lo menos incentivar mirar hacia afuera y procurar un cambio de pensamiento y de influencia en nuestro campo de acción. En mi caso, desde los estudios académicos

(y posteriormente, en el desarrollo profesional), he podido distinguir la importancia que tienen los fenómenos sociales como parte esencial de la formación específica en temas de diseño. Parece una obviedad, ya que todo lo humano tiene una envergadura colectiva, y el diseño como actividad profesional, a menudo se ejecuta para otros (lo que le otorga, desde una perspectiva general, la dimensión humana).

Sylvia y Víctor Margolin (2002) realizan una serie de señalamientos sobre la poca estimación con respecto a los objetivos y metodologías del diseño social. Ellos reconocen que si bien se han aplicado elementos del enfoque “tecnológico alternativo”, que ha propiciado propuestas de bajo costo a necesidades de países en desarrollo, en realidad no se ha logrado mucho. En el diagnóstico que realizan, establecen que en el contexto educativo existe poca teorización para distinguir y atender los cambios en el diseño, de tal manera que, no se pondera con la relevancia necesaria en lo que específicamente los diseñadores podrían contribuir: la transformación de espacios y sociedades que así lo requieran, y no en una preparación exclusiva para el diseño de productos para satisfacción del mercado.

Sin embargo, debo reconocer que en las instituciones educativas en las que se enseña diseño (por lo menos el gráfico o el de la comunicación visual), existe cierta normalización de lo social en la enunciación referencial al “sujeto receptor o perceptor” de mensajes visuales (ahora “usuarios de experiencias de diseño” como entes a considerar en proyectos específicos autocentrados). Elementos como “normalización y estandarización de nociones” (Gerard, 2010, p. 101), la determinación de lenguajes y procedimientos, son elementos a partir de los cuales se establecen, de alguna manera, los principios disciplinares, y son una importante base para la instauración de una serie de saberes que en su evolución van adquiriendo madurez.

Las universidades y centros de educación en diseño son una importante red de normalización, incluso el período de madurez disciplinar está relacionado con la obtención de cierta autonomía ante otras áreas de conocimiento, lo cual es fundamental, pues se va ganando en una serie de conceptualizaciones propias que lo van determinando, y que repercute en el hecho de que diferentes sectores lo validan a partir de la conformación de su propia masa crítica. Pero esta aptitud no ha terminado

de permear las interacciones que tiene el diseño de la comunicación visual con otras disciplinas, lo mismo sucede con el escaso reconocimiento que la sociedad le da.

Tonkinwise, señala que el diseño, visto como un suceso, es social, porque prácticamente está en todas partes. Los diseñadores participan en la construcción de muchos procesos, productos y entornos con los que interactúan o transitan muchas personas, sin embargo, dice: “sigue siendo poco conocido no sólo por la gente en general, sino también por académicos ajenos al diseño que están preocupados por la sociedad y cómo cambiarla” (2019, s.p.).

Esta situación tiene distintas implicaciones: primero, que no se revalorice lo que se hace profesionalmente. Por ejemplo, el que una profesión ejecute cosas visibles en todos los entornos (con funciones diferenciadas), pero que sea prácticamente desconocida, provoca que la interacción horizontal con otras disciplinas sea de manera limitada. Segundo, que al interior de la propia disciplina, frecuentemente se padece la falta de cuestionamientos hacia las normalizaciones que se han convertido en paradigmas. Esto sucede porque se imponen límites, como los que la consideran un área que produce objetos o artefactos determinados en razón de cualidades formales y agregados “ornamentales”, sin valorar las múltiples dimensiones de una agenda política o ideológica.

Una posibilidad para expandir ese “lugar común” de cómo se percibe al diseño, es hacer hincapié de su dimensión social a partir de sus interrelaciones. Para entender la interacción de los diseños con las personas, los objetos y los ambientes, es necesario pensar cómo es que se dan éstas, pues eso contribuiría a considerar, o reconocer, la forma genérica con la que nos referimos al término diseño (debido a que muchas veces se hace alusión a campos de aplicación profesional que determinan la especificidad de la naturaleza de lo diseñado y por tanto determina la especialidad).

Lo anterior cobra importancia dado que existen métodos, planificaciones, herramientas y materiales que son distintas en esas áreas de especialidad, así como los procesos, productos o ambientes que se constituyen; no obstante, se puede decir que una coincidencia es que *todos interactúan* en alguna medida en ciertos contextos con personas, por ejemplo, una máquina electrodoméstica, un edificio, el desarrollo de una experiencia de usuario en la *web*, un cartel, unos zapatos, etcétera.

Lo que se advierte es que, en cierto sentido, se podría hablar de una distinción de correlaciones, eso lleva a pensar en los alcances que tienen los diseños con respecto a las personas, porque las involucra (por ejemplo, unos artefactos que pueden ser usados por una familia en una zona rural o por miles de familias en distintas regiones; el desarrollo de una comunicación visual que interactúa con millones de usuarios en el mundo; una prenda que es hecha por encargo). Como se puede ver, la articulación del diseño está situada en la sociedad, por lo tanto, su competencia es amplia, de tal forma que, sin pensar en conformar una tipología, se pueden identificar tres ejes de interacción:

1. *Interacciones con el entorno*, suceden en un *contexto determinado*; por la sola presencia de procesos u objetos el entorno se modifica, incluso cuando los ambientes son virtuales;
2. *Interacción con las personas*, esto es, la acción dinámica que se produce a consecuencia de la convivencia cotidiana; sucede en los procesos de intercambio, cuando entran en contacto los diseños y los individuos, lo que involucra la pertinencia y aceptabilidad cultural;
3. *Interacciones conductuales*, se refiere a los cambios que motiva la actividad de los contenidos ideológicos, que se generan a través de los contenidos del diseño y los propios intereses de los individuos en determinadas comunidades.

Estos elementos de correlación, le otorgan al diseño la posibilidad de incidencia o transformación social, al margen de la intencionalidad e intereses que lo motivan, y son determinados por el tiempo (en primera instancia porque le dan su permanencia como objeto o proceso, y en segunda, porque establece el tipo de influencia). La acción recíproca del diseño está pensada a partir de los aspectos sociales, culturales, políticos y económicos, ya que instauran interfaces de relaciones inseparables entre las personas y su entorno.² Por lo que, la operación de activar (a

² Gamonal Arroyo (2011) otorga cuatro factores en su función social al diseño: *el distintivo*, de inclusión o exclusión; *factor productivo*, el que opera en la estructura de mercado; el educativo, en su sentido formativo y estético; *el propagandístico*, que opera, que funciona como aparato para apoyar u oponerse al poder. Las distinciones que hace no son tan definidas en su operación, sin embargo las clasificaciones que existen raramente son puras, pero tratan de dar cuenta de la naturaleza de afectación de su competencia.

través de objetos e imágenes), formas de interacción variadas entre los individuos, en realidad es parte de la actividad primordial de la profesión.

Subordinación social del diseño

Luis Porter Galetar, realiza una crítica de cómo se ejerce el “poder y la riqueza” y cómo estos a su vez son elementos que han determinado al diseño a partir de principios como el “consumismo” y las puestas en práctica “megalómanas” (fundamentales en la conformación de espacios construidos). Es importante resaltar que, estos elementos impiden el desarrollo de proyectos simbólicos diferenciados porque es una sola visión y limita el carácter social de interacción humana del diseño, incluso de la práctica creativa, al condicionar disciplinariamente su hacer. Por una parte, al no concientizar los alcances que tiene, y estar sujeta laboralmente a otras disciplinas (al circunscribir al diseño a la utilidad sumisa, en la que lo social parece más producto de un planteamiento enunciativo).

Pues vale la pena también pensar en que

el diseño debería satisfacer los deseos de la gente que convive en una sociedad democrática, los espacios habitables como respuesta a la necesidad de estar seguros y protegidos, los objetos diseñados para hacer la vida más disfrutable y placentera. (Porter, 2009, p. 50)

En el contexto de la universidad pública, existe la dimensión de lo social como una extensión de los quehaceres sustantivos de la institución, pero no necesariamente logra definir cómo es que eso acontece en los propios programas de estudio, pues existen menciones a lo social en múltiples sentidos, sin precisar necesariamente al respecto de lo que sugieren. En el ámbito laboral es una constante trabajar para terceros, al margen de los objetivos e intenciones que se tengan, es la naturaleza intrínseca del trabajo diseñístico. Como ya se ha dicho, el diseño se encuentra a la sombra de la economía, y su desarrollo profesional está en función de los designios del mismo.

Víctor Papanek en su texto denominado *Diseñar para el mundo real. Ecología y cambio social*, realiza una fuerte crítica a los diseños en el contexto de la “economía de mercado”, refutó el uso del diseño que propició el crecimiento de grandes empresas sin interesarse en las necesidades de la mayoría población, debido a que el mercado comercial se nutre de

productos excesivos e inútiles al decir que, “Hay profesiones que son más dañinas que el diseño industrial, pero muy pocas. Y posiblemente sólo haya una profesión que sea más insincera. El diseño publicitario, dedicado a convencer a la gente para que compre cosas que no necesita” (2014, p. 21). De tal manera que realiza una propuesta de un diseño ético con opciones para un diseño social.

Es contundente en el señalamiento de cómo los procesos de producción (motivados por intereses económicos), ponen en riesgo a los individuos que trabajan en la producciones industriales, y en el sentido de que los diseños (que tienen que ver con la comunicación visual), no dejan de evidenciar su naturaleza engañosa, ya que a menudo recurren al “promotor” de deseos y aspiraciones (con sustento en la imagen como recurso constructor de imaginarios al servicio rapaz de intereses corporativos).

En la actualidad, es complicado pensar en un diseño ajeno al intercambio económico. De hecho, como profesión es un importante incentivador y medio de intercambio comercial (también políticos e ideológicos, al margen de que a menudo no se le reconoce), de tal forma que, se le puede explorar como una disciplina que tiene importantes interacciones con la denominada ciencia económica. Pues con la división del trabajo fue adquiriendo las características con las que hoy se le conoce: una profesión eminentemente productiva y utilitaria (ya que la sobreespecialización la ha llevado a esa redefinición, con complejas interacciones de orden económico).

En el contexto de la división del trabajo entre disciplinas, Pablo González Casanova, describe cómo, a partir de la revolución industrial se conformaron nexos importantes entre las ciencias y las ingenierías (con una visión productiva), expone cómo se produce una profunda división del trabajo manual con respecto al intelectual, dando origen a otras disciplinas y a una mayor sobreespecialización; situación que también propició mayor exactitud en el desarrollo de ciertos saberes y estudios de fenómenos particulares, por lo que el conocimiento y desarrollo intelectual disciplinario creció con el desarrollo de la humanidad. Sin embargo, esta división disciplinaria propició problemas en el entendimiento y agudeza de ciertos campos.

Con la separación de conocimientos se condujo a la investigación económica al aislamiento de ciertos contextos sociales y políticos, enalteciendo a la ciencia económica al procurar en sus objetivos la obtención

de los “máximos resultados”. Es muy claro lo que menciona González Casanova al decir que: “La ciencia económica dominante no sólo perdió noción del conjunto de la economía sino de las relaciones sociales y políticas más significativas en la producción para comprender y cambiar la suerte de la humanidad” (2017, p. 25).

La exaltación de la economía, en múltiples campos de la vida, toca en buena medida al diseño, que en muchos casos no sólo se ve distante de lo social y de lo político, ni tampoco interesa otorgarle la posibilidad de comprometerlo con el reconocimiento de sus problemáticas.

En otro sentido, cuando se hace presente la conceptualización de lo social en las argumentaciones, son más una estrategia de método para investigar al usuario o un recurso para realizar “investigación acotada” sobre los proyectos, pero en otras situaciones, lo social y humano son parte de una estrategia de mercado utilitaria, que vuelve frágil la línea del bienestar “real ofrecido” con respecto a la del lucro.

De acuerdo con Alejandro Tapia, “El diseño aparecía como un resultado de las necesidades de operación de la economía, lo que parece sin embargo restar autonomía al campo, puesto que su funcionamiento se supeditaba a las necesidades de otros campos” (2004, p. 24). Él lo explica a partir del rompimiento de los presupuestos teóricos otorgados por Bauhaus, y las nuevas incorporaciones teóricas que se realizan en la escuela de Ulm, al proponer como relevantes al *marketing* y la economía en su fundamentación (del mismo modo en que la visión racional del diseño lo supeditó a esquemas de orden funcional); en consecuencia, el diseño se pone casi en exclusiva a los propósitos de la articulación económica, lo que lo hizo dependiente en su funcionamiento.

Es reconocida la historia de subordinación profesional del diseño (por lo menos el gráfico) que como disciplina en el ámbito profesional, no termina de prescindir de su dependencia, ya que no logra ponerse en las escenas de discusión de la problemáticas que son de su pertinencia con respecto a otras profesiones. Le ha sido complicado ganarse un espacio de credibilidad y de reconocimiento en la sociedad; sin embargo, los esfuerzos desde la academia son necesarios y útiles para otorgar otra posibilidad de diálogo y de investigación sobre los fenómenos de comunicación visual. En este sentido, lo social es una interfaz de la educación, y la profesión en el diseño es fundamental.

Se puede ver que la influencia de la ciencia económica sobre otras ciencias, del área de las ciencias sociales, ha contribuido como elemento ideológico a intereses dominantes particulares y a ser parte importante en la lucha por el poder, donde el diseño, por lo menos el gráfico (con todas sus acepciones) es partícipe. El planteamiento es claro respecto a la dominación de los mercados, “La economía dominante, cómo ciencia, se volvió el ejemplo más dramático de una disciplina, que teniendo en su origen fuertes vínculos con la ciencia políticas y sociales, cortó esos vínculos [...] y así perdió todo rigor” (González Casanova, 2017, p. 25).

Prieto Castillo en el texto *Diseño y Comunicación* hace referencia a cómo los mensajes insertos en medios de difusión colectiva son producto de una “sociedad industrial” (que determina el objetivo de cada mensaje realizado y distribuido), por lo que tienen una intencionalidad que no juega a favor de la población o a favor de lo social. Si bien, la sociedad industrial se ha transformado a una de grandes corporativos económicos globales, se asume que la intencionalidad de la comunicación visual es una de naturaleza capitalista, destinada a cumplir requerimientos de distribución y consumo al pensar el mensaje como mercancía.

De tal manera que, el capital es el fundamento de la mercancía, y las acciones de los individuos, para el crecimiento de esta mercancía, son el consumo. En esta lógica podemos encontrar inserto al diseño gráfico, con una misión muy clara: la comunicativa (pensada como un producto indispensable en el contexto de la economía). Parece relevante la mención que hace Prieto Castillo al respecto de cómo es que las mercancías adquieren un carácter prácticamente “mágico”, es decir, toman cierta independencia impuesta a la sociedad, para lo cual, afirma:

son el producto del esfuerzo de las grandes mayorías, el producto de enormes desigualdades sociales, de vertiginosos desarrollos tecnológicos [...] en una sociedad organizada en torno de la mercancía resultaba absolutamente necesaria la presencia de mecanismos ideológicos que vinieran reforzar el fetichismo, la producción y distribución de mensajes, no es por lo tanto, gratuita. (Prieto Castillo, 1994, p. 12-13)

En ese sentido, el diseño aparece tangible, sin embargo, las más de las veces no se pueden identificar las causas reales que lo motivan, no aparecen en su real dimensión en el contexto de la división del trabajo, en el ámbito social, sino en un aparente acto de automanifestación material

como mercancía. Dice el Prieto Castillo que, estos dispositivos cobran sentido justo en las relaciones sociales en comunidades donde la existencia cotidiana está caracterizada por la discriminación, la exclusión y la pobreza.

De tal forma que, la economía se convirtió en referente de acción, en la mayoría de los casos al servicio del poder y de quienes lo ostentan. Visto así, el diseño (como disciplina que se ha desarrollado a la sombra del poder económico), ha sido parte de un proceso de enajenación en su desarrollo conceptual y práctico, y en muchos casos ha pretendido legitimarse casi de manera exclusiva como única posibilidad de pensarse.

De esta manera, la forma de concepción y de desarrollo en los procesos diseñísticos se ha posicionado cómo un paradigma en el ejercicio profesional. Entonces, es imposible pensar el diseño sin reconocer que es desarrollado a la sombra de los intereses de quienes sustentan el poder económico, lo que lo pone en una dimensión política al margen de su aparente desarrollo, exclusivamente comunicativo. Por lo que cobra sentido cuestionar su papel en los ejercicios de explotación y, al mismo tiempo, dimensionarlo socialmente con mayor amplitud.

Prieto Castillo realiza una precisión con respecto a la formación social en los procesos de diseño (y en cualquier proceso comunicativo), integrada a partir de tres elementos: instancias económicas, políticas, e ideológicas. En su texto, él aborda la última y se refiere a ella como: “un proceso de diseño, la elaboración y difusión de mensajes que incluyen concepciones y evaluaciones de la realidad que inciden o buscan incidir en la conducta cotidiana de un determinado sector social” (Prieto Castillo, 1994, p. 20).

Esta definición coincide con la de Jorge Frascara, al decir que, “el diseño como una disciplina dedicada a la producción de comunicaciones visuales dirigidas a afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente” (2000, p. 2). El autor se centra en lo que hace el diseño de la comunicación visual, que es contribuir a intervenir la realidad (al afectar las costumbres de las personas, de los lectores del mensaje visual).

Se pueden distinguir diferentes aplicaciones en los proyectos de diseño, también se puede hablar de distintas orientaciones o ideologías que motivan lo que profesionalmente se hace, quizá lo importante es reconocer que no todos los diseños tienen como origen servir a un sector social en el sentido de beneficiarlo. Resulta útil que el diseñador se

responsabilice de los procesos, así como de los resultados de lo que ejecuta para producir un cambio en el mundo y aspirar a un mundo distinto. De tal forma que, desde el diseño es importante la pertinencia social y cultural, pues inevitablemente con objetos e imágenes se contribuye a modificar la realidad del medio ambiente, la educación, las habilidades personales, entre otras, ya que es una realidad conformada por personas.

Enfoques socioculturales de la disciplina

Como ya se ha mencionado, existen propuestas teóricas que apelan a una visión social y cultural del diseño con distintas denominaciones. La idea es mostrar ejemplos en los que, al interior del diseño, lo social y lo cultural se convierten en temas centrales. Aquí se pretende ejemplificar con tendencias y advertir sus distinciones. Es importante señalar que, esta sección presenta sólo unas muestras no exhaustivas ni las pretende exponer cronológicamente. Para ejemplificar, se enlistan algunas: diseño socialmente responsable, diseño universal, diseño para todos, diseño incluyente, diseño humano, diseño social, diseño transicional, diseño de innovación social, entre otras. Todas con matices y enfoques que consideran la existencia de un sujeto social.

A medio siglo de tener la propuesta de un diseño socialmente responsable, Papanek pensó en la posibilidad de que un diseñador, comprometido socialmente, pudiera ser capaz de planificar e intervenir el entorno, fuera del mercado dominante, a través de una actividad respetuosa con el medio ambiente. Desde esta perspectiva, el diseño debe dar respuesta (de manera revolucionaria y categórica), a la sociedad, aprovechando al máximo los recursos con lo mínimo, y al promover el consumo necesario por el mayor tiempo. Dicho de otro modo, que el diseño y el diseñador den respuesta a la satisfacción de necesidades de la sociedad y medio ambiente, dejando en segundo término el principio de consumo del mercado (que no busca ni pretende bienestar social, su objetivo es generar una mayor ganancia, o acumulación de la riqueza en pequeños sectores, y no atender necesidades elementales de las personas ni del entorno).

Este proyecto no deja de ser señalado por presentar una mirada funcionalista y radical, que no explicita cómo transitar del diseño corporativo al socialmente responsable. Sin embargo, sigue siendo vigente pensar la trascendencia del diseño a partir de cómo se relaciona con la gente.

Una mirada coherente que tiene todo el sentido para ser investigada, pues alberga una preocupación profundamente genuina de los caminos tomados por el diseño. Al hablar de un diseño social, también se habla de un diseño ético que responda, con carácter ecológico, a la sociedad.³

En lo que se refiere al diseño y al acto comunicativo, Prieto Castillo (1994), con mucha claridad, determina y crítica la función social del diseño como un articulador con un campo de influencia amplio, al servicio del poder. La responsabilidad del diseño gráfico está en la *repercusión ideológica*, y cobra sentido analizar cómo su proceso es atravesado a partir de una caracterización social (que toca también los referentes económicos y políticos). Ya que los mensajes que se disponen colectivamente, tienen una intencionalidad con demandas de distribución y consumo al pensar al mensaje como una mercancía (donde el capital es el principal motor y eso no juega a favor de la población).

Así, hablar de un *diseñador* (sea: diseñador, códigos, lo diseñado, medios, perceptor, referente, marco de referencia) que pertenece a un estatus socioeconómico y que participa de un grupo o instancia política, para posteriormente hacer una reflexión de los códigos como aquellos convenios sociales que permiten la aceptación de tal mensaje (elementos de los cuales, vale la pena tomar conciencia cuando se diseña, pues son fundamentales para adquirir conciencia política y dimensión ideológica en los procesos de diseño).⁴

Esta reflexión tiene mucha vigencia (a pesar de algunos señalamientos sobre su anacronismo, dado que actualmente se advierte un desprendimiento generalizado de identificación ideológica, que se acentúa en las

- 3 Esto se puede ejemplificar a través de distintos productos sociales en los que los diseñadores pueden intervenir, tal es el caso del campo de la investigación y la educación, a través de contribuir en la transferencia de conocimiento para los que tienen problemas de aprendizaje o alguna discapacidad física. Asimismo para personas de escasos recursos, equipos médicos para hospitales, instrumentos de bienestar y seguridad para el trabajo y para el hogar, planificación de mecanismos que contribuyan a sanear el problema de la contaminación, entre otros que incluyen aspectos sociales como componentes a considerar.
- 4 Hace referencia a lo *diseñado*, que concreta un tipo específico de información, también se refiere a cómo son difundidos a través de diferentes *medios o canales*; posteriormente menciona el referente, pensado como el tópico central del mensaje de lo *diseñado*, pues finalmente el referente es quién ejecuta una interpretación de lo anterior. En ese contexto, habla del *marco de referencia*, ya que éste es abordado como la realidad en la que se suscribe el mensaje, una comprensión siempre de *orden social*, qué implica experiencia y conocimiento. También hace mención al preceptor, no como algo indefinido sino algo que tiene una pertenencia a una clase social.

nuevas generaciones), por lo que resulta pertinente considerar, en los procesos comunicativos a la “formación social”, que es la materia que permite la comprensión integral del proceso de diseño en su vinculación con lo económico y social. La importancia de la formación social, permite observar la complejidad en el proceso de diseño, así como apreciar que todos los planteamientos son diferentes y que no hay uno válido y generalizado para todos; por lo que, justo lo alternativo es la respuesta que origina la riqueza de cada interpretación de lo social que surge a partir de la formación disciplinar.

Otro ejemplo, se puede revisar en la propuesta fundamentada en la *inclusión social*, como columna vertebral de los postulados que guarda un nexo relevante entre los derechos humanos y la aplicación práctica del diseño en desarrollos de integración.

Al arquitecto norteamericano Ronald L. Mace, se le atribuye el término “diseño para todos” (*design for all*) y también se le considera precursor del “diseño accesible”. Con sus investigaciones incursionó en temas de accesibilidad física, que lo llevaron a proponer la posibilidad de un “diseño universal” (un término ampliamente extendido, caracterizado por la elaboración y construcción de ambientes que puedan ser aprovechados por todas las personas, de la mejor manera, sin necesidad de diseños especializados).

Isabel Campi describe al “diseño para todos” a partir de la definición otorgada en la declaración de Estocolmo, aprobado el 4 de mayo de 2004 en la Asamblea Anual de la *European Institute for Design and Disability* que dice:

Diseño para todos es diseño para la diversidad humana, la inclusión social y la igualdad. Este enfoque holístico e innovador constituye un reto creativo y ético para todos los planificadores, diseñadores, empresarios, administradores y líderes políticos [...] la práctica del diseño para todos hace un uso consciente de los análisis de las necesidades humanas y aspiraciones y requiere la implicación de los usuarios finales en cualquier fase del proceso de diseño. (2011, p. 6)

Esta proposición transforma la noción de la discapacidad, trascendiendo el campo de lo médico y ubicándose en el ámbito de lo social. Como un diseño no discriminatorio en la procuración de productos y servicios con relación con edad, sexo, raza, cultura y/o capacidades. El diseño para

todos se plantea como objetivo general, igualdad de oportunidades en los individuos en el entorno. En cada parte de la sociedad, los objetos de la vida diaria, servicios, cultura, en general todo lo diseñado debe tener condiciones de accesibilidad para las personas. A partir de la búsqueda de elementos para la procuración de bienestar, en propuestas simples, funcionales, útiles, accesibles, interactivas, de fácil uso, en general satisfactorias al usuario, con la posibilidad de adaptación ante cualquier anomalía en su implementación, todo lo anterior aplicado a las necesidades de todos los integrantes de la sociedad y de la diversidad de personas.

Como se puede ver, estas propuestas de diseño pretenden ser instrumentos para mejorar algunas iniciativas de productos en el “mercado”, como queda expresado en sus postulados, y sin duda en determinados aspectos lo hacen, sin embargo, quizá es necesario cambiar la noción de *producto de mercado a productos para el entorno social*, generando una visión más amplia en su concepción y aplicación, procurando otros referentes que los motivan.

Dicho lo anterior, se puede identificar que hay una justificada valoración de la pertinencia de desarrollar un *modelo de diseño para las necesidades sociales*, a partir de la concreción de una agenda de investigación para el diseño social (Margolin y Margolin, 2002). Sylvia y Víctor Margolin, realizan una serie de proposiciones que son muy interesantes, y vigentes, sobre el papel que juega el profesional en procesos colaborativos en intervenciones sociales. La propuesta abre la discusión sobre el enfoque del diseño para responder a las necesidades sociales a partir de este modelo (incluso proponen la intervención sobre los entornos para identificar y reconocer la o las relaciones en y con las comunidades). Proponen realizar esto a partir de retomar los prototipos y metodologías que utilizan los trabajadores sociales en su *práxis*. Por lo que la acción de la educación universitaria es esencial, pues la investigación que en estos centros se desarrolla puede contribuir a demostrar que la actividad profesional del diseñador es capaz de hacer mucho para el bienestar. Esto implica una reflexión constante de la población, de los entornos, de la conformación de equipos de trabajo, de la documentación de necesidades y de la planificación de proyectos de diseño hasta las intervenciones.

En el *modelo de diseño para las necesidades sociales* se habla constantemente del “cliente”, lo que deja ver el esfuerzo por establecer puentes

entre no dejar de observar las necesidades humanas y la posibilidad de que se puedan financiar proyectos de bienestar social, y por tanto, que el diseño pueda ser entendido como una actividad social. Esta reflexión, para que tenga eco en la realidad creativa, obliga a impulsar la apertura y cambio de agenda política y económica de los grandes corporativos para la intervención social, así como también ejercicios importantes de gestión desde el diseño.

En el presente siglo, al *design thinking* se le ha atribuido el “cambio paradigmático” en la manera de hacer gestión en el diseño, y ha ganado mucha influencia en instituciones, empresas y despachos, ya que ofrecen “certeza” en lo diseñado. Con posturas distintas, ha intentado relacionar condiciones sociales, culturales, cognitivas, creativas, innovadoras y económicas para hacer un negocio, “la búsqueda de un equilibrio mágico entre los negocios y el arte, la estructura y el caos, la intuición y la lógica, el concepto y la ejecución, el espíritu lúdico y la formalidad, el control y la libertad” (Mootee, 2014, p. 32). Condiciones que procuran la puesta en práctica de una visión de la innovación estratégica.

Algo que llama la atención dentro de sus principios es que, siempre está la noción de lo humano, procurando ponerlo como centro de todos sus designios, pues constantemente se alude al diseño de experiencias y a procurar empatía. Es decir, la dimensión social está fundamentada en identificar las necesidades de un usuario (cliente); es decir, las necesidades que son evidentes, incluso las que son desconocidas. Para ello, se hace investigación de las personas, se generan puentes y se determinan conductas, deseos y valores (todo con la finalidad de proveerles satisfactores que “mejorarán sus vidas”).

En ese sentido, parte de su éxito radica en los principios antes mencionados y, en la revelación interdisciplinaria práctica de los procesos de trabajo, en el discurso que utilizan para promocionar las actividades, pero en buena medida, en la conexión entre la empatía como estrategia de negocio (que convierte a cualquier objeto, producto o experiencia planificada en ventaja competitiva). Postura claramente inserta en el intercambio corporativo.

Una tendencia que tiene un matiz distinto en su formulación completa, y que ha cobrado fuerza en la última década, es el denominado *transition design* (Tonkinwise, 2019), que se considera es una propuesta

actual de estudiar, investigar y realizar diseño.⁵ Se plantea como respuesta a problemáticas sociales, económicas actuales de orden global. Intenta realizar transformaciones estructurales a nivel de sistemas, a partir de complejizar los problemas con un enfoque de red en múltiples niveles de relación organizacional en esferas sociales y ambientales.

Tal consideración sistémica de las problemáticas a abordar obliga a dar soluciones que no pueden estar centradas en una sola disciplina, ni en una sola área del diseño. El *transition design* también es nombrado como el “diseño de relaciones de actores”, ya que en este caso, son los individuos que intervienen en la implementación del diseño. Tania Costa y Adrià Garcia (2015), mencionan la importancia que tiene la visión sistémica del *transition design*, ya que permite que las problemáticas se gestionen y realicen a partir de un equipo interdisciplinar, que puedan trabajar para empresas, organizaciones o gobiernos. Aquí los agentes son los participantes, quienes desarrollan el proyecto; es decir, que hay una aproximación sistémica de los actores, en algo que denominan los *living laboratories* (se trata de investigación y acción inmersas en los entornos a intervenir, dando posibilidad de “co-creación” de los usuarios).

Con relación al tema que interesa en este escrito, es que esta idea de diseño pretende ser un motor de cambio al establecerse como nuevo paradigma, acorde a ciertos principios de sostenibilidad en muchos ámbitos caracterizados por lo social como: educación, servicios, economía, organización social. De tal forma que, se piensa que este modelo de hacer diseño no tiene una parte central que pretenda generar desarrollos comunicativos u objetos necesariamente, sino proveer estilos de vida que sean sostenibles en multiniveles: social, económico, político, etcétera.

De esta manera, se han expuesto algunos ejemplos que caracterizan o piensan lo social con acercamientos distintos a los referentes económicos y políticos (algunas miradas radicales, otras más conciliadoras y unas más insertas en la experiencia del negocio). En todas se puede advertir una “oportunidad”, desde la particular comprensión de lo social y cultural,

5 Ha cobrado tal relevancia que incluso se han implementado planes de estudio que lo ponen como centro de la formación de los estudiantes. Diferentes universidades del mundo y grupos especializados en diseño han dispuesto distintas líneas de investigación a partir de esta aproximación. Incluso se puede hablar del programa de doctorado propuesto por el Carnegie Mellon University, en la escuela de diseño en Pittsburgh Filadelfia.

para la realización de distintos productos o en la intervención del entorno como “procurador de cambio” para las personas.

Escobar propone la urgencia de transformación del mundo a partir de la edificación de espacios que promuevan activamente un cambio social y cultural amplio, para lo cual es necesaria una mirada crítica sobre *estatus quo*, y su consecuente resquebrajamiento. Así, propone pensar en la “innovación social” desde el diseño, lo que sugiere la transformación (que llevaría a radicalizar el cómo se piensa y se ejecuta el diseño). En este sentido, la fundamentación teórica y práctica debe partir del diseño de transición, de aquí surge la definición del diseño para la innovación social como “todo lo que diseño experto puede hacer para activar, mantener y orientar los procesos de cambio social hacia la sostenibilidad” (2017, p. 282).

La idea de bienestar se fundamenta apelando a la calidad de vida de las comunidades y la sociedad, para ello, se requiere un cambio radical en la aplicación de políticas específicas. En el caso del activismo, como un hacer diseño en la investigación y la experimentación de modelos en redes comunitarias colaborativas, que permitan generar escenarios comunes y mapas de instrumentos promotores del diálogo social. Fundamentado en Manzini,⁶ apela a encaminar a la sociedad a un sistema donde su lado social será la innovación para la conformación de una nueva cultura del diseño, y cuyo objetivo es la edificación de nuevos entornos sostenibles con nuevas prácticas de involucramiento y de diseño sea participativo.

Perspectivas para el diseño con función social

Las concepciones del diseño van cambiando, y hacia las últimas décadas son notables las incorporaciones semánticas que han redireccionado las visiones con respecto a: la imagen visual; la producción de objetos; las implicaciones tecnológicas; las nociones del individuo; la gestión; la

6 Revisar el texto *Una introducción al diseño para la innovación social*, el cual aborda la relación existente entre el diseño y el cambio social, a partir de reflexionar sobre lo que implica la vida social, la propuesta de Manzini está caracterizada por cuatro elementos: la primera es *pensar al mundo donde todos tenemos que diseñar nuestra existencia*; en segundo momento, *aborda al mundo como un espacio de transformación* donde el diseño puede desarrollar una cultura local con respecto a una cosmopolita (producción-consumo equilibrados); la tercer instancia, el *actuar de las personas cambian la vida cotidiana* por medio de organizaciones colaborativas; por último, un diálogo global donde el diseño tiene el objetivo de transformar a profundidad la cultura.

economía; los negocios, en las cuales se pondera al “usuario”, al que desde una visión paradigmática (de mercado) se le producen experiencias. En correspondencia con ello, el diseñador es formado y empoderado como “especialista” en cuestiones de gestión humana y tecnología, capaz (por lo menos en el deseo) de ejecutar en sus proyectos desarrollos colaborativos, interdisciplinarios y planes de negocios “con perspectiva social”. Sin embargo, cabe decir que muchos de estos posicionamientos al parecer responden a una cuestión más discursiva, y vale la pena revisar en qué medida aportan en una dimensión comunitaria, ideológica, de desarrollo local (así como geopolítica y geoeconómica de la realidad).

En el diseño, en el desarrollo de productos y experiencias existe una innegable relación con la economía (probablemente igual que en muchas profesiones), por lo que, va a ser difícil encontrar definiciones puras y, en ese sentido, lo fundamental es no perder de vista los procesos del diseño y las consecuencias que producen. Al mismo tiempo, es importante determinar de qué manera lo diseñado contribuye a mejorar algunos aspectos de la sociedad, o en su caso, identificar lo que provoca y fomenta sociedades más divididas, segmentadas, desiguales y clasistas.

En el contexto de la emergencia que experimenta el mundo, sigue siendo viable el diseño social que apuntala a la transformación de la vida hacia una visión más humanista y sostenible. Cada vez son más recurrentes las consideraciones de la teoría social en el diseño, sin embargo, es muy claro que existen ciertos límites impuestos en el campo profesional por una perspectiva acotada, que ya ha quedado establecida: la económica. Para lo cual es necesario, en el ámbito académico y de investigación recurrir al diálogo, que permita enriquecer la teoría social del diseño, como lo refiere Escobar:

El sueño distorsionado de un paraíso tecnológico industrial está siendo reemplazado por el sueño más viable de una presencia humana mutuamente enriquecedora dentro de una comunidad de la Tierra de base orgánica en constante renovación. El sueño impulsa la acción. En el contexto cultural más amplio el sueño se convierte en el mito que guía e impulsa la acción. (2017, p. 288)

Esta manera de liberar al diseño, evoca intrincadas posibilidades de desarrollarlo y ejecutarlo; entre otras situaciones, lleva a ocuparse de un marco general epistémico de visualizar al diseño en los estudios (principalmente

universitarios) y en la práctica profesional. Como resultado de las ideas presentadas y desde mi perspectiva, se reconoce que el basamento social-cultural en el diseño es pertinente y necesario, porque:

1. Impacta a todos los proyectos que se suscriben académica o laboralmente, al margen de su naturaleza:
 - Existe la necesidad de colaborar con las comunidades y otras disciplinas en la planificación de los proyectos.
 - El pensamiento y el hacer en el diseño tiene una responsabilidad en el impacto colectivo.
 - Se requiere conformar nuevas formas de pensar, relacionarse con los corporativos, las empresas y con quienes se encargan de los diseños.
 - Es necesario investigar propuesta teóricas que ocurren en otras latitudes y comprobarlas *in situ* en su operación y consecuencias, asimismo analizar la pertinencia de poder aplicarlas en otro espacio territorial.
 - Es fundamental ejecutar el diseño reconociendo la responsabilidad ética al margen de la naturaleza y dimensión del diseño
2. Permite ser crítico de la realidad y brinda viabilidad al cuestionamiento del paradigma dominante de cómo se reflexiona y se produce el diseño:
 - Posibilita liberar al diseño de su paradigma comercial.
 - Constituye redes colaborativas teórico-prácticas de imaginar y practicar el diseño, es decir, apela a diferentes enfoques.
 - Abandonar los islotes de trabajo con ideas preconcebidas como únicas salidas a las necesidades y los proyectos.
 - Respeta la presencia de distintas propuestas y da apertura para aprender de ellas.
3. Posibilita hacer intervenciones prácticas en el mundo para su transformación:
 - Busca nuevas formas de gestionar con diferentes actores las problemáticas, los proyectos y las intervenciones.
 - Permite ingresar formas que rediseñan el cómo se piensa el diseño.

- Construye prácticas colectivas apelando a usos y costumbres comunitarios.
- Permite pensar que al reconocer que el diseño está en todas partes, otorga muchas posibilidades con respecto a cambios importantes locales y globales.
- Permite entrar y salir en distintos ambientes naturales y sociales (incluso comerciales), lo que implica, elasticidad mental con principios éticos.

Como se ha visto, no sólo es pertinente resignificar lo social en el diseño (sea desde la parte académica o profesional) es necesario y urgente incluirlo, ante la actual incertidumbre que se vive en el mundo (estructuras sociales rotas, cambio climático, violencia). Cabe la oportunidad de brindar en este espacio, y en este tiempo, un aporte a partir del diseño y que sea un agente colaborador en crear oportunidades, formando parte activa, de construir una sociedad y un mundo más humanista y sostenible. Permitir también a la disciplina deconstruirse para volverse a constituir.

- CAMPI, I. (2011). *Diseño para todos y Derechos Humanos*. Escola Eina De Disseny I Art, Univesitat Autònoma de Barcelona. <http://www.historiadeldisseny.org/congres/pdf/41%20Campi,%20Isabel%20%20DISENO%20PARA%20TODOS%20Y%20DERECHOS%20HUMANOS.pdf> Fecha de consulta: 15-08-2020
- CLIFFORD, G. (2000). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- COSTA GÓMEZ, T. y García, A. (2015). Transition design: Investigación y diseño colaborativo para procesos de emancipación ciudadanos. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, (1), 66-84.
- ESCOBAR, A. (2017). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Nociones Comunes.
- FOUREZ, G. (2010). *La construcción del conocimiento científico. Sociología y ética de las ciencias*. Narcea.
- FRASCARA, J. (2000). *Diseño gráfico para la gente*. Ediciones Infinito.
- GAMONAL ARROYO, R. (2011). La disciplina del diseño desde la perspectiva de las ciencias sociales. *Prismasocial. Revista de Ciencias Sociales*, (7).
- GONZÁLEZ CASANOVA, P. (2017). *Las Nuevas Ciencias y las Humanidades. De la Academia a la Política*. CLACSO.
- MARGOLIN, S. y MARGOLIN, V. (2002). *Social Model of design: Issues of practice and Research Design Issues*, (4).
- MOOTEE, I. (2014). *Design thinking para la innovación estratégica*. Ediciones Urano.
- PAPANEK, V. (2014). *Diseñar para el mundo real. Ecología Humana y Cambio Social*. Pollen Ediciones.
- PORTER L. (2009). *Entrada al Diseño, juventud y universidad*. UAM-Xochimilco.
- PRIETO CASTILLO, D. (1994). *Diseño y Comunicación*. Ediciones Coyoacán.
- RODRÍGUEZ MORALES, L. (2020). De las ciencias al humanismo en diseño. En D. Bedolla y A. Caballero (Eds.), *Bahuen. hacia la construcción del diseño de una visión social y humanista* (pp. 91-110). UAM-Cuajimalpa.
- TAPIA, A. (2004). *El diseño Gráfico en el espacio social*. Designio.
- TONKINWISE, C. (2019). Design's (Dis)orders: Mediating Systems-Level Transition Design. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (73).



DesiGnio e insDnia

Gerardo García Luna Martínez

El diseño es el método de juntar la forma y el contenido.

El diseño es simple, por eso es tan complicado.

Paul Rand

Pocas manifestaciones del lenguaje visual dejan tal impronta en el entorno como lo hacen las insignias, esas imágenes particularísimas que a lo largo de la historia han recibido infinidad de nominaciones: heráldica, escudo, emblema, orden, logia, familia; en tiempos económico-industriales más contemporáneos: identidad gráfica, logotipo, marca corporativa, comercial o *branding*.

El presente capítulo no pretende abonar en la taxonomía o en la clasificación precisa de cómo definir o clasificar las insignias, para ello, invito al lector a consultar las fuentes bibliográficas sugeridas en este escrito,¹ tal propósito y faena ha sido ya tema de argumentación por parte de

¹ Al final del capítulo, en la lista de referencias, el lector podrá encontrar mencionadas las obras de los autores citados y otros textos que contribuyen al estudio de la identidad gráfica y el logotipo (que son las formas más comunes de insignia dentro del quehacer del diseño gráfico).

varios teóricos del diseño y más allá de coincidencias y peculiaridades, el interesado en esas disecciones y minucias podría satisfacer su sed de conocimiento en los escritos de Otl Aicher, Joan Costa, Norberto Cháves, Ellen Lupton o el siempre querido y extrañado Abelardo Rodríguez, por sólo mencionar ejemplos notables de muchas y muchos diseñadores preocupados por ofrecer el Linneo de las insignias y las marcas.

El texto aquí compartido, más bien persigue fundamentar las siguientes razones: La responsabilidad por proponer, y el testimonio histórico de dar crónica de la insignia universitaria realizada durante mi dirección en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (FAD), comprendida ésta en el periodo 2018-2022. Me refiero a la propuesta del escudo de esta misma Facultad, actualmente vigente y registrado frente a Patrimonio Universitario (el cual fue instaurado en el 2019, con motivo de la conmemoración de los cien años de la fundación de la Bauhaus y a cuatro décadas de la presencia de la Facultad en la Alcaldía Xochimilco). El escudo, obra del diseñador gráfico Sabino Gainza, profesional de la comunicación gráfica, gozosamente académico de la FAD y referente inequívoco de la disciplina del diseño gráfico en el espectro amplio y de la simbología, la iconicidad y el entorno en el *expertise* preciso de la insignia.

Queriendo dormir al velador²

Cuando uno tiene el privilegio de visitar las distintas dependencias universitarias, que conforman a la UNAM, es común que en sus edificios de gobierno se albergue una sala solemne o un aula magna que sea el recinto de sesiones de los Consejos Académicos o Técnicos de cada una de estas instancias universitarias. En la mayoría de ellos se puede percibir dos cosas: Una atmósfera energética de la *presencia ausencia* del debate y la sinergia acumulada de la vida colegiada celebrada infinidad de veces en esa habitación. Y otra percepción menos *esotérica*, una galería de los retratos de los directores o titulares de las Escuelas, Facultades o Institutos que estamos visitando. Algunas de ellas en una tradición nobiliaria son pinturas al óleo. Cuadros de formato medio, cuya proporción en el lienzo, nos

2 Refrán popular en México que de manera pintoresca ilustra la complejidad de que un principiante o aficionado pueda superar o convencer a un docto, o a un experto, en alguna técnica, disciplina u oficio.

recuerda el *medium close up* fotográfico. Testigos de la fisonomía, el rostro y la apariencia de la autoridad universitaria específica, cuadros colgados en un orden cronológico de los periodos académico-administrativos en la historia de estas particulares comunidades universitarias. A primera vista se puede observar qué, si bien dos o tres de las obras gozan de una misma factura, la diversidad de estilos y pinceladas hace evidente que son varios los pintores que han realizado los retratos de la colección. Son obra de una pléyade de talentos que en su exhibición recuperan una historiografía de retratistas (en un lapso que en ocasiones comprende más de un siglo). Las más de las veces retratos anónimos o tan sólo sus autores, referidos por los cronistas o historiadores de cada dependencia universitaria. La fidelidad anatómica, la captura de la expresión (o como románticamente se afirma, del “alma” del retratado), nos permiten contemplar una colección de efemérides que nos inspiran respeto, erudición y, en algunos casos, el reconocimiento físico de los más notables o famosos a la sociedad y cuya efigie ha trascendido la contemplación en ese muro público-privado. Otros tantos, provocan la admiración estética por las proporciones hedónicas del referente o en contraposición, el reconocimiento a la dignidad en portar con garbo expresión tozuda o franca fealdad. Este caleidoscopio de fisonomías me recuerda lo que sobre el retrato realizado en pintura al óleo afirmaba Berger:

Sin embargo, el retrato público debe insistir en la distancia formal. A esto se debe –y no a la incapacidad técnica del pintor– que por término medio el retrato tradicional parezca envarado y rígido. La artificialidad está en su modo de ver, ya que el sujeto ha de ser visto simultáneamente de cerca y de lejos. Algo análogo ocurre con los especímenes observados en el microscopio. Están ahí en todas sus peculiaridades, y podemos estudiarlos, pero es imposible que los imaginemos observándonos a nosotros en forma similar. (2010, 109)

Lo que ilustra Berger, es que paradójicamente en el retrato público de noble o funcionario hay una lectura inhumana. Un grado de otredad que otorga la omnipresencia de la autoridad frente al espectador que lo contempla, éste último, considerado inconscientemente, como un humano en cualidad menor. El observador, integrante de la comunidad o miembro del Consejo, que regularmente debatirá en la sala, es testigo de un sometimiento de una jerarquía vertical. Siempre, la proporción de observado y observador en el retrato pictórico encuentra una tensión asimétrica,

no obstante que ambos pertenecen al mismo tiempo o en su defecto al mismo contexto.

Pero esto tampoco es un acto de soberbia o de superioridad tácita de los ahí pintados, más bien el retrato público tan sólo exhibe la fisonomía de la designada o el designado en turno a la dirección de la entidad universitaria. En otras palabras, lo que exhiben las galerías de la dirección o las salas de Consejo, son las distintas personas de una sola identidad: la designación de directora o director universitario. Son los múltiples rostros del *designio* de la investidura. De ahí proviene la cualidad impersonal del retrato.

Hay otro conjunto de comunidades cuyas galerías de funcionarios están conformadas por retratos fotográficos. Cualidad que, si bien reduce el grado de deshumanización o distanciamiento, no anula ese sentir de otredad contemplativo. Quizá, el recuerdo del observador de las fotografías de celebridades, en las revistas de la cultura de masas, impide a estas colecciones de retratos tener la amabilidad de presentarse afables. Es posible que dicha tensión sea mejor explicada en las palabras de Barthes:

La foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago —que me dejo— fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces —tal como pueden producir ciertas pesadillas—. Imaginariamente, la fotografía —aquella que está en mi intención— representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte —del paréntesis—: me convierto verdaderamente en espectro. (1990, pp. 45-46)

Estas galerías, soportadas en el arte del halogenuro de plata, nos recuerdan las cuartas de forros de los libros académicos o de las grandes obras literarias que retratan a los autores, no como personas, sino como metonimias de la erudición, la genialidad o la maestría. Los espectros solemnes que uno contempla en el Instituto de Investigaciones Estéticas o en la Coordinación de Humanidades (por tan sólo citar verbigracias de gran respeto y alcurnia), nos muestran un panteón de universitarias y universitarios que son en su conjunto alma y voz de la mismísima Universidad.

Espíritus notables a través de los cuales se vuelve perenne el conocimiento y el orgullo universitario, que no obstante lo excelso, como retratos y presencias, no escapan de ser espectrales.

Pero como para toda ley hay una excepción, en un caso digno de estudio psicopatológico, aunque parezca increíble, de las escasas dependencias universitarias que carecen de esta galería o colección visual de sus autoridades se encuentra la Facultad de Artes y Diseño. En su larga y gloriosa historia no posee un solo lienzo o imagen realizada para este propósito. Acaso se cuenta con un listado de los nombres en alto relieve en una placa de metal, pieza que nos recuerda más un memorial o placa de lápida de cementerio (y el cual según los enterados está plagado de crasas omisiones). Esta extraña casualidad o síntoma de iconoclasta postura, es la que me autolicenció la deriva en mi redacción hacia las galerías de las designaciones, en un texto que en su párrafo inicial se vendió como disertante de las insignias, y que en las últimas líneas se ha perdido en los *designios*.

Espero que la desenfadada descripción muestre de manera veraz lo complejo que, en el seno de la FAD, es tener consenso para aceptar una imagen con la cual identificarnos. Si de manera inconsciente o involuntaria la comunidad de la Facultad ha resistido a pintar o colocar una galería de los directores o directoras (a la fecha sólo dos mujeres han ocupado el despacho), con mayor razón ha sido renuente (quizá francamente opositora) a gozar de un emblema o blasón que le represente. Pienso que el origen de esta resistencia a lograr un consenso obedece a tres premisas:

1. La lógico consciente, la alfabetización visual que fundamenta al análisis formal y a la postura estética que prima dentro de la comunidad y que es el catalizador para encender una combustión de acaloradas discusiones sobre la pertinencia, el valor estético y la transparencia de sentido que esta insignia debe poseer para ser digna de representar a la más representativa comunidad de hacedores de imágenes.
2. La heteróclita. De manera contextual, la diversidad de disciplinas y enfoques lo que hace imposible, bajo esta premisa que exista una imagen que de forma unívoca represente todo el caleidoscopio de quien somos.
3. Finalmente, de manera inconsciente y aprensiva una postura de animadversión y de devaluación de toda propuesta que no

esté a la altura del gusto y la expectativa del espectador educado que es nativo de esta comunidad. Una pulsión inconsciente que demerita la propuesta toda vez que es inferior a esa proyección interna a ese noema que habita en nuestra mente (como una imagen platónica pero nunca materializada o hecha) y que frente a la cual, la propuesta física que observan nuestros ojos, está muy por debajo de ese ideal de lo que en sentido estricto, “debe ser”. En otras palabras y regresando a los refranes, Siempre que uno expone una imagen, obra o propuesta de diseño a un grupo de colegas o iniciados en la disciplina impera el dicho que: “Siempre es más fácil bañar al niño que parirlo”.

Diferencia entre lo básico y lo esencial

Escrito lo anterior con desenfadada honestidad, ahora retomaré el propósito comprometido en la introducción de este capítulo; para lo cual, desarrollaré una crónica del recorrido que desde el año 2014 ha seguido la FAD para poseer una insignia universitaria. Un escudo que identificara la nominación de Facultad (obtenida el 21 de marzo de 2014, fecha en la que el H. Consejo Universitario de la UNAM le otorgó esta categoría a nuestra comunidad; toda vez que, a esa fecha ya se contaba con titulados en estudios doctorales ofrecidos en el seno de nuestro Posgrado). No fue sino hasta el 28 de septiembre del 2015, que la dirección en turno publicó la convocatoria del concurso para la creación de la identidad institucional. Consciente que los juicios de valor parten de una postura subjetiva, he de decir que no por ello se encuentran parcializados por una opinión sesgada o que surgen de un interés de denostar el genuino esfuerzo de quienes pretendieron dotar de identidad gráfica a una comunidad *sui generis*, y cuyos excesos y voluptuosidades de apreciación visual he intentado describir en el apartado anterior. Más bien son una valoración que se realiza en frío y a la distancia temporal liberada de la presión política y del compromiso histórico de generar dicho escudo.

La crítica aquí compartida es a los procesos, nunca a los agentes o a las personas. Universitarios que merecen mi mayor respeto y a los cuales no tengo sino gratitud por la labor institucional realizada. El proceso y el esfuerzo por desarrollar un concurso horizontal e incluyente para favorecer la participación en la creación del emblema de la Facultad, es de

por sí de aplaudir y reconocer; pero como todo hecho institucional está sujeto al análisis histórico, y con ello da testimonio e indicio de realidades que evolucionan como consecuencia de su contexto. Es el proceso y las circunstancias las que me permito revisar bajo el criterio profesional congruente a mi formación como diseñador gráfico, por lo que podríamos decir que lo aquí compartido es una prescripción profesional que pretende no expresar un veredicto inquisidor, sino dar una relatoría que sirva de justificación y argumento de los motivos que a la postre motivaron el proponer un cambio de esta primigenia y original identidad de la FAD.



Imagen 1.
Cartel digital de la convocatoria 2015, del Concurso de identidad gráfica FAD-UNAM
 Fotografía: Gerardo García Luna.

La imagen anterior, muestra la convocatoria para el concurso del diseño de la Identidad Institucional para la reciente nominación de la FAD. Tres aspectos llaman mi atención de aquella convocatoria del 2015. Primeramente, a quien estaba dirigida; esto es, en su numeral 1 indica que quienes podían participar del certamen eran exclusivamente miembros internos de la Facultad. Alumnos, egresados, profesionales formados en sus aulas, cuerpo académico así como la inclusión de los alumnos del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, programa del cual si bien la Facultad es sede principal, comparte conjuntamente con la Facultad de Arquitectura (FA), La Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) y el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) la responsabilidad de su impartición.

Es cierto que el nivel formativo y profesional de nuestros egresados en muchos de los casos es de excelencia y de alto aprecio a nivel laboral, sin embargo, a todas luces esta postura fue sectaria y excluyente. No tuvo una justificación válida, sino que surgió desde una soberbia inconsciente o en su defecto frente al temor de que un externo nos diera identidad. Al más puro estilo de alguna novela de J.K. Rowling,³ subyace de manera velada una valoración de *sangre pura* y de derecho legítimo a proponer una identidad para la FAD. Gozar de alguna especie de membresía para ser el autor de la insignia de la otrora Academia de San Carlos. Institución que carga con todo ese peso simbólico y ese imaginario hegeliano que idealiza al artista y al espíritu humano. (“*Nadie externo a nosotros es digno de atreverse siquiera a proponer insignia que nos represente... no son de sangre pura*”). Pareciera que entre líneas, y de forma metalingüística, se leyera esta lapidaria sentencia dentro de ese punto de la convocatoria.

El segundo numeral por exaltar es el número 9. Relativo a los premios, que fueron otorgados a tres lugares; consistieron en dos equipos de cómputo para el ganador y el segundo lugar,⁴ el tercer premio fue una

3 Pseudónimo de Joanne Rowling autora de la serie de libros *Harry Potter*, exitoso producto de la industria cultural. Simplemente las publicaciones impresas de esta serie superan los 500 millones de libros vendidos. Al interior del mundo de los magos existen “castas” que segmentan a los “sangre pura”, los descendientes de magos de los mestizos o *muggles* que son descendientes de magos y simples humanos. Esta hipérbole en el fantástico mundo de Howard tiene su analogía con el mundo real y en caso concreto en las insignias y las marcas, se vinculan con conceptos connotados como son el origen, la autenticidad o lo genuino.

4 Dichos ordenadores entre sí tenían variables de potencia, (y lógicamente de precio), cualidad que marcaba una diferencia entre el autor de la imagen triunfadora y aquel o aquellos que se quedaron rayando la inmortalidad.

tableta digital de la misma marca (cuyo isotipo⁵ es una manzana), y que en esos momentos era uno de los *gadgets* más novedosos y codiciados por los fans de los dispositivos de Steve Jobs. Los tres equipos eran de una gama más universitaria que profesional.

Considero que al premiar un certamen de tal envergadura, con ordenadores (y con ello valorar la creación de una Identidad Gráfica Institucional con un pago en especie), fue un grave error a todas luces, máxime viniendo de una Facultad que tiene la responsabilidad no sólo de formar profesionales, sino de ser la primera en legitimar y valorar de forma seria la disciplina del diseño.

Si la convocatoria hubiese sido a nivel estudiantil, el premio adquiere una dimensión de estímulo y de recurso formativo, pero al ser una convocatoria nacional que incluía a egresados y profesionales del ramo, la propuesta rayó en lo ofensivo, y demostró la falta de criterio y el desconocimiento presupuestal del valor real de una estrategia de comunicación visual (tan sería y relevante como es el diseño de una identidad gráfica o marca corporativa). Fue un mal avenido trueque, que para muchos fue considerado una ignominiosa afrenta. Errores de apreciación y valoración, que lamentablemente permean aún el imaginario social en México e impiden dimensionar la importancia del diseño. Ignorancia que licencia otros abusos (incluso de alguna Secretaría de Gobierno Federal), en tiempos de una prometida transformación al ofertar convocatorias para la ilustración de libros de texto, por tan sólo un reconocimiento y exhortando al compromiso desinteresado y al cambio positivo, pero de *gratis* y pauperizando al diseño y a todo aquel profesional de la imagen.

Es decir, que si en un primer momento ya limitábamos la convocatoria con la endogamia, donde sólo los miembros de la comunidad podían participar. Al ofrecer un premio “simbólico”, los profesionales, despachos, estudios y especialistas de la creación de la identidad gráfica, vieron poco atractiva y sin seriedad la convocatoria (que en relación con la institución que la publicaba, y la trascendencia de lo que se debía diseñar, el premio era inversamente proporcional a lo que estaba en juego en este certamen).

5 Una de las clasificaciones aceptadas en identidad gráfica define al *Isotipo* como uno de los 4 tipos de emblemas gráficos junto con el *Logotipo*, el *Imagotipo* e *Isologo*. De manera muy simple podemos decir que los isotipos son aquellas identidades o insignias cifradas en un símbolo o imagen... es “dibujo” y no letra lo que distingue a la identidad. De los otros tres tipos comentaremos si hay oportunidad.

Fue otra de las razones por la que los grandes referentes en el diseño de la identidad en México decidieron no participar.

El tercer aspecto y último que pretendo analizar es el numeral 13. Relativo a la publicación de resultados, misma que estaba comprometida a presentarse a través de los medios institucionales de la Facultad, y de igual forma en la gaceta de la UNAM en su número de fecha 8 de febrero del 2016. Al realizar la consulta hemerográfica del número en cuestión, no aparece, en la sección de Comunidad, publicación relativa que cumpla con este aspecto. Esta ausencia da triste testimonio del derrotero, de los obstáculos de logística y de la resistencia por parte de la comunidad que este certamen vivió, y por lo cual plazos y compromisos dilataron y postergaron el advenimiento de la insignia ganadora.

Sin entrar en detalles y anecdotarios parciales, la presión de la comunidad sobre la espera de los resultados de alguna manera aceleró la selección (que se inclinó por una identidad que fuese lo más neutra posible). Los isotipos o elementos visuales siempre sujetos al símbolo y a la analogía, iban a ser elementos gráficos que provocarían el desacuerdo y la polémica sobre la congruencia semántica del referente y el signo, esto es, entre lo que se cree es la Facultad y la insignia que le pudiera hacer justicia a esa valoración simbólica.



Imagen 2.

Identidad Gráfica Institucional ganadora del concurso convocado en el 2015. Autoría de los alumnos Mariela Ruiz y César García

La ilustración anterior, muestra la identidad ganadora del certamen. Isologo⁶ compuesto primordialmente por un arreglo tipográfico en altas⁷ y con 2 valores cromáticos: negro y dorado. Son tres los momentos de lectura de la insignia: por jerarquía y dimensión lo primero que se lee es “FAD” siglas de la Facultad, en caso segundo se lee el descriptor “Facultad de Artes y Diseño” por continuidad del valor cromático⁸ y por la recordación de que la leyenda extiende el sentido lingüístico de las iniciales. El segundo conjunto de las siglas “UNAM” cuyo valor cromático es dorado, lo convierten en acento visual. A nivel semántico “UNAM” tiene más grado de memorabilidad que “FAD”, puesto que la UNAM es una institución identificada por la sociedad mexicana y a nivel internacional de manera notable; en tanto que “FAD”, en sentido estricto era un neologismo (ya que la designación anterior de esta entidad universitaria era “ENAP”: Escuela Nacional de Artes Plásticas). Por lo que el acento en dorado a las siglas UNAM, fue un acierto y encapsulaba la pertenencia y el origen de esta Facultad a la Universidad de la nación que, en su valor de identidad cromática, junto con el azul, el dorado ya era reconocido y atribuido de forma inherente a los símbolos de la UNAM.

Los más puntillosos y conocedores del tema, seguramente diferirán de mi apreciación de esta identidad como un ejemplo del Isologo y estarán más inclinados a ubicarlo como un logotipo,⁹ toda vez que la identidad está únicamente compuesta por letras o signos tipográficos. Si bien esto es irrefutable, hay un detalle y un gesto en la percepción que devuelve a las letras su valor de elementos visuales y compositivos. Me refiero al corte o segmentación de la letra D detalle ausente pero constitutivo de la propuesta gráfica en su conjunto. No obstante que la tipografía propuesta

- 6 Ahora tenemos la oportunidad de definir el Isologo, que es una identidad gráfica cuya dimensión simbólica o lo “dibujado” es inseparable a su componente lingüístico o representado a través de tipografía, es decir de letras... elemento visual que lingüísticamente se “lee”.
- 7 Entre los diseñadores y los profesionales de la industria editorial “altas” refiere a que los textos se han escrito en mayúsculas, la altura es referida a que ocupa de la línea tipográfica el alto de “x” y más el espacio destinado a sus rasgos ascendentes.
- 8 En sentido estricto “acromático” pues es negro el matiz propuesto.
- 9 Aunque en el párrafo ya se define la cualidad de este tipo de identidades, piense el lector en las marcas Coca Cola o Disney como ejemplos claros de este tipo de identidad. También a través de estos ejemplos confúndase pues tanto la caligrafía espenceriana de la bebida gaseosa, cómo la evocación de la letra trazada del mismísimo puño del Walt, nos hacen saber que una letra también es dibujo e imagen. De ahí lo difícil de ser puristas y ortodoxos en las clasificaciones y taxonomías del universo gráfico.

es de lo más funcional, neutra y *antiséptica*, toda vez que es una *San serif* o palo seco,¹⁰ es decir:

Como su nombre lo indica, en estas tipografías se han eliminado por completo los remates. Aunque la forma fue presentada por primera vez por William Caslon IV en 1816, su empleo no se generalizó hasta principios del siglo xx. Las variaciones tendían hacia las formas humanistas (Gill Sans) o bien hacia lo rígidamente geométrico (Futura) [...] El palo seco también se denomina grotesco (del alemán grotesk) y en inglés americano gothic. (Kane, 201, p. 50).

Un trazo y diseño de letra propia de los albores industriales y urbanos de principios del siglo xx, y que en el imaginario colectivo nos connota modernidad, frialdad, industrialización, etc. La letra D se encuentra deliberadamente segmentada, y dicho segmento no obedece a ningún eje de fuerza perceptual de la estructura geométrica de la letra D, y mucho menos de la composición del isologo en su conjunto. Lo aquí afirmado en llano, quiere decir que ese corte a la D, al parecer a 60°, no corresponde a ningún punto de atracción o de equilibrio en la forma. Para fundamentar lo aquí analizado acudamos Arnheim y su ejemplo gráfico, propuesto en su libro *Arte y percepción visual*, del cuadro y el punto negro centrado o descentrado, y a partir del cual no habla de las fuerzas perceptuales subyacentes a la apreciación de la forma y de la dicotomía figura fondo:

Suponemos que son reales en ambos ámbitos de la existencia, esto es, como fuerzas psicológicas y físicas. Psicológicamente, los tirones presentes en el disco existen en la experiencia de toda persona que lo contemple. Dado que esos tirones tienen un punto de aplicación, una dirección y una intensidad, cumplen las condiciones establecidas con los físicos para las fuerzas físicas. Por esta razón, los psicólogos hablan de fuerzas psicológicas, si bien hasta la fecha no muchos de ellos han aplicado ese término, como yo lo hago aquí, a la percepción. (2017, p. 31)

Ese corte a la D, en esta dimensión perceptual se convierte entonces en un elemento visual singular y definitorio, aunque paradójicamente ausente.

10 He de confesar al lector que ignoro si la tipografía que sustenta a la propuesta ganadora pertenece a una fuente ya existente o si esta fue trazada de forma inédita para el certamen. Habría que preguntar sobre esta certeza a diseñadores más doctos al tema y que poseen ojo de gavilán cuando de especímenes tipográficos se tratan, tales como Marina Garone, Mauricio Rivera o Paco Calles. Entiéndase este pie de página como un homenaje y afectuoso saludo a los tres colegas.

Un tipo de sinécdoque¹¹ mágica que celebra un acto de desaparición. Esa *D mocha*¹² es lo que convierte a las siglas más en elemento gráfico que tipográfico. Así que ese gesto es lo que me permite afirmar que hay una parte de imagen y otra de tipografía en la insignia y, dicha dualidad, me inclina a seguirlo defendiendo como Isologo y no logotipo.

La propuesta ganadora fue utilizada a partir del 2017 como escudo de la Facultad, su aceptación y valoración por la comunidad corrió la misma suerte y destino de lo que otras propuestas visuales en el seno de la Facultad. Pero tampoco provocó una animadversión que invitara al desorden público y al rasgar de las vestiduras. Lo que da testimonio de que la identidad fue bien diseñada y que cumplió con ese primer momento (el de denominar visualmente a una naciente comunidad académica¹³ en su grado de Facultad).

La virtud estuvo cifrada en que la insignia se fundamentó en lo básico. Se compuso a través de sigla y leyenda, en presencia ausencia, pero lo más elocuente fue el depositar todo el prestigio que dotan los valores cromáticos del negro y dorado, que aluden a la seriedad, la elegancia o la riqueza... Y *encapsular* el concepto en las siglas “UNAM” prestigio académico, y sin más que agregar pertenencia a la *Máxima Casa de Estudios* de la nación.

Como lo esencial sustituyó a lo básico

El 30 de abril del 2018 la Honorable Junta de Gobierno de la UNAM, me designó director de la Facultad. Una de las áreas de oportunidad detectada en el diagnóstico y plan de trabajo (con el cual tuve la deferencia de ser designado) era el hecho de resarcir el tejido social y construir una comunidad más integrada y participativa en el seno de nuestra entidad. Las cualidades formales y compositivas, que eran las fortalezas (a dos años del escudo de la Facultad), a saber: la neutralidad, el distanciamiento de

- 11 Figura retórica que expresa la totalidad por una parte singular o destacada.
- 12 Cómo no traerá la memoria la reminiscencia de la propuesta de Administración presidencial de Vicente Fox (2000-2006) para su gobierno que la sociedad mexicana apropió como el “águila mocha”. Identidad propuesta por la empresa Zimat Golin Harris y cuyo costo fue de \$287, 000.00 pesos m/n. Es decir, no se le pagó con equipo de cómputo.
- 13 Habría que afirmar que el trabajo de parto para nacer como Facultad tardó más de doscientos años... aquí es sólo un adorno literario aquello de lo “naciente”.

apropiación de significado connotado y la percepción de ser una nominación visual denotada, ahora se convertían en verídicas áreas de oportunidad en proponer una nueva identidad, que si bien no pretendía (ni aun lo pretende) representar el sentir y la valoración de la comunidad a lo que entienden por la FAD, si es congruente con los postulados y principios que rigen el aún actual Plan de Desarrollo de mi administración.

Fue precisamente ese distanciamiento, no sólo conceptual, entre la insignia y la Facultad sino también formalmente perceptible entre las letras de las siglas “FAD”,¹⁴ que no me terminaba de *cuadrar*. Por *Comunidad*, aludimos a la unión, a proximidad, a vínculo y a suma. Y la separación entre las iniciales de: Facultad, Artes y Diseño estaban más bien distantes, y en inequidad de singularidad visual, toda vez que la D, que aludía a diseño, estaba segmentada. Y dicha amputación, a nivel conceptual, no otorgaba la equidad de nominación visual entre la inicial de las dos disciplinas que conducen el saber formativo en la Facultad. Máxime si en fechas muy recientes el H. Consejo Universitario había aprobado en 2013, la creación de la tercera licenciatura en el seno de la Facultad, la propositiva e innovadora licenciatura de Artes y Diseño. Pináculo de la suma de saberes y haceres, que fusionaban las ya históricas y consagradas disciplinas artísticas y del diseño. La designación de Facultad vino acompañada de ese crecimiento académico y de la expansión de nuestra identidad a cuatro campus o espacios geográficamente distantes, La sede histórica y originaria de la Academia de San Carlos situada en el Centro Histórico de la ciudad de México. La palpitante presencia en la Alcaldía de Xochimilco de nuestra sede principal, y la cual alberga a nuestras licenciaturas y al Edificio de Gobierno; nuestra sede foránea y en aquel momento la sede principal de la nueva licenciatura de Artes y Diseño en el Estado de Guerrero, albergada en la Ex-Hacienda del Chorrillo en la ciudad de Taxco de Alarcón y; finalmente, el campus más novel de los cuatro, la anhelada presencia de la Facultad en Ciudad Universitaria en

14 Hay mucho aire entre las tres iniciales, de manera técnica en el argot del diseño ese espacio en blanco que separa a las letras se denomina interletrado o de manera más técnica *Kerning*, aunque este anglicismo obedece más a aproximación visual entre los caracteres, quizá el anglicismo más preciso para esta insignia sea el de *Tracking* que es una alteración de ese mismo espacio pero de forma proporcional y relativa entre palabras y frases más que entre letras... Pero para calmar la duda del lector, recomiendo acudir a Edgardo López (2019). *Glosario, tipografía y producción editorial*. pp. 360-361.

la unidad de Posgrado, con la asignación específica de los edificios A y B del conjunto arquitectónico en el Pedregal. Esa disgregación espacial también abonaba a la sensación de desarticulación de nuestra Facultad. Era necesario que la insignia propuesta no sólo diera imagen y representación visual a la reciente designación de Facultad, sino que en su justificación proyectual fuese recogiendo todas esas áreas de oportunidad que el ejercicio diagnóstico recogía, no sólo de forma subjetiva de lo que yo o mi equipo pensábamos, sino que estas percepciones eran comunes a amplios sectores poblacionales de nuestra comunidad. Como daba testimonio el ejercicio de consulta y diagnóstico que implementamos: “Muchas ideas una sola Facultad”, y en cuyos resultados esta percepción de separación y distancia era un sentimiento constante.

Someter el rediseño de la identidad a un nuevo concurso sólo hubiera abonado a la discrepancia y al debate, así que en un acto, cuya decisión y consecuencia siempre asumiré, decidí encargar la insignia a uno de los referentes académicos más sobresalientes en iconicidad y entorno con el que cuenta la Facultad, al Maestro Sabino I. Gainza Kawano.

Rememorando en 2008, cuando tuve la responsabilidad de ser Secretario de Gestión y Vinculación de esta comunidad, durante la administración del Dr. Ignacio Salazar Arroyo, colaboré con Sabino, quién en ese momento fungía como jefe del Departamento de Diseño de la entonces ENAP. (De hecho, la última identidad gráfica de la ENAP fue autoría de Gainza). Al formular el encargo a este especialista de la simbología, obtenía tres certezas incuestionables:

1. Gainza es sin duda heredero de una sólida tradición de diseñadores que al momento de enunciar una identidad gráfica someten su juicio estético o su gusto, a un propósito de singularidad conceptual y a la búsqueda formal a una rigurosa síntesis. Las más de las veces asistida por la geometrización o la abstracción sin demérito del sentido o la expresividad. Podríamos decir que de manera magistral muchas de las propuestas de simbología de Gainza son ejemplos de esos 14 parámetros de alto rendimiento¹⁵ que Chaves y Belluccia denominan indicadores de calidad

¹⁵ Las 14 virtudes si bien no teológicas, pero sí de enunciación gráfica son las siguientes: 1.- Calidad gráfica genérica, 2.- Ajuste tipológico, 3.- Corrección estilística. 4.- compatibilidad semántica, 5.- Suficiencia. 6.- Versatilidad, 7.- Vigencia, 8.- Reproducibilidad 9.- Legibilidad, 10.- Inteligibilidad, 11.- Pregnancia, 12.- Vocatividad, 13.- Singularidad y 14.- Declinabilidad.

de una identidad gráfica, y que por consecuencia logran en palabras de estos mismos autores:

La diferencia fundamental entre una gráfica estándar y una gráfica de alto rendimiento radica en el concepto de pertinencia, o sea, el ajuste o correspondencia entre partes; en este caso, entre los signos y la institución identificada –su identidad y sus condiciones de comunicación–. (2003, p. 37)

2. La segunda certeza era que Gainza gozaba del conocimiento cabal del contexto de la FAD y de la transición de Escuela a Facultad. No sólo con una sólida y brillante trayectoria académica, sino como funcionario y desarrollador de imágenes en esta torre de Babel de lo visual. Más aún, el trabajo que habíamos realizado años atrás nos permitía una sinergia y un pensamiento colaborativo, que favorecía la creatividad y los métodos proyectuales al momento de proponer estrategias de comunicación visual. En otras palabras, Sabino interpretaría de forma asertiva la necesidad comunicacional que requería el rediseño.
3. La tercera certeza, no por ello menos importante, es que la propuesta de comunicación visual de Gainza es vigente y en constante actualización, de acuerdo a las tendencias y a los estilemas contemporáneos de la simbología y de la identidad corporativa actual. La identidad gráfica es de los enunciados visuales más cambiantes y dinámicos en el diseño gráfico. Es muy sencillo que la enunciativa en el diseño de un símbolo sea testigo inequívoco de la edad de quién lo realiza, o del estilo con el que fue formado, si no posee una cualidad de actualización y una visión crítica y próxima a la tecnología, soportes y tendencias de la industria simbólica y cultural, que siempre matizan e influyen la manera decisiva el hacer insignias.

A este respecto Gainza tiene tres constantes, siempre un libro debajo del brazo de novedosísima edición y que sin temor alguno está siempre dispuesto a prestar a los alumnos y colegas. Una opinión más que crítica sobre el papel social y económico que un diseñador debe asumir como agente histórico y de cambio positivo hacia la equidad, y orientada a economías menos injustas o dominantes. Finalmente Gainza posee un corazón honesto y afable que permite el más amplio diálogo, no obstante que el interlocutor esté sentado antípodamente a su pensar.

Sabino Gainza era quien podía ayudarme a trascender lo que en la propuesta de la identidad original era básico a una identidad que se fundamentara en lo esencial. ¿Cómo lo logró?, es parte de lo que a continuación comparto.

No hay otro camino en el futuro más que el retorno al origen

Los objetivos comunicativos de toda identidad institucional son materializar, en una nominación visual de forma simbólica, los valores del ente social, moral o cultural que pretende representar. Muchos de esos capitales intangibles se encuentran enunciados de manera tácita y consciente en la Misión y Visión declarada por los miembros que conforman dicha comunidad. Sin embargo, otro de los aspectos fundamentales a considerar es una lectura del contexto al momento de generar la propuesta, pero sobre todo, tener en claro el público meta o usuario (que de forma regular estará en comprensión de esta singular identidad).

En lo relativo a Misión y Visión, el interesado puede consultar el sitio oficial de la FAD,¹⁶ y con respecto al contexto y receptor de la insignia, en el documento de propuesta de la Identidad Institucional de la FAD, Gainza nos dice:

‘Cuando no sepas a dónde vas, mira de donde vienes’, nos recuerda una sabia frase árabe, y eso es lo que se está haciendo: ver con respeto el pasado, entender el presente y construir el futuro de nuestra Facultad... Y el futuro son precisamente los jóvenes estudiantes de licenciatura y posgrado de la FAD, con una nueva filosofía de vida, de valores e intereses, necesarios para enfrentar una realidad muy compleja e incierta, utilizando las herramientas pedagógicas del pensamiento crítico, la comunicación, la colaboración y la creatividad –las 4 “Ces” de la educación del siglo XXI– (2019, s.p.).

La propuesta gráfica apostó, desde que fue concebida, a favorecer un cambio de paradigma de la Facultad y convertirse en una flecha de doble punta; pues si bien, el público al cual estaba dirigido era ante todo los alumnos, no por ello estaba exenta en mostrar de alguna manera la esencia de las disciplinas enseñadas en el seno de la Facultad (a decir por

16 <https://fad.unam.mx/>

enésima vez, las artes y los diseños). Misión nada sencilla si aceptamos las tres premisas que argumenté al inicio de este capítulo, y si sumamos otra condición que permea para mal en la valoración y lectura de las entidades gráficas, comprendidas como logos o logotipos de manera genérica por el grosso de la gente:

Así, la gráfica estándar resulta de la mera inscripción de los signos en convenciones más generales e inespecíficas. El diseño se limita en proyectar los estilemas gráficos más en boga sobre los signos identificadores, para disciplinarlos al estilo predominante en el mercado o las predilecciones de sus autores: adapta el signo al estilo adoptado *a priori*. Así, tal operación constituye una pura estilización –en el sentido más estricto del término–, pues el estilo a aplicar no es escogido en función de los requisitos específicos sino en función de criterios externos y extratécnics. (Chaves y Belluccia, 2003, pp. 37-38)

En otras palabras, la valoración actual de las identidades institucionales habitualmente es presa de una crítica sensible, basada en el gusto y la comparación estética con marcas y estrategias surgidas de la tecnocracia del *branding* (algo común en la economía de mercados globales y sujeta a una cambiante y voraz manera de transformación por necesidad de novedad y vigencia). Impera el agrado, el gusto o la opinión surgida de un primer *golpe de ojo*, cuando lo que debería prevalecer es un juicio a partir del cual toda insignia y su valor retórico estuvieran vinculados a un propósito de conceptualización del atributo o argumento intangible al cual la forma y la imagen diseñada deben representar. También es común que se crea que ese significado aludido debe ser transparente, es decir, que de manera obvia y denotada la gente lea lo que la insignia significa. Como si de un pictograma señalético o un ícono se tratase. Recordemos que más allá de los atributos de pregnancia, vocatividad y singularidad que sugieren Chaves y Belluccia (2003) como unos de los indicadores de calidad de la identidad institucional, los valores retóricos pertenecen a un nivel de significación propio de la connotación. Por lo que más que simplicidad semántica debe existir una pertinencia de significación, por más que la pereza mental o la crítica forjada desde el agrado sensible la cuestionen de manera negativa.

La entraña del Oboe

Así como en un instrumento de aliento es la oquedad lo que le da la cualidad del tono y tesitura a su sonido, podríamos decir que los valores o virtudes que ilustra una identidad son inmateriales o incorpóreos.

Los dos primeros valores que esta propuesta de identidad debía demostrar eran: Comunidad y Paridad entre las Artes y los Diseños. Las razones de esto ya fueron explicadas anteriormente en este capítulo, pero la argumentación al momento de la ideación por parte de Sabino Gainza se comparte en esta cita en extenso:

Somos la Facultad de Artes y Diseño, disciplinar pares, la primera y natural interdisciplina, igual de importantes en esta institución –aunque la gran mayoría de los profesores y alumnos son de Diseño–. Y esta paridad e igualdad es lo que la identidad gráfica actual no privilegia. La letra “A” de Artes está íntegra y la letra “D” de Diseño está incompleta, puede parecer algo secundario y sin importancia [...] para las Artes. Podría ser algo meramente formal y estético, pero, para una parte muy grande de esta comunidad, el diseño ha sido tratado como una disciplina menor y se ha privilegiado el Arte, lo que se enfatiza en el logotipo que nos representa. –A lo mejor ésta es la realidad funcional en la FAD y hay que aceptarla–. (2019, s.p.)

A esta declaración de principios se sumó la recomendación de trabajar con los espacios entre las letras, o como en líneas arriba definimos con el anglicismo harto aceptado del *kerning*. El resultado de estas dos nociones semánticas, y su traslación a lo visual, queda mostrado en la siguiente infografía, que no es sino una de las páginas de la publicación electrónica de la Identidad Institucional propuesta por Gainza.

Tal fue la solución del espacio del interletrado que, de las siglas de la FAD, se dio paso a un Monograma; es decir, un motivo gráfico compuesto por los enlaces o fusiones entre las letras. La propuesta de Gainza atribuía el color a una figura geométrica, el amarillo al triángulo, el rojo al cuadrado y el azul al círculo, y eso permanecía inalterable en la identidad. Mi retroalimentación a este respecto fue que respetando la gama cromática ésta se desvinculara de la figura geométrica y se atribuyera a los 3 triángulos que la contraforma del monograma dejaba prisioneros en las contraformas en la relación fondo figura, resultado de la propuesta

de identidad. Así cada triángulo representaría a las 4 sedes principales de la Facultad: rojo la Academia de San Carlos; amarillo Taxco y azul Posgrado. La sede Xochimilco por ser la entidad principal reúne la tricromía en su identidad.

Imagen 3.
Infografía recuperada de la publicación electrónica de la propuesta de identidad institucional de la FAD. Valor tipográfico, cromático e imagotipo explicados en su constitución.



Más allá de la valoración sensible o de la aceptación que pudiera tener la imagen en su apreciación, existe el fundamento de fundamentar a la insignia de la Facultad en los elementos esenciales del lenguaje visual. A nivel de representación visual: el punto, la línea y el plano; este último entendido como figura y de ellas enunciar a las tres básicas: triángulo, cuadrado y círculo. A nivel cromático los valores primarios: rojo, amarillo y azul. Es decir que, la propuesta connotada y sugerida de la identidad es componerla desde el “Aleph Visual”. Desde ese primer soplo, del cual toda expresión visual humana emerge... y es el elemento primigenio de

toda percepción óptica... Lo demás es debate, apreciación e influencia. Es costumbre, gusto y capricho. El sentido de esta identidad es un retorno al origen a los elementos constitutivos de los cuales parte todo... su sentido y significación provienen de una hermenéutica analógica, de un tratado de sentido que en lo visual es siempre polisémica y cautiva de la valoración sensible.



Imagen 4.

*Escudo Institucional de la FAD-UNAM
propuesto en 2019 vigente en la actualidad.*

El resultado final y la imagen con la que actualmente la Facultad se representa es la siguiente:

Pecaría de deshonesto si no confesara que su recepción corrió el mismo destino de tener un trabajo de parto, y una aceptación dilatada, y no ajena a reclamos, acusaciones y denostaciones serias. Pero al cabo de un tiempo y derivado de una actividad de comunicación, difusión cultural y de participación institucional activa, pero sobre todo por el alud de comunicados y la presencia en pantalla a través de la red (derivado de la migración que la Universidad, y la FAD por consecuencia, ha tenido

que transitar para cumplir con su deber social y ético en estos tiempos de pandemia), la actual insignia de la FAD en su uso y apropiación ha sido una identidad con visibilidad y referencia como ninguna otra que la haya antecedido en la comunidad. Dicho uso, y ahora podemos decir aceptación del símbolo, es garante de los 14 indicadores de calidad que debe poseer una marca corporativa según Norberto Chaves (conceptos reiteradamente referidos en este capítulo).

Hay arraigo e identificación de la comunidad por su emblema. Hay vigencia en este símbolo, ya que entre sus cualidades destaca la de ser una identidad cinética, con una lectura dinámica que el monograma ofrece al tratar de hacer visibles las tres letras del FAD; hay una apuesta alegre, similar del uso de la tipografía de Paul Renner. Con ella Gainza dirige una visión Futura¹⁷ y optimista a un porvenir no ajeno de retos e incertidumbres.

Hay también un homenaje y reconocimiento al trabajo fecundo y constante que se celebra en el seno de la vida académica de nuestra comunidad. Apersonado en la figura de Sabino Gainza, pero es constante y crece de manera exponencial en las centenas de personas que componen nuestra planta docente. A Sabino mi gratitud, no sólo por esta identidad, sino por ser mi maestro y mi fraterno amigo. A toda mi planta docente mi respeto, admiración y agradecimiento, por ser valientes y resistir el embate de este último año, por ser universitarios y sacar a flote a la UNAM, y por compartir la vocación en enseñar a pensar y hacer a través de las imágenes, y entre todos tejer las redes para atrapar a las utopías.

Larga vida a la FAD, y alegre recorrido en el camino que nos llevara de nuevo al origen.

Tlalpan, CDMX;
agosto de 2021

¹⁷ Nombre de la tipografía utilizada en la identidad gráfica; uno de los referentes inequívocos del diseño funcionalista y las fuentes tipográficas de palo seco.

- AICHER, O.-K. M. (1981). *Sistemas de los signos en la comunicación visual*. Gustavo Gili.
- ARNHEIM, R. (2017). *Arte y percepción visual*. Alianza.
- BARTHES, R. (1990). *La Cámara Lúcida, nota sobre la fotografía*. Paidós.
- BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- CHAVES, N. y Belluccia, R. (2003). *La imagen corporativa. Gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Paidós.
- COSTA, J. (2007). *Identidad Corporativa*. Trillas.
- COSTA, J. (2014). *La marca: Creación, diseño y gestión*. Trillas.
- GAINZA, S. (2019). *Documento digital de propuesta y posterior manual de uso de la identidad Institucional de la FAD. FAD-UNAM*.
- KANE, J. (2011). *Manual de la tipografía*. Gustavo Gili.
- LUPTON, E. (2016). *Diseño Gráfico. Nuevos fundamentos*. Gustavo Gili.
- RODRÍGUEZ, A. (2005). *¿Logo qué? Análisis teórico formal de los elementos que conforman el universo de la imagen corporativa*. Siglo XXI Editores.
- ROWLING, J. K. (2020). *Harry Potter y la Piedra filosofal*. Salamandra.



Diseñar como procesamiento de información. Aproximación tecno-medial al diseño

Anabell Estrada Zarazúa

Como señala Tapia (2004), la falta de estudios críticos respecto al papel de los objetos, o como él los llama “objetos artificiales”, en el entorno social y ambiental, resulta un factor que incide en el hecho de que el diseño se encuentre alejado de la discusión social y cultural contemporánea. En este sentido, el presente texto busca abonar a dicha discusión al argumentar respecto al papel del diseño en la configuración del mundo humano (tanto de su pensamiento como del orden social y material). Se busca lo anterior al visibilizar el vínculo existente entre diseño y artificialidad, y por ende, al explorar una reflexión acerca de su papel medial en la cultura.

Las líneas subsecuentes son parte de la investigación que realizo en mis estudios doctorales, ésta tiene como objetivo general el llevar a cabo una exploración respecto a las implicaciones que devienen de la entrada en escena de la inteligencia artificial en la producción de diseño gráfico. En particular, la discusión que se busca plantear en el segundo capítulo (del cual se desprende este texto) tiene el propósito de cimentar una discusión respecto a los fundamentos del diseño y la noción de computabilidad, en términos de su programabilidad. Lo anterior implica, entonces,

cuestionarse desde qué lugar se vuelve posible pensar el diseño como técnica medial, es decir, como una serie de operaciones para el procesamiento de información (lo que vuelve necesario realizar una serie de cuestionamientos puntuales respecto al funcionamiento medial del diseño).

La alta teoría desde la cual se plantea la investigación (misma que fundamenta y justifica las siguientes líneas) es la teoría de medios; en lo particular se toma como referencia a los autores germanos quienes, desde mediados de la década de 2010, se abocan al estudio de diversos objetos y prácticas a través de un acercamiento que busca caracterizar la función medial que cumplen en la cultura. A grandes rasgos, la corriente de la perspectiva medial (que encabezan autores como Friedrich Kittler, Bernhard Siegert, Sybille Krämer, por nombrar algunos), tiene como premisa el análisis del carácter técnico-medial de la cultura. En la configuración de su punto de vista, se vuelven importantes aportaciones de disciplinas como: la teoría de la información, el análisis discursivo, la cibernética y el psicoanálisis. En consecuencia, una de las principales propuestas de la investigación es la implementación de dicho aparato de análisis.

Este texto inicia planteando una reflexión acerca de la transmisión, concepto que (desde una aproximación medio-teórica), cuestiona la relación del diseño con el concepto de comunicación (que comúnmente se vincula al diseño como su único propósito). Para comprender las implicaciones de este cambio de orientación, se toma como eje rector el trabajo de Sybille Krämer; quien, en un acercamiento al análisis del funcionamiento de los medios, propone entender la transmisión como una de las principales funciones que se cumplen en la cultura. En su propuesta, Krämer analiza la noción de comunicación, la cual contrasta con la de transmisión, y además establece la posibilidad de cuestionar el paradigma desde el cual se comprende a la comunicación como propósito del diseño. Como se podrá observar, la discusión que se pone sobre la mesa no constituye una argumentación aislada, sino que encuentra ecos con los planteamientos de autores como Klaus Krippendorf, teórico del diseño que, desde una visión constructivista, confronta la conceptualización de la comunicación que subyace a la mayoría de los ejercicios de teorización, tanto del diseño gráfico como de la semiótica. En este texto se considera que aproximaciones como las que promueven ambos autores constituyen una nueva oportunidad de cuestionar “el hacer del diseño”.

Entre las implicaciones que surgen al involucrar la noción de transmisión en el análisis del diseño, a partir de los términos que Krämer dispone, está el visibilizar que todo acto de traducción implica una necesaria traducción. De esta manera, otro punto relevante a desarrollar es la reflexión respecto a la acción en todo acto de diseño, es decir, la materialización de una serie de principios y valores de carácter inmaterial y abstracto en el mundo concreto de la imagen y la forma. Este rasgo es el que subyace a la idea de autores como Tapia, quienes señalan al diseño como una actividad de naturaleza híbrida (misma que se toma como una de las cualidades que llevan a pensar al diseño como acto complejo). Para llevar a cabo lo anterior, se prioriza pensar el diseño gráfico bajo la idea de traducción, misma que dirige la discusión hacia los procesos de materialización, que son propios del acto de diseñar, en particular en lo respectivo a la “técnica cultural del aplanamiento” (propuesta conceptual de Krämer). Argumentar respecto a esta noción tiene como finalidad realizar un análisis medial de la dimensión formal del diseño, ya que al caracterizarla desde los términos que se proponen, es decir, como actos de mediación, se vuelve posible estudiar aspectos específicos de su acción.

A manera de cierre, y como otro de los preceptos relevantes que distinguen a la aproximación tecno-medial, se lleva a cabo una argumentación en torno a los diseños. Prestar atención a la forma de funcionamiento de los diseños implica, por una parte, visibilizar su agencia, y por otra, profundizar respecto a los alcances del interés por el aspecto material, que caracteriza a la teoría de medios germana. Esto, en la medida en que constituye una invitación a observar y describir el hecho de que, los artefactos que se producen al diseñar son en sí mismos la materialización de una compleja red discursiva que los soporta, y les da sentido y, al contrario, son dichos artefactos los que permiten su existencia y continuidad.

Problematizar la noción de comunicación asociada al diseño

El problema de la comunicación ofrece un punto de partida relevante en la búsqueda por acercarse a la reflexión del carácter tecno-medial del diseño gráfico. Como se podrá visualizar en las siguientes líneas, llevar a cabo una revisión acerca de la noción de comunicación asociada al diseño resulta fundamental, en razón del lugar medial que ocupa el diseño

gráfico en la cultura, sobre todo en la actualidad. Este punto cobra relevancia en un momento histórico en el que se revela el papel fundamental que las “imágenes técnicas” (Flusser, 2017), cumplen en la experiencia de la realidad de los seres humanos hoy en día (si se piensa el diseño gráfico como disciplina dedicada a su producción). Con este objetivo en mente, se comienza llevando a cabo un breve diagnóstico acerca del paradigma del concepto de comunicación que, por lo general, se asocia a la actividad del diseño, a partir de definiciones de trabajo que autores como Alejandro Tapia y Jorge Frascara ofrecen en sus ejercicios de teorización del diseño. Como un segundo paso, se abre la discusión al poner sobre la mesa las propuestas críticas de Sybille Krämer y Klaus Krippendorf, quienes desde la teoría de medios y la semántica constructivista, respectivamente, buscan interpelar dicho paradigma al hacer visibles algunos puntos ciegos (que, previos acercamientos a la teorización de la comunicación, dejan como espacios de oportunidad para el planteamiento de nuevas interrogantes).

Acto seguido, al introducir la tesis de los mensajeros de Krämer, se propone problematizar acerca de la noción de transmisión, en contraposición a la de comunicación, como propósito y modo de funcionamiento del diseño. Como quedará en evidencia, la comprensión medio-tecnológica de la transmisión, en contraposición al concepto de la comunicación, permite poner en entredicho la función de las y los diseñadores como simples codificadores de mensajes. Además, pone de manifiesto la agencia de los “receptores” en los procesos de construcción del sentido, al cuestionar la decodificación desde una comprensión pasiva, y proponer, en cambio, la naturaleza activa y transformadora de los procesos de traducción presentes en la percepción de superficies inscritas.

Así, se comienza a bosquejar un panorama acerca del concepto de comunicación, que se vincula con el diseño gráfico, al observarse que comunicar es en sí aquello que se designa como propósito fundamental del hacer de las y los diseñadores. Se parte, entonces, al referenciar que Frascara, como parte de una primera definición de trabajo, propone la idea de que diseñar implica la realización de objetos que tienen como fin el “producir comunicaciones visuales”, e incluso, afirma que quien diseña ha de ser un “especialista en comunicación humana” (Frascara, 2000, p. 21). Por su parte, Tapia (2004), llama la atención respecto a la necesidad de enfocar el problema central del diseño en torno a la acción comunicativa.

Al reconocer su papel como legitimadoras y reproductoras de los discursos de una sociedad, en apoyo a lo anterior, se puede prestar atención a las instituciones educativas (y a aquello que enuncian como objetivo de sus planes en la carrera de diseño). Por ejemplo, desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, se expresa que el objetivo de la carrera es “formar a profesionales éticos, críticos y responsables, con una visión humanista que les permita proponer, sustentar, evaluar y decidir soluciones funcionales, creativas e innovadoras para el diseño de la comunicación visual” (Facultad de Artes y Diseño). Por su lado, la Universidad Iberoamericana comparte que “la Licenciatura de Diseño Gráfico busca formar profesionales capaces de desarrollar, implementar y evaluar estrategias de comunicación visual” (Universidad Iberoamericana). Incluso, resulta notable el caso de universidades como, la ya citada, UNAM o la UAM, que al dejar de nombrar la carrera como: “licenciatura en diseño gráfico”, buscan una orientación pedagógica y filosófica de su aproximación y diseño curricular. Desde esta lectura, se visibiliza que mediante la nominalización Diseño de la Comunicación Visual o Diseño de la Comunicación Gráfica, respectivamente, se alude a la comunicación como acción instrumental de los artefactos que producirán las y los profesionales que se formen en sus aulas durante los años que dura su programa; es decir, que entender la comunicación constituye una habilidad necesaria. Esta apuesta, expresa la relevancia que cobra, para dichas instituciones, la comunicación como propósito primario de las signaturas que han de impartirse durante la formación de diseñadoras y diseñadores.

A reserva de lo anterior, cabe notar además que la relación entre diseño y comunicación no es algo que resultara evidente desde los primeros pasos de la conformación de la disciplina. Para comprender dicha relación, es necesario hacer alusión al proceso a través del cual la comunicación se instituyó, de forma progresiva, como la función social de los artefactos que surgen como producto del diseño. En este sentido, Frascara (2000) ubica un periodo relevante entre 1920 y 1950, donde se da un cambio de paradigma en la comprensión del objetivo de los diseños. Este cambio se ve influido por la proliferación de investigaciones relacionadas con la psicología social, la percepción, la conducta y la comunicación, mismas que tuvieron un vínculo importante con la mercadotecnia y el *boom* de la publicidad a mediados del siglo pasado. Dicho fenómeno enmarcó el proceso de separación del diseño y las artes, lo que definió la

transformación de la percepción: de su propósito estético (mejorar la apariencia de objetos, espacios e imágenes) a uno funcional (en el caso del diseño gráfico ubicó un fin comunicacional en las imágenes diseñadas). A partir de este panorama, se vuelve necesario profundizar respecto a la noción de comunicación, con el fin de problematizarla.

Como idea inicial, se observa que la noción de comunicación, con la que se asocia al diseño, puede entenderse a partir del trabajo teórico de Jürgen Habermas, quien señala a la acción comunicativa como aquella que se basa en un medio (en este caso el lingüístico), misma que, por lo general hace alusión a la relación entre un actor y el mundo. Bajo este entendido, la comprensión tendría por objeto la coordinación de la acción de los sujetos que se comunican; la efectividad de la comunicación se basa en un “horizonte preinterpretado” compartido por los hablantes (Habermas, 1987).

Sybille Krämer (2015), define esta forma de pensar en la comunicación como una “comprensión personal”, que, con adiciones y cambios (sobre todo en el número de elemento participantes y pasos descritos), da pie a diversos “modelos de la comunicación” (que guardan gran similitud estructural con el modelo aristotélico emisor-receptor-mensaje). Según estos modelos, el emisor suele fungir como codificador de un mensaje, con el fin de que éste pueda ser comprendido por un receptor. La comunicación, desde este entendido, se vincula con actos de codificación e interpretación de mensajes. Y es justo como actos de codificación y decodificación como suele definirse a los procesos de diseño.

Son diversos los autores que han puesto en tela de juicio esta comprensión del concepto de comunicación, entre ellos Tapia y Krippendorf, quienes ofrecen casos que atañen la teoría del diseño. Tapia (2004), por ejemplo, se propone problematizar el papel del diseñador en el esquema emisor-receptor-mensaje, ya que a éste suele integrársele como “intérprete” de los mensajes. Desde su perspectiva, en dicho esquema tanto el “acto de codificación” (que llevan a cabo los diseñadores al “producir mensajes”), como el de “decodificación” (propio de los espectadores) se integran como eslabones en una dinámica que reduce el problema de la interacción social y su valor, tanto simbólico como social, a un flujo más o menos mecánico de información. Para Tapia, bajo dicho entendido, la teorización de la comunicación gráfica (al pensar como una serie de códigos que circulan dentro del circuito comunicacional)

manifiesta una comprensión mecanicista y esquemática que simplifica los fenómenos de comunicación al dejar de lado una serie de aspectos cognoscitivos relevantes.

En un tono similar, Krippendorf (2009) pretende poner énfasis en los aspectos cognitivos de los intercambios que se llevan a cabo entre sujetos comunicantes. Según su punto de vista, resulta sumamente complicado establecer criterios claros para definir aquello que pueda calificarse como una “buena comunicación” a partir de un determinado intercambio cognitivo. Krippendorf señala que la comunicación implica una serie de actos de codificación y decodificación de significados (que se da a partir de vehículos sígnicos, al visibilizar el papel que cumplen las ideas prefijadas en cada uno de los participantes del fenómeno comunicativo respecto a lo que será la posible respuesta del interlocutor).

Como se puede observar, Krippendorf (desde la perspectiva de la semántica constructivista) pretende poner en entredicho una serie de aspectos (establecidos como dogmas, y a partir de los cuales se entiende a la comunicación). Parte de su crítica consiste en cuestionar el lugar objetivista de las propuestas de análisis teórico de la comunicación, mismas que, a su parecer, difícilmente dan cuenta de la complejidad de las circunstancias y factores que se involucran en los actos de construcción de sentido. Según su comprensión, las aproximaciones, sobre todo en la semiótica, olvidan considerar el lugar desde el que, como observadores, se ubican los estudiosos de la comunicación, al teorizar acerca de los fenómenos comunicativos sin contemplar la influencia que su mirada y filtro interpretativo tienen en la observación del fenómeno al que se acercan. Como parte de su análisis, el autor propone visibilizar la comprensión como “un proceso recursivo de construcción (deconstrucción, reconstrucción, invención y corporización) de construcciones de la realidad” (Krippendorf, 2009, p. 181).

Uno de los puntos que se ofrecen como innovadores en el análisis que lleva a cabo Krippendorf es su propuesta de advertir a la comprensión como un fenómeno privado, interior, y por tanto, cognitivamente autónomo. Lo anterior deviene en una reflexión respecto a la comprensión como perteneciente a un mundo interior, y por tanto, no observable ni explicable desde el exterior. Lo cual, conduce al autor a vincular la comprensión con la noción de “viabilidad”. Para él, la “viabilidad” constituye una serie de condiciones a partir de las cuales se vuelve posible

la percepción de congruencia en los fenómenos con los que se entra en contacto. Además, con “viabilidad” también se hace referencia a la coordinación de comportamientos, necesaria en la relación que se establece con otros sujetos u objetos. Lo anterior se propone en contraposición a la idea más abstracta de que de la comunicación buscaría algo intangible y abstracto como la comprensión.

De esta manera, los acercamientos que se introdujeron en las líneas anteriores pueden ser vistos como muestras del conjunto de cambios que comienzan a observarse en la teorización de la comunicación en tiempos recientes. Entre dichos cambios, se puede observar que la comunicación deja de ser vista como una capacidad humana en exclusiva, siendo así que tanto los animales no-humanos, como otras entidades inanimadas, se consideran como entes comunicantes. Esta forma de entender a la comunicación, pone sobre la mesa el cuestionar la idea de que la comunicación “surge” de sujetos que emiten un mensaje con una determinada intención, y más bien se deposita en aquellos sujetos que buscan darle sentido a una determinada situación, fenómeno u objeto. En presencia de dicho panorama, se vuelve ineludible repensar el propósito y el funcionamiento del diseño (esto bajo la premisa de llevar ejercicios de teorización y práctica a la disciplina, en un tenor que encuentre mayor concordancia con las preguntas que surgen desde nuevos planteamientos). De esta manera, se busca problematizar la relación de comunicación y diseño, al tener en cuenta críticas como las que avanzan Tapia y Krippendorf, lo cual implica traer a la discusión aportaciones que den cuenta de la dimensión cognitiva que se involucra en los actos de producción y recepción de los diseños.

La transmisión en la tesis de Krämer. Un nuevo panorama para entender el funcionamiento del diseño

Krämer, desde la teoría de medios, cuestiona la noción de comunicación en una reflexión que tiene potencialidades relevantes, y que pueden trastocar la manera de comprender al diseño gráfico. Un punto clave, en la comprensión de la perspectiva de Krämer, es la raíz que su planteamiento encuentra en diversas teorías de la información (ya sea con autores como Michel Serres y su tesis de los “parásitos” y el “ruido”, o propuestas como la Teoría Matemática de la Información (TMI) de Claude

Shannon y Warren Weaver). El surgimiento de esta última se enmarca por el auge que tuvieron las teorías de la información en la década de 1950 (mismo que se relacionó con el papel de las telecomunicaciones tanto en la Primera, como en la Segunda Guerra Mundial, situación que se sumó a la creciente presencia de la comunicación vía telefónica en la cotidianidad). Tal acercamiento, sobre todo desde la física y las matemáticas, tuvo una importante influencia en las teorías de la comunicación en el campo de las ciencias sociales, las cuales se acercaron desde nuevos términos a los fenómenos de comunicación humana. Uno de los puntos más relevantes de esta teoría es el comprender a la información en términos de su calculabilidad (rasgo que se volvió pertinente al estudiar, en términos prácticos, la eficiencia de la transmisión de información en relación con la capacidad de los materiales que la transportaban).

Resulta relevante poner sobre la mesa la polémica que desata la idea de retomar las teorías de la información como referencia en la reflexión acerca del diseño, ya que a diferencia del valor que Krämer ve en dicha propuesta, autores, como Tapia, extienden una crítica al paradigma informacional en la comprensión del proceso comunicativo. Con ello, se pone en tela de juicio la búsqueda por comprender a la comunicación “simplemente” en términos de la “percepción de información”, por el hecho de que así entendida se “reduce” la complejidad del fenómeno comunicativo (Tapia, 2004). Al tener dicha crítica en cuenta, cabe mencionar qué rasgos de la perspectiva informacional son de interés para la presente propuesta y en qué sentido se considera que trastocaría la teorización del diseño.

Para Krämer (2015) (desde la teoría de medios), el concepto de comunicación encuentra el gran problema de constituir una idea vaga, siendo una dinámica que, según su comprensión, lleva la pesada carga de constituir el fundamento mismo de la cultura. Aunado a ello, la autora pone de relieve que el modelo emisor-receptor-mensaje se basa en una comprensión “personal”, que lleva implícito el reconocer una “dimensión erótica”, caracterizada por:

1. basarse en la idea del diálogo;
2. funcionar con base en base la simetría y la reciprocidad;
3. tener como objetivo la tarea de coordinar el comportamiento y, por tanto, la conformación de comunidad.

Al observar problemas en esta perspectiva, como crítica al “principio personal” (desde el cual se analiza la comunicación), Krämer se aboca al estudio de aquellas formas de intercambio que no se basan en los estándares de la comunicación dialógica, y desarrolla la tesis del “principio postal”.¹ Así, en sustitución de la noción de comunicación, la autora involucra el concepto de “transmisión” como forma primaria de un sinnúmero de dinámicas de intercambio de información, que tienen como principal características la asimetría y unidireccionalidad.

A través de la tesis del “principio postal”, de forma paralela, busca evidenciar la importancia del conjunto de condiciones materiales y tangibles que participan como agentes activos en los procesos de transmisión de la información (aspecto que cobra relevancia si se recuerda que lo que caracteriza a la aproximación medio-teorética es la atención que se presta a la dimensión material que sostiene los fenómenos sociales). En el desarrollo de su propuesta de “principio postal”, Krämer presta particular interés en el papel de fenómenos y circunstancias que constituyen factores decisivos para entender los fenómenos y procesos de transmisión, como son: la distancia, la distorsión y el ruido. Su trabajo se dedica a hacer tangible el hecho de que en las dinámicas de transmisión de información, la condición que se da de entrada es la separación entre “emisor” y “receptor”. Así, la autora pone sobre la mesa visibilizar un rasgo que se encuentra dado por sentado en dicha forma de teorizar a la comunicación: la distancia (Habría que señalar que por distancia se propone comprender tanto una distancia física, como una distancia epistémica).

A partir de la noción de distancia, Krämer analiza cómo los ejercicios de transmisión de información implican que un emisor y un receptor se encuentren separados en espacio o tiempo, y que al ser dos sujetos distintos (con diversos bagajes, capitales cognitivos e historias), la incompreensión constituye un factor siempre posible (distancia epistémica). Este cambio de juego, ubica a la unidireccionalidad y a la asimetría como características inherentes a los procesos de intercambio de información, y además, permiten problematizar acerca de la idea de que la comunicación

1 En su propuesta de un “principio postal”, Krämer toma en cuenta la relevancia de la comunicación a través del sistema postal en la comprensión de las dinámicas de los fenómenos de intercambio de información. A partir de esta propuesta, Krämer involucra la figura del mensajero (quien sería responsable del transporte de los mensajes) y, además, visibiliza los procesos de mediación necesarios para gran parte de las dinámicas de transmisión de información.

es algo que las inscripciones hacen. Por tanto, como el acercamiento de Krämer propone observar, la mediación va más allá de algo que puedan llevar a cabo los artefactos, y ubica la manera en que éstos, por el contrario, cumplen la función de actuar como puentes en una relación, en la que priman la distancia y la diferencia. Según lo expuesto anteriormente, se ha de reconocer que las dinámicas de transmisión de información (en las que se involucran las y los diseñadores, así como los artefactos visuales que producen), se caracterizan por su condición no-dialógica, por lo cual se propone hacer una caracterización del diseño gráfico en relación con la noción de transmisión, al retomar aspectos concretos de la tesis que plantea Krämer.

En primer lugar, en una reflexión que encuentra paralelos con el trabajo de Krippendorf, se cuestiona la idea de comprender y describir procesos de significación abstractos, desde una perspectiva según la cual los medios (y en el caso del diseño, las inscripciones que se diseñan) actúan como meros vehículos. En la crítica que realiza la autora al “modelo personal” se llama la atención sobre la forma en que se comprende el papel de los medios, al plantear que estos permitirían un acceso inmediato y no distorsionado a un significado que va más allá de los medios, a modo de una ventana (Kramer 2015). En apoyo a dicha reflexión, Krippendorf hace notar que “no vemos las propiedades físicas de las cosas sino lo que estas significan para nosotros individual y socialmente” (Krippendorf, 2009, p. 196). Lo anterior implica poner de relieve que, en un paradigma, según el cual se busca analizar la importancia del significado, se presenta un fenómeno donde los medios (las palabras, las imágenes y otros objetos) “desaparecen”. Habría que observar que ésta es justo la dinámica en la que se desenvuelven los diseños, ya sea imágenes, anuncios, libros, entre otros. Estos han de “desaparecer”, ya sea si se tiene como fin la promoción de una marca o producto, que la información se lea con agilidad o que las instrucciones de uso de una herramienta se comprendan con claridad. Se habla entonces de un buen diseño como aquel que logra desaparecer, y de un buen diseñador como alguien que se borra a sí mismo en nombre de la consecución de un objetivo comunicacional (Frascara, 2000).

En segundo lugar, se ubica otro aspecto en la tesis de Krämer que atañe de manera directa a la teoría del diseño: la relevancia que otorga a la materialidad y el aspecto formal como aspectos fundamentales de los actos de transmisión, lo cual deriva en la necesidad de complejizar

el acercamiento a la mediación en relación con la percepción misma. En consecuencia, parte del ejercicio de crítica a la noción de “comunicación” como algo abstracto y vago, resultan en Krämer en una propuesta por comprender a la “relación perceptual” y el “permitir-aparecer” (*Erscheinenlassen*) como criterios a partir de los cuales se puede analizar, de forma concreta, los ejercicios de transmisión de información, y en términos en relación a los cuales poder medir su efectividad. Según esta idea, Krämer presta particular interés en aquellos procesos por los cuales algo llega a “hacerse visible”, y expone una problemática que, a su parecer ha sido dada por hecho. Desde esta idea, el diseñar ha de ser medido en relación con la efectividad de su particular “permitir-aparecer”.

Estilización, artefactos visuales y medialidad

Uno de los aspectos que fundamenta la aproximación teórica de la perspectiva medial es la relevancia de la materialidad como factor que interviene de manera activa en los procesos de cómputo, almacenamiento y procesamiento de información (Siegert, 2015). Al continuar la discusión que el anterior punto buscó introducir, y al seguir las reflexiones de Krämer, se buscaría problematizar acerca de que a partir de su forma de operación, lo que logran hacer los medios es “hacer perceptible” algo (de manera tangible o visible, y sobre todo corpórea). En el caso de actividades como el diseño, lo anterior apuntaría a llevar a revalorizar los aspectos estéticos y formales en la producción de imágenes, con el fin de caracterizar el papel del diseño en relación a cómo funciona en la cultura (tanto el diseño en sí mismo como disciplina, como los productos que surgen de su práctica).

Lo anterior encuentra relevancia si se presta atención a comentarios que se pueden identificar en diversos trabajos de teorización del diseño, según los cuales se contraponen al valor estético con respecto al valor funcional de las imágenes que se diseñan. Dicha perspectiva se puede identificar en los argumentos de Luis Rodríguez (2004), para quien, en algún momento de la historia del desarrollo del diseño “el énfasis se colocó en la configuración de la forma, en tanto que síntesis de múltiples factores, para evidenciar que el factor estético no es la única y tal vez ni la más importante preocupación del diseñador” (p. 54). Rodríguez lleva a cabo una reflexión, que resulta de igual manera sintomática, al pensar

al diseñador como estrategia, y contraponer su acción como configurador a su acción como estrategia (claramente otorga valor mayor a la segunda). Para el autor, la discusión en torno a las nuevas tecnologías, lleva a destacar el papel secundario del diseñador: el dominio del *software* es una habilidad que “cualquiera” [...] “con dos dedos de frente” puede poseer (Rodríguez, 2004, p. 83).

Así, al destacar el valor de la acción de quien diseña, como estrategia, más que como configurador, se pone en la balanza, de forma desfavorable, la dimensión estética del diseño. Esto tiene como propósito general la legitimación del diseño como disciplina, al destacar que las acción de las y los diseñadores va más allá de producir objetos agradables estéticamente, y que funcionen de manera eficaz para los fines para los que se proyectaron. Ante dicho panorama, se considera de utilidad el problematizar el hecho de que la teoría del diseño se enfrasque en discusiones que, como McLuhan pone de manifiesto, se mantienen dentro de los márgenes de una perspectiva dicotómica (forma/contenido). Sin embargo, desde la perspectiva medial se pretende complejizar la manera de entender los procesos a través de los cuales una amplia diversidad de fenómenos y objetos no visibles o tridimensionales buscan inscribirse en una superficie. Este aspecto ha sido de especial interés para autores como Latour y Krämer, quienes nos conducen a pensar las imágenes diseñadas como artefactos visuales.²

A través de la noción de “artefacto visual” Krämer (2019), da cuenta del funcionamiento de aquellas imágenes que se producen con un determinado “objetivo cognitivo-epistémico” (párr. 1), y es justo a partir de dicha perspectiva que se revaloriza la dimensión estética y formal del diseño. Esto, al ubicarse bajo la mirada medial, con el fin de caracterizar

2 Por la relevancia para la presente discusión se abre un paréntesis para profundizar en la noción de artefacto que se toma en consideración para el presente texto, misma que se implementará a lo largo de la investigación doctoral y para cuya comprensión se toma en cuenta la exploración acerca de la “artefactualidad” (*arte factuelité*), que lleva a cabo Tristan Garcia, quien señala que han de entenderse los artefactos como objetos hechos voluntariamente para un propósito específico. El trabajo teórico de Garcia encuentra puntos de encuentro con la perspectiva medial, y es a partir de éste que se puede ahondar sobre la “artefactualidad”, al argumentar que, es a través de la fabricación de artefactos que la humanidad genera un “medio ambiente de objetos presentados y representados, a través de los cuales ésta intensifica continuamente el universo habitable” (García, 2016, p. 239). En líneas posteriores del texto se desarrolla la noción de “artefacto visual” (Krämer, 27 y 28 de noviembre 2019) por la relevancia que encuentra en el desarrollo de la investigación.

las inscripciones que se diseñan como el resultado de una serie de procesos, a través de los cuales un conjunto de argumentos (y con ello, un complejo de objetos culturales como instituciones, símbolos, ideologías, etc.), son inscritos en una superficie. Dichas inscripciones pretenden detonar una acción, mientras que la dimensión estética del diseño adquiere un valor operativo, circunstancia que podría cuestionar la ya citada discusión forma/función. Como se puede advertir, es justo cuestionar este tipo de distinciones (forma en contraposición al contenido, dimensión estética en contraposición a la funcional), una de las potencialidades que se encuentra en la perspectiva tecno-medial.

En consecuencia, al pretender revalorizar la capacidad de agencia de los artefactos visuales, se retoma la noción de “iconicidad operativa”, desarrollada de igual manera por Krämer (2019), y mediante la cual la autora hace referencia a los efectos que se producen a partir de la percepción de dichos artefactos. La relevancia que este acercamiento encuentra, para la comprensión del diseño, comienza a revelarse si se toma en cuenta tanto el funcionamiento como el objetivo de los artefactos visuales. Llegado este punto, cabría reflexionar respecto a cómo es que el aspecto estilístico puede ser comprendido desde un punto de vista técnico-medial; esto al ubicarse desde una perspectiva donde procesos (como aquellos que se llevan a cabo para que algo pueda ser visualizable), cobran una relevancia fundamental para las culturas.

Se puede afirmar que todos los artefactos visuales cumplen con un objetivo argumentativo, es decir, que se producen con el fin de “convencer a alguien más para tomar una afirmación, pasarla a la siguiente persona, reafirmar su cualidad como hecho y reconocer su autoría y originalidad” (Latour, 1986, p. 5). Lo anterior puede ser atribuible tanto a los artefactos visuales que se diseñan en el entorno publicitario, como en otros ejemplos donde se ha de comprender un lenguaje, un conjunto de instituciones, así como la cultura. Es por esta razón que autores como Flusser (2017), proponen comprender las imágenes, del contexto actual, como “imágenes técnicas” (término con el que pretende analizar aquellas imágenes cuya producción implica que entidades abstractas sean inscritas en una superficie a través de distintos procesos de síntesis). Los artefactos visuales que se diseñan, funcionan en la medida en que “hacen algo” presente a los sentidos; sin embargo, no hay que olvidar el conjunto de técnicas y procesos de síntesis que se involucran en ese

acto de “hacer visible” (muchas de las cuales se contemplan como un complejo, al que Krämer (2019) se refiere bajo la noción de la “técnica cultural del aplanamiento”).

Para Krämer, con la idea de “aplanar” pretende explicar el conjunto de técnicas y tecnologías que son necesarias para producir una superficie inscrita, es decir, aquellos procesos y tecnologías mediante los cuales ciertas entidades y fenómenos tridimensionales, o abstractos, se vuelven bidimensionales. En este sentido, las diversas técnicas de dibujo en perspectiva, los procesos de estilización y las tecnologías necesarias en la producción de artefactos visuales *aplanan* “la profundidad de la ‘circunstancia’” (Flusser, 2017, p. 31).³ Proceso que es posible en la medida en que dichas entidades y fenómenos tridimensionales o abstractos sean tratados como información o datos. Es bajo este entendido que comienza a cobrar relevancia y utilidad la reflexión acerca del diseño gráfico en términos de procesamiento de información.

Diseñar, bajo este supuesto se ha de comprender en relación con su relevancia cognitiva, y por sus efectos movilizadores (Latour, 1986),⁴ (esto por la manera en que contribuye a que una determinada visión del mundo logre establecerse y “contagiarse”). A este respecto Tapia (2004), hace referencia a la “acción discursiva” de los artefactos visuales, inscritos en cualquier tipo de superficie: la corporización de diversos aspectos (a veces abstractos) de la cultura como: valores, creencias, juicios, acciones, pensamientos. Es por ello que Krämer propone comprender que una de las funciones primordiales de los artefactos visuales es la “espacialización”. El papel político del diseño queda al descubierto a partir de esta forma de comprender su acción (cuando una visión del mundo conserve su efectividad, y por tanto “gane o conserve terreno”). Idea que se vuelve asequible en la siguiente propuesta de Irigoyen:

diseñar se convierte en una operación por medio de la cual se hace presente el objeto: presente físicamente o presente de manera compleja, acompañado de signos que lo hacen distinguible, identificable, descriptible o previsible y, en resumen, controlable. (2016, p. 82)

- 3 Flusser habla respecto a la “circunstancia” (del latín *circumstantia*, “cosa circundante”) como resultado de la abstracción, la objetivación y la problematización/resolución que los procesos de abstracción implican; procesos a partir de los cuales el mundo se presenta al ser humano como una escena.
- 4 El concepto de movilización se retoma de la tesis de los “móviles inmutables” de Bruno Latour (1986).

Llegado este punto, se vuelve necesario preguntarse: cómo es que se puede comprender discursivamente el papel del diseño desde los términos que se han dispuesto a lo largo de la discusión. Al contemplar que el aspecto estilístico de los artefactos visuales se apega o logra la función específica de “espacializar” una visión del mundo, se ha de buscar, en términos discursivos, a qué visión del mundo se hace referencia. Este problema se deja entrever ya en las reflexiones de Tapia (2004), quien señala a la “humanización” como eje de la síntesis formal en el diseño. Por tanto, el funcionamiento tecno-medial del diseño se puede revelar por cómo (desde esta disciplina), se producen artefactos, cuyo funcionamiento deviene en la producción de una determinada subjetividad, así como la re-creación de ciertos imaginarios (García, 2018). Desde este supuesto, se puede comprender que la estilización funciona de forma discursiva, en la medida en que implica una adecuación de contenidos y formas a requerimientos y deseos humanos específicos.

El papel medial del diseño gráfico en la cultura

Como la anterior discusión ha podido avanzar, se puede observar que la relevancia cultural del diseño recae en su condición como un complejo de técnicas y tecnologías, a través de las cuales los seres humanos producen artefactos que, en palabras de Flusser (2017, p. 36) “logran funcionar como modelos o referencia” para la experiencia. En este sentido, una reflexión acerca de la acción discursiva, que cumple al diseño bajo una aproximación medial, ha de apuntar a su caracterización al ubicarlo como parte de un complejo de procesos de “humanización”. Es aquí donde destaca la noción de artefactualidad en la comprensión del papel que cumplen los diseños en la cultura, así como de su forma de funcionamiento.

Con el fin de cimentar una perspectiva viable a partir de una nueva concepción del diseño se recurre a un análisis del siguiente comentario de Tapia (2004, p. 52): “la idea del diseño gráfico como regulador [...] establece el papel intermediario que juega la comunicación y aclara por qué el diseño no resuelve problemas sociales directamente, sino contribuye a la formación de los juicios con que los problemas son afrontados”. En esta dirección, la afirmación de Tapia se ofrece como un argumento en apoyo a la puesta en entredicho de la acción comunicativa como propósito

del diseño, al señalar que las cualidades discursivas de éste recaen en cómo la información que procesan y transmiten las y los diseñadores contribuye a la “formación de juicios”. Para profundizar respecto a la efectividad del diseño desde esta postura, se parte del supuesto de que diseñar implica recurrir a cánones (o tipos) culturales, los cuales son parte de un repertorio común. Característica que se aborda después al analizar la genealogía de la noción de información.

El auge que las ciencias de la información tuvieron en la primera mitad del siglo xx se ve precedido por la historia del uso de la noción de información, y en la cual se ha identificado un momento relevante entre los siglos xvii y xviii, que se caracteriza, en parte, por el desarrollo de la estadística y su papel en diversos ámbitos de la vida científica y política de Europa. Así, se puede advertir que la estadística influyó no sólo en la reconfiguración de la noción de estado (al brindar información tangible respecto al ámbito productivo y democrático de los países), sino que también participó en el desarrollo de teorías como la de la Evolución de las Especies propuesta por Darwin, e incluso en el surgimiento de disciplinas como la sociología. En este sentido, la noción de información, que resulta de interés para la presente argumentación, surge de un proceso en el que la calculabilidad, y nociones como la norma, comienzan a formar parte del pensamiento humano (Rodríguez, 2012).

Este recuento resulta fundamental en la reflexión acerca del carácter y funcionamiento del diseño, sobre todo en la medida en que recordamos que constituye una actividad que se basa en el intercambio de información, principalmente a la distancia. En este sentido, resulta necesario visibilizar que el diseño, tanto en sus métodos de proyección como en el carácter diseminativo que presentan sus procesos de transmisión, ya sea el cartel, los anuncios, los medios digitales y editoriales, etc., tiene como fundamento una orientación con base en la norma o el promedio. Así, un artefacto visual se diseña con el fin de que éste logre alcanzar a la mayor cantidad de receptores, según el carácter y objetivos de una institución, empresa o individuo por quien “el diseñador habla”. Esta circunstancia ubica al diseño en un espacio particular, el cual se constituye como terreno de acción para los medios. Al complejizar así la comprensión del diseño, se propone traer a la discusión el concepto de *topoi*, según como lo desarrolla Erkki Huhtamo (2011). El concepto de *topoi* encuentra un símil en la noción de “enciclopedia” de Eco, y busca dar cuenta de los

espacios de “normalidad”, donde los individuos “conducen su acción y persiguen la legitimidad” (Tapia, 2004, p. 44). Como “lugar común”, los *topoi* han de entenderse como materia prima con la que trabajan las y los diseñadores.

El trabajo con *topoi*, en el diseño, llama de nuevo la atención respecto a los procesos de “aplanamiento”. Entre ellos, se han de ubicar los recursos que se utilizan con el objetivo de sustentar y legitimar la producción de artefactos en el diseño. Entre las herramientas de las que se puede dar cuenta podrían mencionarse: la segmentación de mercado, las investigaciones en cuanto a la percepción visual que han surgido desde la neurociencia y la fisiología, los estudios antropológicos y sociológicos, por nombrar algunos. Por su perfil y metodologías, dichas herramientas están encaminadas al trabajo y producción de datos con un corte estadístico, es decir, con base en el procesamiento de información (que busca reducir la complejidad al recortar las particularidades y trabajar con promedios, buscando describir todo rasgo común o normal). En este sentido, las y los diseñadores recurren a instancias discursivas de carácter general, con el fin de lograr una transmisión de información eficaz.

En consecuencia, una revaloración del diseño, desde los términos que se han dispuesto a lo largo de estas líneas, implica reconocer los procesos de síntesis, así como los procesos de esquematización, estilización y selección, requeridos para la producción de artefactos visuales, pero ¿a qué hace alusión esta idea?

Perspectivas en el acercamiento al diseño gráfico como técnica medial

El desarrollo que se lleva a cabo hasta ahora, busca sentar algunas bases para el acercamiento al estudio del diseño gráfico como una técnica medial. En diversos momentos, se buscó problematizar desde la perspectiva medio-teórica la noción de comunicación asociada al diseño, así como la dimensión estética de esta práctica, al retomar un conjunto de conceptos y autores, a partir de los cuales se pretende “hacer visible” la diversidad de técnicas y tecnologías de las que se valen las y los diseñadores en la producción de artefactos que, de forma general, buscan transmitir una determinada información. La comprensión medial de dichos procesos, implica el reconocimiento de su materialidad, y de la

inherente imposibilidad de medir de manera certera la eficacia de los diseños en su acción como diseminadores de información.

Si se continúa la argumentación a través de las reflexiones de Krippendorf y Krämer, cabría plantear la necesidad de iniciar investigaciones a partir de las cuales sea posible cuestionar la cualidad que se espera de las y los diseñadores como “expertos en la comunicación humana”, y así debatir las ideas acerca de la posible respuesta de los interlocutores (Krippendorf, 2009). A partir de este tipo de investigaciones podrían estudiarse los mecanismos de procesamiento de la información que se llevan a cabo al diseñar, esto con el fin de mejorar las herramientas mediante las cuales puedan mejorarse las probabilidades de que un artefacto visual logre transmitir información de manera satisfactoria. Lo anterior al involucrar una serie de nociones surgidas de las teorías de la información (como el ruido, la integración, las misma argumentación entendida en términos de computabilidad, entre otros), con el fin de problematizar y complejizar el análisis respecto del funcionamiento y producción de los artefactos visuales.

Las transformaciones mediales que se llevan a cabo al diseñar se encuentran implícitas, en primer lugar, en los actos de traducción que resultan necesarios en la intención de trasladar las entidades imaginarias o simbólicas “al registro de lo visible”. La medialidad de los artefactos visuales se manifiesta en la cognoscibilidad con la que se logra dotar a dichas entidades, dado que los artefactos que se diseñan cumplen una función de mediación, en la medida en que facilitan el establecimiento de una interrelación entre representación y las entidades a las que hacen referencia.

Por otro lado, involucrar la noción de *topoi* o los lugares comunes, tiene como potencialidad el visibilizar que al diseñar intervienen un conjunto de actos que van más allá de la codificación de mensajes (y, por tanto, de significados) según las explicaciones simplificadas que se ofrecen en los modelos a dos vías (emisor-receptor). En cambio, los diseños que se presentan como artefactos, tendrían propósitos distintos al de sólo comunicar:

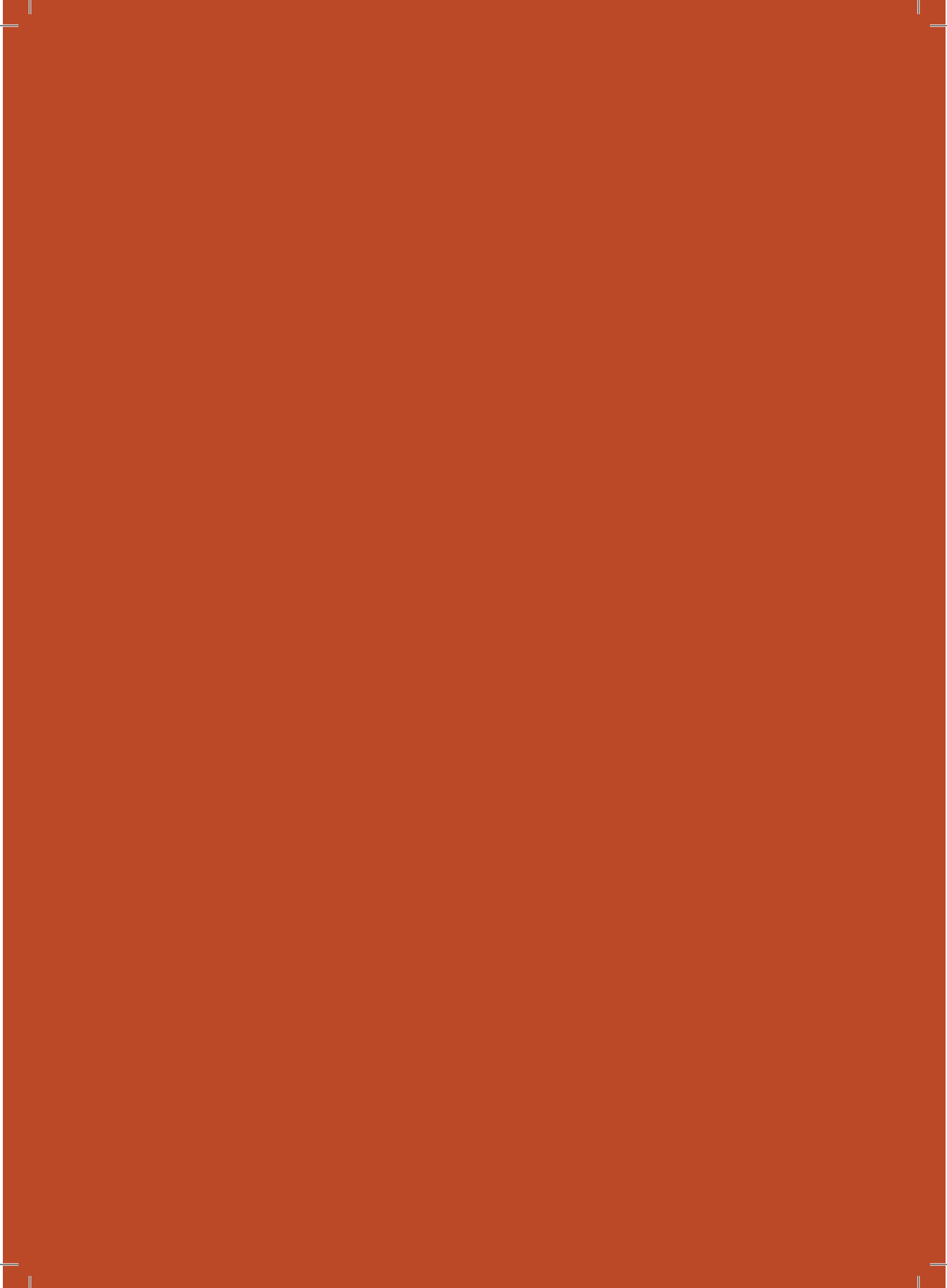
1. coordinar la comprensión;
2. el delineado de distinciones, y
3. la coordinación de la acción (Krippendorf, 2009).

Desde una lectura medial, las funciones de los artefactos visuales que se producen al diseñar, han de ser vistas en relación con el cómo se relacionan como nodos y mecanismos de una red discursiva amplia, cuyo funcionamiento da como resultado la producción y movilización del mundo humano (es decir, su espacialización).

En este sentido, se observa que la aproximación medial dispone un punto de vista, a partir del cual se hace tangible la fuerza que dota de efectividad a los artefactos visuales: su capacidad de funcionar como “virus”. La intención persuasiva inherente a la producción del diseño gráfico queda de relieve si se comprende que cada instancia de éste como una disciplina (ya sea la producción editorial, infografía, diseño publicitario, etc.) tiene como función primaria el procesamiento, almacenamiento y producción de información. El funcionamiento se encuentra legitimado por un sistema discursivo que fundamenta la eficacia de los diseños, y el diseño se integra a un determinado sistema, al legitimarlo, materializarlo y movilizarlo. Cuando un libro se lee, se detona un anuncio de compra o cuando un instructivo dirige la acción de una persona respecto al uso de una herramienta, puede comprenderse que la información se “ejecuta”, y por ende, que logra funcionar como un programa (Cramer, 2005). Es por lo anterior que se encuentra en la comprensión del diseño, como técnica medial, una perspectiva desde la que se vuelve posible problematizar respecto, no sólo a su dimensión política, sino también acerca de la capacidad de agencia que adquieren los diseños una vez que se lleva a cabo su diseminación.

Cabría, en adelante, continuar las exploraciones teóricas que resultan posibles al indagar a lo largo de las distintas vetas que se abren a partir de la mirada medio-teorética. Los cuestionamientos que se ven surgir como resultado de acercamientos (como el que se lleva a cabo como parte de la investigación, y de la cual se desprende el presente texto), se presentan como oportunidades para problematizar la comprensión de una práctica que ha buscado, de forma paulatina y a través de diversos medios, legitimar su discurso como disciplina con derecho y agencia propios.

- FLUSSER, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Caja Negra.
- FRASCARA, J. (2000). *Diseño Gráfico y Comunicación*. Infinito.
- GARCIA, T. (2016). *The Life Intense. A modern Obsession*. Edinburgh University Press.
- GARCIA, T. (2018). Surface fabrication, image fabrication [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1jBsxbdFsvg&t=1068s>
- HUHTAMO, E. (2011). Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study. En J. Parikka y E. Huhtamo. *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (pp. 27-47). University of California Press.
- IRIGOYEN, F. (2016). *Filosofía y Diseño: una aproximación epistemológica*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- KRÄMER, S. (27 y 28 de noviembre de 2019). *Iconicidad operativa: con o sin algoritmos* [Resumen de presentación de la conferencia]. Simposio Imagen, Algoritmo, Bauhaus, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- KRÄMER, S. (2015). *Medium, Messenger, Transmission: an approach to media philosophy*. Amsterdam University Press.
- KRIPPENDORF, K. (2009). *On Communicating: Otherness, Meaning, and Information*. Routledge.
- LATOUR, B. (1986). Visualization and Cognition: Drawing Things Together. *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present* (6), 1-40.
- RODRÍGUEZ, L. (2004). *Diseño: Estrategia y Táctica*. Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ, P. (2012). *Historia de la información*. Capital Intelectual.
- TAPIA, A. (2004). *El Diseño Gráfico en el Espacio Social*. Designio.



Acciones colaborativas con grupos tejedores en Chiapas y Oaxaca

Calos Barrera Reyes

A partir de los años noventa, comenzaron a surgir alrededor del mundo artistas contemporáneos como Alighiero e Boetti, Loraine Leeson y Suzanne Lacy que, tanto en lo individual como en grupos, mostraron un interés por la colaboración, la participación y la colectividad. Todos ellos vinculados a movimientos sociales y políticos, pero trabajando desde un lenguaje estético. Algunos teóricos destacados se dieron a la tarea de nombrar este tipo de prácticas: Suzanne Lacy (Jacob, et al., 1995) lo llamó “nuevo género de arte público”; Nicolas Bourriaud (2017) hablaba de “estética relacional”; Grant H. Kester (2004) de “práctica dialógica”; Claire Bishop (2016) de “arte participativo”; María Lind (2007) de “práctica colaborativa” y; Pablo Helguera (2011) de “arte socialmente comprometido”. Cabe señalar que, dentro de esta diversidad, las denominaciones continúan: “arte litoral”, “arte basado en la comunidad”, “comunidades experimentales”, “arte intervencionista” y “práctica social”, son sólo una muestra¹ (Bishop, 2016; Grant, 2004; Lind 2007).

¹ Es factible encontrar ejemplos de esta nueva dinámica en los proyectos *The Roof Is on Fire* (1994), de Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson; *Supergas* (1996), del grupo *Superflex*,

En este contexto, acepté en 2007 la invitación de Trueque (iniciativa transdisciplinaria que promueve el desarrollo de artistas y del arte contemporáneo emergente e independiente) y de Adivac (Asociación para el Desarrollo Integral de Personas Violadas, A.C.), para participar en el proyecto “Primera ocupación experimento sobre creatividad y violencia”. “El objetivo consistía en utilizar al arte como estrategia de comunicación para generar una cultura sobre la prevención, mediante un ejercicio de inmersión social dentro de una población afectada por la violencia, específicamente de índole sexual” (Ibarra, 2008, p. 52). Este reto me llevó a impartir, durante varios meses, un taller de corte didáctico a cuatro mujeres de diferentes edades, que habían sufrido violencia sexual y se hacían llamar “Mariposas”.

Durante el taller, a veces pintábamos, otras teñíamos o leíamos textos que nos interesaban o nos llamaban la atención. Leticia Arroyo, que en ese momento era mi profesora en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, me recomendó revisar el poema *Mariposa de obsidiana* de Octavio Paz (1995), incluido en su libro *¿Águila o Sol?*; el libro *El caracol púrpura. Una tradición milenaria en Oaxaca*, coordinado por la maestra Marta Turok (2003); y en particular *Presencia Maya*, libro del antropólogo Walter F. Morris (1991), así como su investigación sobre las mariposas en la iconografía de los textiles mayas, principalmente la que abordaba los huipiles ceremoniales que son realizados por tejedoras en Los Altos de Chiapas. Aún recuerdo mi fascinación por ese nuevo mundo de brocados y signos, del cual no me había percatado antes. Las “mariposas” compartieron mi entusiasmo y el 24 de noviembre de 2007, en el “Día Internacional de la

conformado por Jakob Fenger, Rasmus Nielsen y Bjørnstjerne Reuter Christiansen; *Art and Knowledge Workshop* (1984), de Tim Rollins & K.O.S.; *Waiting for Godot in New Orleans* (2007), de Paul Chan; *Common Task* (2009), de Pawel Althamer; *The Bijlmer Spinoza-Festival* (2009), de Thomas Hirschhorn; *From One Generation to Another* (1992-93), de Stephen Willats; *Genopoly* (1990), de Jay Koh; *Intervention to Aid Drug-Addicted Women, Shedhalle, Zurich* (1994-1995), del colectivo WochenKlausur; *Civic Innovation Lab* (2013), de Teddy Cruz + Fonna Forman; el filme *When you Think of Mexico* (1986) de Yolanda López; Cátedra Arte de Conducta (2002-2009), de Tania Bruguera; y los performances del mexicano Guillermo Gómez-Peña y La Posha Nostra; así como múltiples experiencias en Colombia (dado que su situación de conflicto y desigualdad propició un terreno fértil para este tipo de intervenciones artísticas), como son: *La piel de la memoria* (1998), de Suzanne Lacy, Pilar Riaño y Corporación Región; *Echando lápiz* (2000-2010), de Manuel Santana y Graciela Duarte y *Práctica Artística en la Grieta* (2007-2009), de Ludmila Ferrari. (Bishop, 2016, pp. 381-431; Ferrari, 2014, pp. 129-156; Grant, 2004, pp. 1-16; Junca H. 2017, pp. 209-213; Lind 2007, pp. 177-204; Riaño et al., 2003, pp. 1-59).

No Violencia Contra las Mujeres y las Niñas”, presentamos el performance *Mariposas de obsidiana* en la Alameda Central de la Ciudad de México.

En total, veintiséis mujeres, envueltas en huipiles teñidos con tintes naturales y con técnica de amarrado, efectuaron una caminata a paso lento y en silencio, algunas veces con pasos fuertes, a veces arrastrando los pies. Resultó una acción poética y contundente, donde la reflexión acerca de la violencia y la reconciliación entre familias fueron algunos de los objetivos planteados. El video de la acción pudo verse el día 27 de ese mismo mes, como parte de la exposición “Primera Ocupación, experimento sobre creatividad y violencia”, presentada en la Galería Garash.

Imagen 1.

Performance “Mariposas de obsidiana”. Ciudad de México

Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2008).



Después de esta experiencia, en 2008 viajé a Chiapas con la doble intención de conocer y trabajar con las realizadoras de tan sorprendentes piezas textiles que me habían cimbrado. En particular, me interesaba contactar a las tejedoras de la comunidad de Magdalena, por considerar su huipil ceremonial, el más elaborado, y por la cantidad de iconografía tejida. Mi idea era realizar una pieza en conjunto, utilizando técnicas ancestrales, como el hilado a mano y el teñido con plantas, con el propósito de obsequiársela a la Virgen de Magdalena, la santa patrona de esa localidad.

Muy pronto me topé con la realidad. Con lo que ahora llamo “una idea romántica”. Pretendía trabajar con comunidades que sólo conocía por medio de libros y documentales y para las que era alguien totalmente ajeno. Por supuesto que, de esa manera, no logré contactar a ninguna tejedora de Magdalena. Además, en la actualidad nadie elabora el hilo a mano (como yo idealicé), porque hace una década se dejó de plantar algodón en Chiapas y ahora se compran madejas de hilo de algodón industrial teñidas con colorantes químicos. También averigüé que muy pocos artesanos realizaban el teñido con tintes naturales y su producción la reservaban para piezas de concurso; la mayoría compra el material ya procesado, tanto de Oaxaca como de San Juan Chamula y Tenejapa, en Chiapas.

Durante esa estancia, otra revelación la obtuve tras hablar con la gente que lleva años trabajando y en contacto con tejedoras: la comunidad jamás permitiría que un externo participara en la elaboración del huipil de la Virgen. Y tenían razón, existen imposiciones producidas por comunidades cerradas, donde las relaciones sociales son nulas con comunidades abiertas, principalmente en el ámbito religioso, y operan por medio de normas, criterios éticos y códigos culturales. Así que para integrarse a la comunidad se necesitaba ganar confianza, aceptación y respeto.

Este panorama se convirtió en uno de los grandes retos a los que me he enfrentado como artista, cuestionando en paralelo la forma en cómo realizo y llevo a cabo mi práctica artística. A lo largo del proceso que he vivido, el tiempo se convirtió en un valor fundamental, tanto en mi trabajo como en mi aproximación a las comunidades. En los primeros años, descubrí que no estaba preparado para confrontar la realidad social y cotidiana de las tejedoras. Tuve que superar una serie de prejuicios antes de encontrar la forma de integrar mi práctica artística al contexto actual de su lugar de vida y necesidades.

Así, de 2008 a la fecha he tenido la oportunidad de trabajar con quince grupos y familias de tejedores en Los Altos de Chiapas y cinco en Oaxaca.²

Además de laborar intensamente con ellos, se han abierto las puertas para colaborar con asociaciones, museos e institutos gubernamentales, como el Museo Textil de Oaxaca, la Asociación Cultural Na Bolom y el Instituto Casa de las Artesanías de Chiapas, así como con investigadores, antropólogos, restauradores, documentalistas, activistas, gestores culturales y fotógrafos que, de alguna u otra manera, se han cruzado directa o indirectamente en el camino de la realización del proyecto al que denominé “Acciones de colaboración con grupos tejedores en Chiapas y Oaxaca, a través del teñido con tintes naturales y el uso en telar de cintura”.

Cabe aclarar que decidí utilizar la palabra “acciones” en tres dimensiones: en primer lugar, abarca las herramientas colaborativas que he desarrollado; en segundo, las relaciones humanas que se han creado y consolidado a través de los años y, en tercero, la vinculación con la acción artística o performance. Como en un círculo virtuoso, han dado pauta a la implementación del proyecto.

Sin duda alguna, proyectos como el que se ha logrado implementar en Chiapas y Oaxaca requieren de un enfoque participativo, colaborativo, de compromiso social o relacional, donde las relaciones humanas, el diálogo, el activismo, la negociación y la atención al contexto socioeconómico, cultural y político, entre otros factores, se constituyen como las nuevas herramientas del trabajo artístico. Esta afirmación, a la vez, me plantea una serie de cuestionamientos: ¿Cómo se han definido los conceptos estética relacional, arte participativo, colaboración y de arte socialmente comprometido, en correspondencia con las prácticas artísticas contemporáneas? ¿Qué herramientas han sido clave para cada enfoque? Y, por último, ¿cómo las puedo aplicar en el día a día, al realizar un proyecto en

2 En Chiapas, son los grupos Mujeres Tejedoras, de Zinacantán; Metik-Yaxchilan, de San Andrés Larráinzar; Jolobil Antsetik, de Aldama; Jóvenes Artesanos Saklum, de Santa Marta; Artesanas Los Girasoles, de la Cabecera de Chenalhó; Artesanías de Borlas y Textiles, de Cañada Grande, en Tenejapa; Tapetes de Pajaltón, de Tenejapa; X'chilul pak, de Cancuc; Paraíso el Reparó, de Venustiano Carranza; así como con Rosa Gómez Sántiz, de Oxchuc; María Pérez Hernández, de Chalchihuitán; Cecilia Gómez Díaz, de San Andrés Larráinzar; Maruch Santiz, de San Juan Chamula; Cecilia y Ángela Pérez Gómez, de Pantelhó; y Sebastiana y Juan Gómez Pérez, de Chacoma, Tenejapa. Mientras que en Oaxaca están los grupos Llana Huaricn, de San Andrés Chicahuxtle y Kandii, de Santa María Cuquila; las cooperativas Mondil SAP, de San Mateo del Mar, y Tixinda, de Pinotepa de Don Luis; y Odilón Merino Morales, de San Pedro Amuzgos.

comunidad? Conviene destacar que mi propósito no es efectuar un análisis en torno al debate suscitado por los términos participativo, colaborativo, de compromiso social o relacional (García, 2019), sino situar contextualmente mi práctica, posicionándome respecto de estos.

Por esta razón, a lo largo del texto muestro secuencialmente las herramientas y acciones que, en lo personal, fueron de utilidad a lo largo de estos trece años de trabajo, a fin de que puedan servir como referente para artistas que decidan iniciar un proyecto en una comunidad. Para ejemplificar experiencias reales y específicas de mi práctica artística en el desarrollo del proyecto, tanto en Chiapas como en Oaxaca, utilicé algunas ideas de Suzanne Lacy (1995), Lucy R. Lippard (Blanco *et al.*, 2001), Nina Felshin (Blanco *et al.*, 2001), Pablo Helguera (2011) y Nicolas Bourriaud (2017), entre otros.

Por último, hay tres puntos que me gustaría aclarar desde ahora. El primero es con relación a mi postura respecto a la relación entre el mundo del arte y el mundo de las comunidades en Chiapas y Oaxaca. Además de compartir con la comunidad la pasión por el textil, el respeto a la cultura, las raíces y las tradiciones, y de que ahora nos une algo tan valioso como la amistad, conviene enfatizar que todas las acciones que he llevado a cabo para este proyecto han sido a través de los ojos del arte contemporáneo, por medio de herramientas conceptuales vinculadas al activismo cultural y la práctica colaborativa. El segundo tiene que ver con la visión de “asistencialismo”, como la explica Javier Gil (2014):

Algunas acciones parecen sustentarse en la premisa de considerar carente a una comunidad y desde esa carencia legitiman una intervención. Un modelo de desarrollo lineal y homogéneo permite dar por sentadas necesidades, que quizás no pertenecen realmente a la comunidad. Desde lecturas que claramente son ajenas a esta se legitima una postura que fácilmente sucumbe en el asistencialismo y en una lógica que en sí misma trae consigo un tipo de relación social desigual: la explicación. Todo ello se aglutina con esa concepción centrada en la carencia del otro y no en su potencia y abundancia. (pp. 134-135)

Para mí es importante aclarar que estoy distanciado conscientemente de esta postura, ya que mi acercamiento a las comunidades nace de un interés por conocer la riqueza de sus propuestas artísticas textiles, en cuanto a método, forma y simbolismo, así como para intercambiar conocimientos en la técnica de teñido con tintes naturales y el tejido en telar de cintura.

El tercer punto se refiere a objetivos externos al proyecto, desde su inicio hasta el día de hoy: no estoy interesado en la constitución de una cooperativa, ni en abrir una tienda, ni en crear una línea de ropa, ni en volverme un intermediario en donde exista un beneficio económico personal.

Conceptualizaciones: estar comprometido, dar algo a cambio, vivir allí, elemento clave y comunidad y negociación

“Nuevo género de arte público”, en términos de Suzanne Lacy (1995, p. 19), consiste en “compromiso” y, con esta base, podría referirse a lo que se denomina “arte socialmente comprometido”. Aunque Claire Bishop (2016, p. 12), difiere del término, preguntándose: ¿Qué artista no está socialmente comprometido? En mi propia experiencia de trabajo, tanto en el estudio como en las comunidades, puedo afirmar que no es lo mismo trabajar en un espacio personal (haciendo una pintura o un textil con una selección acotada de óleos o hilos y estando comprometido en ser un buen artista) que ejercer el quehacer artístico cuando los materiales artísticos tradicionales han sido reemplazados por personas y relaciones. En especial, estas últimas condiciones implican responsabilidad, compromiso y ética, acciones bastantes serias.

Laura Anderson Barbata, con quien colaboré varios años en su proyecto “Transcomunalidad”,³ me enseñó que cuando trabajas con grupos y comunidades siempre hay que “dar algo a cambio”. Pero ¿qué se entiende por dar algo a cambio? Para mí, es ofrecer a la comunidad un beneficio significativo y a corto plazo. Por ejemplo, con los grupos de Chiapas fue brindar una ventaja competitiva y contribuir a aumentar las ventas de sus piezas, ya que, antes de emprender mi primer viaje a esa entidad, contacté al Instituto Casa de las Artesanías para ofrecer a las tejedoras, por medio de ese organismo local, espacios en las principales ferias artesanales de

3 Transcomunalidad-Intervenciones y colaboraciones con comunidades de zanqueros, Nueva York, Trinidad y Tobago y Oaxaca. Como su nombre lo indica, la transcomunalidad desconoce rígidas fronteras. Desde las más obvias, como las del espacio, hasta las que generalmente se utilizan para concebir y catalogar los productos culturales. Por tanto, integra, pone a dialogar y crea puentes entre culturas, territorios y comunidades, por medio de una práctica cultural ancestral: la de los zanqueros. Al mismo tiempo, desdibuja los límites que conceptualmente dividen al arte contemporáneo, al arte acción, al patrimonio cultural y a las tradiciones y a sus públicos (L. Anderson, comunicación personal, 9 de agosto del 2013).

la Ciudad de México,⁴ mismos que había gestionado meses antes para ese fin. Derivado de ese primer acercamiento, inicié los trabajos con los grupos Mujeres Tejedoras de Zinacantán y Paraíso el Reparó de Venustiano Carranza. Entre 2008 y 2009 realicé cuatro visitas a las comunidades de ambos grupos, sin obtener muchos de los resultados de las piezas que me había propuesto hacer en un principio.⁵ La razón tiene que ver con el concepto “vivir allí”, de Lucy Lippard:

La conexión con el lugar es un componente necesario para sentir de un modo cercano a la gente. Las alternativas tienen que surgir orgánicamente, a partir de las vidas y las experiencias de los artistas. Y no lo harán a menos que quienes están explorando estos “nuevos” territorios creen un amplio conjunto de opciones. Por tanto, el artista debe participar en el proceso tanto como dirigirlo, tiene que “vivir allí” de algún modo: física, simbólica o empáticamente. (Blanco *et al.*, 2001, p. 71)

Indiscutiblemente, “vivir allí” es fundamental y el primer paso para poder efectuar un diagnóstico y más adelante iniciar los trabajos, dependiendo de las circunstancias del lugar. Los grupos de Carranza y Zinacantán resultan perfectos para ejemplificar el concepto de “vivir allí” de Lippard (Blanco *et al.*, 2001), puesto que las veinte comunidades con las que estoy trabajando tienen muchas cosas en común y a la vez muchas diferentes, de modo que lo que me ha funcionado con una comunidad no me ha funcionado con otra, al tiempo que el trabajo con cada una de ellas se ha vuelto independiente y único.

En Carranza se encuentra María Luisa Mendoza Vázquez, quien es la presidenta de su grupo y mi principal contacto. Ella realiza múltiples actividades todos los días: labora en una tortillería de las cuatro de la mañana a las dos de la tarde, después llega a su casa y, además de limpiar y cocinar, le toca cuidar a sus nietos. Por si eso no fuera ya suficiente, tiene que asistir a reuniones, tanto de su grupo textil como de la comunidad. Entonces, ¿qué espacio le reserva al tejido? Durante las horas que

4 Feria de las Culturas Amigas, Feria Artesanal de la Ciudad de México, Feria México-Japón, Feria México-China, Mercadillo de la Escuela Mexicana de Gastronomía, entre otras.

5 Pretendía realizar una instalación de huipiles ceremoniales, con las comunidades en las que su principal santo es una Virgen. Me interesaba que las piezas se realizaran con las técnicas de hilado a mano, teñidas con tintes naturales y tejidas en telar de cintura. Sin embargo, la primera técnica estaba en desuso y la segunda próxima a desaparecer.

le quedan por la noche realiza, por un lado, piezas destinadas a participar en los concursos de arte popular (en ocasiones le toma hasta un año de preparación cada pieza) y, por otro, las que irán a tiendas y expo-ventas para su comercio.

Por su parte, en Zinacantán prevalece un panorama completamente distinto. El grupo de Pascuala Vázquez Hernández (la presidenta), está conformado por su familia: su mamá, tías, hermanas y sobrinas; la mayoría vive en la misma casa y todas se dedican exclusivamente a tejer. Pascuala y su hermana menor son las responsables del mercadeo de las piezas y se han vuelto grandes expertas. Por eso, aparte de sus tareas domésticas, ninguna mujer del grupo tiene la necesidad de participar en otra actividad remunerada. Ante esta situación es lógico cuestionar: ¿En cuál de los dos lugares ha sido más fácil desarrollar mi visión como artista? Lo cierto es que en ninguno: los dos han presentado sus propias complejidades. Cabe destacar que, en Carranza, justo porque no hay mucho tiempo para tejer y porque cada vez que visitaba la comunidad con planes de llevar a cabo algo, las circunstancias y las necesidades me superaban, por varios años mi práctica artística se limitó a observar, a no estorbar, a no quitarles el poco tiempo del que disponían.

En este sentido, Nina Felshin “considera que una herramienta esencial radica en descifrar dónde está el elemento clave, ya que asegura el interés de la comunidad, el impacto y la continuidad del proyecto” (Blanco *et al.*, 2001, p. 90). Después de tres años de convivencia y de “vivir allí”, encontré aquello a lo que se refiere Felshin y que sería de gran gozo, puesto que es lo que más me apasiona hacer: el teñido con tintes naturales.

Fue en Carranza donde primero me ofrecí a enseñarle a la tejedora a utilizar plantas de la localidad, como un modo de obtener una ventaja competitiva respecto a otras tejedoras, tanto en las expo-ventas, como en las piezas de concurso de arte popular. A partir de ese momento, ella ha tenido más oportunidades para vender y para llevarse los principales premios. Además, en colaboración hemos logrado realizar una instalación conformada por seis huipiles tejidos en telar de cintura con algodón hilado a mano, teñidos con palo brasil y grana cochinilla. Cabe destacar que, debido a que el hilado a mano y el teñido con plantas eran técnicas en desuso en esa comunidad, realicé talleres durante tres años antes de iniciar estas piezas. En total, junto con el tiempo dedicado a los talleres, me ha implicado ocho años conseguir la calidad que buscaba al realizar



Imagen 2.

María Luisa Mendoza Vázquez, presidenta del Grupo Paraíso el Reparó, Paraíso de Grijalva, Municipio de Venustiano Carranza. Chiapas

Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

las piezas. La parte inferior de los seis huipiles se sumergió en seis lavaderos con tinte natural, para que absorbieran el color. En esta obra en específico, me interesaba sacar de contexto las piezas textiles para darles una utilización estética.

Ciertamente, el “elemento clave” al que se refiere Felshin (Blanco *et al.*, 2001) ha sido, tanto en Chiapas como en Oaxaca, el teñido con plantas. Provocó que tuviéramos algo en común y que nos beneficia a ambas partes: para la tejedora obtener una ventaja competitiva y para mí contribuir a preservar una técnica casi perdida.



Imagen 3.
Instalación “Mujeres del paraíso”, Paraíso de Grijalva. Chiapas
Fotografía: Carlos Barrera Reyes. 2009.

En Zinacantán el proceso ha sido más complejo. El principal obstáculo radica en que el grupo se ha especializado en hacer prendas comerciales y, como le va bien en las ventas, no le interesa crear piezas para concurso ni dedicar tiempo a realizar algo más elaborado.⁶ Durante diez años no logré que alguien del grupo se interesara en el proyecto, a pesar de que con esta familia llevo más años de convivencia y la mejor relación de amistad. Aquí cabe resaltar que, desde un principio, mi decisión fue no presionar y esperar al momento adecuado.

Esta situación está vinculada con la idea de “comunidad” referida por Lucy Lippard, “donde no es necesario entender por completo el mundo y resolver todas las diferencias, sino aprender cómo trabajar dentro de las mismas, mientras estas cambian y se desarrollan” (Blanco *et al.*, 2001, p. 69). De hecho, un claro ejemplo de la idea de Lippard es lo que sucedió con la Feria Maestros del Arte,⁷ la cual está considerada como uno de los principales eventos de expo-venta en México, por las grandes ventas que se registran y los excelentes coleccionistas extranjeros que la visitan. También es uno de los principales espacios a donde las tejedoras quieren ser invitadas. Pascuala Vázquez Hernández está acostumbrada a viajar, sabe de precios por pieza y al mayoreo, se sabe manejar con los compradores nacionales e internacionales y tiene una relación formidable con las organizadoras, de modo que su lugar siempre está asegurado.

Para la edición 2019, sin embargo, se presentó una condición importante, una circunstancia que empezará a tomar gran auge en el futuro. Me refiero a la entrada de diseñadores e intermediarios al mercado artesanal, quienes buscan estilizar los motivos y hacer las prendas más accesibles al gusto del que las compra, lo que ha provocado una baja en las

6 Recomiendo revisar con más profundidad la situación del grupo de Pascuala, por medio del libro *Comunicación y cultura en Zinacantán, un acercamiento a los procesos comunicacionales* (Rincón, 2007). Aunque no concuerdo con el autor en el hecho de utilizar información personal de la familia de Pascuala, es un buen ejemplo para entender el contexto y la situación a la que me estoy refiriendo.

7 La Feria Maestros del Arte es organizada y auspiciada por activistas extranjeros, con el objetivo de promover la artesanía popular de México y ofrecer un lugar donde los artesanos puedan vender sus productos. Se lleva a cabo en el club de yates de Chapala, Jalisco, y se realiza todos los años en la misma fecha. Cabe resaltar que los gobiernos mexicanos, tanto locales como a nivel federal, no han podido organizar a la fecha un evento que se lleve a cabo de manera anual y con la misma relevancia, de modo que la feria se ha convertido en la más importante del país.

ventas de las tejedoras, quienes, para competir, han copiado los diseños provocando una disminución en el brocado y el bordado de las piezas. Tanto organizadores de las ferias, como directivos en museos y organizaciones, preocupados por la situación, han decidido dar preferencia a grupos en los que no participe ningún diseñador o intermediario que no sea parte de la comunidad y dar preferencia a técnicas ancestrales. Ante esta situación, la encargada de la selección de artesanos de la parte de Chiapas me solicitó hacer la elección de las tejedoras para la Feria, a fin de dar prioridad a quienes están trabajando con tintes naturales. Decidimos incluir a Pascuala en la lista, con el compromiso de que para los siguientes talleres de tintes naturales a impartir en San Cristóbal de las Casas llevaría a las mujeres más jóvenes de su grupo, para identificar tejedoras con habilidades y gusto por el teñido. De esta manera, identifiqué una herramienta clave: la negociación. Al respecto, Pablo Helguera, nos señala lo siguiente:

La clave para un proyecto exitoso se encuentra en entender el contexto social en el que toma lugar y la forma en que se negocia con los participantes o la audiencia en cuestión. Cuando un artista entra en uno de estos contextos, rápidamente se topa con una dinámica social compleja y desconocida, expresada en términos y códigos culturales diferentes al que se está acostumbrado. Si uno de estos códigos es malinterpretado, subestimado o ignorado, las cosas pueden desplegarse en cierta manera que el artista puede sentirse perdido o incierto en cómo proceder, y en algunos casos esto puede resultar en experiencias improductivas o negativas para ambos (2001, p. 30).

Lo esencial en esta situación (en la cual estoy en total acuerdo con Helguera), es tener una cierta conciencia de cómo emergen los escenarios interpersonales y cómo algunos de ellos pueden ser negociados, desarrollando una mejor comprensión de las necesidades e intereses de las partes involucradas. De hecho, Rosa Vázquez Ruiz, de quince años, integrante y sobrina del grupo de Pascuala, sobresalió por su entusiasmo al teñir y ahora es una de mis alumnas más aplicadas. En cada taller ha llegado con plantas nuevas con las que ha estado experimentando y que se encuentran en los bosques de su comunidad. Este año, 2021, ha sido invitada para el Primer Encuentro de Tintes Naturales, organizado por el FONART, la Secretaría de Cultura y el Museo Nacional de Antropología.

Las relaciones son como teñir con plantas: Requieren tiempo

Para teñir algodón y lana con palo brasil, el primer paso es hacer madejas de 25 a 50 gramos máximo, para evitar que se enreden, con un amarre en los dos extremos con la técnica de ocho. Luego se ponen a remojar en agua muy caliente por media hora, para que suelten toda la grasa del borrego y cuando se aplique el tinte éste penetre bien. Enseguida, las madejas se lavan con jabón neutro dos veces y hay que enjuagarlas hasta que no quede rastro de éste, siempre procurando usar la misma temperatura de agua, para evitar que se encoja el material. En un recipiente de peltre o barro (recomendados para que los colores salgan brillantes y no oscuros),⁸ se disuelve alumbre en polvo y cremor tártaro con agua muy caliente, cuidando de hacerlo bien, ya que de lo contrario la lana se puede manchar. Cuando el agua alcanza el punto de ebullición se introducen las madejas, procurando que no hierva o se quemará la lana. Es necesario estar moviendo continuamente para que el teñido sea parejo. Al cabo de una hora se saca el material y se enjuaga tres veces con agua limpia; es importante no olvidar este paso o el exceso de alumbre y cremor puede provocar un teñido muy claro. Nuevamente, es importante mantener la misma temperatura del agua en todo momento.

Para el algodón se hacen los amarres correspondientes en las madejas y se ponen en agua muy caliente, de modo que el almidón se desprenda; luego, al igual que con la lana, se lavan con jabón y se enjuagan. En un recipiente de peltre o barro se disuelve el alumbre en agua caliente y se introduce la fibra por una hora a punto de ebullición. Al término se saca de la olla y se enjuaga tres veces con agua limpia. Se tira el agua de la olla y se pone agua caliente limpia y se agrega ácido tánico, se disuelve y se integra la fibra por una hora más a punto de ebullición, se saca y se enjuaga tres veces. De nueva cuenta, en la olla se pone agua limpia y caliente y se disuelve el alumbre para luego integrar la fibra una hora más a punto de ebullición. En los tres pasos es importante estar moviendo el material. Al terminar se enjuaga perfectamente o sucederá lo mismo que con la lana. Tanto el algodón como la lana se dejan reposar en agua

⁸ El aluminio y/o hierro despiden partículas que alteran la fijación y tonalidad del color en la lana y el algodón.

durante toda la noche. El segundo paso es el teñido, para el cual se utilizan astillas de la corteza del árbol. Yo las traigo de Paraíso de Grijalva, en el municipio de Carranza, Chiapas, porque ahí es donde las puedo obtener recién cortadas y al ser frescas, en comparación con las que venden en los mercados, se obtiene un color más intenso. Se cortan en pequeños pedazos y se ponen a remojar por un mes. Como la corteza es muy dura, el trabajo es largo y laborioso. Las astillas se ponen en una olla de peltre o barro, se les agrega suficiente agua y se hierven por una hora. Se dejan enfriar y se cuelan. Luego se les pone más agua a las astillas y se hierven por otra hora. Se dejan enfriar y se vuelven a colar. Se junta el tinte colado de las dos hervidas y se calienta a punto de ebullición, luego se introducen las madejas de lana y algodón bien exprimidas y se mantiene moviendo por una hora a punto de ebullición, cuidando que no hierva o se quemarán las fibras. Una vez pasada la hora se apaga la olla y se deja reposar hasta el siguiente día. Las fibras se sacan y se ponen a la sombra por 24 horas, ya que si el sol les pega directo se pueden manchar. Al siguiente día, ya secas, se enjuagan con jabón neutro lo necesario, hasta que el color deje de salir, y se ponen a secar nuevamente a la sombra. El líquido del tinte que sobró se puede usar para tonos más bajos; el procedimiento es el mismo.

Quise usar el teñido con el palo brasil como analogía del tiempo, ya que lo mismo ha sucedido con el fortalecimiento de las relaciones en las comunidades: un proceso largo y minucioso. ¿Y de qué tipo de relaciones estamos hablando? Todas: relaciones humanas, relaciones de comunicación, relaciones de amistad, relaciones de aprendizaje, relaciones de solidaridad, relaciones de confianza e inclusive relaciones de poder.

De acuerdo con Helguera (2011), los proyectos más exitosos en el arte socialmente comprometido son aquellos en donde los artistas han trabajado en una comunidad en particular por un largo tiempo y tienen un profundo entendimiento de los participantes, con la principal estrategia de ganar la confianza de la comunidad. Por tanto, en 2016, cuando inicié una residencia de arte en el Museo Na Bolom para realizar una instalación artística con telares de cintura, viajé por las trece comunidades de Los Altos, donde esta técnica aún se mantiene con fortaleza. En paralelo, me proponía tres objetivos con las comunidades. El primero era hacer un diagnóstico sobre el teñido y verificar si aún lo practicaban las tejedoras. De entrada, parecía que la mayoría lo hacía. Me sacaban todos sus

utensilios y madejas teñidas y yo me regresaba muy contento de saber que la técnica seguía más viva que nunca. Pero, después de un tiempo y de “vivir allí”, me di cuenta de que todo era una representación para los turistas, coleccionistas y antropólogos.⁹ La realidad era que desde hacía ya varios años no lo practicaban y todos los hilos teñidos eran comprados.¹⁰

El segundo objetivo era poner en contacto a las tejedoras con los materiales teñidos para el telar y despertar su interés. Además de pagar el telar, les dije que podía enseñar a su grupo a teñir, yo pondría los materiales y ellas sólo tenían que invitar a sus integrantes. Este proceso duró seis años, ya que los talleres fueron bastante requeridos y la mayoría me pidió repetirlos para sacar más colores. Todo el material teñido se los obsequié a las tejedoras y mucho fue utilizado para piezas de concurso. Debo manifestar que la tarea sobrepasó mis cálculos en tiempo, dinero y energía. Ha sido una de las labores más pesadas que he hecho en mi vida. Ir todos los días a una comunidad diferente implicaba el viaje, adecuarme a las condiciones para teñir, muchas veces en la calle y a pleno sol, utilizando leña con el humo entrando hasta el cerebro.

Algo muy positivo salió de toda esta odisea, a manera de diagnóstico. Quedó claro que las tejedoras tienen todo el entusiasmo y el interés en teñir; el problema es la escasa materia prima, ya que la lana de borrego casi no se produce y los pocos que se dedican a ello la destinan para consumo propio; cuando la venden es a un precio muy alto. Otro problema son el alumbre, el cremor tártaro y el ácido tánico, ya que sólo se consiguen a bajo precio en la Ciudad de México. Otra problemática más grande está relacionada con las plantas silvestres, que cada día desaparecen por la deforestación y los pesticidas.

El tercer objetivo tiene que ver con la idea de Helguera (2011) de ganar la confianza de la comunidad, que sin duda radica en el tiempo que me tomó realizar los dos objetivos anteriores y que me ayudaron a entender con profundidad a cada una de las tejedoras, conocer sus diferentes intereses y circunstancias.

9 De esta forma acreditan que ellas realizaron el teñido y así garantizan una posible compra.

10 Es importante mencionar que esta conclusión se deriva de la experiencia que he tenido con los grupos con los que he trabajado en Chiapas y Oaxaca; sin embargo, no abarca en su totalidad a todos los grupos textiles.





Imagen 4.
Taller de teñido con cempasúchil, grana cochinilla, añil, palo brasil y palo azul, impartido al Grupo Llana Huaricnn de la comunidad de San Andrés Chicahuaxtla. Oaxaca
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

Esos talleres de teñido tuvieron tanto éxito que, de 2018 a la fecha, en el caso de Chiapas, no ha sido necesario viajar a cada una de las comunidades para impartirlos. Ahora, tres veces al año todos los grupos bajan de sus comunidades a San Cristóbal de las Casas, para trabajar en las instalaciones del Museo Na Bolom, donde realizamos un taller durante una semana completa, algo que pensé que mis ojos jamás verían, ya que hacer que quince grupos dejen sus comunidades es complicado, tanto por los gastos que esto implica como por el tiempo.

Es interesante cómo el conocimiento del teñido ha regresado nuevamente a las tejedoras, en una especie de círculo completo. Años atrás, la artista y académica Leticia Arroyo, quien fue mi maestra en el teñido, realizó una investigación profunda y extensa sobre materiales tintóreos y técnicas de teñido, que dio como resultado el libro *Tintes Naturales Mexicanos* (2014). Cabe destacar que, durante el proceso, Leticia viajó a varios lugares del país para escuchar de viva voz las técnicas usadas por indígenas y artesanos. De ahí, muchas son las abuelas y madres de las tejedoras con las que ahora trabajo y me siento afortunado de regresarles lo que ellas nos compartieron.

Ahora bien, Leticia basó su investigación en el estudio de las fuentes históricas, la investigación de campo y la experimentación, a partir de las sugerencias de esas fuentes documentadas y de las existentes en algunas comunidades indígenas, como Chiapas. Por tanto, hoy resulta interesante preguntarse: ¿Qué tanto ha cambiado este conocimiento?, en un paralelismo a lo que sugiere Angélica Morales (2017, pp. 12-13). En principio, tenía claro que el alumbre, el cremor tártaro y el tanino son nuevos para algunas de las tejedoras, ya que antes usaban plantas silvestres que contenían estas sustancias, como lo es el arbusto de *eugenia* y las *agallas de encino*. En consecuencia, he tratado de realizar algunos procesos escuchando la voz de las tejedoras; por ejemplo, hemos teñido con la planta de muile. Sin embargo, en las dos ocasiones no logramos los resultados esperados y, al final, escuché comentarios de las tejedoras, diciendo: “mi abuela lo hubiera hervido primero”, “mi mamá dice que se combina con otra planta”, etc., lo que habla de un conocimiento existente y que en algunas ocasiones está incompleto, por lo que me parece de gran importancia continuar con la experimentación *in situ* y en diálogo directo con las tejedoras para su documentación.



Imagen 5.

Mapa de los grupos y familias participantes en el proyecto de tintes naturales

Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

En 2015, en colaboración con Leticia Arroyo inicié una instalación artística que tiene el reto de elaborar un telar de cintura por cada una de las plantas que aparecen en su libro. Parte del cometido es que sean tejidos por los grupos que participan en el proyecto, ya que nos pareció una excelente vía para integrar más tejedoras. Ese año lo dedicamos a realizar pruebas piloto, así como a recolectar y teñir el material de los primeros trece telares en el taller de textil de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, para después entregarlo a las tejedoras seleccionadas.

En paralelo, estamos llevando a cabo un muestrario con las diferentes tonalidades que cada planta e insecto ofrece¹¹ y, además de algodón, lana y henequén, incluimos a la investigación algodón coyuchi, ixtle, lino, pelo

¹¹ En el libro de Leticia Arroyo (2014) no se realizaron tonalidades.





Imagen 6.

*Instalación Telares de cintura. Tejidos con técnica de trama suplementaria en algodón, lana y seda. Teñido: Carlos Barrera Reyes. En colaboración con tejedoras de Chiapas y Oaxaca. **Hierba del borracho:** María y Petrona Patishtán, San Juan Chamula, Chiapas. **Conguerama:** Juana Victoria Hernández Gómez, San Juan Cancuc, Chiapas. **Pericón:** Martha Julia Méndez Hernández, Magdalena, Chiapas. **Grana cochinilla:** Sebastiana Gómez Pérez, Chacoma, Tenejapa, Chiapas. **Muitle:** Angélica María Vázquez Pérez, Chenalhó, Chiapas. **Hierba amarga y lodo negro:** María Emiliana Hernández Pérez, Zinacantán, Chiapas. **Añil:** María Luisa Mendoza Vázquez, Paraíso del Grijalva, Chiapas. **Palo brasil:** Fidencia Pérez Hernández, San Andrés Larráinzar, Chiapas. **Cinco llagas:** Rosa Gómez Pérez, Oxchuc, Chiapas. **Mangle rojo:** Victoria Villaseñor Oviedo, San Mateo del Mar, Oaxaca. Achiote: Ángela y Cecilia Pérez Gómez, Pantelhó, Chiapas. **Nogal americano:** Odilón Merino Morales, San Pedro Amuzgos, Oaxaca
Fotografías: Carlos Barrera Reyes (2015–2021).*

de conejo, plumas de guajolote y seda. De hecho, sin haberlo propuesto hemos localizado nuevas plantas que tiñen, como es el caso de la *hierba del borracho*. Nos topamos con ella por accidente y resulta que ofrece una gama muy interesante de tonalidades en café y marrón. Algunas otras han sido recomendadas, como el zapote negro, y otras más surgieron al revisar textos de otros investigadores (Past, 1980 pp. 44-46, 50-54 y Contreras y Sosme, 2015, pp. 75, 77, 83), como es el caso de amosoh cimarrón, mozote, zarzamora y sekaro.

Cempasúchil

Togetes erecta L.
Compuestas

Características
Planta herbácea de hojas recortadas de olor penetrante. Sus flores son grandes y amarillas, en cabezuelas. Los pétalos contienen carotenoides, principio activo colorante. (ARGOYO: 2004, 80)

Nombre común
Cempoahuochitl, en náhuatl; potzol nichim, en tzotzil; flor de muerte; julus; mustá; periquilz; veinte pitales.

Partes a utilizar
Flores.

Hábitat
Chiapas, Hidalgo, Michoacán, Sinato, Tabasco, CDMX, Veracruz

Lugar de recolección
Reciclaje en ofrendas.

Tiñido
Carlos Barrera Reyes

Ilustración:
Luisa Arroyo Ortiz

Procedimiento de tñido

Lana*

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Ninguno**

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **NaHCO3**

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Cu**

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Fe**

Uso: **Primero**
Color: **Café oscuro**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Ninguno**

Lana

Uso: **Segundo**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Ninguno**

Uso: **Segundo**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **NaHCO3**

Uso: **Segundo**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Cu**

Uso: **Segundo**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Fe**

Algodón

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + At + A**
Enfriador: **Ninguno**

Uso: **Primero**
Color: **Café (Coyuchil)**
Mordente: **A + At + A**
Enfriador: **Ninguno**

Henequén

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + At + A**
Enfriador: **Ninguno**

Pluma

Uso: **Primero**
Procedencia: Guajolote
Color: **Blanco**
Mordente: **A + At + A**
Enfriador: **Ninguno**

Seda

Uso: **Primero**
Color: **Crudo (Mulberry)**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Ninguno**

Uso: **Primero**
Color: **Crudo (Chiffon)**
Mordente: **A + CI**
Enfriador: **Ninguno**

Ixtle

Uso: **Primero**
Color: **Crudo**
Mordente: **A + At + A**
Enfriador: **Ninguno**

Lana* lavada en agua jabonosa

A alúmina
CI citrato sódico
At ácido tartárico

El bicarbonato de sodio
Cu sulfato de cobre
Fe sulfato ferroso

Imagen 7.
Muestrario de tintes naturales. Infografía cempasúchil
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2021).

En Oaxaca, el trabajo con los grupos ha requerido otra dinámica. Por ejemplo, el material teñido para los telares se ha tenido que hacer *in situ*, ya que las y los tejedores quisieron mostrarme las plantas tintóreas que son endémicas de su comunidad, como nanche, piñón, coco, cedro, palo mulato y guapinol, lo que ha permitido no sólo enriquecer la investigación y el intercambio de conocimiento, sino construir dinámicas aún más colaborativas y participativas.

Imagen 8.

Taller de teñido con cempasúchil, barba de león, piñón y cedro, impartido a la Cooperativa Mondil SAP. De izquierda a derecha, Cristina, Guadalupe, Victoria y Elena Villaseñor Oviedo, San Mateo del Mar. Oaxaca
Fotografía: Beatrice Bretton Consagra (2018).



Primero el pollo, después el guajolote

En 2002, el comunicador Luis Antonio Rincón García realizó una investigación acerca de los procesos comunicacionales y culturales que inciden en las condiciones de vida de los habitantes de la comunidad indígena de Zinacantán, Chiapas, con el objetivo de producir procesos de planificación comunicacional orientados al desarrollo comunitario. En su libro *Comunicación y Cultura en Zinacantán* enfatiza:

el recurso oral es la herramienta comunicacional por excelencia, y el ámbito laboral familiar suele ser el espacio más recurrente para el intercambio de experiencias, el diálogo, la toma de decisiones y la planeación de acciones específicas. Es en el camino a traer leña o cuando van a lavar ropa, pero principalmente durante las horas de bordado y en el transcurso de la comida, que se forman círculos de conversación bastante democráticos, en los cuales pueden llegar a expresar su opinión tanto las mujeres más jóvenes como las más ancianas, aunque sea la voz de las mayores la que incline la balanza de las decisiones para establecer objetivos, además de definir las estrategias más adecuadas para conseguirlos. Son prácticas que les dan cohesión como grupo, necesarias para afrontar problemas cotidianos, además de reforzar su identidad cultural, en tanto se constituyen en espacios para aprender, incorporar y reforzar valores, sentidos, rituales y símbolos propios de la comunidad. (2007, p. 23)

A esta concepción de Rincón, yo añadiría “tiñendo”. Y es verdad que el mejor momento para dialogar con las comunidades surge en la hora de la comida, cuando toda la familia se sienta alrededor del fogón en mesas pequeñas, con sillas diminutas. Recuerdo que la primera vez que visité a la familia de Pascuala Vázquez Hernández me pasaron a la cocina de los turistas: un lugar pequeño, luminoso y bastante ordenado, decorado con ollas de barro y un horno de leña al centro, con un comal para hacer tortillas y ofrecer a sus invitados un taco con queso o pepita de calabaza molida. En la siguiente visita, cuando ya teníamos más tiempo de conocernos, me invitaron a la cocina de la familia: un espacio mucho más grande y oscuro, ya que las paredes y techos están ahumados por el uso de leña. Si bien recuerdo, Pascuala me hizo unos huevos estrellados de sus gallinas, que se encuentran en la parte posterior de la cocina. Me sentí afortunado de comer huevos orgánicos recién recolectados. En esa ocasión, me instalaron en una mesa pequeña con mi silla al lado del comal y me dejaron comer a solas. En la siguiente visita me invitaron a comer

junto con la familia, aunque me pusieron mi mesa aparte, con mi plato y cubiertos. Cabe señalar que la forma en la que se distribuye la familia es muy singular: cada pareja de padres se sienta con sus hijos y ponen un plato al centro de su mesa, del que todos comparten; no usan cubiertos, así que la tortilla y los dedos son las herramientas principales. Recuerdo penosamente una ocasión, cuando me sirvieron un pedazo de carne ahumada y yo tontamente me lo llevé a la boca, y lo comí en tres bocados. Cuando terminé todos me veían sorprendidos y Pascuala expresó: “¡Ay, Dios, ustedes los de la ciudad no saben comer! ¡Agarra tortillas!”. Ahora sé que cuando me dan un pedazo de carne lo tengo que distribuir en por lo menos tres tortillas. He tenido que aprender a comer con las comunidades, y he de decir que la forma se ha vuelto un diálogo y un momento indispensable para afianzar las relaciones.

Ahora me siento muy feliz cuando llego a comer con Pascuala: ya no me separan, me incluyen con alguna de las familias y orgulloso uso mis dedos y mi kilo de tortillas en un plato compartido. Y esto sucede con todas las familias con las que estoy colaborando. Y soy una persona afortunada, porque cada vez que visito a alguien matan un pollo y lo hacen en caldo, lo que está considerado un platillo ritual que sólo se prepara en fechas y eventos importantes. En abril de 2019, en dos de las comunidades que visité pasé a lo que yo llamo el siguiente nivel. En lugar de pollo mataron guajolote; en una lo hicieron en caldo y en otra lo acompañaron con mole, pero ¡en las dos me chupé los dedos! Así que, una clave importante para ganar la confianza de las tejedoras, es comerse todo lo que te cocinan, con muchas tortillas, por supuesto, y repetir, ya que no hacerlo es señal de que no te gustó y habrás ofendido a la cocinera y cometido el primer error de aproximación.

Con su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud (2017) fue criticado por ejemplificar sus ideas con artistas de los años noventa y obras que se presentaban como *meetings*, conciertos, manifestaciones, comidas y fiestas, limitándose al espacio de las galerías y los centros culturales (Bishop, 2016, p. 12). Sin embargo, nos remitimos al concepto de “arte relacional” en su manera más simple y directa, es decir, “la acción en el espacio de las relaciones humanas como lugar para pensar la obra de arte. La lógica que esto implica es, sin duda, la lógica de la interacción, de la apertura que inaugura el diálogo” (Bourriaud, 2017, p. 53). Esta misma lógica sucede en las diversas circunstancias que he compartido y



Imagen 9.

Cocina de la Familia Vázquez Hernández, Zinacantán. Chiapas

Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2017).

producido con los grupos. Cuando impartí los dos últimos talleres a los quince grupos, a la hora de la comida los invité al comedor principal del Museo Na Bolom, un espacio que está abierto para que los visitantes lo usen y, sin embargo, nadie se anima a hacerlo, tanto por su belleza como por su amplia dimensión (cabén hasta cincuenta personas sentadas). Es como si se hubiera olvidado que los anteriores dueños lo mandaron a hacer para llevar a cabo grandes comidas con sus amigos lacandones y que, mientras se está ahí, uno puede ver las fotografías que se encuentran alrededor de la mesa. Por mi parte, en cambio, desde que comencé a visitar el lugar tuve ganas de revivir ese espacio para lo que fue hecho; por eso, cuando la tuve, no perdí la oportunidad de hacerlo. Realmente es un espectáculo cuando nos sentamos a comer y todos sacamos lo que llevamos para compartir. En un principio, la gente del museo me levantó

la ceja, pero tan pronto los invité a sentarse con todos la bajaron y ahora les parece de lo más común.

Me parece fundamental acercar a los tejedores y sus familias con la gente del museo, para que convivan, se conozcan y generen vínculos. Años atrás, y debido a incorrectas administraciones, el museo había creado una pésima reputación con los artesanos, al grado de que nadie quería visitar el lugar o vender sus productos en su tienda de artesanías. En cambio, ahora, durante la última visita, la directora actual puntualizó que gracias al proyecto se están mejorando las percepciones y construyendo nuevos puentes con los artesanos. Estoy convencido de que las acciones implementadas han ayudado mucho, pero con base en mi experiencia, considero que la clave principal está en sentarse junto a ellos, compartir sus alimentos, escucharlos y ¡dedicar tiempo a conocerlos!

Continuando con las ideas de Bourriaud (2017, p. 53), resalta la influencia del contexto de globalización tecnológica, donde los medios de producción actuales son totalmente distintos a los de otros periodos de la historia y, por tanto, implican un cambio de paradigma frente a la producción artística. Aquí, cabe destacar que esta circunstancia se encuentra cada día más marcada en las comunidades, en especial por medio de las telecomunicaciones. De hace once años a este momento, la forma de comunicación ha dado un giro contundente en una forma benéfica, ya que el trabajo iniciado en persona puede tener continuidad, algo que era imposible hace unos años, cuando se tenía que detener y volver a reanudar hasta la siguiente visita. Aunque los grupos de Chiapas y Oaxaca se encuentran en la parte inicial de los beneficios y desventajas establecidos por las redes sociales, es un proceso que definitivamente será un punto importante para considerar, tanto en la forma de aproximación de las comunidades, como en la forma de llevar a cabo la práctica artística.

Rescate de la colección textil del Museo Na Bolom

De 1970 a 2000, el antropólogo Walter F. Morris logró integrar una colección textil de Los Altos de Chiapas, que por su cantidad y variedad constituye una de las principales compilaciones de la región. Para resguardarla la entregó en custodia al Museo Na Bolom; sin embargo, por falta de presupuesto, éste la mantenía en malas condiciones en una de las bodegas. En estas circunstancias, en 2017 la directiva del museo me



Imagen 10.
*Comedor del Museo Na Bolom, en el marco
de la Primera Feria Internacional de Arte y Artesanía,
San Cristóbal de las Casas. Chiapas*
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

propuso generar una estrategia de trabajo en torno a las piezas. Como primer paso, emprendí una labor de catalogación y toma de fotografías de cada una, tarea que por la dimensión se ha prolongado a lo largo de cinco años, con la intención de concluirla en 2022.

Por otro lado, sugerí aprovechar las salas itinerantes para organizar exposiciones, cuyo eje fueran las propias comunidades de la región, con el objetivo principal de acercar las piezas de la colección a los tejedores con los que en paralelo estaba generando vínculos. Acordamos que para la primera exposición yo cubriría los gastos de montaje y renta de transporte, para traer al grupo correspondiente a la inauguración y, si obteníamos buenos resultados, el museo absorbería esos rubros para las siguientes ocasiones. Además, establecimos que, al contar con la trayectoria y la documentación suficiente de la experiencia, concursaríamos en las becas y apoyos que ofrecen, tanto el Gobierno como las instancias particulares para asegurar fondos.

Así, nos abocamos a realizar la exposición de la comunidad de Magdalena (abril 2017), misma que obtuvo un excelente recibimiento de parte de las tejedoras y del público. De entonces a la fecha hemos logrado presentar nueve exposiciones más: Chenalhó (septiembre 2017), Tenejapa (noviembre 2017), San Juan Chamula (mayo 2018), Venustiano Carranza (noviembre 2018), San Andrés Larráinzar (abril 2019), Tenejapa, Casa de la Cultura (julio 2019), Pantelhó, Chalchihuitán, Oxchuc, Cancuc y Tenango (agosto 2019), Zinacantán (marzo 2020) y Zinacantán Casa de la Cultura Virtual (agosto 2020), bajo el concepto rector de *Guía textil de Los Altos de Chiapas*. En cada ocasión hemos incluido fotografías de la antropóloga y fotógrafa Gertrudis Duby de Blom, pertenecientes al acervo del museo, que han servido para mostrar el uso de los textiles en la época en que fueron tomadas (1950-1980), así como para compararlos con la vestimenta en la actualidad. Ha sido muy interesante observar, escuchar y documentar el encuentro que han tenido varias de las tejedoras, con piezas que realizaron sus madres y abuelas. La emoción suscitada ha servido de motivación para la realización de reproducciones. Ahí donde el diseño y la iconografía se habían perdido, la cámara fotográfica de los teléfonos que usan las tejedoras ha cumplido un cometido singular.

Por otro lado, cabe resaltar que las inauguraciones de las exposiciones han constituido un excelente momento para promover el encuentro de los



Imagen 11.

Antonia Hernández Díaz (abuela) mostrando un huipil hecho por ella a su nieta María Mercedes Santis Pérez, en el marco de la inauguración de la exposición Guía Textil de los Altos de Chiapas: San Andrés Larráinzar, Museo Na Bolom, San Cristóbal de las Casas. Chiapas
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

grupos de tejedores con artistas, investigadores, promotores, diseñadores, antropólogos, directores de instituciones y museos, para la consolidación de nuevos proyectos de creación, difusión, investigación y venta, en una dinámica muy parecida a lo que Paloma Blanco describe como “procesos colaborativos”:

Se trata de articular estructuras y modos de intervención que establezcan una serie de formas de relación con las necesidades de los diferentes agentes

y sectores sociales implicados; conformar redes de trabajo y colaboración; tramitar vínculos y complicidades; y explorar formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales, como parte integral del proceso artístico. (Blanco et al., 2001, p. 76)

ya que no se trata tan sólo de realizar una inauguración y ofrecer un *coffe break*, sino de brindar una oportunidad al diálogo y a la creación de redes con las personas que asisten.

Acciones colaborativas con grupos tejedores...

Imagen 12.
Carteles de las exposiciones Guía Textil
de Los Altos de Chiapas. San Cristóbal de las Casas. Chiapas
 Fotografía: Carlos Barrera Reyes. 2020.



En congruencia con la idea de “procesos colaborativos” de Blanco (Blanco *et al.*, 2001), a partir de 2018 consolidamos la relación con diferentes espacios, a fin de difundir el proyecto por medio de ciclos de conferencias y expo-ventas,¹² con el objetivo de continuar con las redes de trabajo y colaboración en otras entidades del país, pero, por otra parte, también han sido un medio para dar voz y empoderamiento a los tejedores.

Siendo así, esa “participación” mencionada por Nina Felshin “se convierte en un proceso de autoexpresión o auto-representación, protagonizado por toda la comunidad. Por medio de tales expresiones creativas los individuos son *dotados*¹³, adquiriendo paulatinamente voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad mucho mayor” (Blanco *et al.*, 2001, p. 75), ya que cuando las personas escuchan de viva voz las costumbres, el proceso de elaboración de las piezas y sus vivencias como tejedores, valoran y lo expresan en directo con ellos, logrando así que se sientan orgullosos de su trabajo, de portar su vestimenta y de ser artesanos. Además, por lo general, al terminar las charlas la gente compra piezas especiales,¹⁴ que serían muy difíciles de vender si no se conoce el contexto que las rodea. Lo cual implica un giro importante, comprendiéndolo tanto desde la lógica del arte contemporáneo, como desde la lógica de una apertura concreta de alternativas de mercado para la producción local.

- 12 Ejemplo son: Galería Corazón de la Tierra en Tlaquepaque, Jalisco; Museo Textil de Oaxaca, en Oaxaca y Museo Na Bolom, en Chiapas.
- 13 N. del A. En el texto original se utiliza el término *empowering*, que desde ahora traduciremos por *dotar*. Por *empowerment* se entiende el proceso por el que una comunidad se dota de la capacidad de auto gestionar sus conflictos y emplear sus capacidades. En relación con el arte activista se ha entendido como la creación de métodos o herramientas de trabajo efectivas que puedan ser continuadas por la propia comunidad. Esto define al artista como un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento, junto con la comunidad (colaborativamente diremos en adelante) una serie de modos y mecanismos de relación que refuerzan los poderes de la comunidad. Se trata, también, de que la comunidad afectada sea capaz finalmente, de autorepresentarse o autoexpresarse, creando un nuevo orden simbólico propio, adecuado a las necesidades de la comunidad.
- 14 En todo este tiempo de vivir allí, me topé con la problemática que sufren las piezas ceremoniales por el desuso en las comunidades, lo que está provocando su desaparición y la baja en la calidad de las piezas, tanto en materiales como en su elaboración. Las charlas y las expo-ventas constituyeron una opción para acercarlas a coleccionistas y así ayudar a su preservación, pero más importante, a que se pase el conocimiento de elaboración a las siguientes generaciones, cosa que ya no se estaba haciendo.





Imagen 13.
Charla: Las borlas de lana de Tenejapa,
impartida por Feliciano Méndez Ton y Concha Meza Pérez,
Galería Corazón de la Tierra, Tlaquepaque. Jalisco
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2018).

En un extraordinario ejercicio de colaboración, en abril de 2019, el Museo Na Bolom y quince grupos de tejedores llevamos a cabo la Primera Feria Internacional de Arte y Artesanías en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. A lo largo de una semana, los interesados tuvieron oportunidad de asistir al ciclo de charlas que los tejedores ofrecieron, adquirir textiles provenientes de quince localidades (lo que es muy complicado de lograr en un mismo espacio), además de participar en los talleres de teñido que impartí a los grupos. Ahora, el reto es realizar la feria cada año y en la misma fecha, para atraer compradores nacionales y extranjeros que aprecien la calidad y el valor de cada pieza.

Por último, considero importante destacar que en 2018 recibimos el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Conversiones Culturales del FONCA, para el rescate y exposición del acervo textil. En específico, con el propósito de mejorar las condiciones de almacenaje para su conservación, localización y estudio; realizar un diagnóstico para su futura restauración por parte de un especialista; así como para continuar con el vínculo con las tejedoras, al realizar exposiciones en las casas de cultura de las comunidades.

Todas estas acciones, realizadas en Chiapas y Oaxaca, han requerido auxiliarse y relacionarse con otras áreas, en una especie de transdisciplina, tal como lo describe Helguera (2011):

Artistas que desean trabajar con comunidades, cualquiera que sea la razón, se pueden ver beneficiados del conocimiento acumulado de varias disciplinas –como la sociología, educación, lingüística y etnografía– para tomar decisiones informadas acerca de cómo comprometerse y construir intercambios y experiencias realmente significativas. El objetivo es no convertirnos en etnógrafos, sociólogos o educadores amateurs, sino entender las complejidades del campo que está ante nosotros, aprender algunas de sus herramientas, y emplearlas en el fértil territorio del arte (pp. XIII-XIV).

Al respecto, un ejemplo claro es precisamente el trabajo con la colección textil del Museo Na Bolom, ya que, para su realización, como artista visual he trabajado con un curador, un historiador y una restauradora. Aunado a esto, en 2016 inicié una colaboración con la antropóloga suiza Beatrice Bretton, en este caso para realizar una investigación sobre el significado del brocado en el telar de cintura de San Juan Cancuc, Chiapas y, en



Imagen 14.
*Beatrice Bretton documentando la técnica de hilo emplumado con
María Emiliana Hernández Pérez, en Zinacantán. Chiapas*
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2017).

paralelo, un documental etnográfico para registrar las técnicas de teñido y de tejido en telar de cintura, donde la voz de las y los tejedores de los grupos que participan en el proyecto tiene un lugar primordial.

El huipil de la Virgen de Magdalenas

Como un primer cierre a un cúmulo de esfuerzos (dado que el proyecto continúa expandiéndose), el más reciente trabajo con los grupos de tejedores ha resultado ser el más colaborativo, participativo y comunitario de todos hasta el momento.

Como preámbulo, es importante señalar que, al involucrarme con tal número de comunidades y desde tan diversas perspectivas, de alguna manera se diluyó la razón inicial que me llevó a Los Altos de Chiapas: los huipiles ceremoniales. Afortunadamente, en noviembre de 2018 me contactó la encargada de la parte de Chiapas de la Feria Maestros, para comunicarme que el mayordomo seleccionado para los cargos religiosos de 2019 en la comunidad de Magdalenas (y, por tanto, designado para obsequiar el huipil ceremonial que usaría la Virgen de la localidad en las festividades de julio), quería ver la posibilidad de trabajar en conjunto conmigo. Me dio sus datos y por la mala señal telefónica que existe en Aldama, como también se conoce a Magdalenas, le envíe un mensaje de texto invitándolo a desayunar en el restaurante del Museo Na Bolom, en donde me encontraba hospedado.

A la mañana siguiente, tuve la oportunidad de conocer a don Diego Santiz y su hijo Alberto Santiz, quien tiene el cargo religioso. Ambos me expusieron la inconformidad que había surgido los últimos años en la comunidad por los huipiles que se habían obsequiado a la Virgen, sobre todo por los materiales, colores, diseño e incluso por la iconografía utilizada; también, el deseo de que en la próxima fiesta se diera prioridad a lo tradicional en su elaboración. Alberto comentó que conocía mi trabajo de rescate de teñido de tintes naturales y lo que estaba haciendo con grupos en Los Altos, en especial la excelente relación con la tejedora Martha Julia Méndez de su misma comunidad, así como la labor en torno a la colección textil del Museo Na Bolom. En resumen, me pidieron ayuda para teñir con plantas la lana de borrego, que es la que tradicionalmente se usa para el

brocado, así como para explorar la posibilidad de que el diseño del huipil se realizara teniendo como base piezas antiguas.

Me ofrecí con mucho gusto a conseguir y pagar la lana de borrego hilada a mano y a teñirla. Me hubiera gustado enseñarles y teñir el material con ellos, pero la premura del tiempo, para tejerlo, hacía aún más complejo este reto, dadas las dimensiones de la pieza. Por lo general, tejer un huipil ceremonial (ya sea para la venta comercial o para que lo porten las esposas de los mayordomos), implica aproximadamente un año. La tradición dicta que el huipil ceremonial de la Virgen sea grande y, por tanto, requiere de más tiempo para su elaboración. Por ello, decidí realizar el teñido en mi estudio, en la Ciudad de México, comprometiéndome a que, con el material teñido, les haría llegar además el diseño y algodón hilera (el material más fino que usan las tejedoras), lo antes posible. También acordé impartir en mi siguiente viaje un taller de tintes naturales a los tejedores interesados.

Para realizar el diseño del huipil me basé en las notas del antropólogo Walter F. Morris, *Symbolism of a ceremonial huipil of the highland tzotzil maya community of Magdalena, Chiapas* (1987), que son resultado de una detallada investigación en un huipil ceremonial tejido en 1955. Chip, como todos lo conocen, describe la pieza como el ejemplo más complicado entre todos los huipiles ceremoniales de Magdalena que ha tenido oportunidad de examinar, ya que porta la mayoría del gran repertorio de los brocados usados por la comunidad. Para enriquecerlo, también comparé dos de las piezas más antiguas dentro de la sección de Magdalena de la colección textil del Museo Na Bolom. Aunque existen muchas diferencias entre los tres huipiles respecto a la selección y distribución de los diseños en los brocados,¹⁵ hay tres elementos que los unifican: los colores en la lana de borrego para los brocados,¹⁶ la extensión del brocado en las mangas¹⁷ y tres líneas que atraviesan el huipil de lado a lado.¹⁸ Cabe destacar

15 Entre las tejedoras, es bien sabido que la selección y distribución de los brocados a lo largo del huipil reflejarán a la tejedora que lo elaboró y a su familia (una especie de firma).

16 Rojo, amarillo, negro, verde, naranja y rosa.

17 En los tres ejemplos, la extensión del brocado es corto en comparación con los actuales huipiles, que llegan casi a encontrarse en la misma línea que el del centro.

18 De estas líneas (que en dos de los huipiles están marcadas en color amarillo y en un tercero en negro), la primera atraviesa el huipil de lado a lado en la novena línea de rombos del diseño central de la parte de enfrente y el inicio de los rombos en ambas mangas; la segunda pasa por

que este último elemento ha desaparecido de los huipiles ceremoniales de Magdalenas y sólo puede ser visto en las piezas más antiguas.

Desafortunadamente, no existe información de las plantas con que fueron teñidos los tres huipiles consultados. Sin embargo, basé mi criterio en la experiencia de localizar las plantas que crecen a los alrededores de las comunidades de Los Altos. Para el huipil de la Virgen utilice: rojo (palo brasil), rosa (segundo uso de palo brasil), amarillo (barba de león), verde (muitle combinado con barba de león), negro (lodo negro y hierba amarga) y naranja (liquen).

En enero, después de haber recibido el paquete que envié, me llamó Alberto para consultarme un cambio en el diseño: querían extender el brocado de las mangas, como en los huipiles actuales. Le expresé que el diseño lo había hecho a petición suya, pero la decisión era de ellos y cualquiera que fuera yo estaba en total acuerdo.

Cuatro meses después, tuve oportunidad de visitar a la familia para documentar el proceso de tejido. La esposa de Alberto, Juana Pérez Gómez, y su hermana, Patricia Jiménez Santiz, ambas de 27 años, me platicaron entusiasmadas todas las experiencias que habían tenido con el trabajo. Era la primera vez que tejían un huipil ceremonial, ya que sólo habían hecho las blusas-huipiles de uso cotidiano. Para llevarlo a cabo contaron con la supervisión de María, suegra y madre, respectivamente, quien es una gran tejedora de huipiles ceremoniales. Juana tejió el centro y Patricia las mangas, pero como dos de los retos que se enfrentaron son la dimensión de la pieza y las tres líneas que cruzan el huipil, tuvieron que ir laborando a la par, para que estas coincidieran. Cuando les pregunté si estaban preocupadas por el poco tiempo que les quedaba (en ese momento llevaban el 45% del huipil), contestaron que no, y que de necesitarse trabajarían día y noche.

Independientemente de la fascinación que tengo por los huipiles de Magdalenas, reconozco que esta pieza me sorprendió por su belleza y tamaño. Realmente resultó impresionante el encuentro con ellas y con la forma en que lo tejieron. ¡Me siento muy afortunado de haber participado

la treceava línea de rombos correspondiente a los hombros y la exacta mitad del huipil; mientras que la tercera pasa por la dieciseisava línea de rombos de la parte de atrás o novena línea, si uno cuenta de atrás para adelante. Según Morris, representan las nueve capas del inframundo y las trece capas del cielo de los mayas (1987, pp. 8-11).



Imagen 15.
*Elaboración del huipil ceremonial para la Virgen de Magdalenas.
Primer plano, tejedora Juana Pérez Gómez; segundo plano, tejedora Patricia
Jiménez Santiz; tercer plano, tejedora María Santiz, Aldama. Chiapas
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).*

en este compromiso! Me entusiasma que esta propuesta haya venido de la comunidad y no de mi parte, lo mismo que saber que la pieza no formará parte de una exhibición en una galería o museo,¹⁹ sino que, en un año o dos, quedará cubierta por el nuevo huipil ofrecido²⁰ y seguramente no la volveremos a ver. Sin embargo, aunque así suceda siempre habrá algo mágico alrededor, ya que todos de alguna manera fuimos partícipes integrando compromiso, cariño, fe y práctica artística.

En noviembre de 2018, cuando recibí la noticia del huipil de la Virgen, en mi interior sonó una alerta. Sabía que había llegado el momento propicio para realizar la instalación artística con los huipiles ceremoniales. Por ello, actualmente se están tejiendo nueve huipiles: cinco en Chiapas, en las comunidades de Magdalena (independiente al de la Virgen), San Andrés Larráinzar, Zinacantán, Pantelhó y Tenejapa; y cuatro en Oaxaca, en San Andrés Chicahuaxtla, San Pedro Amuzgos, Pinotepa de Don Luis y San Mateo del Mar. Aunque en la parte de diseño y brocados no se están haciendo cambios, cabe mencionar que en algunos casos el trabajo transita en el rescate, en otros en utilizar por primera vez tintes naturales y en otros en el material y los colores con los que estamos experimentando.

Consideraciones finales

En el texto se dio cuenta de la identificación del uso de dos herramientas conceptuales utilizadas: la colaboración y el activismo cultural. Sin embargo, sobresalen, además, “estar comprometido”, “dar algo a cambio”, “vivir allí”, “encontrar el elemento clave”, “trabajar en comunidad” y “negociación”, las cuales lograron adquirir gran importancia, tanto en el preámbulo como a lo largo del desarrollo, permitiendo una realización más eficaz y oportuna. Me parece necesario mencionar, también, que las herramientas no han funcionado en el mismo orden, ni de la misma manera para todas las comunidades, ya que cada una posee su singularidad particular, lo cual provee de un campo complejo y bastante interesante al trabajar con cada una de ellas.

- 19 En una especie de arte que queda por lo general fuera de la red internacional del mundo del arte, muy parecido al conceptual y al activismo cultural de los años sesenta, setenta y ochenta.
- 20 Cada determinado tiempo se le regala un nuevo huipil a la Virgen, colocándolo encima de los anteriores, formando capas. Cuando ya son demasiados, se van quitando los de abajo y se guardan en cofres dentro de la iglesia.



Imagen 16.

Vista del huipil ceremonial de la Virgen de Magdalenas. Tejido en telar de cintura con técnica de trama suplementaria y teñido con tintes naturales (palo brasil, barba de león, hierba amarga, muitle y liquen) Aldama. Chiapas
Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2019).

Las relaciones creadas y fortalecidas entre grupos de tejedores, museos, instituciones gubernamentales y otras disciplinas, son las que han tenido (y tendrán) una relevancia fundamental en la expansión y continuidad del proyecto. En este sentido, será interesante aplicar y observar el funcionamiento de otras herramientas de los enfoques aquí mencionados, e inclusive de nuevas posibilidades, acordes con las circunstancias del mundo actual.



Imagen 17.

Instalación de Huipiles Ceremoniales. Tejidos en telar de cintura con técnica de trama suplementaria y teñido con tintes naturales. En colaboración con tejedores de Chiapas y Oaxaca
 Fotografía: Carlos Barrera Reyes (2017–2021).

Desde mi experiencia, me parece importante ver a las comunidades desde su riqueza y no desde sus carencias, así como respetar y entender la dimensión estética de las comunidades y de esta manera potenciarla, tener la capacidad de transformar los problemas en oportunidades, colaborar con otras disciplinas y aprender y dar la bienvenida a las tensiones provocadas al transitar por todos estos complejos temas. Uno de estos es el trabajo artístico, tengo que reconocer que durante este recorrido con las comunidades muchas veces, en especial al inicio, deje a un lado mi visión como artista y me enfoqué más hacia un trabajo social. El reto consistió en encontrar la forma que me permitiera realizar mi práctica artística a la par. Aquí, cabe destacar que el elemento tiempo resultó un gran aliado; de la misma manera, el teñido con tintes naturales, puesto que ha funcionado como una especie de pegamento que atraviesa el proyecto de lado a

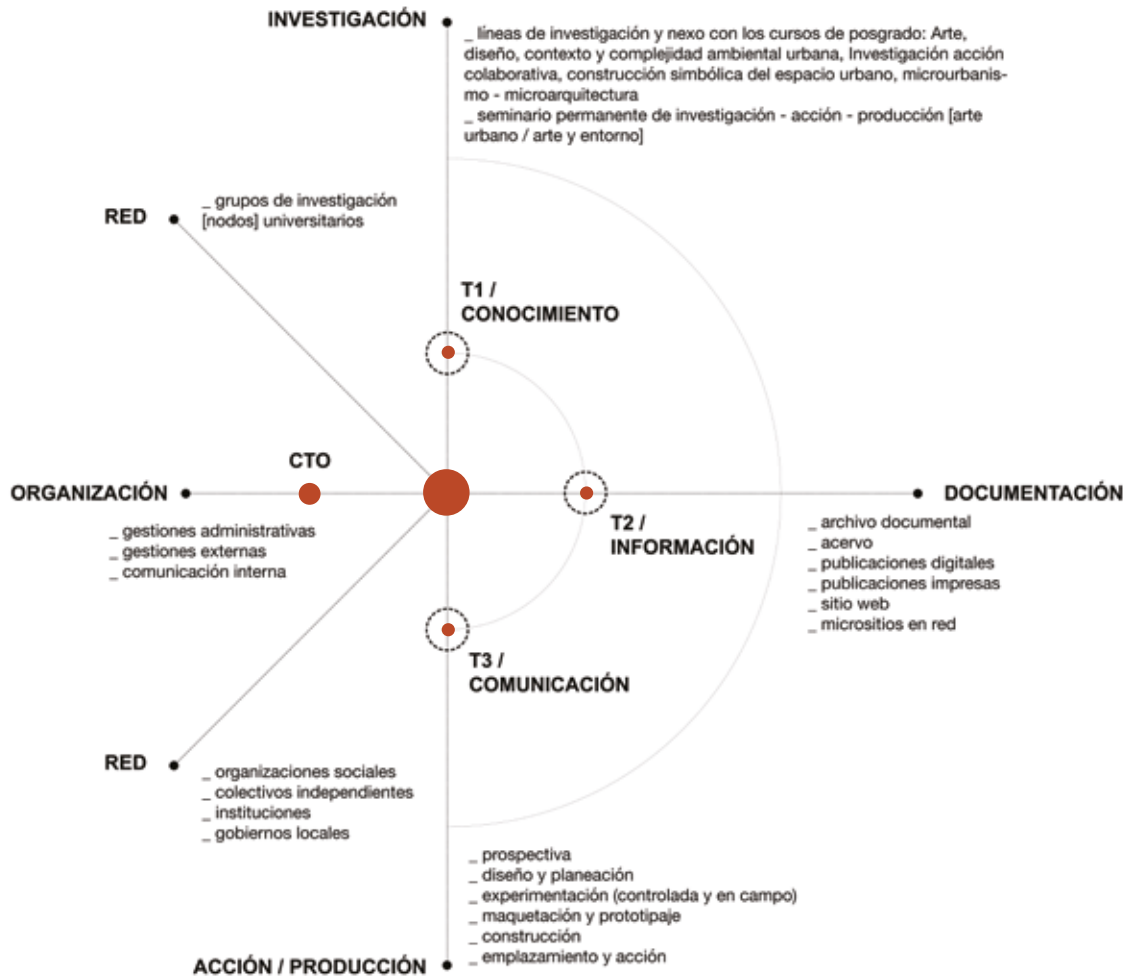
lado, facilitando el intercambio de saberes, así como el regreso del teñido con tintes naturales a las comunidades, permitiendo que cada uno de los que participamos en el proyecto tomé diferentes decisiones, ya sea para realizar piezas artísticas, elaborar piezas para concursos de arte popular, piezas para venta o piezas ceremoniales.

Finalmente, me parece que la meta inicial (la realización del huipil ceremonial de la Virgen de Magdalenas, tras conocer el libro de Chip Morris) me encuentra de manera simbólica, después de más de diez años de trabajo y como resultado de la impartición de los talleres y de mi labor en la colección textil del museo Na Bolom, pero, sobre todo, por un interés mutuo, tanto mío como de las comunidades, por reencontrarnos con la tradición, con las raíces iniciales, con las técnicas, colores y diseños ancestrales.

- ANDERSON, L. (2012). *Transcomunalidad: intervenciones y colaboraciones con comunidades de zanqueros*. Turner.
- ARROYO, L. (2014). *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial (DGPFE) y Facultad de Artes y Diseño FAD-UNAM.
- BISHOP, C. (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectralidad*. Taller de Ediciones Económicas.
- BLANCO, P., Bourdieu, N., Carrillo, J., Carton, L., Claramonte, J., Crimp, D., De Certeau, M., Deutsche, R., Expósito, M., Felshin, N., Foster, H., Holmes, B., Jordan, J., Klige, A., Lippard, L., Negt, O., Paris, G., Rosler, M., Ruiz, J., y Zéderi, M. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramontd y M. Expósito, eds.). Ediciones Universidad de Salamanca.
- BOURRIAUD, N. (2017). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- CONTRERAS, B. y Sosme, M. A. (2015). *Los Textiles de la Tlasesekya: cuentos sobre hilos, telares y vellones*. Colegio de Michoacán.
- FERRARI, L. (2014). *En la Grieta: práctica artística en comunidad*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- GARCÍA, M. (2019). *Arte Contemporáneo y Estética Relacional. Crítica y Discusión en torno a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México].
- GIL, J. (2014). *Estética y comunidad: de lo discutible a lo posible*. https://issuu.com/museodeantioquia/docs/mde11_ministerio_de_cultura_public
- HELGUERA, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Material and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books.
- IBARRA, M. (2008). Carpeta de Investigación, Proyecto transdisciplinario: Creatividad y violencia. En S. González, R. Gutiérrez, M. Ibarra e I. Sánchez (eds.), *Registro de creatividad y violencia: primera ocupación* (pp. 52-87). Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- JACOB, M. J. et al. (1995). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. (S. Lacy, ed.). Bay Press.
- JUNCA, H. (2017). *Echando lápiz*. <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata18-los-derechos-de-los-vivientes>
- KESTER, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.

- LIND, M. (2007). The Collaborative Turn. Billing, J. (Ed.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. (pp. 177-204). Black Dog Publishing.
- MORALES, A. (2017). La construcción de una narrativa sobre la naturaleza americana: Mundo nuevo o descripción de las Indias Occidentales, de Joannes De Laet (1625). En A. Morales, J. Pardo-Tomás y M. Sánchez (eds.), *De la circulación del conocimiento a la inducción de la ignorancia: Culturas médicas trasatlánticas, siglo XVI y XVII*. (pp. 215-246). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORRIS, W. F. (1987). *Symbolism of a ceremonial huipil of the highland tzotzil maya community of Magdalenas, Chiapas. Notes of the New World Archaeological Foundation*, (4), 1-24.
- MORRIS, W. F. (1991). *Presencia Maya*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento a la Investigación, Difusión de la Cultura DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- PAST, A. (1980). *Bon Tintes Naturales*. A. Past.
- PAZ, O. (1995) *¿Águila o Sol?* Fondo de Cultura Económica.
- RINCÓN, L. A. (2007). *Comunicación y cultura en Zinacantán: un acercamiento a los procesos comunicacionales*. Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.
- TUROK, M. (2003). *El caracol púrpura. Una tradición milenaria en Oaxaca*. SEP-CNCA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas México.

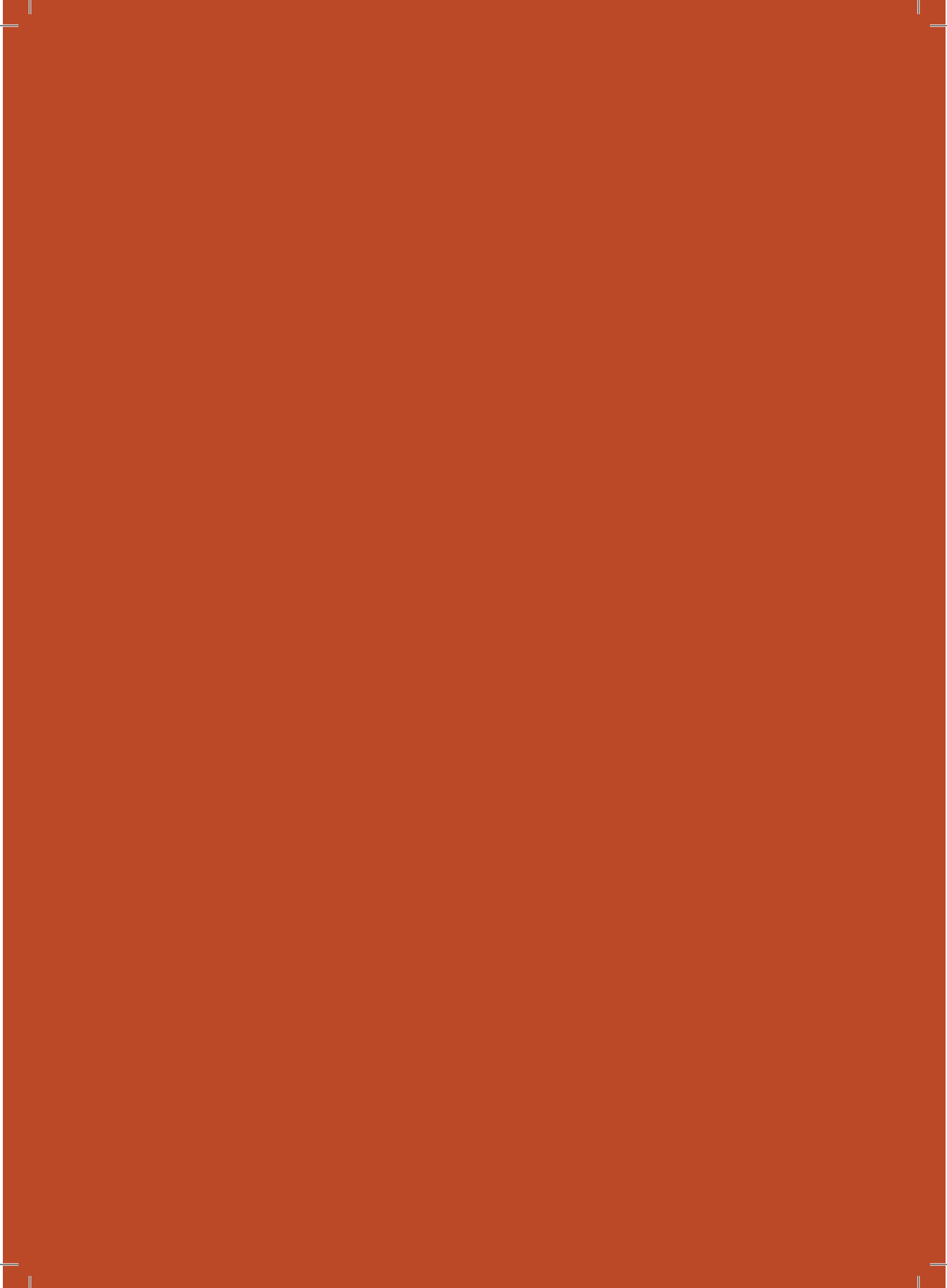
Trazo conceptual GIAE



Fundamentación GIAE

GRUPO DE INVESTIGACIÓN – ACCIÓN INTERDISCIPLINARIA EN ARTE Y ENTORNO GIAE_ PAD | FAD | UNAM

GIAE_ trabaja desde el arte y el diseño en la articulación de tres dimensiones básicas de la actividad académica: 1- Cultura del conocimiento [reflexiones críticas y producción teórico-epistémica] 2-Cultura de la información [documentación y sistematización de resultados e indagaciones] 3- Cultura de la comunicación [difusión y acciones relacionales en contextos específicos]. Estos tres campos de investigación-acción interdisciplinaria constituyen la base conceptual y operativa del grupo, ya que permiten articular una *red de trabajo colaborativo*, asociada a la labor docente del área de Arte y Entorno [Arte urbano], en el PAD-FAD-UNAM. El grupo plantea la exploración de metas prácticas y teóricas en las que, los proceso de investigación constituyen un objeto de conocimiento [complejo] que nos implica como sujetos activos, desde y hacia acometidas colaborativas. GIAE_ Ensaya diversos formatos y recursos técnico-conceptuales de las artes y los diseños por medio de prácticas colectivas que surgen del análisis de condiciones específicas referidas al contexto social comunitario.



Álvaro Villalobos Herrera

Nació en Bogotá, Colombia en 1963 y se naturalizó en México 2003. Actual profesor y tutor de Maestría y Doctorado en el Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño (PAD-FAD-UNAM). Recibió el grado de Doctor con mención honorífica en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el de Maestro en Artes Visuales por la ENAP-UNAM y el de Maestro en Artes Plásticas por la Facultad de Artes (ASAB), Universidad Distrital de Bogotá, Colombia. Actual miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT, México) Nivel 1. Sus performances, fotografías, vídeos e instalaciones se exhiben continuamente. Ha publicado cinco libros y diversos artículos en revistas científicas y especializadas en arte contemporáneo. Su producción intelectual vincula los problemas políticos y sociales a los procesos de creación. Por lo anterior ha recibido becas y premios en diferentes ocasiones mediante residencias artísticas y de investigación. Integrante del Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno GIAE_. (PAD-FAD-UNAM).

Anabell Estrada Zarazúa

Diseñadora de la Comunicación Gráfica por la UAM, maestra en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, donde actualmente realiza sus estudios doctorales. Como diseñadora se ha desempeñado tanto en el sector privado como en colaboraciones con ONGS. Se ha interesado por la investigación del diseño desde la perspectiva medial, analizando diversos fenómenos relacionados con la producción plástica, principalmente en el diseño gráfico y el textil de los pueblos originarios.

Carlos Barrera Reyes

Actualmente es profesor en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño-UNAM. Recibió el grado de Maestro en Artes Visuales por la FAD-UNAM. Es licenciado en Relaciones Comerciales por la Escuela Superior de Comercio y Administración del Instituto Politécnico Nacional. Tiene una Especialización en Marketing Strategy and Branding en la School of Continuing and Professional Studies en New York University. Fue Subdirector de Alianzas Estratégicas en el Instituto de Promoción Turística de la Secretaría de Turismo de la Ciudad de México. Es Director del proyecto de arte-social en colaboración con 35 grupos de tejedores en Chiapas, Oaxaca, Morelos y Puebla, con el objetivo de impulsar el teñido con tintes naturales. Colabora con el Museo Na Bolom en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en su acervo textil, sección Altos de Chiapas para su rescate y difusión, por el que fue seleccionado como becario por el FONCA en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

Gerardo García Luna Martínez

Ciudad de México, 1970. Doctor Cum laude Sobresaliente en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia España. Maestro en Artes Visuales con Orientación en Arte Urbano y Licenciado con mención honorífica en Diseño Gráfico por la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM. Profesor Titular A de Tiempo Completo adscrito al PAD de la UNAM. Cuenta con 29 años como docente tanto en la Licenciatura y Posgrado de la FAD-UNAM. Ha sido catedrático de la Universidad Anáhuac México y de la Universidad Marista. Colaboró como investigador en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Colaborador en diversas publicaciones y revistas. Miembro de diversos Comités Editoriales. Coeditor del Libro: *Escrituras-estructuras* publicado por el INBAL-CONACULTA, México. Ha participado en exposiciones colectivas e instalaciones personales en arte público. Ha montado espectáculos multimedia, escrito y dirigido

obras de teatro, dictado conferencias y participado en distintos foros, congresos o simposios relativos al arte y el diseño a nivel nacional e internacional. Fue miembro del comité de selección a becas en el extranjero para Diseño otorgadas por el CONACULTA/CONACYT, México. Director de la Facultad de Artes y Diseño FAD-UNAM durante 2018-2022. Actualmente es el Presidente de la Academia Mexicana de Diseño.

Luis

Ernesto Serrano Figueroa

Comunicador gráfico e ilustrador. Hace el desayuno y la cena, lava los platos, abre las ventanas, cierra las ventanas, mira las plantas, acompaña con la mirada a los bichos, produce instalaciones, ensambles y libros-proceso, traza croquis arquitectónicos y hace mapas, dibuja, hace composta en buen volumen, camina solo o acompañado, con las perras, pedalea, apoya al chamaco con la tarea, juega a lo que toque jugar, dialoga y hace muebles con su hijo más grande, rasca la panza de lxs gatxs. Es doctor en artes y diseño, y maestro en artes visuales, todos por la UNAM. Tiene también formación en gestión cultural, evaluación de impacto ambiental e investigación interdisciplinaria. Es profesor en el área de arte y entorno del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Integrante del Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno GIAE_. PAD-FAD-UNAM.

María

Haydeé García Bravo

Historiadora de las ciencias, apasionada de la interdisciplina entendida como trabajo realizado en equipo y de forma colaborativa para intentar generar alternativas; feminista del día a día. Es Investigadora asociada C del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Candidata a doctora en filosofía de la ciencia por la UNAM. Cuenta con dos Maestrías, una en Antropología por la ENAH y otra en Historia y patrimonio por Paris 1, Panthéon-Sorbonne. Licenciada en Ciencias de la

Comunicación por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Profesora y tutora en los posgrados de Artes y Diseño, Estudios Latinoamericanos y Estudios de Género de la UNAM. Con artículos y capítulos de libros sobre sus líneas de investigación: Las perspectivas latinoamericanas y críticas de la interdisciplina; historia y epistemología de las ciencias sociales; los procesos históricos de racialización y engenerización; la teoría crítica (en particular los feminismos marxistas) y las relaciones entre arte y ciencia a través de las imágenes. En 2021 publicó el libro en coautoría con José Gandarilla *Atravesar la pandemia. Ensayos a cuatro manos* (Ciudad de México: CEIICH, col. El mundo actual situación y alternativas).

Mariana
Mañón
y Manolo
Larrosa (panásmico)

Panásmico es un proyecto de investigación multidisciplinar y colaborativo fundado por Mariana Mañón (1988) Maestra en Arte y Entorno por la Universidad Nacional Autónoma de México y Manolo Larrosa (1994) Licenciado en Estudios e Historia de las Artes por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Estudian la relación del cuerpo y los espacios urbanos como medios que determinan el diseño de nuestra realidad en un mundo fluctuante y en constante necesidad de adaptación. De ello derivan proyectos sobre paisajes específicos, dinámicas entre ecosistemas biológicos y culturales, paradojas en la relación entre economía y ecología, arqueologías aceleradas sobre espacios residuales, entre otras formas de aprehender la condición contemporánea. Algunos proyectos: *Crakcology* colaboración Félix de Rosen, en Manifesta12, 2017; *Circuito de Auscultación Hidrográfica* colaboración con Roberto Michelsen, Iñigo Malvido, Francisco Ohem y Mateo Torres, 2019; *Desierto-Desertificación* en el Museo de Etnografía e Historia de Caborca, Sonora 2021; *Totocalli. Casa de las Fieras* laboratorio de investigación Cerro de Agua, Museo de Arte Moderno, 2021; *Paisaje de Partículas Particulares* colaboración con Thinking Through Soil (Seth Denizen y Monserrat Bonvehi-Rosich)

en el Valle del Mezquital, GSD Harvard y Dr. Víctor Calderón Salinas, CINVESTAV Y PAD-UNAM (2021-2024); *Meditating ex-changing landscapes* en Merging Shores, colaborando con LU'UM, Hamburgo 2021.

Marco

Antonio Sandoval Valle

Doctor en Artes y Diseño, maestro en Artes Visuales, cursó la maestría de Administración de las Organizaciones y licenciado en Diseño Gráfico, todas por la UNAM. Actualmente, tutor y académico en el Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño (PAD-FAD-UNAM), ha publicado escritos y artículos de investigación y difusión vinculados al dibujo, el diseño, la cultura visual; asimismo tiene colaboraciones en la producción editorial de diferentes publicaciones. Participa activamente en eventos de intercambio académico en distintos espacios nacionales e internacionales. Fue coordinador del Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño UNAM. Realizó trabajo de campo e investigación con el Taller de Lengua y Cultura Tarahumara de la ENAH. Dispone de colaboraciones en varios despachos como diseñador gráfico y ha participado en exposiciones colectivas de dibujo y diseño. Integrante del Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno GIAE_-PAD-FAD-UNAM

Yasmid

Ivonne Navas Domínguez

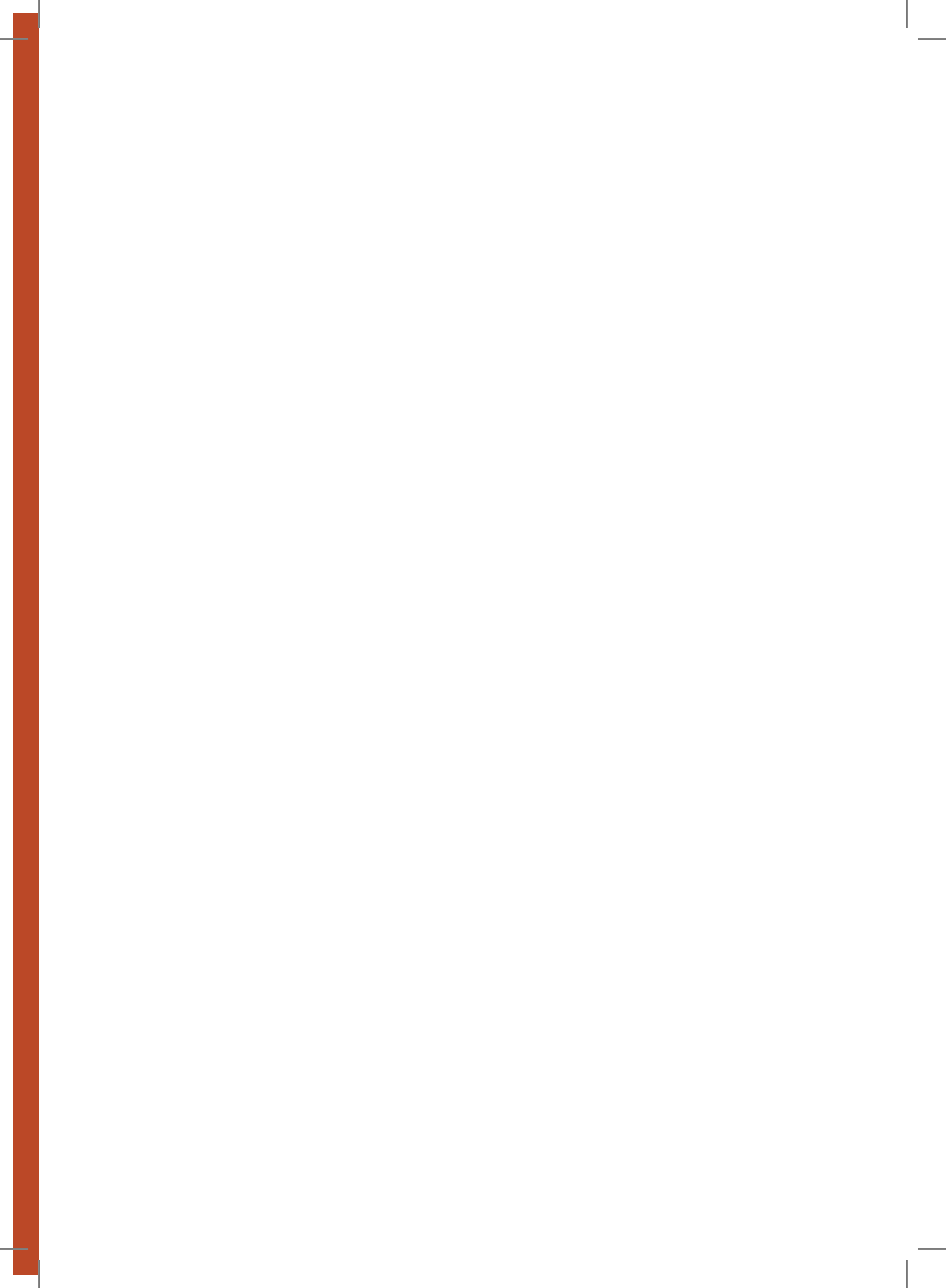
Cali, Colombia 1981. Maestra en Artes Visuales Artes Visuales con énfasis en Arte y Entorno (Arte Urbano) por la FAD-UNAM, México. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Ha realizado diferentes Laboratorios Experimentales de procesos creativos de video experimental, videoperformance y videoinstalación a nivel nacional e internacional. En México fue docente de artes visuales en la Unidad de Vinculación Artística de la UNAM y en otros centros culturales-museos como Museo del Chopo, ExTeresa Arte Actual, Sede UNAM,

Centro de Cultura Digital y Gimnasio de Arte. Ha participado en diferentes Festivales Internacionales de Performance. Su producción artística y de investigación se enfoca en la transdisciplinariedad, las pedagogías abiertas y los procesos sociales.

Yuri

Alberto Aguilar Hernández

Escultor por vocación, Doctor en Artes y Diseño, Maestro y Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT) del 2021 al 2024. Desde febrero de 2007, profesor de la Facultad de Artes y Diseño, y desde 2012 adscrito al Posgrado en Artes y Diseño de la PAD-FAD-UNAM. Actual Profesor de Carrera Titular A de tiempo completo y Coordinador del Posgrado en Artes y Diseño. Secretario Académico del Posgrado en Artes y Diseño en 2018 y 2019. Ha recibido varios reconocimientos y apoyos académicos y artísticos, locales, estatales, nacionales e internacionales. Integrante del Nodo de Estudios Interdisciplinarios y Transdisciplinarios de la Red Incomplex desde 2018. También miembro de InOctober Red internacional de arte público contemporáneo desde 2017 y de la red iberoamericana de arte contemporáneo y gestión cultural YUCUNET. Forma parte de la Sociedad Cooperativa El Enjambre, Productora Cultural desde el 2017 y de la Red Cultural Tlalpan desde el 2014. Integrante del Grupo de Investigación y Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno GIAE_ . PAD-FAD-UNAM.



*Diseño, arte y entorno. Pensamientos y acciones
sobre prácticas creativas y procesos sociales,*
fue editado por la Facultad de Artes y Diseño,
de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Su corrección, diagramación y composición tipográfica
se realizaron por el Centro de Diseño de la FAD.
Se utilizó la familia tipográfica Gandhi Serif.
Se terminó de imprimir el 31 de mayo de 2022,
en los talleres de Litográfica Ingramex, Centeno 162-1,
Col. Granjas Esmeralda, c.p. 09810, Iztapalapa, Ciudad de México.
Se tiraron 1,000 ejemplares, más sobrantes para reposición.
Impreso en offset: interiores sobre papel Couché de 115 g;
forros en Couché mate de 300 g.
Con la colaboración de Luis Ángel Andraca
y Alejandra Enoé en el diseño y formación.
Corrección de estilo por Manuel Encastin.
El cuidado editorial estuvo a cargo
de Karina Díaz Barriga Morales.