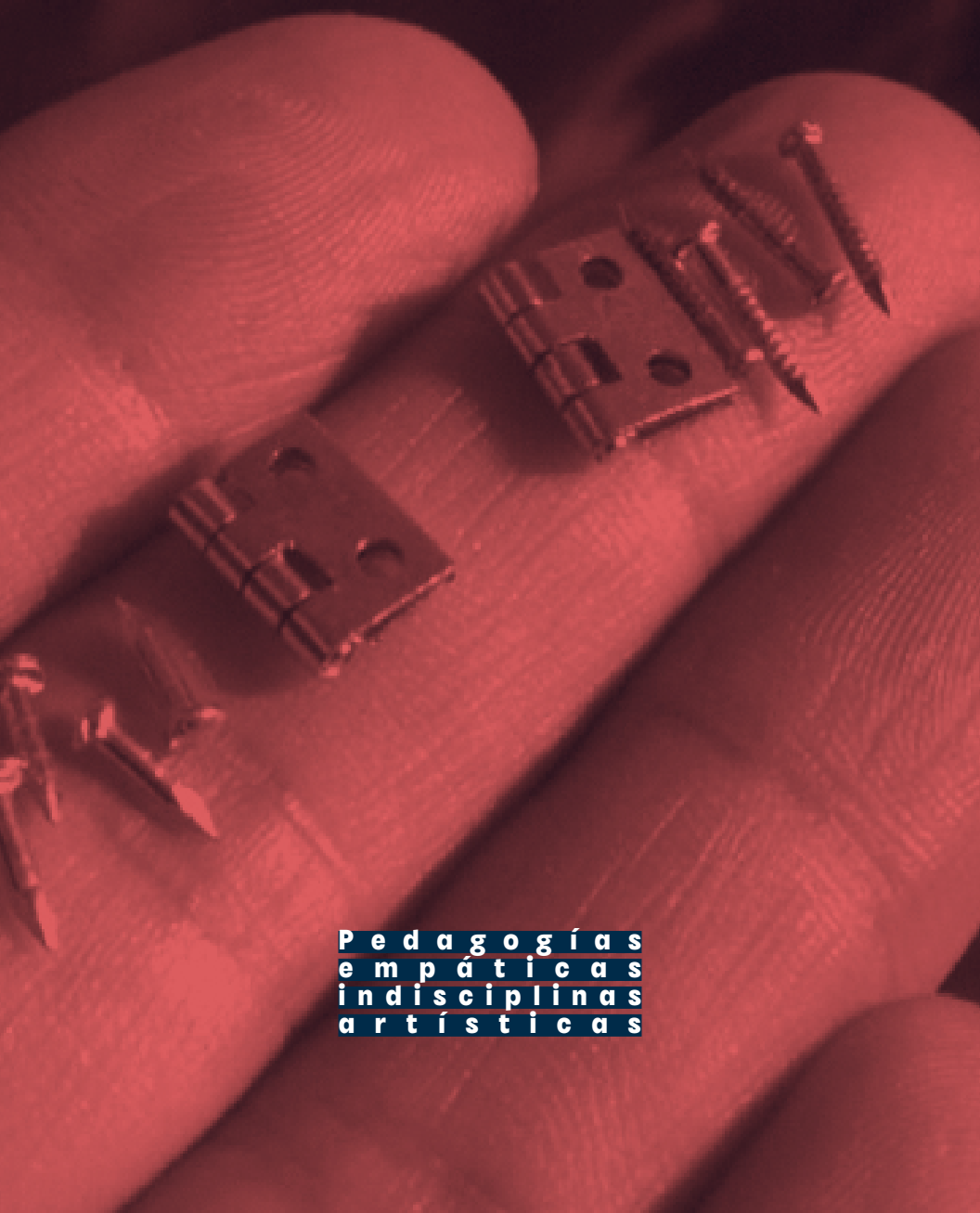


Bisagra



**P e d a g o g í a s
e m p á t i c a s
i n d i s c i p l i n a s
a r t í s t i c a s**

índice

- 4** **Introducción**
- 18** **Abre caminos**
- 22** **Glosario de una
ficción operativa**
- 42** **Nuestras cuerpos
colectivas**
- 64** **Mediación a cuatro voces**
- 74** **Una propuesta de
contagio**
- 92** **Alteraciones de ida y
vuelta. Aprendizajes
colectivos más allá
del museo**
- 112** **Gesticos decoloniales
en Bergen**
- 128** **Entre mitotes: el ICDAC
como un proceso**
- 150** **Diario de viaje**
- 162** **La hospitalidad recíproca**

178

**6 preguntas, 12
respuestas: micropolítica
de la co-gestión**

198

Conversación ficcionada

Manual de usuarix.

214

**Memoria del *Segundo
Encuentro de Pedagogías
Empáticas***

236

**El contexto es como una
lanza que nos atraviesa**

250

**Demasiadas voces
hablando al mismo
tiempo. Notas de un
tiempo pasado futuro**

270

**Recuperaciones y
reconsideraciones desde
el espacio entre el arte y
la educación**

284

**Primer manifiesto de
Pedagogías Empáticas**

288

**La educación, la
imaginación política, los
exús y la gira pomba-gira**

299

Sobre lxs autorxs

Introducción

MARCELA BÓRQUEZ, AISEL WICAB Y FERNANDA BARRETO

Hacer bisagra

Me parece pertinente acercarse a este libro pensando en las formas en las que las palabras hacen bisagra para articular reflexiones, colaboraciones y encuentros en torno al arteeducación. Constituye un espacio de enunciación desde donde quienes colaboramos en la Red de Pedagogías Empáticas nos pronunciamos, nombramos y damos voz a conversaciones en las que hemos participado o que siguen en proceso para resaltar un modo de hacer-pensar. Si bien en un inicio nos planteamos esta publicación como un proyecto de documentación, en su desarrollo se reveló un interés por el formato del libro y la práctica de la escritura más allá de la descripción y el registro. Reconocemos que, aunque no reemplaza o corresponde a la experiencia, desde lo escrito podemos evocar lo que queremos decir, que es movedizo, plural y situado.

Estos textos flexibilizan los límites de la escritura para manifestar nuestro entendimiento de las pedagogías epáticas. Parten de experiencias personales y, escritos a varias manos o reuniendo diversas perspectivas y enfatizando la colectividad en sus argumentos, se dan en plural. Así, se centran en las acciones antes que en los discursos, y evidencian no tanto lo que ya sabemos, como lo que queremos saber, lo que nos mueve. Enunciarse desde una voz múltiple también es un recurso con el cual evitamos hablar por otrxs y que permite dejar la puerta abierta a nuevas perspectivas y experiencias. Poner en palabras para hacer público lo que hacemos

y lo que somos es un gesto que los sujeta a revisión. Construir conceptos facilita redistribuir contenidos y herramientas para la creación y la reflexión.

Imaginamos la bisagra para establecer un punto de unión entre lo que nos ha traído hasta aquí —el surgimiento de la Red de Pedagogías Empáticas en la Ciudad de México en 2017, el *Segundo Encuentro* que la internacionalizó en 2018 y una serie de colaboraciones derivadas— y lo que nos gustaría construir y repensar. La Red es un grupo de personas que se conciben como tal, existe porque tejemos lazos a través de colaboraciones y apoyo mutuo. Creemos que este entramado es potente porque establece condiciones de posibilidad que no existen de otra manera, que nos permiten crear nuestras propias reglas a partir de nuestras prioridades. Esta noción de vínculo está presente en el libro marcando el contexto o lugar desde donde hablamos.

La bisagra también remite a nuestros contextos más allá de la Red como una serie de urgencias con las que entramos en diálogo. Pensar el contexto como la coyuntura con personas tanto como con sus entornos sociales, revela las complejidades que hacen necesario que nuestras definiciones, herramientas, consignas y filosofías no sean leídas de manera abstracta y universal, sino situada, e incita a crear contingencias estratégicas para que sean adaptadas y actualizadas en otros contextos. Que la Red se extienda en varias direcciones nos cuenta de un momento compartido que se aborda en diversos textos y que se caracteriza por la globalización, la movilidad y, ahora, la pandemia. Como eso, tenemos otras cosas en común entre las que sobresalen nuestras genealogías artísticas, pedagógicas y epistémicas. Es posible rastrear nuestros puntos de encuentro a lo largo del libro en el hecho de que nuestras prácticas se tocan e inspiran mutuamente, sin embargo, es importante no obviar

que hacer vínculos también es generar tensiones. Nuestras similitudes rápidamente exhiben excepciones, contradicciones y omisiones: nos pensamos en su mayoría desde Latinoamérica o Abya Yala, pero también hay algunxs de nosotrxs que hablamos desde diferentes partes de Europa; el español es la lengua predominante en la Red, pero no es el primer idioma de todxs; y simple y sencillamente aquí no estamos todxs. Gracias a que nuestras experiencias son diversas, no tenemos un pensamiento uniforme ni nos funcionan los mismos términos para hablar de lo que hacemos. Consideramos que estos espacios de ambigüedad y conflicto abren oportunidades para la crítica y señalan lazos por tejer.

Ya sea que, por inercia o como estrategia, lo llamemos arteducación, mediación, gestión o curaduría, nuestro trabajo construye puentes entre el arte y la pedagogía y los utiliza para alcanzar otras partes. La idea de disciplinas artísticas que planteamos en el título del libro busca evidenciar que lo que hacemos se parece a varias cosas, pero rara vez encaja en sus definiciones, y también que lo que no cabe o no tiene nombre somos muchxs. Nos apoyamos de las herramientas de aquello a lo que nos parecemos y nos hermanamos con sus objetivos: los lenguajes del arte nos permiten hacer propuestas desde el cuerpo, involucrando todos los sentidos; la pedagogía presta estrategias para compartir lecturas y generar nuevos acercamientos; y ese hacer compartido necesariamente nos empuja al campo social. Mientras dialogamos con las historias de varias disciplinas, solemos representarles una parte conflictiva que pone en crisis a los conocimientos y formas pre-establecidas.

a un hueco que se abre a partir de que nuestras prácticas son frecuentemente invisibilizadas y escapan a los registros. Su cualidad inmaterial nos obliga a preguntarnos: ¿qué queda de los procesos que activamos? ¿Quién es dueño o repositorio de las acciones, registros y resultados? ¿Cómo podemos hacerlos accesibles más allá? ¿Para qué o quién? Por otro lado, nos interesa arrojar luz a la relación de este tipo de trabajo con nuestras geografías, idiomas y luchas, misma que también ha sido poco documentada. Hacer memoria es una propuesta pedagógica porque nos permite compararnos con nosotros mismos y con otras prácticas, y empezar a trazar vínculos entre las maneras de hacer y los procesos históricos de los que somos producto. Aún más, los cambios recientes provocados por la pandemia del COVID-19 han evidenciado la necesidad de revolucionar las prácticas educativas y replantearnos sus prioridades. Este libro es un ejercicio de arteducación en su intención de socializar nuestras estrategias y preguntas para hacer un espejo donde otros puedan verse reflejados, con el que aspiramos a inspirar y contagiar. Este esfuerzo cobra especial sentido en el contexto actual porque, justamente, se construye desde diferentes maneras de estar juntos a la distancia.

El arte de las pedagogías empáticas

Nunca antes pude hacer una descripción formal de las pedagogías empáticas porque pensé que implicaba, por fuerza, inscribirlas en una herencia filosófica específica, intentar fijar un campo dinámico y, sobre todo, justificar que de alguna manera, específicamente en este tipo de pedagogía, el arte (contemporáneo) se sobreentiende como un elemento constitutivo. En los textos que integran este libro emergen una variedad de definiciones pluriversales, es decir, de muchas voces y para muchas realidades. Lo que intentaré entonces, es

nombrar algunos de los marcos teóricos y prácticos que funcionan como aglutinante de las personas que conformamos la Red de Pedagogías Empáticas, bajo la advertencia de que no es posible expresar la riqueza epistémica de nuestra colectiva debido a la gran variedad de fuentes y referentes que coexisten, genealogías académicas y no-académicas que se cruzan. La vigencia de nuestros discursos podría durar mucho tiempo o responder a un momento muy específico y caducar. En realidad no podemos saberlo *a priori* desde nuestras experiencias bisagra porque somos parte de una generación trans en constante redefinición, que se desplaza entre la muerte del mundo como lo conocíamos y el nuevo mundo que ya está aquí¹.

Desde la etimología occidental clásica, las pedagogías empáticas podrían definirse como la forma de orientar al niño a través de una participación profunda de sus sentimientos, conducta y experiencias como si fueran propias². Pero, aunque

1. Esta fue una revelación que me compartió Lia La Novia Sirena, artista, escritora y activista trans radicada en México.

2. Definición que reduce el campo de acción de las pedagogías a la infancia y es expresada en un lenguaje binario: la palabra “pedagogía” viene del griego *paidagōgía*, e involucra la idea de acompañar al individuo. *Paidón* puede interpretarse como “niño” y el verbo *agein* como “guiar” u “orientar”. Por otro lado, la palabra “empatía” fue también tomada del griego *empáttheia* que significa “dolencia”, “padecimiento” o “afecto” y expresa la participación profunda y objetiva en los sentimientos, conducta y experiencias de otras personas como si fueran propias. También existe el concepto de “andragogía”, palabra que suple el prefijo griego *paidón* (niño) por *andro* (hombre) y describe una ciencia compleja dedicada a estudiar la multiplicidad de los fenómenos educativos de los adultos en sus diferentes etapas.

esta descripción no escapa por completo a las ideas de nuestro grupo, existen otros significados que nos identifican y a los que llegamos a través de un proceso de deconstrucción colectiva. Desde finales de 2016, cuando proyectamos la formación de la Red, empezamos a entender las pedagogías empáticas como muchos tipos de prácticas que hibridan arte y educación. De forma natural tomamos la empatía como una conexión afectiva potente, que permite una experiencia estética e intelectual compartida y, a las pedagogías, como las artes del conocimiento mismo. Además todxs hacemos parte de colectivos artísticos/educativos e instituciones culturales y, nuestro día a día, involucra trabajar con grupos de personas con dimensiones variables. Este fue el punto de partida para explorar la creatividad relacional como forma de acción social y rechazar el mercado como la única posibilidad de acción del arte (contemporáneo). Finalmente, cabe mencionar que la siempre creciente precariedad de nuestras condiciones laborales como trabajadorxs culturales y educadorxs también es una gran motivación para invocar la empatía a nivel profesional una y otra vez, con la esperanza de mejorar nuestros entornos de trabajo, rechazar la competencia y crear comunidades de apoyo.

Los paréntesis en la idea de arte (contemporáneo) los mantengo porque me interesa especificar que lo entendemos como una ficción: un presente que habitamos y que implica un deber ser. Una categoría histórica que en su dimensión negativa promueve la banalización, la capitalización económica y las violencias simbólicas, pero desde su expresión más positiva, nos permite ubicarnos en todos los tipos de arte desde una dimensión conceptual que facilita prácticas intelectuales complejas a la vez que experiencias sensibles, se mezcla con los procesos sociales y con las experiencias cotidianas y

cuestiona ideas como “belleza”, “genio”, “museo” y “obra de arte”. Cuando desde el arte (contemporáneo) nos encontramos con la educación artística como un campo de trabajo, descubrimos que la pedagogía es una tecnología social que lleva la experiencia artística (contemporánea) a otro nivel, ofrece mucho a quien la experimenta como emisor o receptor, no es exclusiva para lxs niñxs y, por el contrario, en la edad adulta resulta ideal para continuar investigando y aprendiendo a la máxima capacidad humana.

La Red de Pedagogías Empáticas es una organización internacional de apoyo y cuidado que reúne a personas que, desde diferentes disciplinas, utilizamos el arte (contemporáneo) para explorar el autoconocimiento, el trabajo en colectivo, la resolución de problemas y los métodos de investigación alternativos. Todo esto, con el objetivo de producir y reproducir estrategias de fortalecimiento social. Nos interesan la crítica institucional y las pedagogías críticas, podríamos explicar la forma en que nuestro trabajo aporta al desarrollo del cerebro a través de la teoría de las inteligencias múltiples³, o articularnos desde otros campos de las neurociencias. Pero la mayoría no nos enunciamos desde estos campos porque también tenemos muchas otras formas de entender la educación desde la cuerpo, desde la entraña, desde la tierra. Yo creo que lo que nos vuelve “empátics” es que tenemos la voluntad de acuerpar

3. Teoría elaborada por Howard Gardner en La Universidad de Harvard en 1983, que plantea que las capacidades y potenciales humanos comprenden una gama de procesos mentales y los categoriza en 12 diferentes tipos de inteligencias: lingüístico-verbal, lógico-matemática, visual-espacial, musical-auditiva, corporal-kinestésica, interpersonal, intrapersonal, naturalista, emocional, existencial, creativa y colaborativa.

experiencias ajenas, de desarrollar habilidades para percibir lo que otrxs experimentan y comprenderlo con nuestras herramientas personales. Buscamos en la convivencia una forma de creación y aprendizaje constante y consideramos el goce y el bienestar compartido nuestra propuesta política.

La empatía no es sólo una cuestión de buenas intenciones, por ello es necesario aproximarse críticamente al concepto y proceder bajo un marco ético. En los discursos políticos, las corporaciones y la publicidad existe una amplia investigación sobre la empatía para conectar con los deseos y necesidades profundas de las personas, el objetivo de estos estudios no se distancia de las pedagogías ya que se dirige a educar sobre los deseos, ideas, aspiraciones o productos en turno. En relación a esto, es necesario preguntarnos constantemente: ¿cómo evitar que la empatía se traduzca en manipulación? ¿Cómo puede la empatía ser una herramienta para la emancipación? ¿De qué maneras la empatía potencia las experiencias educativas? ¿Es necesaria la empatía para el bienestar común? Las relaciones empáticas que promueve nuestra Red no pretenden, ante todo, ser herramientas conductistas o de manipulación. Nos apoyamos del arte (contemporáneo) y sus diversos lenguajes para estructurar y expresar nuestros conocimientos en formas complejas y múltiples, para diseñar y organizar acciones educativas con todo tipo de contenido y para cualquier edad. En lugar de pretender enseñar a otrxs, nos entendemos como curiosxs profesionales, especializadxs en ceder y negociar los flujos de poder que se manifiestan en situaciones comunales.

Mapa de contenidos

11

Al ser un conglomerado de voces que entran en diálogo sin afán de construir un discurso unificado,

este libro puede leerse de mil maneras. El recorrido que nosotrxs proponemos es sólo una de las rutas posibles, pero nos funciona porque no distingue cuando una experiencia colectiva es relatada por varias manos o por una sola, ni separa las formas de los contenidos. También porque esta estructura no esconde los huecos, bifurcaciones y trabajo por hacer. Nuestra propuesta se guía por las preguntas que motivan a los textos. Si bien no existen distinciones claras de cuándo uno termina y otro empieza, para este ejercicio identificamos cinco momentos.

Los primeros textos nos encaminan hacia los territorios explorados a lo largo del libro. Son textos que abren rutas y que mapean las corrientes por donde se puede navegar. *Abre caminos* nos envuelve en una invocación, un rito de iniciación y bienvenida hacia el potencial del encuentro y lo comunitario. *Glosario de una ficción operativa* nos arma para la organización colectiva basada en los afectos y la responsabilidad distribuida. *Nuestras cuerpos colectivas* aborda diferentes flujos de interdependencia para arrojar luz a la dimensión social de las prácticas arteducativas. *Mediación a cuatro voces* nos presta una visión caleidoscópica de la mediación artística a modo de definición no concluyente.

Una propuesta de contagio da pie al siguiente momento con reflexiones en torno a los límites y posibilidades de las instituciones culturales para incidir en el campo social y las urgencias que resalta la pandemia en ese aspecto. Continuando esta conversación, *Alteraciones de ida y vuelta. Aprendizajes colectivos más allá del museo* relata diferentes maneras de desbordar las fronteras del museo para poner a las personas en el centro. De manera paralela, *Gesticos decoloniales en Bergen* estimula estrategias para la creación de comunidad y de cambio desde

lo micro. Estas negociaciones se ponen en práctica de cara a la academia en el ensayo visual *Entre mitotes: el ICDAC como un proceso*, donde lxs miembrxs del grupo de investigación dejan que la crítica institucional dé pie a herramientas para una pedagogía crítica. En el frente del espacio público y de lo cotidiano, *Diario de viaje* documenta metodologías que difuminan las fronteras entre conocimiento formal y no formal.

Agrupamos, de igual manera, los textos que se centran en explorar las posibilidades del intercambio como experiencia pedagógica. El texto *Hospitalidad recíproca* nos comparte experiencias que surgen al dejarse guiar por otrxs para conocerse a unx mismx, al entorno y práctica personal. *6 preguntas, 12 respuestas: micropolíticas de la co-gestión* es un espacio que nace de practicar diferentes formas de colaboración para acoger dudas, crisis y posibles aproximaciones al trabajo independiente en colectivo. *Conversación ficcionada* explora las posibilidades de la copia, réplica y apropiación para las prácticas de mediación artística, jugando con el formato de la citación. El *Manual de usarix. Memoria del Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas* reúne herramientas, preguntas, fallas y aciertos en un gesto que promueve su reproductibilidad.

Seguido, tenemos textos donde encontramos reverberancias entre los contextos y las prácticas arteducativas. En *El contexto es una lanza que nos atraviesa*, cobra voz una reflexión en torno a la mediación como un ejercicio acuerpado que está en constante diálogo con lo inmediato. *Demasiadas voces hablando al mismo tiempo. Notas de un tiempo pasado futuro* nos adentra en una conversación sobre las vicisitudes de un hacer-pensar colectivo, translocal y en movimiento. El relato *Recuperaciones y*

reconsideraciones desde el espacio entre el arte y la educación, hace eco al desdoblar procesos de aprendizaje que se dan entre lo rural y lo urbano, donde el arte toma sentido como herramienta de reflexión y de cambio.

Por último, tenemos dos ejercicios de enunciación que tienden puentes hacia rutas por navegar. El *Primer manifiesto de Pedagogías Empáticas* invita desde muchas voces a pensar la pedagogía como una red de afectos. De cierta manera, este texto hace un resumen de las ideas exploradas a lo largo del libro, mismas que se ponen inmediatamente bajo cuestionamiento en el texto de cierre. *La educación, la imaginación política, los exús y la gira pomba-gira* es un canto que nos posiciona de cara a la colonialidad de las prácticas educativas, y abre espacios para ser apropiados desde la imaginación radical. Así, este recorrido hace un círculo, empezando y terminando con invitaciones a encarnar lo que escapa a las palabras.



memory
traces
cary
markerink

211

unfolding
212

dark
213

214



¿ C ó m o
a r t i c u l a m o s
l a s
p r á c t i c a s
e n t r e e l
a r t e
y l a
e d u c a c i ó n ?

Abre caminos

FERNANDA BARRETO Y MARÍA CERDÁ ACEBRÓN

¡Mujeres, trans, feministas, artistas, músicas, escritoras, curiosas, historiadoras, antropólogas, brujas, afines y otras! Las invitamos a encuentros rituales para cocinar juntas.

Nutrámonos del imaginario de los *akelarres* medievales y de las prácticas feministas como lugares de acercamiento, de intercambio, de aprendizaje, de descarga, de limpieza, de goce y de ritual para resistir desde la oralidad y construir comunidad.

Generemos sesiones donde nos reconozcamos como entidades poderosas. Viajemos al centro de nuestros cuerpos y escuchemos a los cuatro cantos, las resonancias que nos atraviesan.

Invoquemos mantras personales de conceptos que queremos interiorizar y hacerlos propios. Entremos en un trance colectivo producido a partir de la repetición oral de palabras.

Leamos en voz alta como forma de ritual colectivo. Exploremos distintos tonos y formas de enunciar las palabras: gritemos, susurremos, deletreemos hasta hacer aparecer nuevas formas.

Convoquemos a que otros idiomas aparezcan, invocando así otros enunciados.

Echemos al fuego aquellas palabras, conceptos, ideas, canciones o sonidos que no nos representan o que ya no queremos replicar. Palabras que nos

pueden servir para resignificar o para excluir de nuestras formas de pensar, enunciar y comunicarnos.

Produzcamos catarsis colectivas a partir del desapego y quema.

Empaticemos con los procesos de formación política y revolucionaria de otras mujeres y estrechemos nuestros procesos personales y colectivos.

Reconozcámonos desde nuestras microrevoluciones.

Cocinemos juntas y absorbamos los nutrientes de esta experiencia colectiva.

¿Qué es el espacio del habla? ¿Cómo politizamos nuestras voces? ¿Cómo formamos nuestros vocabularios? ¿Cómo nos ha formado el lenguaje? ¿Cuánto pesan las palabras que enunciamos?

¡Vengan a formar parte de este rito colectivo!



Alimento redistributivo, postre metalingüístico con Primal y Taniel Morales durante el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.

¿ C ó m o
p e n s a r
n u e s t r a s
p r á c t i c a s
a t r a v é s
d e l a n o c i ó n
d e b i s a g r a ?

Glosario de una ficción operativa

**LOLA MALAVASI LACHNER, DANIELA MORALES LISAC,
PAULA PIEDRA Y DOMINIQUE RATTON**

El siguiente texto se compuso a ocho manos para la presentación de los modos de hacer de TEOR/ética en el MUAC-UNAM, como parte del *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas* en Ciudad de México, en noviembre de 2018. Este es un recorrido a través de ciertos aspectos que componen TEOR/ética, por medio de un glosario que se ha ido construyendo en la práctica.

Hemos escogido exponer nuestro proceso de gestión experimental a través de un glosario. Sentimos que este formato, más que presentar un modo de hacer, nos permite compartir ciertos elementos puntuales del territorio fluido y cambiante desde el cual operamos. Son hitos a los cuales volvemos, desde donde rebotan nuevos términos o que, en sus conexiones, crean el espacio que nos ha permitido experimentar la institución.

Recientemente hemos notado, quizás porque estamos más atentas, el uso recurrente de esta herramienta —la del glosario o diccionario personalizado— en la educación, el arte y el activismo. Quizás son el reflejo de la necesidad que tenemos, desde varios ámbitos, de construir nuevos lenguajes o resignificar los que tenemos.

22

Nuestro glosario, en el cual definimos conceptos que nos interesan desde donde los entendemos, no es

un glosario temático, ni referencia a una misma disciplina, ni tiene una única fuente. Tampoco es exhaustivo ni lo consideramos final.

Tanto la idea de generar un glosario como marco de referencia para nuestra construcción organizativa, como ciertos términos que empleamos, son un derivado del trabajo dentro de la red Arts Collaboratory¹. Se ha ido nutriendo de las palabras recurrentes que son parte de la práctica y la gestión interna, así como de las conversaciones, discusiones y karaokes que hemos tenido con amigas y visitantes. Son robos, apropiaciones y adaptaciones de términos que nos llegaron, más que por textos, por conversación, por tradición oral. Son efecto, en gran medida, de las conversaciones que hemos tenido con nuestros afines y afectos.

Afines + Afectos

Personas con quienes hemos encontrado territorios comunes desde los cuales construir alternativas a procesos y formas que cuestionamos. No siempre nos parecemos, no siempre estamos de acuerdo, no venimos de los mismos lugares, ni buscamos llegar a un mismo sitio, o por las mismas vías.

1. Arts Collaboratory (AC) es una red translocal formada por más de 23 organizaciones diversas de todo el mundo, enfocada en las prácticas artísticas, los procesos de cambio social y el trabajo con las comunidades más allá del campo del arte. Fue fundada en 2007 por dos organizaciones holandesas, Fundación DOEN e Hivos, tanto como un programa de financiación y como una plataforma para el intercambio de conocimientos entre las iniciativas de artistas visuales en África, Asia, América Latina y el Medio Oriente.

Somos una red intermitente, fluida y espontánea de apoyos, desde la cual intercambiamos conocimientos y dudas, buscando aprender y desaprender. A muchas las hemos invitado a nuestro espacio en San José, creando momentos de intercambio, discusión y canibalismo intelectual. A otras las hemos topado por ahí en la vida. Algunas son relaciones que se van construyendo en el tiempo, otras son más intensas y efímeras. Los afectos y la afinidad tienen intensidades variables. Muchas de las personas con las cuales construimos proyectos, ideas y procesos, terminan siendo amigas.

Entrepierne

Literal y no tan literalmente, el entrepierne tiene que ver con los cuerpos, con los nuestros y los suyos. Vincularnos más allá de una colaboración, entropiarse es acuerparse, quedar entrelazada con el cuerpo de la otra por mucho tiempo para crear y avanzar juntas, asumiendo afectivamente las complejidades que eso implica. Este término es una traducción libre, aquella que mejor nos funcionó, al término en inglés “entanglement”. Pero evidentemente lo desborda.

Cocina

La cocina de TEOR/ética tiene un piso con una cuadrícula de ajedrez y una nevera heredada de los años 50 que enfría a medias y nos derrite los helados, pero de la cual no nos deshacemos por cariño o por superstición. La cocina da a un patio que en algún momento tuvo el piso rosado y a veces alberga una hamaca. Es el espacio donde

almorzamos casi todos los días, turnándonos entre once la mesita de tres puestos que está al lado de la ventana. La usamos para cocinaderas

colectivas, para emborracharnos y para los ensayos de karaoke. Ahí guardamos y degustamos el ron Abuelo, el vino de Renata y todo el mezcal que nos quieran traer de México. Es intermitentemente “La Cantina de Rosita”², “Soda La Esmeralda”³ y el refugio por excelencia donde nos escondemos para tomarnos unas chelitas cuando no queremos atender al público en las inauguraciones.

Karaoke

A veces somos Shakira, a veces Alejandra Guzmán, otras veces Lucero, o Vicky Carr y Ana Gabriel. A veces somos Timbiriche o los Hombres G... En fin, que somos otras y nos desgalillamos cantando desafinadas, pero con propiedad. Es lo que viene siendo la fuerza a través del gozo. Está la versión corta venas, que es el espacio para poder cantarle al mundo nuestros dolores —los pasados, los actuales, los ficticios, los imaginarios y los futuros. Está la versión sexy-sensual, donde todas podemos ser Selena por unos minutos. Están las clásicas “Pelo suelto” y “No controles”. Es catártico y divertido. Como la cocina, es otro espacio para la fiesta, para la risa y para la empatía.

2. Es el espacio imaginario desde donde Rosita (alter ego de Paula Piedra) reparte cervezas y otras bebidas espirituosas durante las inauguraciones y otras actividades. Existe un playlist para viajar a este espacio: <https://open.spotify.com/playlist/4q0s8pR31S1Brd0yyImhIQ?si=CwvSEBIRFm9VyiCbpyzDQ>

3. Es el espacio creado por nuestra querida Esme (Esmeralda) como excusa para cocinarnos delicias que a veces compartimos con nuestros invitados. En Costa Rica una soda es un lugar popular de venta de comidas caseras.

Weivy ondulante

Lo *weivy* ondulante es lo que lleva un ritmo que tiene sus altos y sus bajos, sus oscilaciones, algunas previsibles y otras no. No es una línea plana o una línea recta infinita, no sabemos ni siquiera si es una línea, es una energía o una intención que sube y baja, asume o delega.

Horizontalidad ondulante / Liderazgo ondulante

Nos gusta pensar el concepto de horizontalidad en relación a cómo nos afectamos entre nosotras y a la manera que escogemos para lidiar con las relaciones de poder. Inicialmente lo aplicamos a la parte organizativa de la institución, hablando de horizontalidad ondulante y de liderazgo ondulante. En nuestro caso la horizontalidad absoluta no nos funciona. La gestión pide un cierto liderazgo. Lo ondulante nos permite el relevo de responsabilidades, pasarse o turnarse el liderazgo, un día ser la líder y al otro día dejarse guiar y apoyar. Lo ondulante permite que hayan momentos más o menos horizontales, según las necesidades del equipo o de los proyectos, sin llegar nunca a convertirse en vertical como sinónimo de autoridad o mando.

Humores ondulantes

Los humores ondulantes los tenemos todas. Días de cabreo, días efusivos, días de tristeza, pedos personales inconfesables, rollos familiares, días más normalitos. Ninguna está exenta de los fenómenos meteorológicos, de los ciclos lunares o de los efectos de las relaciones personales. Intentamos reconocerlos entre nosotras y asumirlos como parte de la vida, y no como una anomalía o una interrupción al sistema de la productividad. A veces no se puede. Y eso está bien.

Lo difícil de los humores es reconocerlos. Los propios y los ajenos. Muchas veces explotamos sin aviso. Unas cuantas fumarolas habrían disipado energías agresivas y dañinas. Un abrazo muchas veces diluye las frustraciones. Pero ¿cómo reconocemos y comunicamos que nos está pasando algo, aunque no sepamos qué? ¿Cómo sabemos que a la otra le está pasando algo? ¿Cómo sabemos si lo que toca es silencio o conversa? En un intento por crear un sistema de alertas nos inventamos el cachimbómetro.

Cachimbómetro

Dentro del trabajo en colectivo, el ánimo y los humores de cada quien tienen efectos profundos en el grupo. Los momentos de dificultad se hacen más llevaderos cuando se comunican de manera clara y se le hace saber al grupo en dónde se encuentran las energías. El cachimbómetro es nuestra manera de medir cómo está cada una. Sabemos que podemos emplearlo para comunicar que tenemos la cachimba llena, que necesitamos empatía. Ésta a veces se traduce en espacio, en silencio, y a veces en escucha o contención, o simplemente en la conciencia del estado de la otra. Nos sirve para medir la energía del grupo preguntando qué marca el cachimbómetro personal de cada cual. Es una de las maneras en las que practicamos el afecto y el cuidado hacia los estados emocionales y las vidas personales de cada una.

El cachimbómetro es una idea y no un objeto. Se manifiesta por mensaje de texto, por email, por salidas espontáneas o por donde se pueda. Cuando estamos jodidas —fuera de nuestro centro— hablar es complicado. Tener una palabra divertida y específica es tener una llave que nos permite usar el humor para acceder de una manera

más fluida a zonas que son difíciles, sensibles, oscuras y poco transitadas.

Hablame claro

Decir las cosas como son no siempre sucede.

Damos rodeos.

Guardamos silencios.

Merodeamos elefantes.

Respondemos fuera de tiempo.

Zancadillamos los afectos.

A nosotras nos funciona mejor hablarnos claro.

Nos exigimos hablarnos claro, la una a la otra.

Hablar claro es cuido y es respeto. Hablar claro genera confianza.

Es el único lugar desde el cual creemos que se pueden construir relaciones sanas, profundas y significativas.

Entre la dicha y el dicho

Dicen que del dicho al hecho hay mucho trecho. Pero lo que hay entre la dicha y el dicho es el espacio en el que se edita todo aquello que nos emociona pero nos precariza.

En la dicha, euforia y la ilusión, inventamos, armamos, enmancuernamos, conspiramos; es el momento del goce y la imaginación, es decir, la posibilidad desbordada. Luego

editamos, apelando a los tiempos, las energías y las posibilidades a nuestro alcance. Es el espacio ambiguo de construir y dejar ir.

Chelines

Hay chelines mágicos y chelines nómadas. Y hay chelines tal cual. Los chelines mágicos son los que se estiran mucho a punta de ingenio, gestiones cuidadosas y creatividad para ahorrar en la producción, y se convierten en chelines nómadas cuando lo que se ahorró en un proyecto lo movemos a otro, ajustando esos pequeños desbalances entre la especulación de los presupuestos y las condiciones reales en las que se desarrollan los proyectos.

Los chelines, a fin de cuentas, son los recursos financieros. Trabajar en una institución que cuenta con una estructura financiera y administrativa estable que ha operado por casi veinte años es, hasta cierto punto, un privilegio. Es una condición que no se puede pasar por alto. Contar con salarios regulares hace que la experimentación se haga desde un lugar de relativa tranquilidad. Estamos conscientes de cómo esto afecta la soltura desde la cual se plantean los proyectos.

Tejes y manejes

Trabajamos desde una plataforma de confianza que está configurada de tal manera que hemos podido cuestionar y repensar sus propias estructuras, así como ejecutar ciertos cambios que podrían considerarse riesgosos o kamikaze, como implementar una dirección colectiva. Trabajamos desde un lugar de mucha autonomía, lo cual es sin duda un privilegio. También es un privilegio contar con redes de apoyo, redes de trabajo y redes de pensamiento. Hacer y deshacer bajo estas condiciones dentro de este marco nos da sin duda una contención muy útil para probar, experimentar, equivocarnos y seguir adelante.

Chaordic

“*Chaordic*” o su traducción libre “caórdico”, es un término que recientemente escuchamos de las facilitadoras del Art of Hosting⁴ de Grecia, en la última asamblea de Arts Collaboratory. Se refiere al espacio donde se intersecta el orden y el caos. Es un espacio donde hay un “caos controlado”, o bien un caos que al sólo hacerle una buena pregunta se ordena. Simboliza un espacio fértil donde habitan la creatividad y la experimentación necesarias para que las transformaciones sean posibles. Es el espacio donde queremos estar para no irnos al caos total, ni quedar en un orden estandarizado que puede llevar a un control que más bien genere un espacio paralizador.

Fracasar mejor

«Alguna vez probaste. Alguna vez fallaste.
No importa. Prueba otra vez.
Fracasa otra vez. Fracasa mejor.»

Samuel Beckett

Inspirado en una famosa cita de Samuel Beckett, lejos de ser un eslogan que limpia nuestras conciencias si algo sale mal, es más bien la posibilidad o el permiso de que las cosas no salgan como las habíamos previsto. Nos damos la posibilidad de volver a esos “fracasos” como oportunidades de reflexión, de aprendizaje continuo, de revisión. Es la posibilidad de probar sin miedo. Más que llegar —¿a dónde?— nos interesa encontrar nuevos caminos, caminos más divertidos o más significativos, o más ligeros. Fracasar mejor es darse el chance de encontrar otras maneras.

Ser tuerta

Está bien no ver todo. Está bien a veces dar un paso en la oscuridad sin saber cuál va a ser el siguiente. Diego del Pozo Barriuso, artista y productor cultural de España, nos introdujo a esta imagen mediante conversa y dibujos, durante un encuentro en San José: «Es el tuerto otra imagen de la imposibilidad de conocer todo sobre lo real y una conciencia de lucha con esa limitación para afirmarse en la necesidad de querer conocer»⁵. «Es desde esa limitación, desde ese límite desde el que comprendemos la necesidad de ser afectados por lo otro o por los otros, entendemos la necesidad de ser afectados por el exterior como una condición innata a la existencia»⁶.

Banga

Banga es hacer espacio y tiempo. Es un momento específico de encuentro en el que una organización hace un llamado de ayuda a otras para juntarse a pensar/estudiar sobre un tema específico. Es un término que hemos adoptado de la red Arts Collaboratory. Nosotras llamamos a un *Banga* en enero del 2017 para repensar la institución. Cuando decimos institución nos referimos a los modos y las formas de hacer, a la estructura organizativa, a las prácticas y relaciones internas, y a nuestras maneras de vincularnos con el ecosistema.

5. Del Pozo Barriuso, Diego, Dispositivos Artísticos De Afectación. Las Economías Afectivas en las Prácticas Artísticas Actuales. p. 256.
<https://docplayer.es/59259798-Universidad-complutense-de-madrid-tesis-doctoral.html>

Estudio

Citando el texto *No queremos saber*, de la filósofa y ensayista catalana Marina Garcés «No toda escuela es una escuela ni todos los estudios del mercado nos permiten estudiar. Hacer escuela es disponer del espacio, el tiempo y la atención que hacen posible que el estudio nos transforme y nos exponga a la relación con contenidos y con vínculos que no nos dejarán igual (...) Estudiar es lo que hace cualquiera que indague y mantenga despierta la atención hacia todo lo que no ha sido aún codificado»⁷. Para nosotras, el estudio es una manera de estar juntas para aprender, investigar y explorar inquietudes. Nuestro proceso de gestión autocrítica es una manera de hacer estudio desde la institución. Quizás es el proyecto al que dedicamos más tiempo.

Alter

Alter viene de *Alter Academia*, un proyecto que surgió desde un deseo y una inquietud por proponer otras maneras de relacionarnos con artistas. A partir de la construcción colectiva de un programa de estudio basado en las necesidades de participantes del proyecto, buscamos propiciar un espacio —tanto físico como simbólico— para aprender juntas y permear la institución.

La idea de *Alter* va más allá del proyecto y se ha convertido en una respuesta a lo que no es, lo que aún no está o hay que inventarse, lo que podría ser o el deseo de algo diferente, buscando formas para atender vacíos, necesidades e inquietudes.

7. El texto citado puede consultarse en:

<https://drive.google.com/file/d/1Ozd6z4qC6WtgDcfY02UvjCyHIW3xc1m/view?usp=sharing>

A los cuatro *Alters* que recibimos cada año, les damos las llaves de la institución para que vayan y vengan a su antojo y no dependan de nosotras para hacer uso del espacio.

Llave

Compartir las llaves de nuestro espacio con terceros es una estrategia para desencajar la operación regular de la institución a partir de una práctica más directa de los comunes. Este gesto de apertura y confianza absoluta, tanto simbólico como práctico, detona un vínculo que permite habitar el espacio como propio.

Quienes tienen las llaves transitan y usan el espacio con la misma libertad que el equipo de TEOR/ética. También se responsabilizan junto con nosotras, entendiendo desde un lugar interno nuestros tejes y manejes. Son los que, sin preguntar, hacen café, mueven muebles, se ponen cómodos, asumen pequeños gestos de cuidado, organizan noches de cine, desbordan el horario regular y hasta reciben a otros. A partir de ese habitar se desdibujan un poquito los límites institucionales.

Habitar

Habítamos un cuerpo.

Habítamos la vida.

Habítamos espacios.

Y en este caso habítamos también una institución, y al habitarla la construimos. La institución sin las personas que la habítamos con nuestras presencias y nuestras decisiones cotidianas es tan sólo un

cascarón, un potencial. Las instituciones por sí mismas no existen.

TEOR/ética somos las personas que la afectamos en su devenir, en su día a día y en su constitución. Somos el equipo de trabajo; son los interlocutores que están de paso, en estancias más o menos largas ligadas a proyectos; son los usuarios que visitan y usan el espacio; son los alter académicos, los de este año y los de los años anteriores; son las personas que estuvieron en el equipo y que siguen vinculadas. TEOR/ética ha sido habitada, y por lo tanto constantemente construida y reconstruida, por muchas personas y grupos de personas. Cada quien, cada grupo, permeándola de sus intereses. TEOR/ética es una institución felizmente porosa.

¡UPE!

En Costa Rica es una interjección que se utiliza para tocar la puerta o para llamar la atención y entrar en un grupo o conversación. Para nosotras ¡UPE! es el vehículo por medio del cual adquirimos conciencia y nos reconocemos como parte del tejido espacial y social en el que estamos ubicadas geográficamente: Barrio Amón. Así que nos permitimos interactuar —sobre todo escuchar— para atender nuestra incidencia en el espacio público desde la particularidad de nuestro espacio, que en tanto privado, no es de uso particular. Tiene una vocación y una responsabilidad pública.

Agenciamiento

34

El término agenciamiento, lo define muy bien el proyecto *Subtramas* de España: «Palabra derivada del verbo latino *ago, agis, agere*, que significa hacer,

actuar. El agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera»⁸.

TEOR/ética es un espacio cultural que busca, a partir de sus proyectos y sus alianzas, incidir políticamente en el contexto. Tiene que ver con hacer, pero también con procurar ser una plataforma que pueda acompañar y potenciar proyectos de otros que nos interpelan desde su contenido y su forma.

Buchaca

En Colombia, Cuba, Honduras y México, buchaca es una palabra que refiere a la bolsa de la tronera de una mesa de billar. En Costa Rica, la buchaca es la galleta, es el puñito de algo que se guarda cuidadosamente con el propósito de ser compartido en un momento clave. Es la bolsita plástica con dinero que se esconde debajo del colchón por si acaso, las galletas que se van guardando para la hora del café, o los dos cigarros que se dejan encima de la refrigeradora para cuando llegamos tarde después de la fiesta. Uno hace buchaca en buenos tiempos para cuando llegue la necesidad, pero también va recolectando de a poquitos para eventualmente ponerlo en buen uso y —ojalá— compartirlo. Poco importa si

8. “Abecedario Anagramático”. *SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual*

colaborativas. Un proyecto de Diego del Pozo, Montse

Romaní y Virginia Villaplana. <http://subtramas.museoreinasofa.es/es/anagrama/agenciamiento>

pensamos que lo que tenemos es muy *poquito*, porque a veces sólo necesitamos un *poquito* para seguir. Nuestra *Buchaca*⁹ toma forma de una revista digital anual como herramienta de aprendizaje y desaprendizaje continuo, en la cual participan, junto al equipo de TEOR/ética, las personas con quienes nos hemos vinculado en el año. Queremos reconocer el valor de lo que para muchos puede ser trivial o anecdótico, esperando que al final resulte en una revisión de nuestras prácticas profesionales y personales.

Common pot

“*Common pot*” es la buchaca colectiva de Arts Collaboratory. Es un *locus* compartido de recursos, en el cual todas ponemos y del cual todas podemos sacar, bajo determinados lineamientos. En la práctica hemos logrado crear una cuenta de banco común, en la que todas las instituciones que conformamos la red ponemos el 5% del financiamiento que recibimos de DOEN. Es dinero común que puede usarse para proyectos colectivos en los cuales participamos una o más organizaciones de la red, pero también es la buchaca de la cual una organización en apuros puede sacar recursos.

“*Comonpotgüey*” es la versión entre amigas. Es la buchaca común, que aunque no tiene una cuenta de banco compartida ni lineamientos muy claros, nos permite asumir usar los recursos de todas para todas en determinados momentos. Es una manera de decir: lo mío es tuyo.

9. *Buchaca* es una revista digital que compila reflexiones, críticas y herramientas sobre el trabajo que se realiza anualmente desde TEOR/ética.

Ritmo común

Los últimos dos meses en TEOR/ética han sido tensos. No hay ninguna razón particular. Quizás es una acumulación de proyectos, de cierre de año, de planeamientos, de compromisos; y poco tiempo para trabajar a gusto. Quizás son los ritmos y vidas personales de cada una. La cosa es que cuando la vaina está así, encontrar el ritmo común es difícil. Terminamos dividiéndonos los proyectos como si fueran un pastel, sin lograr construir colectivamente. Adoptamos la estrategia de la división de labores, que también funciona, pero limita mucho los espacios de conversación. Aterrizar este glosario durante estos días, robándole tiempo al encuentro y a la ciudad, fue un reencuentro entre nosotras, la posibilidad de crear desde la empatía y la historia compartida que tenemos en la institución, un texto a ocho manos.

Relato plural

TEOR/ética es un relato plural. Queremos construir una narrativa generosa que, lejos de homogeneizar o suprimir las voces individuales de todos lo que somos partícipes de esta construcción, sepa reconocer las individualidades y potenciar los distintos puntos de vista.

Desde ahí nos surgen muchas preguntas. Algunas las re-encontramos articuladas de una manera muy linda en un texto que nos compartió la artista, educadora e investigadora brasileña Mônica Hoff: “Cómo vivir solos” de Peter Pal Pelbart, en *Filosofías de la Deserción*:

«¿Cómo sostener un colectivo que preserve la dimensión de la singularidad? ¿Cómo crear espacios heterogéneos, con tonalidades propias, atmósferas distintas, en los que cada uno se enganche a su modo? ¿Cómo

mantener una disponibilidad que propicie los encuentros, pero que no los imponga, una atención que permita el contacto y preserve la alteridad? ¿Cómo dar lugar al azar sin programarlo? ¿Cómo sostener una “gentileza” que permita la emergencia de un hablar allí donde crece el desierto afectivo?»¹⁰

Como comentamos al principio, este glosario no es ni estático, ni exhaustivo, ni está completo. Constantemente revisamos lo que entendemos por cada palabra, o agregamos términos. Siempre hay nuevas conversaciones y de ahí muchas veces surgen nuevas palabras. Hay muchas más que queremos incluir pero que todavía son un gran signo de interrogación.

10. Pelbart, Peter Pál, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. (Trad. S. García Navarro y A. Bracony), Tinta Limón, Buenos Aires, 2009.

Media-bruja, media-bestia, pícara, bicha, tan marica, vándala: la universidad como lugar para la imaginación política y las ficciones visionarias con Renata Cervetto y Mônica Hoff durante el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.

CĂTEDRA

BRUJA, MEDIA BESTIA, PÍCARA, BÍCHA, TAN MARICA, VA
DIVERSIDAD COMO LUGAR PARA LA IMAGINACIÓN POLÍTICA
FICCIONES VISIONARIAS

Alimento redistributivo, postre metalingüístico con Primal y Taniel Morales durante el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.



¿ Q u é
t e c n o l o g í a s
n o h u m a n a s
n o s e n s e ñ a n
a v i v i r e n
c o n t r a -
d i c c i ó n e n
e s t e m u n d o ?

Nuestras cuerpas colectivas

AISEL WICAB

En mi cuerpo hay diez veces más células de microbios que células humanas. Soy un consorcio de microorganismos contenidos por la epidermis, el más grande de mis órganos, membrana porosa que deja pasar ciertos agentes y sustancias, que me contiene y da forma. Huesos, cartílagos, venas, músculos, sangre, ácidos, enzimas, proteínas, tejidos, bacterias, virus, hongos... Aunque al pensar en nuestra persona nos entendamos como unidad, somos muchas cosas vivas al mismo tiempo y cada una tiene una función particular para el sostenimiento de nuestra vida.



Al igual que las células y los microbiomas que nos conforman, los sistemas sociales a los que pertenecemos involucran consorcios de organismos que accionan juntos y en correlación. Es justo en nuestra dimensión social donde podemos tener tantas cuerpos como posibilidades de agrupación con otras personas, ya sea por colaboración o interdependencia. Somos agencias aglomeradas con otras por algunos objetivos comunes, para crear agencias más grandes: la familia, las amistades, las y los amantes, las relaciones amorosas, las agrupaciones sociales, los equipos de trabajo, las instituciones (públicas, privadas, pequeñas o grandes como estados y naciones). En fin, los lazos con otras personas provocan que los límites de nuestra epidermis pierdan definición. Más allá, las otras pieles que nos conforman son membranas imaginarias difíciles de definir y para descubrir sus fronteras, la forma de los órganos que las componen, sus gozos o padecimientos, es necesario desarrollar la capacidad de visualizarlas.

Para explicar la elasticidad y multiplicidad de nuestras pieles pensemos en una cuerpo promedio, una pareja monógama heterosexual. Un proyecto a dúo, con roles y convenciones súper arraigadas que nos aseguran que dicho organismo social está formado por sólo dos personas; sin embargo, esto casi nunca es así. Generalmente el entorno social funciona como un órgano invisible para la cuerpo-pareja: la participación de la madre o el padre, las opiniones de las y los amigos, las intervenciones (secretas o acordadas) de otras amantes y obviamente la procreación y la llegada de una nueva vida, son fuerzas que influyen en la forma del organismo. Es decir, que cualquier agencia que haga parte de una de nuestras cuerpos puede crear y modificar las formas de otra. La idea romántica de la pareja como una relación “exclusiva” entre

dos personas es mentira. Brigitte Vasallo profundiza en esta idea de forma muy lúcida en su libro *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*¹, en el cual plantea la monogamia no como una condición biológica, ni una opción sexual o moral, sino como un sistema que establece jerarquías afectivas a favor de preservar la propiedad privada (apellido familiar = marca registrada) y la acumulación de capital simbólico, económico y cultural.



Cada forma de ser grupo nos hace fuertes y vulnerables a la vez. Podemos gozar, doler o enfermar, los marcos de salud son variables. Hay acciones que conllevan a ciertas anomalías o padecimientos dentro de un órgano en particular sin ser evidentes para el resto, pero todos los agentes dentro de la cuerpo y las relaciones entre ellos, aportan de alguna forma a la vida o muerte del organismo, así como de quienes las componen. La relevancia de entender que somos muchos organismos al mismo tiempo radica en la posibilidad de encontrar un equilibrio entre nuestras formas de ser-individuo y ser-grupo; en intentar explotar el potencial de acción que tienen cada una de nuestras cuerpos, entender sus tamaños, formas y constituciones, grabarlas en nuestra memoria, invocar el poder de todas y todo para modificar el entorno, transformarlo a nivel personal y social desde una revolución pedagógica, que nos permita desaprender todo lo que aprendimos antes para verlo otra vez, con miles de ojos.

Habitar la cuerpo: un parámetro de salud

«Dos mentes inmersas en la realidad están separadas, una de otra, por la realidad misma. Esto significa que una mente, para comunicarse con otra, ha de atravesar la realidad.»²

Jorge Wagensberg

2. Wagensberg, Jorge, *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?: y otros quinientos pensamientos* (Spanish Edition) (Posición en Kindle 482-483), Tusquets Editores, Edición de Kindle.



Esta frase de Jorge Wagensberg plantea la comunicación como algo similar a un viaje interestelar. El universo: la realidad misma, un espacio entre las cuerpos que son mutuamente percibidas y además articuladas, escuchadas, entendidas entre sí. A través de una imagen épica, Jorge ilustra la semiótica en una imagen cartesiana, kantiana, desde el modelo filosófico de la ciencia occidental, en el entendido que cuerpo y mente están separadas entre sí y, obviamente, separadas de otras cuerpos y mentes a la vez. Lo que me interesa plantear en este texto es que todas las cuerpos estamos intrínsecamente unidas (por lo tanto también nuestras mentes), y realmente no necesitamos atravesar la realidad para comunicarnos. Para activar los flujos de transmisión más sutiles es necesario concientizar los lenguajes no verbales y las comunicaciones misteriosas (casi telepáticas) que todas hemos experimentado, intencionar nuestros pensamientos y acciones, aceptar que nos expresamos y somos leídas por el mero hecho de coexistir.

Creo que de niña no sentía separación entre cuerpo y mente. Aún recuerdo la fortaleza de la que gozaba en ese momento, la velocidad de mi aprendizaje, la vivacidad de mi imaginación, la ligereza... mi capacidad para realizar cualquier tipo de actividad física. Al crecer me disocié como la mayoría de las personas adultas y esto me generó diferentes padecimientos, traumas, desconexiones internas. Fue hasta hace sólo unos años que comencé a comprender mi cuerpo humano de forma diferente y descubrí que tenemos un poderoso y complejo organismo con muchas inteligencias³, las cuales se desarrollan a través de nuestros intercambios con el mundo y las personas. Es la integración de nuestras experiencias sensibles que determinan a la vez nuestros procesos críticos e inteligibles, los cuales suceden a lo largo de toda nuestra cuerpo. Existen neuronas más allá de la cabeza, principalmente en los sistemas nervioso y digestivo⁴, y se afirma que tenemos dos cerebros: los hemisferios derecho e izquierdo que funcionan con diferentes lenguajes⁵ y se comunican entre sí por una vía limitada⁶.

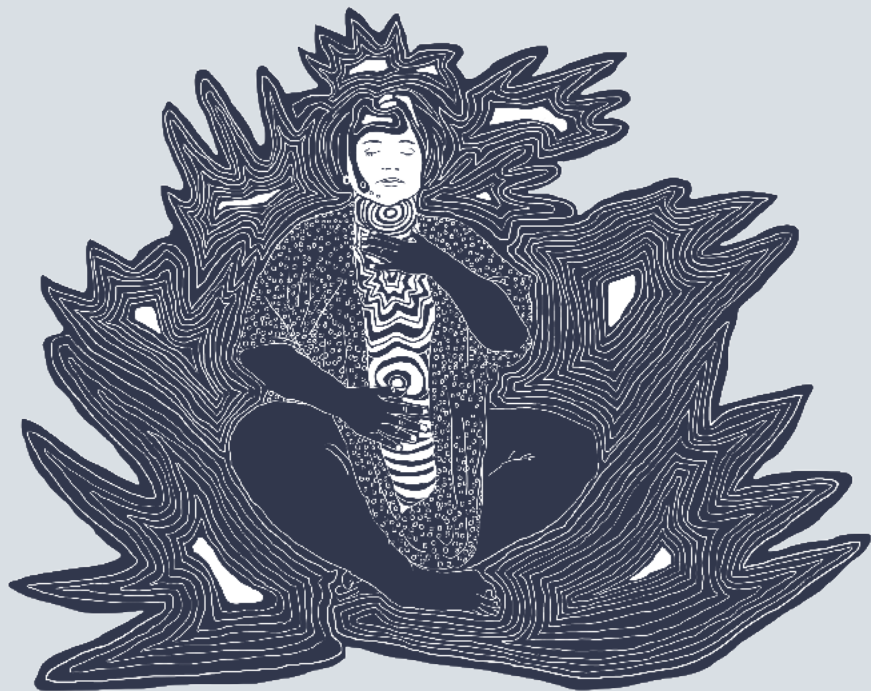
3. La “teoría de las inteligencias múltiples” es un modelo de entendimiento de la mente elaborado por Howard Gardner y publicado en 1983.

4. Véase artículo de la BBC online: “En qué otros lugares de nuestro cuerpo tenemos neuronas (además del cerebro) y para qué sirven” <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42011772>

5. Véase video TED: https://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_my_stroke_of_insight/transcript?language=es#t-5640

6. El cuerpo calloso es la estructura que se encuentra en lo profundo del cerebro y que conecta los hemisferios cerebrales derecho e izquierdo, coordinando las funciones de ambos.

Tanto de forma científica como metafísica, está claro que sentimos y pensamos con toda la cuerpo humana, y esto significa que aprender de nuestros procesos y experiencias más básicas, desarrollar formas de integrarnos dentro de la propia epidermis, es una fuente de conocimiento en sí, una estrategia obvia para mantenernos vivos, saludables y descubrir nuestro potencial.



El desarrollo de una escucha-observación-consciencia interna es definitivamente beneficioso para cualquier cuerpo humano, y sucede de la misma manera hacia el interior de las cuerpos colectivas. Es esta habilidad la que nos permite imaginar, analizar y proponer formas de bienestar a mayor escala, acciones concretas para cuidarnos y sostenernos. Cualquier tipo de organismo social, del dúo a los grupos de millones, requieren osamentas que los sostengan, procesos metabólicos, flujos internos, comunicación entre los órganos, capacidad productiva y reproductiva. Todas estas cosas con el objetivo de conseguir una sinergia entre quienes las conforman, un bienestar personal y social.

Los marcos de salud son variables de cuerpo a cuerpo y de contexto a contexto. Para determinarlos en tiempo real es necesario instituir estrategias de autocrítica, distribución de tareas, ejercitar la tolerancia a la frustración, cumplir los compromisos y acuerdos del grupo y, sobre todo, abrazar nuestra plasticidad, tener disposición a los cambios, y poner atención sobre el punto exacto en que nuestras estructuras pueden flexibilizarse sin romperse o hacerse totalmente líquidas y escurridizas. Las toxicidades pueden ser internas o externas, y el nivel de desgaste depende de la periodicidad y grado al que estamos expuestas. Los males pueden presentarse en nuestras mismas dinámicas de trabajo, en la falta de políticas sociales y culturales, en las condiciones de estrés y los efectos psicológicos que nos causan, violencias, omisiones, problemas de comunicación y otras amenazas cotidianas.

La carencia de habilidades para procurar nuestro bienestar como personas y como sociedad, pone en evidencia la gran crisis pedagógica en que nos encontramos. Es una incongruencia entre el concepto materialista de libertad y placer que nos propone el sistema

capitalista y la comunalidad que nos constituye como humanas y nos exige ir hacia el otro lado. Lo que nos identifica como occidentales es el sistema que nos impide nombrarnos desde otras genealogías y formas de entender la realidad, y, por ello, la urgencia está en reescribir la historia, el lenguaje y, desde nuestro presente, desarrollar otras categorías, palabras y narrativas desde las cuales articular futuros posibles.

A lo largo de los territorios del Abya Yala⁷ existen prácticas de bienestar individual y colectivo que se mantienen desde tiempos ancestrales y que implican otras formas de habitar nuestras cuerpos. Para los Mayas tseltales de Bachajón, Chiapas, el referirse al *o'tanil* (corazón) alude no solamente a un órgano físico sino a una *stalel* (forma de ser-pensar-sentir-actuar) regida por una ética (deber ser) de los individuos en la sociedad. La idea del corazón refiere a «...un centro de donde emanan los pensamientos, acciones, saberes y los sentimientos de las personas, animales, de las plantas, de los dioses; donde se viven y se guardan los sueños, las esperanzas, las alegrías, los dolores, las tristezas, las preocupaciones, los deseos y la sabiduría, donde sale honestidad y fuerza de palabra...»⁸. En la cultura

7. Es el nombre con que se conoce al continente que hoy se nombra América, aceptado ampliamente por varias de las actuales naciones indígenas como el nombre oficial del continente ancestral en oposición al nombre extranjero.

8. Ochoa Muñoz, Karina (comp.), Pérez, María Patricia, “O'tanil. Una sabiduría y práctica de sentir, pensar, entender, explicar y vivir el mundo desde los mayas tseltsales de Bachajón Chiapas”, *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*, Akal, México, 2019.

tseltal la manutención y el cuidado del corazón es una labor pedagógica que moldea lo público, lo privado, y determina todas las relaciones cotidianas. Más al sur, conceptos como el *Sumak Kawsay*⁹ (buen vivir o “la vida en plenitud”) en quechua o el *Suma Qamaña*¹⁰ (saber vivir y convivir) en aymara, siguen siendo practicados y se han reivindicado para instituir políticas indígenas en países como Bolivia, Ecuador y Perú. El buen vivir es una noción que se extiende desde los mapuches en el sur del continente, hasta los inuits del ártico canadiense, e implica el derecho a vivir dignamente y con las necesidades básicas cubiertas en justa medida y sin excesos, en un estado de plenitud, en armonía con la naturaleza y bajo un código de acción para el bienestar común.

Filosofías educativas latinoamericanas como las de Paulo Freire e Iván Illich, además de movimientos surgidos en la Europa de posguerra como la Escuela Waldorf o Reggio Emilia, son pedagogías occidentales que plantean potentes propuestas para el buen vivir, pero actualmente, sus herramientas se aplican en gran mayoría durante la infancia y no existen rastros claros de su legado más allá de la educación primaria. Al llegar al nivel superior dentro de la academia, aquellas personas que tuvieron la fortuna de formarse en este tipo de sistemas, se sienten frecuentemente desadaptados y la pasan muy mal teniendo que acomodar sus pensamientos acuerpados en cajas predefinidas, formatos jerárquicos, cuadrados y disciplinarios, porque parece que para tomarse en serio la producción de conocimiento hay que despojar la experiencia de todo placer o diversión. Pero aunque la producción del conocimiento oficial siga

9. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Sumak_kawsay

10. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Suma_Qamaña

sucedendo dentro de la investigación académica o científica al interior de las universidades, hay muchas iniciativas que desde la educación no formal han encontrado nuevos terrenos, espacios alternativos para estudiar, reflexionar y producir conocimiento. Son estos terrenos de acción los que nos ocupan en este texto, específicamente aquellos que desde las prácticas artísticas nos permiten formas no estandarizadas de investigación, erráticas, maleables, tanto ajenas como relacionadas con el método científico.

Arteducación, una tierra fértil

Las cuerpas colectivas pueden desplazarse por el campo social y también transformarlo. Construyen puentes, cavan túneles y trazan caminos entre regiones para inaugurar espacios híbridos e intermedios como el del “arteducación”. Este acrónimo es un concepto que en países de habla hispana se utiliza para designar un terreno común entre las artes, la pedagogía, la psicología, las ciencias cognitivas, el trabajo comunitario, el activismo, la crítica institucional y las prácticas de mediación que nacen de suelos independientes e institucionales. Como se despliegan por amplias regiones culturales, las cuerpas que trabajan los campos sociales usan herramientas para construir metodologías abiertas, intelectuales pero intuitivas, críticas pero amorosas, que no pueden empacarse en formatos estandarizados y, en cambio, se construyen sobre la observación, la escucha y sensibilización ante el entorno donde suceden.

A pesar de que el arte y la educación tengan innumerables vías de conexión, el término arteducación es importante porque en el sector cultural de los países de habla hispana del Abya Yala (específicamente en México y Colombia) y en España, el término se utiliza desde

hace algunos años para diferenciar la educación artística y la educación a través de las artes, de la educación como un arte en sí mismo y el arte como una práctica de investigación y conocimiento, una disciplina que implica disciplinas muy variadas realizadas por miles de personas. El arteducación es un fenómeno de los sures globales que desde los países del norte puede ser relacionado con el llamado “giro educativo”¹¹ de las artes.

Como una práctica autónoma, se concentra en la investigación de los lenguajes verbales y no-verbales (visuales, sonoros, del cuerpo) para desarrollar procesos de autoconocimiento a la vez que crear espacios de diálogo y creación colectiva. No tiene sentido que se piense como un campo de trabajo individual, porque se activa a través de la escucha y la conversación, implica abrazar nuestra dimensión social y, como nos proponen María Acaso y el colectivo Pedagogías Invisibles¹², aprender a observar las estructuras de poder (fijas o temporales) de todos los espacios que transitamos: salones de clases, espacios domésticos, salas de exposición, oficinas, plazas públicas, etc. Es una alternativa política para develar las dinámicas relacionales en tiempo real, para realizar mapeos y visualizaciones de los datos con la esperanza de poder transformarlas de manera drástica.

No existe una formación específica para el arteducación y es posible entrar en sus terrenos desde cualquiera de sus disciplinas colindantes, incluso desde campos muy lejanos. Las arteducadoras somos personas con perfiles profesionales

11. Krauss, Pethick y Vishmidt, *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mic Wilson, Ámsterdam, 2010.

12. Acaso, María, *Pedagogías Invisibles, el espacio del aula como discurso*, Editorial Catarata, Madrid, España, 2012.

muy diversos: artistas que conectan con comunidades específicas, curadoras dedicadas a crear espacios de reflexión e investigación colectiva, gestoras culturales que desde la acción institucional proponemos nuevas formas de convivencia y trabajo dentro de las organizaciones que representamos. Nutridas por las pedagogías críticas, las ciencias cognitivas, el performance y el arte relacional, cuestionamos nuestras propias formas de trabajar en grupo, enseñar, organizar el tiempo, evaluar y capacitar. Nos dedicamos a diseñar acciones, objetos, materiales, espacios y situaciones de aprendizaje colectivo tanto en el espacio público como en el privado.

Ninguna de nosotras estudiamos para ser arteducadoras, sino que ejercemos como mediadoras, talleristas o trabajadoras de museo y, a la par, seguimos nuestra producción artística en la medida en que el tiempo y la economía nos lo permiten. Entre mis colegas, no a todas les apetece nombrarse como “arteducadoras”, algunas porque no se sienten cómodas con el término, otras porque prefieren etiquetas más abiertas o porque argumentan que todas las artes son herramientas de conocimiento y, por lo tanto, no es necesario buscar o inventar nuevas categorías. Bajo el brillo del arte contemporáneo pareciera posible resignificar y actualizar el campo de la educación, una buena oportunidad para refrescar discursos empolvados y hackear los sistemas de poder de las instituciones culturales.

El arteducación no es un término indispensable porque existen otros. Pablo Helguera utiliza el término “transpedagogía” desde 2006, para nombrar las prácticas artísticas que al hibridarse con las pedagogías se distancian de las nociones de arte participativo. En 2007, Luis Camnitzer comenzó a utilizar el término

“*Art thinking*” para referirse a un tipo de pensamiento crítico desarrollado a través del arte, más específicamente en la manera de pensar utilizada por los artistas en el proceso de creación. En 2010, Helguera, a partir de sus primeras ideas, propone como prácticas artísticas comprometidas socialmente¹³ a todas las producciones que utilizan los lenguajes de las artes en relación con disciplinas como la pedagogía, la sociología, la comunicación, el teatro, etc., para realizar proyectos dirigidos a la transformación social.

El colectivo Pedagogías Invisibles utiliza el binomio “arte+educación” o simplemente “arteducación” para describir sus prácticas, pero desde 2017 han adoptado el término de “*Art thinking*”, a partir de la publicación del libro de María Acaso y Clara Megías bajo el mismo nombre. El prólogo, escrito por Camnitzer, puntualiza la falta de necesidad de la autoría en los procesos educativos y celebra el hecho de que otras personas hayan realizado una publicación bajo el concepto que él propuso años atrás. La publicación comparte las metodologías, esquemas y estrategias de trabajo que el colectivo español ha desarrollado a través de su experiencia con artistas, curadoras, profesoras de colegios y trabajadoras de museos.

Éstas y muchas otras personas compartimos una incesante búsqueda de neologismos a la defensa de renovar terminologías y de revisar lo que entendemos por “arte” o “educación”, conceptos que a pesar de su riqueza, deben ser cuestionados bajo una mirada crítica para renovar su significado y responder a las exigencias de nuestro presente.

Terrenos peligrosos

Los terrenos del arte y la educación tienen factores tóxicos que varían de lugar a lugar, sin embargo, la imposibilidad de retribuir dignamente el trabajo de quienes los transitan es el más frecuente, una condición a la que muchas arteducadoras alrededor del mundo estamos tristemente acostumbradas. Las independientes no logramos sostenernos económicamente con un solo trabajo; las que laboramos en instituciones culturales (públicas o privadas) recibimos malos sueldos y no contamos con suficiente infraestructura. La idea de que el trabajo cultural es gozoso (lo sea o no) se considera un tipo de capital que justifica la precariedad económica, como nos lo explica Remedios Zafra en su libro *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*¹⁴.

La burocracia institucional es otra amenaza: los procesos lentos e ineficientes, la mala comunicación entre los departamentos de las organizaciones, el despotismo de los directivos hacia sus subalternos, las competencias entre áreas y los chismes de pasillo provocan ambientes de trabajo hostiles. En el día a día de los museos, escuelas y centros culturales, se normaliza la confrontación, la competencia, el bloqueo y el boicot. A pesar de las buenas intenciones de algunos elementos, las situaciones de angustia y estrés a los que nos sometemos entrando en estas dinámicas, se reflejan en la calidad de las producciones y los programas públicos.

Otro pantano del arteducación es un obstáculo para las cuerpos que no se encuentran en la misma ciudad o país: la distancia, el trabajo translocal, la intermitencia en los procesos y falta de fisicalidad. Parece insuficiente mantener



una relación por medios digitales cuando todos los lenguajes de las cuerpos son cruciales. Sin embargo, en los últimos meses y debido a la emergencia sanitaria del coronavirus he cuestionado drásticamente esta idea porque las prácticas de trabajo a distancia han cambiado muy aceleradamente y sin vía de retorno. La educación está tomada por las pantallas y la institucionalización del teletrabajo ha multiplicado las herramientas de colaboración a través del internet.

El asunto es que más allá de los circuitos limitados del arte, de las instituciones educativas y culturales, los peores riesgos que acechan los terrenos del arteducación tienen que ver con las violencias que nos atraviesan a todas las cuerpos del mundo, los males humanos que plagan el campo social de punta a punta, el capitalismo voraz que nos agota y nos exige responder a las demandas de una sociedad insana.

Nuestras cuerpas y sus posibilidades para transformar el mundo

El arteducción propone que más allá de las escuelas, museos, centros comunitarios y demás, existen posibilidades de prefiguración socio-política y un territorio muy vasto desde el cual pensar de forma crítica y poética, bocetar formas de vivir y crear mundo. Pero ante esta perspectiva es necesario preguntarnos: ¿qué tipo de cambios sociales son los que buscamos y para qué? ¿Es posible regenerar el campo social? ¿Cuál es el marco ético desde el cual nuestras cuerpas deben caminar? ¿Nuestras cuerpas avanzan o retroceden? ¿Realmente movilizarnos hacia adelante es mejor? ¿Qué nos espera en esa dirección?

Una cuerpa tiene la fuerza y capacidad de cruzar el campo social dependiendo de la claridad de sus objetivos y el destino de su andar. La herencia colonial nos impone la idea del progreso, para el cual cualquier proyecto comunitario debe caminar hacia adelante, hacia el desarrollo económico y la universalidad. Pero esta idea merece ser cuestionada en virtud de la divergencia epistémica que buscamos, especialmente las cuerpas que habitamos en el Abya Yala, porque tenemos una importante misión para desarticular la idea de progreso de una vez, considerar las consecuencias históricas de los discursos nacionalistas que aún la promueven y que han funcionado para amarrar las culturas vivas al pasado con el objetivo de dejarlas atrás, de cercenar y aniquilar a los pueblos originarios y sus cosmogonías.

Después de pertenecer a numerosos colectivos, instituciones culturales y redes colaborativas a través del arte, puedo afirmar que el ser-grupo significa pertenecer a entidades políticas que aunque tengan la posibilidad de transformar el mundo, pueden

hacerlo muy mal. Tan sólo en mis limitadas experiencias he sido testigo de fenómenos de gentrificación; capitalización simbólica de museos, centros culturales, fundaciones, instituciones y personajes de élite; instrumentalización de violencias de género, de raza y de clase para crear teorías, objetos y acciones extractivistas que suceden en los circuitos académicos y artísticos sin beneficiar a los “sujetos de estudio” y que, además, sirven para legitimar la supremacía epistémica y totalitaria que persiguen las teorías centroeuropeas.

Si pretendemos trazar nuestra propia ruta como cuerpos multiconscientes y realizar proyectos situados, sin formas imperialistas y evangelizadoras, tenemos que aprender tanto a abrir camino como a cerrarlo, para regenerar las devastaciones del campo social, prepararnos para aquello que queremos cosechar en cada temporada, planear la forma y la periodicidad con que debemos atender nuestros huertos, etc. En sociología, esta primera aproximación podría identificarse como un “diagnóstico de campo”, aunque actualmente se utilizan términos como “mapeo” o “cartografía” del contexto. No existe un tiempo específico para realizar esta fase y ubicarse frente a los territorios de acción, pero la relación previa que exista entre el destino de trabajo y las personas que participan del organismo es la clave para descubrirlo. Las formas de acción tampoco necesitan estar previamente determinadas, de hecho, lo ideal es que surjan desde la conversación con todas las involucradas.

Existen muchas prácticas de mediación poderosas para detonar conversaciones y reflexiones colectivas, herramientas desarrolladas por educadoras, psicólogas, activistas y trabajadoras sociales que saben que un grupo no necesariamente sabe lo que necesita o el beneficio

que puede llegar a obtener al iniciar un trabajar en conjunto, sino que esto es una experiencia de aprendizaje multilateral en la que las posibilidades se van develando. Los procesos y resultados de estas acciones pueden registrarse más allá del lenguaje escrito, y precisamente para esto las artes nos ayudan mucho, nos ofrecen infinidad de posibilidades para visibilizar lo que está sucediendo dentro de cada uno de los individuos que integran nuestras cuerpos y también las dinámicas y situaciones que involucra su vínculo. Traer al plano físico aquello que no se puede nombrar o manifestarse de forma sencilla, es la clave para desarrollar el pensamiento y la reflexión colectiva.



Nuestros campos de acción pueden ser todos aquellos donde no estamos solos, no necesitamos movernos grandes distancias para transformar el campo social, ni tampoco convertirnos en sociólogas o antropólogas, forzarnos a trabajar en barrios de bajos recursos, comunidades rurales, escuelas, prisiones, hospitales, etc. El arteeducación es una propuesta para modificar nuestra realidad más próxima y ayudarnos a crear mejores relaciones con nuestras vecinas, ambientes de trabajo, reparticiones de labores del hogar, dinámicas de pareja, acuerdos amistosos, apoyos familiares... ¡En fin! Aplicar toda nuestra creatividad y talento en procurarnos y procurar a otras cuerpos posibilidades para el buen vivir. Concientizar la multiplicidad de nuestras cuerpos, la forma en que las cuidamos, alimentamos y las hacemos crecer, nos puede ayudar a dirigir nuestro destino, no necesariamente hacia arriba y hacia adelante, sino hacia un horizonte comunal que aún no está a la vista.

QUE VOULEZ-VOUS
DÉSAPPRENDRE?

WHAT DO YOU
WANT TO
UNLEARN?

¿QUÉ TE
GUSTARÍA
DESAPRENDER?

QUE VOULEZ-VOUS
APPRENDRE?

WHAT DO YOU
WANT TO
LEARN?

¿QUÉ TE
GUSTARÍA
APRENDER?

Exposición *Cosmopolis I*, ¿Qué quiere aprender, qué quiere enseñar?,
Colectivo Laagencia, Centre Pompidou, Francia, 2017.

**¿ C ó m o
h a b l a r
desde el
malestar?**

Mediación a cuatro voces

TATIANA BENAVIDES, JUAN SEBASTIÁN BERNAL, CARIDAD BOTELLA Y YULY RIAÑO (PROYECTO EDUCATIVO NC-ARTE)

En noviembre de 2018, como parte del *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas*, realizado en Ciudad de México, desarrollamos (Yuly Riaño y Caridad Botella) unas sesiones de taller con residentes de SOMA¹. Para la apertura del taller realizamos un ejercicio de escucha en el cual pedimos a los asistentes que se taparan los ojos, encontraran un sitio cómodo donde sentarse o acostarse y se dejaran llevar por las palabras que estaban a punto de escuchar. El texto leído fue compuesto a dos voces, las nuestras, que hablaban pausadamente sobre una perspectiva muy personal acerca de la mediación. Ese ejercicio de escribir por separado pero juntas, de unir nuestras voces para construir algo conjunto, fue el inicio de una serie de textos escritos a cuatro voces, uniéndose después Tatiana Benavides y Juan Sebastián Bernal.

A partir de entonces, en ocasiones, cada una se sienta a escribir por su cuenta, después leemos en conjunto y vamos mezclando párrafos, juntando las voces y permitiendo que la página en blanco dé sentido a un diálogo que ocurre, por primera vez, sobre la superficie digital de un documento recién creado. A menudo los departamentos institucionales de educación

trabajan en equipo pero su trabajo es representado por una voz jerárquica con nombre propio. Este ejercicio de escritura consolida nuestro trabajo, visión y experiencia individual y conjunta. Estas son nuestras cuatro voces sobre la mediación.

Hay alguien que observa la obra de arte, ese alguien se enfrenta a una imagen, ese alguien interactúa con ella, algunas veces puede o no entenderla, interpretarla, especular sobre ella, otras veces puede, o no, leerla, o crear un vínculo con ella.

Mediar propone una acción, un señalamiento.

La voz.

La palabra.

La imagen.

La consciencia de los cuerpos.

Es razonable proponer esta pregunta: ¿qué es mediar? Intentaré comentar brevemente sobre ello. Lo que sé del sentido de este término, viene de la experiencia y de escuchar a otros: ser puente, ser un intercesor, ser una especie de negociador. Pero ¿es la obra de arte un cuento con un lenguaje desconocido que nubla el desenlace de la historia? Cuando hablemos de mediación seguramente en algún momento llegaremos a comprenderla como un ejercicio de traducción en tanto que hay una comprensión del significado de algo para producir un significado equivalente. Insisto: ¿qué se entereva entre una persona y el significado de la imagen? ¿Mediación del arte supone mediar la mirada del espectador? Un mediador entonces es un oidor, un agente que se pregunta cómo vincular contextos, ideas y sensibilidades con una obra de arte. ¿Qué ejercicios pueden inspirar a los asistentes a conversar sobre algo en particular

que esté en la obra y en su cotidianidad?

Al final, la mediación es una práctica de escucha y de apertura, en la que no sólo el universo de la obra se expande con cada nuevo visitante, con cada diálogo o lectura que de ésta se dé, sino el universo del espectador y de aquel que sirve de puente. La construcción de significados es multidireccional. En ese sentido me gusta pensar la mediación como una figura que permite abrir infinitos puntos de fuga en las obras y los espacios que las contienen.

Pienso en la palabra catalizador —que en química se refiere a la molécula que favorece una reacción al entrar en contacto con una o varias sustancias— como una manera de acercarme, no a una definición final de lo que hace un mediador, sino a una de sus funciones dentro de las interrogantes en las que nos encontramos: ¿una obra de arte necesita ser mediada? ¿O ella misma puede comunicarse con cualquier persona? Al favorecer un espacio de reflexión, un mediador actúa tal como un catalizador sobre los acercamientos sensoriales, intelectuales y afectivos de los públicos que probablemente no tendrían una reacción semejante sin dicho catalizador que apunte a conectar a las personas con las reflexiones que hacen los artistas a través de sus creaciones.

La mediación está en proceso de mutación. La mediación está a punto de cambiar de nombre. La mediación está esperando que alguien le dé otro nombre. ¿Quién será ese alguien? ¿Qué nombre le darán? No tengo aún una respuesta, pero sí me imagino que la

mediación está siendo invadida por el campo de lo corporal y lo corpóreo como conjunto de órganos y sensaciones capaz de generar y recibir experiencias que generen conocimiento o, al menos, algún tipo de transformación en la manera en que vemos o entendemos alguna parte, por muy pequeña que sea, de nuestra vida, de nuestro mundo. La mediación ha sido también atropellada por el cuerpo virtual, por la presencia distante de lo que no está pero se impone a estar, ausencia de cemento virtual.

Está claro que hay tantas perspectivas como personas, aunque nuestras perspectivas estén también socialmente mediadas. La relación entre lo social y lo individual funciona como la pescadilla que se muerde la cola... pero me estoy desviando. “Tantas perspectivas como personas”, decía yo y aún así nos empeñamos en explicar las cosas para convencer desde nuestra perspectiva como artistas, como curadores: “esto es lo que quiero decir con mi obra” o “esto es lo que fulanita quiso decir con su trabajo”, y al otro lado está el/la espectador/a sintiéndose demasiado limitado/a para atreverse a interpretar.

Quisiera pensar que en ese caso la mediación es el espíritu oculto de las obras, de los espacios, el deseo secreto del arte por conectar íntimamente con quien le contempla, con quien se relaciona, o con quien le desprecia o le quiere comprender. Dicho espíritu a veces encarna en personas que, cual barqueros —o mejor dicho mediadores—, navegan y transportan obras, sentidos y perspectivas; a veces encarna en objetos, dispositivos de mediación que se incrustan en el espacio detonando otras ideas, alternativas para contemplar o relacionarse; e incluso en ocasiones el espíritu habita espacios, como escenarios

pedagógicos, museografías didácticas, curadurías pedagógicas que desde su gestación han sido creadas para expresarse, para escuchar, para preguntar a quien le visite, para convertir al espectador en un actor.

En mi experiencia como mediador he visto ese espíritu brotar también de las personas, lo he visto en su deseo de adentrarse en aquel misterio que se les plantea, en el no poder expresar con palabras eso que les provoca la contemplación de una imagen, en el habitar una instalación y los sonidos que la acompañan, y los gestos o palabras de otra persona.

Como mediadora también me pregunto e invito a otros a preguntarse lo mismo: ¿cómo no ser un estorbo para ese que se acerca desprevenido a la obra? ¿Será necesaria o no la presencia del mediador para dejar de lado la sensación de aprieto frente a una imagen? ¿Cuáles son las dimensiones de traducción en la mediación? ¿Qué hace, qué traduce o qué no traduce un mediador?

Considero que contrario a estorbar, nuestra acción radica en ofrecer libremente una conversación facilitadora de reflexiones que provocarán —según la persona y su disposición— una reacción a tal aproximación. Por lo tanto, el mediador debe ser hábil en la lectura de las necesidades de las personas al momento de interactuar con una obra de arte. En ocasiones es notoria la mirada de confusión, el detenimiento y contemplación profunda, el afán por mirar rápido, entre otras condiciones. Por otro lado, preguntar también puede favorecer a la comprensión de aquello que busca la persona,

teniendo todo el tacto posible para no incomodarla.

En ese sentido, la acción de mediar es gestar un ambiente de aprendizaje y de confianza, suscitar vínculos y compartir con otro. Este sujeto denominado mediador decide en qué momento es conveniente dar información de la obra, dar datos relevantes, generar un espacio de reflexión sobre lo que cada persona observa, hacer preguntas, problematizar la interpretación e ir más allá de la obra. Este sujeto no necesariamente es quien guía, no enseña algo en particular, su acción de mediar parece una manera de vincular, por un lado, la práctica curatorial y la pedagógica en un ejercicio de investigación, narración, traducción de las obras y creación de discursos.

En ocasiones siento a quienes practican la mediación como quien teje una situación, hila un tema, captura la atención de alguien y comienza a construir una urdimbre de intereses, escucha con atención no sólo palabras, sino gestos, actitudes, ánimos, y se lanza a componer una imagen, un panorama de la obra a partir de lo que tiene en el momento. Pero, así mismo, debe ser muy hábil en su escucha, si es que acaso quien le acompaña desea ser parte del tejido, si acaso es el espacio para tejer una nueva red o no. Se debe desarrollar un sentido muy preciso de cuándo el silencio es el mejor material y cuándo la palabra será pertinente. La complejidad de este rol supera la noción de trabajo o servicio, implica más humanidad e intuición de la que en ocasiones quisiéramos admitir.

La mediación experimental tiende un puente entre la obra de arte y el/la espectador/a, no para explicar, sino para dejar que éste/a entre en la obra como si

estuviera caminando por dentro de la misma, de sus ideas, de sus raíces, sus planteamientos, sus voces, sus ficciones. Una cosa es estar frente a un texto que dice:

«En Petricor el arte acontece en medio de las conexiones que ocurren en el espacio: elementos naturales deslocalizados, espacio por navegar en donde el cuerpo se mueve de otra manera, sentidos que deben activarse para comprender y acomodar los ojos, la nariz, los oídos y las manos. Es precisamente ese desplazamiento al que nos invita Nicolás París: nos abre las pupilas y nos sumerge en un espacio que huele a tierra húmeda y a lluvia que acaricia el musgo y los tallos». (Texto curatorial para la exposición *Petricor* de Nicolás París, de febrero a abril de 2016, escrito por Claudia Segura).

...Y una muy distinta es experimentar la exposición partiendo del siguiente ejercicio:

«Invite a un grupo de personas a ver la tierra húmeda, a respirarla, a contemplar lo que allí germina (45 segundos).

Inmediatamente después, en voz baja, invite al mismo grupo de personas a tomar un puñado de tierra, a guardarla en el bolsillo, a llevarla donde quieran, e iniciar con ésta un semillero (15 segundos).

Produzca un registro de aquellas manotadas de tierra en el bolsillo de los estudiantes, envíe el registro impreso a Erwin Wurm y a Nicolás París. Espere varios días la firma legitimadora. Si llegan las fotos firmadas de vuelta, instale en las paredes las imágenes firmadas; si estas no llegan, decore con las plántulas que los participantes sembraron hace días».

Aunque yo creo que después de estos intentos de guiar a la gente “a través del hacer”, se está llevando la mediación al terreno del “a través del vivir”. Desde hace un año tenemos una especie

de mantra que nos fue susurrado por el artista Víctor Laignelet. Este mantra dice “los tres cuerpos” y se refiere a la necesidad de tener en cuenta el cuerpo sensorial, emocional y racional, en nuestro caso, a la hora de llevar a cabo ejercicios, programas o dispositivos de mediación.

Quien media se encuentra en una búsqueda constante, alerta al encuentro de nuevas relaciones, puntos de fuga, quiebres, grietas, luces, espacios, nodos a otros temas, obras miradas.

En estos días, un mediador es un conversador y a la vez un oidor, es quien usa su voz como una herramienta y como medio para dialogar con un espectador sobre lo que le interesa, lo que ve, lo que entiende y no entiende, es quien hace preguntas a sí mismo, a la obra, al observador, le hace preguntas a la institución mientras conversa con la obra, con el espacio. En esa charla cuestiona a todos, se cuestiona a sí mismo y oye distintas versiones: la del artista, la del curador, la del visitante. El mediador es un oyente atento a escuchar las historias, las versiones, las intenciones, y en esta escucha atenta es quien maniobra el resto de la conversación.

Pensar en la imagen y sobre lo que significa traerla a esta dimensión.

Pensar una imagen.

Darle cuerpo.

Extraerla.

¿En qué momento aparece la imagen?

Translúcida.

Destilada.

Arroz con mango durante el Segundo
Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.



**¿ C u á n d o
pasaremos de
una revisión
decolonial a
una acción
anticolonial?**

Una propuesta de contagio

**ANDREA DE PASCUAL Y CARMEN OVIEDO CUEVA
(COLECTIVO PEDAGOGÍAS INVISIBLES)**

Cuando se inauguró el Museo Guggenheim Bilbao éramos unas adolescentes. Para esta ciudad, que hasta ese momento se había sostenido en un modelo económico postindustrial que ya no funcionaba, supuso un acontecimiento que marcó un antes y un después, aunque la sociedad, como siempre sucede cuando se toman este tipo de decisiones político-económicas, no lo percibiera inicialmente. Si una parte lo vivió con ilusión y esperanza, otra sintió indiferencia o cierto escepticismo. En mi caso, me generó curiosidad.

En el inicio hubo muchas entradas gratuitas, distribuidas por diversas vías, para incentivar que bilbaínxs y vascxs lo visitaran masivamente. Pero el paseo por las exposiciones se quedaba, en muchos casos, en una experiencia cercana a la de una visita a Marte. Cuando resultó más difícil conseguir las entradas gratuitas, se terminaron los paseos. La nula conexión con las problemáticas y los intereses contemporáneos del contexto en el que se ubicó esta nueva sede del Guggenheim, hizo que su potencialidad educativa quedara anestesiada.

Mi padre, un bilbaíno de pro, siempre estuvo orgulloso no sólo de su ciudad, sino también del museo que había convertido a Bilbao en un reclamo global. Su adoración era tal que en su despacho tenía colgado,

en un lugar de honor, un cuadro pintado al óleo del Museo. Y si tener un cuadro al óleo de un museo contemporáneo ya es suficientemente paradójico, la verdadera paradoja es que mi padre nunca entró en el Guggenheim, quizás porque todas las entradas gratuitas que le llegaron me las quedé yo.

El efecto Guggenheim

Una de las reflexiones más pertinentes y contextualizadas sobre este museo llegaría una década después de su inauguración de la mano de Iñaki Esteban y su obra *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*¹. El autor, que ya había mantenido una actitud crítica en publicaciones como *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*², hace un balance de su trayectoria durante los diez primeros años desde la apertura y analiza, desde un punto de vista semiótico, su papel como vector de cuestiones políticas, económicas y sociales.

Esteban reflexiona sobre las implicaciones que tiene para el contexto la transformación de ese espacio basura junto a la ría de Bilbao —testigo de una ciudad feísta, industrial y contaminada— al ornamento que supone el Guggenheim. El concepto *ornamento* no se refiere sólo a la arquitectura monumental de Gehry o al arte que alberga, sino a todo un fenómeno social que instrumentaliza la cultura y a la institución museo. En este escenario, hay que entender el

1. Esteban, Iñaki, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.

2. Tellitu, Alberto, Esteban, Iñaki, González Carrera, I. A., *El milagro Guggenheim: una ilusión de alto riesgo*, Diario El Correo, 1997.

museo como un recurso muy potente que crea urbanismo, imagen, comunicación, actividad económica y, sobre todo, lealtad política. El Guggenheim no se implantó en Bilbao para acercar el arte al público, sino para cumplir esa ansiada regeneración que la ciudad buscaba, apoyándose en un altavoz sin precedentes que le permitió comunicar al mundo el nuevo estatus que la ciudad había alcanzado.

Si el Guggenheim se construyó para regenerar el tejido urbano y económico de la ciudad, entonces es lógico pensar que su mayor legitimidad resida en el beneficio derivado de la atracción de turistas visitantes, que tanto su arquitectura como su programación estén al servicio de esto y que, por consiguiente, se le exijan resultados en este sentido. Sólo así se entiende que se presente a sí mismo, no como un modelo de museo, sino como un modelo de gestión, en el que en los puestos ejecutivos hay más abogados y economistas que personal con formación artística o cultural. También es reseñable que no exista la figura del director artístico y, en cambio, haya un director gerente con un MBA en el MIT; o que la exposición con la que se inauguró fuera *China. 5.000 años*, muestra surgida en un momento de jugosas relaciones diplomáticas entre Bill Clinton y Jiang Zemin. Sin embargo, a nadie parece preocuparle que únicamente el 7% de las entradas se vendan a habitantes de lo que se conoce como el Gran Bilbao³. Y esto sólo por mencionar algunas de las controversias que genera un proyecto que, sin embargo, ha llevado hasta tal punto la estetización de la política que criticarlo constituye un pecado social, puesto que supone un ataque al símbolo, a la ilusión, a lo intocable.

Por suerte, la unión inseparable del pensamiento crítico y artístico ha hecho que desde sus inicios se hayan ido sucediendo contranarrativas de artistas que han incomodado al Museo; en alguna ocasión, incluso, hasta sentirse como verdaderas amenazas al estatus de incuestionable del que goza la institución. Ricardo Antón, del colectivo bilbaíno ColaBoraBora, describe en su artículo “¿Qué pensaría Yoko Ono de estar exponiendo en un buque de guerra?”, publicado en abril del 2014 en *eldiario.es*⁴, algunos de los casos paradigmáticos en los que el Museo ha desempeñado su rol de censor cultural en pro de su imagen. Entre otros hitos reseñables en los que esta empresa ha empleado la fuerza de su brazo legislativo para detener cualquier intento de crítica o mala prensa, encontramos el de los artistas Paul McCarthy y Mike Bouchet y su obra *Offensive*, una lona de 2000 metros cuadrados en plena Gran Vía bilbaína en la que se podía ver una imagen invertida del Museo que representaba un buque de guerra (y no uno de esos buques mercantes en los que se supone que Gehry se inspiró) como metáfora de los intereses económicos y políticos que vertebran el sistema del arte⁵.

4. https://www.eldiario.es/euskadi/blogs/kultura-abierta/pensaria-yoko-ono-exponiendo-guerra-guggenheim_132_4922561.html

5. La obra era una extensión de la exposición que los artistas tenían en la Portikus de Fráncfort y que incluía principalmente dibujos, así como algunas esculturas, que representaban a los museos como «mecanismos de autoservicio para los miembros de su junta». En la muestra podían verse imágenes de varias fachadas de museos famosos, por ejemplo, el Museo Guggenheim de Nueva York como un inodoro o el Museo Whitney como una caja para limpiar zapatos.

La quizás demasiado directa crítica a los mecanismos de la institución incomodó tanto a su ejecutiva que esta no tardó en hacer alarde de su poderío jurídico al exigir que se retirara la lona por una cuestión de propiedad intelectual. El Museo había registrado el edificio como marca con el objetivo de poder controlar y evitar cualquier polémica sobre su imagen simbólica.

Otro ejemplo es *Pasta Bilbao*, una obra del artista y pizzero Fausto Grossi para ser cocinada, compuesta por piezas de pasta con la forma del Museo que se vendían en paquetes con una etiqueta en la que se podía leer «Cuestión de pasta». Sabemos que, una vez más, el Guggenheim activó su temible aparato jurídico y consiguió que la pasta saliera de circulación. A nosotras también se nos antoja curioso, como apunta Antón, que no hagan lo mismo con las cutres bolas de nieve del Museo que ocupan las estanterías de las tiendas de *souvenirs*, las cuales sí que suponen un atentado estético en toda regla al Museo y su marca.

También ha habido artistas que se han atrevido incluso a llevar a cabo sus piezas críticas en las propias entrañas del Museo. Es el caso de la *performance* no autorizada y filmada con cámaras ocultas *Little Frank and his Carp* (2001), en la que Andrea Fraser, audioguía en mano, se deja llevar por las desatadas emociones que le sugiere la voz masculina del locutor, el cual anima a recorrer las sensuales formas arquitectónicas del edificio, mientras el resto del público la observa desconcertado. En esta pieza, Fraser pone de manifiesto la estricta normativa que regula la relación que el público tiene con el edificio, cuyo interior no puede fotografiarse y en el que los códigos de conducta exigidos se parecen más a los de un aeropuerto que a los que debería tener una institución de producción cultural como ésta.

Pero si hay una obra que cuestiona todo el aparataje que activa el Guggenheim como modelo de institución-museo esta es, sin duda, *GuggenSITO*⁶, del artista mexicano Eder Castillo. La obra consiste en un Guggenheim hinchable que imita las formas del Guggenheim de Bilbao y que el artista va ubicando por distintas colonias de Ciudad de México para invitar a la población del contexto a interactuar con él. El diseño es deliberadamente torpe, un *fake* barato, como las imitaciones de marcas internacionales que se venden en los tianguis. El nombre encierra un doble tropo: *sito*, como diminutivo, con el característico cambio ortográfico de la *c* en *s*, y *sito* en alusión a sitio, al trabajo de *site-specific*. El artista no lo ha *expuesto* en primer término, sino que lo ofrece gratuitamente a la gente que quiera llevarlo a sus barrios para que los niños hagan lo que se puede esperar tratándose de un inflable: brincar sobre él⁷.

Cuenta el propio Eder Castillo que las primeras reacciones suelen darse en los niños y las niñas, quienes se acercan intrigados y le preguntan: «¿Es gratis?»; con una sonrisa, Castillo contesta: «¡Obvio que es gratis! Los museos cobran, pero este no». La gratuidad de este museo frente a los 15 € y 25 USD que cuestan las entradas de las sedes de Bilbao y Nueva York, respectivamente, radica en las funciones de representación social que desempeñan. Mientras que, en éstas, la institución museo supone un conglomerado de intereses económicos, urbanísticos y políticos que se valen de la cultura como espacio de legitimación, el *GuggenSITO* es, sin duda, un espacio de generación de cultura como tal;

6. Castillo, Eder, *Instaslación*, 2011 <http://guggensito.blogspot.com/>

7. Descripción recogida de <http://www.antimuseo.org/>

de hecho, surge precisamente de las reflexiones activadas tras el intento fallido de establecer una nueva sede de la Fundación en Guadalajara, México. Cuando esta obra se ubica en cualquiera de las colonias de la ciudad, lo que al principio es un grupo de niños y niñas curiosos se transforma en un llamamiento a toda la colonia, que sale, se acerca, interactúa, fortalece el tejido social comunitario, negocia nuevos significados en torno a lo que es la cultura o el arte.

El *GuggenSITO* no es un espacio de exhibición, es un espacio de socialización, cumple mejor que la mayoría de los museos lo que, desde nuestro punto de vista, deben ser los objetivos de una institución cultural. Unos objetivos ligados con la participación, la conexión con el tejido social del contexto en el que se ubica, el trabajo con el conflicto situado, la creación de modelos de escucha y diálogo entre las personas, la creación de espacios en los que imaginar y compartir otros posibles de manera colaborativa... Cuestiones, todas ellas, ligadas al pensamiento crítico, el aprendizaje y la cocreación.

El efecto educativo

Y si ese es el modelo de institución cultural por el que abogamos, es precisamente a través de lo educativo como podemos activarlo. A lo largo de los años y desde nuestro compromiso con esta forma de entender la cultura y sus equipamientos hemos hecho aproximaciones y tentativas a través de nuestras prácticas e investigaciones en mediación cultural. En ellas testeamos modelos, aportamos herramientas e incorporamos nuevas capacidades en el *sistema arte* para comprobar el potencial transformador de lo educativo y poner en jaque los discursos imperantes en las instituciones culturales. Porque las instituciones culturales ponen en marcha su función o disfunción

educativa a través de sus discursos sobre quién es el público objetivo y cómo éste participa.

Apoyándonos en la catalogación de necromuseos que nos ofrece Paul B. Preciado⁸, constatamos que las instituciones que siguen el modelo del Guggenheim han sido parte de la industria de producción y venta de significados consumibles que quiere transformar incluso al visitante local en turista del capitalismo globalizado. Museos creados para el turismo y el consumo capitalista, poco interesados en el contexto y en sus problemáticas, totalmente vacíos de espacios y de propuestas para la educación de la ciudadanía. Como afirma Cuauhtémoc Medina⁹, «su función educativa termina siendo eliminar la potencialidad educativa del arte. Se convierte en una herramienta de los poderes y la plutocracia para alimentar el deseo por vivir de una determinada manera. Un modo de vivir totalmente vacío políticamente e irresponsable sobre sus efectos en el universo». Por su parte, Luis Camnitzer centra muy bien la cuestión cuando sitúa esta disyuntiva en la tensión entre museo mausoleo y museo vivo. Camnitzer plantea que los museos de arte viven un dilema: ser depósitos documentales de obras que alguien determinó que son buenas y que se presentan al público como algo que admirar, y/o la necesidad de generar procesos educativos que incentiven el potencial creativo del individuo que va al museo. Esto último, asegura, requeriría en gran parte liberarse del falso mito de que cuanto más gente circula por los museos más importante es la institución. Como dice

8. Preciado, Paul B., *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Anagrama, Barcelona, 2019.

9. Radio MACBA: <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-227-cuauhtemoc-medina>

el autor, «lo que me interesa es cuánta gente cambia su percepción y se libera de lo convencional después de haber visto una exposición»¹⁰.

Este es uno de los parámetros que consideramos fundamentales. Este sería, *a priori*, el espacio en el que la institución cultural debería ubicarse: la transformación, la emancipación de los relatos hegemónicos a través de procesos críticos de pensamiento. Se trata de repensar la función educativa de los museos y preguntarnos en qué paradigmas queremos formar a los públicos. Porque el museo, al igual que la escuela, participa en la invención de la ciudadanía política.

Se trata de resignificar desde lo educativo, es decir, de recurrir a todo el potencial transformador inherente a los procesos pedagógicos para ponerlos en el centro de las dinámicas de la institución, pero no sólo a nivel de programación, sino también en la organización y en la relación consigo misma y con el entorno. En este sentido, arte y educación confluyen como escenarios para la producción de conocimiento, como modos de hacer relaciones y vínculos, hacer conexiones para producir significados.

Pero para resignificar necesitamos las estrategias concretas que la función de la mediación cultural aporta al sistema arte. Para nosotras, la principal es la generación de contranarrativas. Las instituciones culturales tienen discursos que despliegan a través de dispositivos de control sociales (como puede ser el pago de una entrada), conceptuales (los textos curatoriales) y de violencia sobre el cuerpo

(tener que mantenerse en silencio). Estos discursos se pueden y se deben poner en crisis para dinamitar inercias y proponer nuevos modos de relación entre la ciudadanía y sus instituciones culturales.

Y no se trata de pensar en la pedagogía como un objetivo, sino como una estrategia a través de la cual se acompañe a la institución para que esta se sitúe en lugares inseguros pero provechosos, como pueden ser la creación de experiencias abiertas y no dirigidas, la generación de espacios de conversación entre personas que viven realidades muy distintas o la capacidad de asumir el conflicto y la crítica.

Por eso nos toca, una vez más, defender y visibilizar las capacidades propias de la figura profesional de la mediadora cultural. Una identidad específica que aporta tres aspectos fundamentales para generar contranarrativas a los dispositivos de control de la institución. Aunque están estrechamente vinculados, cada aspecto tiene su propio matiz y hace que sea muy concreto comprender la demanda de una figura específica de mediación en el contexto de la producción cultural.

Por un lado, está la alteridad. La mediadora es alguien que mira desde el exterior y aporta nuevas perspectivas; lanza su propia mirada y permite nuevos desarrollos inesperados del proyecto, exposición u obra de arte. Aunque el público objetivo de una institución esté predeterminado por su precio, por sus textos o por la configuración de sus espacios, desde la mediación cultural tenemos la capacidad de romperlo generando nuevas vías de comunicación y relación.

Cuando esas relaciones ya se han establecido, tenemos la capacidad de réplica, la cual nos ayuda a activar la institución, la exposición o sus artefactos

en maneras en las que no han sido concebidos para permitir nuevas respuestas a lo propuesto y crear nuevos hilos de los que tirar e investigar: el uso de otros lenguajes, de que las respuestas se generen fuera de los muros del museo o que propongan otras reflexiones no preestablecidas.

Por último, y muy ligada a las dos anteriores, está la capacidad de disidencia. Una institución siempre será una institución. Por muy crítica y subversiva que sea su propuesta curatorial, siempre existe el riesgo de que se convierta en algo cómodo para los intereses hegemónicos. El rol de la mediadora es el de mantener las cosas en movimiento para no ser atrapadas por las lógicas institucionales y promover lo incómodo y el pensamiento complejo tanto hacia fuera de la institución como hacia adentro, haciendo que ésta reflexione, haga ejercicios de autocrítica y promueva, así, prácticas instituyentes que fomenten que la ciudadanía pueda participar de alguna manera en las políticas culturales.

El efecto pandemia

Y mientras escribíamos este artículo y reflexionábamos sobre los efectos de lo educativo nos pilló la pandemia y tuvimos que parar y dejarnos afectar por lo que está sucediendo sin tener mucho tiempo para meditar sobre sus consecuencias. Ha sido curioso cómo el dejar en barbecho este artículo y retomarlo semanas después con nuevas miradas nos ha ayudado a intuir (porque lo que exponemos a partir de aquí son percepciones y no afirmaciones que hayan podido ser estudiadas) algunas de las consecuencias de lo planteado anteriormente.

Llevamos 45 días encerradas en casa y 45 días llevan cerrados al público los museos. Si algo tenemos claro es que muchas instituciones

culturales no han estado a la altura de lo esperado. Los acontecimientos nos han pillado a todas por sorpresa, pero no todas hemos tenido herramientas con las que reaccionar para dar respuestas a las necesidades reales de la contemporaneidad que estamos viviendo. Una situación que nos recuerda a lo que ya vivimos en Madrid con el movimiento social del 15M, cuando las calles estaban llenas de propuestas y de gente, y los museos vacíos de ambas. Esta vez, al igual que sucedió entonces, no se trata sólo de contemporaneizar contenidos, sino de poner en crisis el propio museo y reorientar sus recursos y posibilidades. Por eso volvemos a Medina y nos hacemos las mismas preguntas que él nos lanzaba: ¿cómo transformar el canon de este mueble (el museo) de las ciudades modernas? ¿Cuál es el sujeto político que se quiere fomentar (al igual que lo hacen los estadios de fútbol, la televisión, etc.)? ¿Cómo puede generar formatos que apuesten por una complejidad cultural?

Una de las más relevantes instituciones de producción de conocimiento, como es la cultural, no puede estar suscrita a los preceptos de una economía de servicios, sino que debe ser consecuente con el papel sociopolítico que debería desempeñar y generar mecanismos que amparen los procesos de vida por encima de los de acumulación de capital.

Esto nos ubica una vez más en la disyuntiva del conflicto capital-vida¹¹, que parte de la premisa de que, tal y como afirma la ecofeminista Yayo Herrero¹², vivimos en un sistema

11. Pérez Orozco, Amaia, *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2014.

12. Herrero, Yayo, *Una mirada para cambiar la película. Ecología, ecofeminismo y sostenibilidad*, Ediciones Dyskolo, Madrid, 2016.

biocida en el que el lugar central lo ocupa el capital, movido por sus lógicas de acumulación, mientras que la vida se resuelve en espacios periféricos e invisibilizados. Las instituciones se articulan como portadoras y reproductoras de estos mismos procesos. Esto resulta especialmente alarmante en las instituciones culturales, que deben ser espacios de creación de conocimiento y pensamiento crítico, pero que, sin embargo, son meras reproductoras de discursos hegemónicos, algo que está quedando claro en la coyuntura de alarma económica, política y social que ha acarreado el COVID-19.

Que las instituciones culturales tengan objetivos como los que exponíamos al hablar del Guggenheim Bilbao como proyecto de museo moderno, no es algo simplemente anacrónico, sino también profundamente frágil en una actualidad que pide a gritos que se nos considere como lo que somos: sujetos vulnerables e interdependientes. Sólo en el marco de estas consideraciones se podrán generar políticas e instituciones culturales verdaderamente comprometidas con el proyecto de contemporaneidad.

Esta crisis evidencia que el proyecto de institución cultural moderno ha fracasado. Mientras que los centros educativos han demostrado su legitimidad más allá de su función académica al poner en marcha iniciativas que van desde el apoyo a las familias desfavorecidas hasta la generación de redes de apoyo emocional, la gran mayoría de los museos están optando por formatos virtuales que pretenden trasladar la experiencia al hogar del visitante, algo que quizás pueda servir de entretenimiento en un momento puntual, pero que no soluciona ni de lejos el problema que esta situación genera, no sólo en el público, sino también en las personas que trabajan en estos espacios, muchos de los cuales se han visto

gravemente afectados por la situación.

Sólo serán las instituciones que cuiden, que detraigan sus intereses mercantiles en favor de las necesidades vitales de los individuos que las rodean y que permanezcan comprometidas con sus contextos, las que demuestren su razón de ser y quiten argumentos a aquellos que sitúan la cultura como un bien prescindible en estos momentos. Tienen que ser instituciones que entiendan el rol de la cultura no como un recurso, sino como un bien común, con todos los cambios estructurales y de enunciación que eso conlleva. De hecho, en lo que dura el encierro, sí que observamos que los centros de arte que tenían ya asentadas unas prácticas micro¹³ no vinculadas al espacio de la institución, a sus tiempos y necesidades, sino que estaban centradas en las problemáticas y los deseos de las personas con las que comparten contextos, han sido capaces de manera orgánica de continuar con sus proyectos con otros formatos. Ya tenían comunidades generadas, un proyecto de producción compartida, objetivos comunes.

Todas estas reflexiones nos llevan irremediabilmente a preguntarnos: ¿y después qué? ¿Qué va a suceder cuando la pandemia remita y el confinamiento vaya finalizando? Hay quien dice que debemos prepararnos para el *gaslighting*¹⁴ social que llegará como paliativo de la crisis económica, a través del cual, fuerzas muy poderosas intentarán convencernos de que

13. Pedagogías Invisibles, *Foto Fija. Sobre la situación de la mediación cultural en el Estado español 2018-2019*, Madrid, Fundación Daniel & Nina Carasso, Madrid, 2019. Versión descargable en <http://www.pedagogiasinvisibles.es/proyecto/fotofija/>

14. Manipulación psicológica a través de la cual se le hace dudar a la víctima de su propia percepción, juicio o memoria.

volvamos a la normalidad a través del consumismo voraz y la falsa sensación de normalidad y bienestar que este genera¹⁵. Cuando oímos hablar de este fenómeno, nos vienen a la cabeza las palabras de la antropóloga Rita Laura Segato, quien afirma que «la humanidad está inmersa en una fase extrema y apocalíptica en la cual rapiñar, desplazar, desarraigar y explotar al máximo son el proyecto de la acumulación [...] es crucialmente instrumental reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos»¹⁶.

Las instituciones culturales, en muchos casos, son portadoras y reproductoras de estos órdenes sociales que conllevan los procesos de acumulación, por lo que es urgente plantearse, a cada paso que damos, cuál es la razón de ser de las propuestas y programas que desarrollamos. Es preciso que la cultura se desembarace de todos los procesos de capitalización que se le han ido solapando para repensarse como bien común y no como recurso. Seguir apostando por políticas culturales que engrosen los modelos de acumulación es una negligencia; es necesario cambiar de modelo de gestión y centrarnos en que las instituciones culturales dejen de poner sus esfuerzos en la atracción de turismo y en la producción de una imagen nacional para que pongan el foco en su objetivo real: la producción de cultura compartida y los procesos pedagógicos inherentes a este paradigma de institución cultural resignificando desde lo educativo.

Entonces, ¿qué harán los museos a partir de ahora? Según se

15. <https://forge.medium.com/prepare-for-the-ultimate-gaslighting-6a8ce3f0a0e0>

prevé, el museo del futuro se despidе de las exposiciones de masas¹⁷ y se enfrenta a un horizonte de periodos intermitentes de cierre y restricciones de aforo. ¿Hacia dónde reorientarán sus recursos? Lo primero que nos lleva a pensar es que no se volcarán en hacer exposiciones carísimas y espectaculares, y que, por lógica, pondrán más recursos en hacer programas educativos y sociales que propongan otras formas de hacer en la institución. Sin embargo, por el momento, lo que nos llegan son noticias de movimientos justamente en el otro sentido, con educadoras despedidas y programas cancelados, como hemos visto que ha sucedido en el MoMA, una institución que ha despedido a todas sus educadoras a principios de abril y ha afirmado que «pasarán meses, si no años, antes de que volvamos a tener el presupuesto y niveles de operación para requerir servicios de educadoras de nuevo»¹⁸.

La resolución del conflicto capital-vida se está haciendo más evidente que nunca en las formas en las que los Estados están decidiendo afrontar la crisis, porque, como dice Paul B. Preciado, «la gestión política de la Covid-19 como forma de administración de la vida y de la muerte dibuja los contornos de una nueva subjetividad»¹⁹, y las instituciones culturales no estarán libres de posicionarse y visibilizar en qué lado de la balanza deciden situarse en este nuevo paradigma de mundo. Nos toca estar atentas a más defectos y efectos.

17. <https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html>

18. <https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/>

*Encuentro de Pedagogías Empáticas:
Me recuerdas a mí, 2017.*



**¿ H a c i a
d ó n d e
a p u n t a m o s
d e s d e l a
e x t i t u c i ó n
y e l
d e s o r d e n ?**

Alteraciones de ida y vuelta. Aprendizajes colectivos más allá del museo

MIRIAM BARRÓN

ENTREVISTA POR DIEGO OLMOS Y MARCELA BÓRQUEZ

El trabajo de Miriam Barrón reflexiona sobre las prácticas de aprendizaje no formal en los museos, y busca poner en crisis los formatos de trabajo como una alternativa de autoevaluación para nutrir nuestro quehacer diario. Desde 2008 forma parte del equipo educativo del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México. Actualmente es la encargada de la línea de Museología Crítica del Programa Pedagógico, donde diseña, gestiona y desarrolla proyectos que acercan al museo a comunidades externas. En esta entrevista, Miriam nos habla de su investigación teórica y práctica en torno a las posibilidades de un museo con las personas al centro, y sobre el trabajo compartido que propician los cruces entre arte, educación y cambio social.

Marcela: Empezamos a pensar esta entrevista a partir de la observación de que el trabajo arteducativo toma muchas formas. Hay unas evidentes que se dan delante de grupos, y otras menos visibles como algunos procesos de gestión. En tu caso, mucho del trabajo que realizas se lleva a cabo en este

segundo grupo. Entonces, queríamos que nos platicaras cómo experimentas con las posibilidades de la gestión como práctica de arteducación, y cómo se nutre tu trabajo de tu formación como artista.

Miriam: En realidad mi proceso de aprendizaje después de la escuela es el que ha formado cómo ahora estoy resolviendo las situaciones o problemáticas que se me presentan. Mi interés en acercarme al arteducación surge a partir de estar en el MUNAL y observar cómo la gente interactuaba con las piezas. Entendí que no sólo importa el proceso de producción artística, sino también lo que pasaba con ese objeto una vez que ya no eras la dueña, por así decirlo, tú como artista, y se liberaba para que toda la gente pudiera acercarse, hacer interpretaciones o interactuar con esas piezas. Ese fue el parteaguas para empezar a investigar, porque al final, siendo yo de formación artística, no tenía mucha idea de qué pasaba con estos procesos cognitivos, de interpretación, emocionales y relacionales con las piezas. Algo que encontré es que no hay mucha información escrita dentro de los museos y mucho menos en temas tan específicos como la relación arte/educación desde una perspectiva más amplia. No hay tiempo para escribir, entonces las prácticas las conoces de la voz de la persona que la hizo o porque alguien te contó que lo hizo otra persona, y así se va pasando esa información. La verdad tuve mucha suerte de conocer a gente que en ese momento estaba haciendo prácticas muy interesantes específicamente en museos.

Quizás el hecho de que me haya enfocado a los museos y no necesariamente a la práctica artística también es una peculiaridad que ahora

se manifiesta en mi trabajo. El arteeducación a veces no está pensado desde la institución, pero cuando entiendes la estructura del museo puedes involucrarlo y hacer uso de esa estructura para un bien común. Creo que la gestión se me dio fácilmente, de repente para mí era muy sencillo observar el panorama e identificar “podemos hacer esto y aquello”, o conectar a una persona con otra a partir de sus habilidades o de los recursos. La gestión quizás está pensada como la parte administrativa, que sí tiene su chamba dentro de una institución, pero también es entender cómo potenciar esos recursos que tienes, tanto humanos como económicos y materiales; tiene que ver con generar eso que se necesita para fomentar situaciones.

Diego: Ya que mencionas que tu trabajo ha estado marcado por tu experiencia en museos, que has entendido bien las estructuras dentro del recinto, me parece importante que expliques qué quiere decir “hacer museología crítica”, ya que ese es tu puesto dentro del MUAC actualmente, y cómo llegaste ahí.

Miriam: Dentro de esta misma investigación que hice cuando empecé a trabajar en museos, estoy hablando de los 2000, empecé a dialogar con personas que me hablaban de estrategias interpretativas de obras artísticas y sobre los procesos del arte, pero desde la educación. Mencionaban mucho la museología social y hablaban siempre de unas mesas de trabajo que se hicieron en Santiago de Chile en los años 60 y 70. Tardé mucho tiempo en encontrar las memorias de esos encuentros, pero las fui conociendo a través de estas charlas con la gente. Cerca de diez años después pude leer a qué se referían literalmente

con museología social, porque siempre se referían a ella pero desde prácticas muy particulares —en el caso de México, la Casa Museo del museólogo Mario Vázquez. Cuando encontré ese documento, ya había revisado otras teorías museológicas en donde planteaban diferentes situaciones del museo desde sus inicios y cómo fue cambiando de ser una institución abierta al público que mostraba la riqueza cultural de un país y —hablando del Louvre— que su planteamiento era crear una identidad nueva después de una guerra. Pero bueno, ¿cómo se pasa de eso, de presentar las riquezas de un país pero solamente a grupos particulares que podían entrar a ese lugar, a un espacio abierto?

En teoría, desde los años 40 los museos tenían que volcarse hacia el visitante, cosa que quizás pasó en el MoMA. Luego, en aquel momento de las mesas de Santiago, tuvimos a personas que trabajaban en museos de Latinoamérica que estaban realmente planteándose ese cuestionamiento de que las personas deberían de ser el centro del museo, y no los objetos. Entonces cuando yo leo el documento me hace click, porque ahí se planteaba lo que era el museo integral. De todo lo que me habían contado de ese documento, nadie lo había mencionado hasta que yo leí los puntos que se hablaron en las charlas. Planteaban un museo que, aparte de la escucha del visitante, tenía que activar procesos reflexivos dentro de ese mismo personaje que decidía ir al museo, y no solamente desde los objetos, sino también desde el contexto de la persona que estaba ahí. Entonces de repente mi pregunta fue ¿cómo es que desde los 60 se están planteando esto y seguimos igual, seguimos teniendo en el centro a los objetos?

El proceso de la museología social a la museología crítica, empieza en los 80, un momento en que la pregunta era si el museo tenía una “función social”. Lo entrecomillo porque siempre se ha pensado que el museo es social, pero en su funcionamiento y en la realidad te preguntas dónde está lo social, a qué se refiere con esa función social desde la práctica. En el discurso, siempre se antepone su relación con la comunidad, pero cuando lo analizas te das cuenta que no existe, o está planteado pensando que la institución proporciona un bien hacia el otro, pero de manera asistencialista. Empecé a revisar a la par las prácticas pedagógicas de Piaget y Jung y todos esos pedagogos y psicólogos que hablaban de procesos de constructivismo, de relación al contexto, de las ventanas del conocimiento. Empecé a revisar estos distintos acercamientos a los conocimientos. Llegué también a la pedagogía crítica, estamos hablando de una segunda versión porque la primera es Freire, aunque en su momento se le llamaba pedagogía del oprimido. Dos de sus colaboradores, Giroux y McLaren, empiezan a reflexionar en torno a la educación como una acción política, en cómo eso que estamos aprendiendo juntos tiene que tener un final dentro de una acción o cambio social dentro del colectivo de aprendizaje. Por otro lado, la museología crítica de la que se habla en el MUAC viene de la definición inglesa, por eso tenemos la cátedra William Bullock que habla de cómo el museo tiene que ser un espacio para reflexionar y vincular a la comunidad.

Entonces, trabajamos desde la museología crítica como postura del museo. Pero bueno, así como todo el trabajo pedagógico y de arteeducación que hago, que es una mezcla de todas las cosas que he leído, no podría decir que sigo una sola metodología, sino

que es una mezcla de todas esas cosas. Voy tomando de una u otra dependiendo lo que se requiera en el momento, así sucede en el proceso de la museología crítica dentro del área que yo llevo. Esto implica también pensar cómo trasladar el planteamiento de la museología crítica a la realidad, y ahí regresamos otra vez a la museología social, que es la que nos compete a nosotros como Latinoamérica, es la más cercana a nuestra realidad. La diferencia entre una y otra es entender que activamos procesos para cambiar algo, pero no lo cambiamos solos, sino lo cambiamos juntos. Entre todos estamos modificando eso que nos involucra, pero que también nos afecta.

MUAC en tu casa fue el primer proyecto que desarrollamos dentro de la museología crítica, y también abarca la museología social por la fractura que genera en cómo los aprendizajes se van a dar a partir de la experiencia, y no por un librito o por decirle a los jóvenes que participan qué es curaduría, qué hace un museógrafo, cómo se embala. Ahí es donde finalmente aplicamos el concepto de conocimiento integral, porque se da a través de la experiencia, pero también vinculado con algunos textos y con investigaciones que ellos hacen. A partir de eso, pueden construir sus propias definiciones de arte contemporáneo y cuestionar las dinámicas del museo mismo, en esta línea de ser una estructura de poder que puede dictar qué es arte y qué no lo es. También pueden entrar en ese juego donde el objeto artístico tiene que buscar su lugar en ese espacio de la casa para ver por qué sería arte ahora que ya no está en ese halo del museo.

museo y otros espacios o comunidades. ¿Cómo visualizas los límites y posibilidades de tu trabajo dentro y fuera del museo y cómo creas puentes entre sus diferentes comunidades? ¿Crees que el arteeducación puede generar cambios en las instituciones no sólo desde los visitantes o participantes, sino también desde sus estructuras?

Miriam: Ahora que tenemos una nueva dirección, el museo está modificando su manera de organizarse internamente, pero también hacia el exterior con posturas políticas más específicas, por ejemplo, el museo trabaja una línea feminista y tiene una postura feminista. Ahora, la misma dirección está proponiendo formas más horizontales de trabajo y también la pandemia nos ha llevado a comunicarnos de manera no jerárquica y a identificar esas habilidades que pueden ser utilizadas para un bien común que sería generar una programación digital. También está la pregunta de cómo voltear más a esta parte social que mencionaba antes con lo de la nueva museología que se daba en los 60. Después de tantos años seguimos intentando relacionarnos con comunidades de una manera distinta, de involucrarlos más, pero no hemos logrado entender del todo cómo funcionar no desde los objetos, sino desde las personas.

MUAC en tu casa también modificó mucho las dinámicas internas. Este proyecto que ya tiene siete años funcionando, ha propiciado que el personal del museo nos relacionemos de una manera distinta. Antes podía ser que en la mañana llegabas y saludabas a la gente, pero era la única interacción que tenías durante el día. Conforme pasan las ediciones, entablamos relaciones más estrechas y podemos generar conversaciones sobre las exposiciones, eventos culturales, gustos

y diferencias también. Otra cosa que provoca *MUAC en tu casa* es que visibiliza procesos del museo que no están abiertos al público, y le da un lugar al personal que lo hace. El hecho de que los museógrafos vayan y monten las piezas en las casas, fomenta que los participantes y sus familias observen que existe un personal profesionalizado que hace esas actividades y también que ellos se sientan valorados. Es muy bonito cuando llegas a una casa y los museógrafos comienzan a montar las piezas y la mamá se acerca y les ofrece un vaso de agua o les pregunta sobre lo que hacen en el museo.

Bueno, esas son cosas que se van potenciando, pero por sus características siempre se quedaba dentro de un ámbito privado, al final era una casa, era un grupo específico, y no se podía plantear de la misma manera que trabajar con una comunidad como la del Pedregal de Santo Domingo, en Coyoacán, que colinda con Ciudad Universitaria.

Siempre he sido muy sincera al decir que cuando yo llegué a Santo Domingo, no sabía cómo trabajar en este lugar. Lo que tenía eran dudas y miedo porque no sabía cómo trabajar en un lugar que no me pidió venir, sino que el museo decidió trabajar ahí. Otra vez me clavé investigando, hablando con la gente. Mucho de los inicios de este proyecto tiene que ver con una charla que tuve con Lucina Jiménez, cuando todavía estaba a cargo de La Nana, Laboratorio de arte urbano comprometido, donde nos compartió cómo había sido su proceso en la colonia Guerrero, los pros y los contras, las cosas que le funcionaron y las que no, también nos dio pequeños tips de cómo iniciar. Creo que ese fue el primer guiño para entender que tenía que ser

un trabajo compartido, donde no existe una jerarquía, y aunque siempre trabajamos así en el MUAC, acá tenía que darse de manera muy sutil.

La relación del museo con Santo Domingo se ha construido más allá de decidir “vamos a llegar a hacer esto”, ha sido “vamos a escuchar y ver de qué manera nosotros podríamos participar en ese lugar”. El hecho de que ahora estemos trabajando en el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, La Escuelita, da por entendido que no podemos llegar a imponer algo, porque no es nuestro espacio y en un inicio no conocíamos a la población. Eso es algo que fue muy importante entender desde el principio, que debíamos aprender primero sobre ese lugar para después plantear actividades a partir de necesidades particulares que identificamos en conjunto con los encargados de La Escuelita, Yolanda y Fernando. Había que conocer a la comunidad, reconocernos en el lugar, que la gente nos ubicara, platicar con los asistentes de la Escuelita y empezar a ver qué era lo que ellos querían de nosotros y de qué manera podría el museo ser una especie de mediador entre las problemáticas sociales del barrio y la consciencia de las mismas. Estos postulados han estado desde el principio, entender que nosotros no vamos a llegar a imponer necesidades artísticas, sino más bien que, como conocedores de estrategias artísticas, educativas y pedagógicas, podemos construir espacios y acciones que visibilicen esas problemáticas o que se reflexionen a través del arte.

Si bien el MUAC está directamente haciendo acciones en Santo Domingo, también nos volvimos un intermediario con la Universidad.

En La Escuelita está resguardado un acervo fotográfico que los vecinos donaron, pero no estaba clasificado. Entonces, por ejemplo, el Instituto de Investigaciones Estéticas capacitó a una persona para que hiciera esa clasificación o que pusiera en orden ese archivo, y está pendiente que hagan una valoración del mural y de los cuadros que tienen de Daniel Manrique. El museo fue quien hizo la invitación y formalizó la vinculación con Estéticas a través de un convenio. Ese es el caso también con la Escuela Nacional de Trabajo Social. Aunque ya tiene mucho tiempo haciendo prácticas ahí, identificamos que la gente se siente utilizada: vienen los estudiantes y hacen sus prácticas, pero están un tiempo y se van, no queda nada para el barrio. Esa sensación de que la Universidad los utiliza... y bueno para nosotros poder modificar esa percepción teníamos que invitar a otras instituciones de la misma Universidad. Así es como entró la Escuela Nacional de Trabajo Social, la Facultad de Arquitectura, Teatro, y poco a poco queremos ir vinculando más. Creo que es importante pensarnos no solamente como el museo de la Universidad, sino como parte de la Universidad.

Marcela: Me parece interesante lo que mencionas respecto a trabajar en un lugar que no te pidió que fueras ahí y tu postura en torno al arte, que no es que la gente lo necesite, pero desde ahí se pueden generar otras cosas. ¿Nos puedes platicar un poco más sobre los procesos de colaboración y escucha que has llevado a cabo con La Escuelita?

Miriam: La primera petición que nos hicieron Yolanda y Fernando fue un curso de verano, viendo que en el verano hay muchos niños en

Santo Domingo y que necesitaban un espacio donde estar, donde tener actividades. Invitamos al colectivo TLC a dar el primer curso. Toda la gente que invitamos a Santo Domingo tiene que estar de alguna manera involucrada ya con la comunidad. En este caso sabíamos que Amauta (integrante de TLC) era de Santo Domingo, que ya había llevado un proceso de investigación sobre el barrio y, entonces, podíamos tener una mirada desde dentro. A partir de eso observamos que necesitábamos obtener más información y que podíamos utilizar estrategias artísticas para lograrlo, y empezamos a combinar la investigación social, una técnica de la sociología para recabar información a través de trabajos colectivos. Todas nuestras actividades tienen que ver con estas dos lógicas: entender que la información es importante y que los ejercicios artísticos son procesos para esa información. El segundo año, cuando todavía estaba la Fundación Alumnos 47, llegamos a un acuerdo para tener dos talleres con ellos. Tanto Cristina Medellín, que dio el taller de *Hecho en Santocho: Narrativas audiovisuales*, como Dora Bartolli, que dio el *Laboratorio de tecnologías colaborativas*, estuvieron investigando sobre el barrio, haciendo intervenciones, entrevistas y mapeos, y con eso diseñaron sus actividades. Siempre va a haber un “pre” al diseño, una investigación del lugar, los contextos, y después se dan las acciones.

A partir de todas estas indagaciones se construyó una política de trabajo en Santo Domingo. Incluye cosas tan básicas e importantes como que el arte contemporáneo no es el fin sino un medio, que utilizamos las estrategias de la educación y el arte para activar procesos, que el trabajo es colectivo, que buscamos potenciar el autoconocimiento, propiciar la gestión de sus

propios conocimientos, motivar el “hazlo tu mismo” y el “hazlo con otros”. Son cosas muy puntuales que siempre deben estar. También de ahí salen las primeras tres líneas de investigación. Las llamamos así porque al final estamos construyendo este proyecto, no es algo que ya esté escrito, sino que vamos escribiendo conforme va pasando. Son: territorio, cuerpo y memoria. ¿Por qué se nos hacían relevantes? De entrada, porque el territorio está ocupado y está lleno de significados, desde cómo se construye Santo Domingo, hasta el hecho de que una banqueta puede ser una bodega y a la vez un garaje. La del cuerpo parte de identificar que es una zona con una población muy grande, que tiene alto índice de hacinamiento, y preguntarnos cómo se entienden las personas dentro de sus espacios íntimos, pero también dentro del espacio público, cómo funciona su cuerpo dentro de estos lugares. La de memoria surge del taller de Cris, *Hecho en Santocho: Narrativas audiovisuales*, porque nos dimos cuenta que la tercera generación que ahora vive ahí no conoce tanto la historia del barrio. Pensamos que una línea importante era mantener esas memorias, no sólo de la gente que llegó ahí, de cómo se construyó, cómo vivió, sino de toda esa mezcla de culturas de varias partes de la República que están concentradas en Santo Domingo, y también ver cómo las nuevas generaciones están entendiendo la historia de su barrio y de sus propias vidas.

El año pasado agregamos dos líneas más que son: género y lenguas originarias. Esas dos particularmente fueron consecuencia de una petición de La Escuelita. La línea de lenguas originarias surge a partir de que la Asamblea General de las Naciones Unidas nombró el 2019 como el año internacional de lenguas indígenas, ese fue nuestro pretexto para trabajar el tema

durante el curso de verano. Ya habíamos notado que, a pesar de que se habla en lenguas en muchos lugares públicos donde se reúne la gente, como la tortillería y la panadería, el diálogo sólo sucede entre los miembros cercanos. Esta vez, invitamos a los colectivos Calpulli y Primal a desarrollar el programa. El curso tuvo una particularidad en la convocatoria que no tuvieron los otros, al inscribirse se preguntaba si alguien de la familia hablaba alguna lengua, lo cual curiosamente disminuyó la participación. Ahí observamos nuevamente lo que te comentaba, no sentirse orgulloso de que en tu familia se hable o conozca alguna lengua. Los objetivos del curso tenían que ver con identificar la existencia de diversas lenguas en el barrio y presentarlas al mismo nivel que un idioma como el inglés y el español —de hecho lo llamábamos idioma en el curso—, y fomentar el interés en aprender y vincularse con esa persona de su familia que lo habla y le puede enseñar.

La línea de género surgió cuando nos invitaron a diseñar las actividades para el Día Internacional de la Mujer. Fernando, uno de los directivos de la Escuelita, nos pidió organizar una charlas con las curadoras del museo para que hablaran sobre la mujer en el ámbito profesional. Observamos la dificultad de convocar audiencia por la diferencia de contextos e intereses de las mujeres en Santo Domingo. Pensamos que tendríamos mayor resonancia si el patio de La Escuelita se convirtiera en un espacio de convivencia para las madres que se quedan a esperar a sus hijxs mientras toman talleres. Entonces planteamos el evento de *Ni calladitas ni bonitas okupando La Escuelita*, y durante un día okupamos ese lugar. Las actividades que se llevaron a cabo se relacionaban con el autocuidado, el

autoconocimiento y la escucha, pero también se habló sobre violencia y roles de género. Fue una manera de comenzar a indagar cómo ellas se conciben dentro del espacio público y privado, o cómo se perciben dentro del ámbito familiar. Posterior al evento comenzamos a generar talleres para problematizar temas de género. Este año volvimos a hacer el evento en La Escuelita y una edición en el MUAC, lo que nos permitió hacer un intercambio. Varias de las mujeres de la comunidad venden productos que elaboran ellas mismas, entonces invitamos a la colectiva Hijas de la Luna con su proyecto *Bazar Feminista Itinerante*, para que organizara un bazar en el museo donde pudiéramos sumarlas. Aprovechamos para presentar los resultados de las actividades del primer trimestre como el *Standup Feminista*, y para cerrar el evento se presentó Joyce con su proyecto *Power cumbiero*. Fue curioso ver cómo se entienden estas prácticas en el museo, hubo comentarios por parte de los visitantes que no estaban de acuerdo con las actividades, ya que parecía una fiesta o una romería. Creo que en ese momento hicimos ese posicionamiento de okupar el lugar, de llevar algunas prácticas de Santo Domingo al MUAC.

Marcela: En los ejemplos que acabas de mencionar hablas de involucrar a otrxs agentes en los procesos que buscas activar. Nos parece también importante no obviar que en 2017 colaboraste en la conformación de la Red de Pedagogías Empáticas. ¿Por qué es importante para ti trabajar de manera colaborativa y crear redes y alianzas no sólo con las comunidades del museo y de Santo Domingo, sino también con artistas y otras instituciones? ¿De qué maneras se ve esto afectado por el COVID-19?

Miriam: Quizá la forma en como fui tejiendo el conocimiento en mi vida profesional, de manera muy intuitiva, a partir de la curiosidad por aquello que no aprendí en la escuela, me llevó a trabajar en colectivo y con colaboraciones. Los proyectos fluyen mejor cuando incluyes diferentes miradas y contextos. Curiosamente la Red de Pedagogías Empáticas se da a partir de coincidir con personas que piensan sus acciones de forma similar. Entender que, al fortalecer los lazos afectivos y de confianza al mismo tiempo que los materiales y económicos, podemos desarrollar proyectos que por separado serían un desgaste mayor y probablemente a la larga complicado realizarlos. Lo que hago en el MUAC siempre se ha caracterizado por incluir más de una voz en el diseño, planeación o ejecución, porque soy consciente de mis límites y de la necesidad de sumar a los que están directamente involucrados en las acciones, a instituciones que proveen infraestructura o saberes específicos, pero también a los agentes culturales que ayudan a flexibilizar procesos para volverlos más orgánicos.

El COVID nos ha llevado a repensar nuestras estrategias y herramientas dentro de Santo Domingo. Ha sido un proceso lento en el sentido de hacer visible la diferencia de accesibilidad a internet con respecto a los usuarios frecuentes del MUAC, en que el museo comprendiera que yo no podía estar generando actividades en formatos para FB, IG o TW para una comunidad con la cual no íbamos a tener un diálogo de ida y vuelta. De la población con la que regularmente estoy trabajando, quizás un 5 o 10% podría entrar a la página del MUAC o al FB y bajar los tutoriales, pero ¿qué pasa con la conexión entre lxs involucradxs? Algo muy

importante que procuramos generar en Santo Domingo son lazos afectivos, el estar ahí, volvernos parte del día a día. No es solamente desarrollar un contenido que lanzas a una red y que se quede ahí. Me puse en contacto con mamás, papás, personas que participaron en alguna actividad nuestra, para saber en un principio cómo estaban sobrellevando la pandemia, cómo se sentían, cómo veían a los vecinxs, y, entre la conversación, indagar cuál podría ser un mecanismo o formato accesible para ellxs. Una de las cosas recurrentes que mencionaban era el Whatsapp, argumentaban que era más sencillo adquirir una tarjeta para poder enviar y recibir un mensaje o un video, que ir a un café internet, exponerse, y que además era ver la actividad ahí, llevarte a casa las instrucciones y luego regresar. Estaba muy complicado. Con esta información empezamos a diseñar nuestra primera actividad durante la pandemia en Santo Domingo que se llamó *Atrapasonidos*.

Atrapasonidos parte de la idea de generar significados dentro del espacio privado, que en este caso era la casa, a través de los sonidos. Consiste en hacer indagaciones sonoras a través de retos o actividades para niñxs, donde ellos graban y comparten sus exploraciones. Desde un principio estaba planteado que hubiera una interacción de los audios entre lxs niñxs para que pudieran entrar en un diálogo sonoro, y hacer un vínculo con otras instituciones para que también tuviera algo relacionado con el territorio, con la parte geográfica, simbólica y cultural. Entonces invitamos al Creatorio Artístico

Pedagógico de Guatemala, a La Nana, y al Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Ellas también se estaban preguntando cómo acercarse a las personas que no tienen acceso libre a internet.

Cuando las invité les pareció linda la idea y se sumaron a esta locura de utilizar grupos de Whatsapp, que si bien es una herramienta de comunicación, teníamos que dirigirla hacia un medio potenciador de esas exploraciones y mantener la atención constante. Era todo un reto.

Atrapasonidos no sólo nos dió esa interacción con lxs niñxs, sino que propició un vínculo. Esta relación afectiva quizás no fue tan entrañable como sucede en físico, pero se logró también la integración de los padres, pues al final teníamos que usar su dispositivo porque lxs niñxs no tenían celular. No sólo hubo aprendizajes por parte de los participantes, sino también del equipo interno porque tuvimos que aprender desde la construcción de guiones, locución y edición, hasta activar nuestros oídos y hacer más escucha. Se puso en práctica todo aquello que queremos propiciar en nuestras actividades con la gente del barrio: identificamos fortalezas y debilidades para aplicar la gestión del conocimiento, para ir en busca de lo que necesitábamos aprender; potenciamos nuestras habilidades a la hora de distribuir las tareas; buscamos consenso sobre los temas y contenidos. No estábamos presentes, pero logramos el intercambio y aprendimos juntos, a mí en lo particular me deja muy satisfecha. En su segunda edición tomamos en cuenta los comentarios de los participantes y las madres y padres de familia, y ahora vamos por una tercera edición en donde queremos incluir personas con discapacidad. Creo que logramos vincular de una manera distinta a lxs practicantes, intercambiaron sonidos de su entorno, datos curiosos de sus países, los sabores de su hogar, sus sueños y hasta los olores preferidos de la familia. Pasamos el umbral de solamente lanzar un contenido a la web y no saber qué pasa con ello.

Taller Estilo Uniforme durante el Segundo Encuentro de
Pedagogías Empáticas, MUAC, 2018.



**¿ C ó m o p o -
n e m o s e n
f u n c i ó n l a
i n t e l i g e n c i a
c o l e c t i v a e n
l o s p r o c e -
s o s d e i n -
v e s t i g a c i ó n
a r t í s t i c a ?**

Taller *How to change the world, a little bit*, CN7, Bergen, 2019.



Gesticos decoloniales en Bergen

DANIELA RAMOS ARIAS Y LAAGENCIA

D: DANIELA, LA: LAAGENCIA



Foto: Nora Adwan y Mariana Murcia, parte del Taller de Cartografía Afectiva en el espacio de proyectos CM7.

D: En marzo del 2018 invité al colectivo Laagencia para que vinieran a afectar (de la manera que quisieran) el panorama de arte+educación en la ciudad de Bergen, como parte de una *Residencia y Taller en Mediación Expandida*. Ya hacía tiempo que venía investigando el trabajo del colectivo. Luego tuvimos tiempo de conversar y pasar un poco más de tiempo juntas durante el encuentro de la Red de Pedagogías Empáticas en México, a finales del 2018.

Calzó que Laagencia iba a estar haciendo una gira en España durante el 2019, y fue la excusa perfecta para invitarlas a que vinieran a Bergen.

Bergen es la segunda ciudad más grande de Noruega y tiene un alto nivel cultural gracias a que cuenta con una comunidad artística local e internacional sumamente rica y activa, así como una municipalidad que promueve y apoya esta comunidad para que crezca y genere contenido constantemente. Alberga a la Facultad de Arte, Diseño y Música de la Universidad de Bergen; también a varias compañías de teatro y danza; a una gran cantidad de músicos y productores musicales que viven y trabajan aquí; al museo de las artes KODE, la galería Bergen Kunsthall, y la trienal internacional de arte contemporáneo *Bergen Assembly*. Así mismo, hay varias pequeñas editoriales independientes y espacios dedicados a las artes visuales manejados por artistas. Esto convierte a Bergen en un destino artístico atractivo en el norte de Europa. Sin embargo, el público local se siente desconectado de lo que ofrecen estos espacios e instituciones.

113

Desde el 2017 trabajo como curadora independiente y mediadora cultural a través

de diferentes proyectos y colaborando con diferentes instituciones. Desde mi experiencia, he buscado mejorar las prácticas en mediación artística y de arte+educación en la ciudad, y es así como inicié el concepto de *Expanded Mediation Workshops (Talleres de Mediación Expandida)* y, más recientemente, la *Residencia en Mediación Expandida*.

Los *Talleres y la Residencia en Mediación Expandida* buscan ampliar el concepto de mediación cultural de la manera tradicional en que se ha practicado, a una práctica profesional que genera pensamiento crítico y que puede ser una herramienta de acción social, que nos conecta con nuestros públicos y contextos de otras maneras. El objetivo de la residencia y el taller es conectar agentes culturales, curadores y artistas de diferentes países de América Latina y conectados a la Red de Pedagogías Empáticas, y ofrecerles un espacio para que presenten su trabajo en Bergen, que tengan tiempo para conocer el contexto local y generar talleres con diferentes personas y comunidades, de manera que podamos compartir prácticas y generar nuevos diálogos.

La: La invitación de Daniela para ir a Bergen coincidió con el final de una gira/serie de residencias que realizamos en España/Península Ibérica a principios del 2019. En todas las residencias trabajamos desde “gesticos decoloniales”.

Uh ¿Qué? ¿Cómo así que “gesticos decoloniales”?

Un gesto es un movimiento físico que expresa pensamientos, sentimientos y emociones. A diferencia de una acción, surge de un impulso incontenible.

Un “gestico” es en doble medida un diminutivo afectivo y algo que no aspira a la representación

o el reconocimiento. La decolonialidad es una confrontación y desvinculación económica, política y epistemológica de la matriz de poder colonial.

Así, un “gestico decolonial” implica un movimiento corporal o simbólico que conlleva un sentimiento decolonial, un movimiento menor u opaco que apunta hacia algo ya constituido. Quien lo ve reconoce su dirección en confrontación con las “acciones coloniales”.

Dentro de la residencia, Daniela gestionó una serie de encuentros que nos permitieron darle continuidad a una serie de residencias que realizamos en diferentes ciudades e instituciones en España, en las cuales estuvimos trabajando desde ese concepto. En Barcelona, en el Sâlmon Festival y el Macba; en Madrid, en el Museo Reina Sofía; Bilbao, en Azkuna Zentroa; y Valencia, en el Master Permea. Esto supuso un reto interesante, ya que un “gestico decolonial” puede suceder de manera muy diferente en Bergen que en España. Pero junto a Daniela cruzamos grandes distancias y fronteras, tanto personales como colectivas, para intentar llegar a un lugar nuevo, o al menos para perdernos juntas.

En el *Monday Lectures*¹, en la Facultad de Arte, Diseño y Música de la Universidad de Bergen, invitamos a los estudiantes del programa de arte de la universidad —que venían predispuestos a un auditorio oscuro a escuchar una charla magistral sobre un colectivo de artistas de Colombia— a sentarse a la mesa con nosotras y comer un menú del día. Luego de sacar la mesa del auditorio para almorzar a la luz del sol, les ofrecimos un *corrientazo*: un almuerzo ejecutivo, casero,

con postre y ñapa. El menú estaba compuesto por una selección de proyectos de Laagencia, de entrada podían escoger entre el proyecto-fruta o el proyecto-sopa; el plato principal ofrecía densidad e intensidad; el postre era un buen digestivo y la ñapa fue generosa.

FRUTA O SOPA

SANCOCHO

'we do everything, but not in any way'

Genealogy broth: group study, institutional critique, co-production, context specific, residencies.

SALPICÓN

'Affective effectiveness: according to Paulo Freire, we learn when something affects us, not when it is imposed on us. It is essential to generate affective bonds'.

Very fresh project. outdoors garage school happend, following the steps of Tehching hsieh, out in the open at all times, no matter what during 8 saturdays.

—

POSTRE

CUAJADA CON MELAO

*Lo que pasó, pasó entre tú y yo.
Daddy Yankee*

Trans Iberian Tour. this encounter is one of the last stops within an art+education tour. 5 cities, 2 months

SECO

LECHONA

Two kinds of universities exist in this country (Colombia): garage universities and large garage universities. Gilberto Bello

The house special: "Fabrica de Conocimiento" is a delicious curatorial pedagogy proposal with the manifest intention of affecting-structurally and institutionally- one of the most relevant artistic and institutional programs in Colombia.

TAMAL

*'Value should be attributed to human beings, not to things'.
Thomas Hirschhorn*

Critical matrioshka: institutions within institutions. A pedagogical pavillion in the form of a museum inside an art fair.

—

ÑAPA

ñapa f (plural ñapas)

Something that is added, especially something that a merchant gives to a buyer to complete the amount requested, or something extra given as a bonus; a gratuity, lagniappe.

Ask for our ñapa of the day.

HVERDAGS



LYDEN AV ARBEID

Å LAGE ET LYOKART OVER ARBEID
I ET OMRADE.

HVER GRUPPE VELGER ET OMRADE SOM
DE ØNSKER Å UNDERSØKE OG EN RUTE GJENNOM
OMRADET.

GÅ RUTEN SAMTIDIG SOM DERES FOLKESERER OM
ARBEID, BÅDE SAMLIC OG UENLIG, TILSTEDE OG
HISTORISK.

PRØV Å HØRE LYDENE.

GJENNOM RUTEN SAMTIDIG SOM DE ANDRE
SOM HAR HØRT LYDENE.

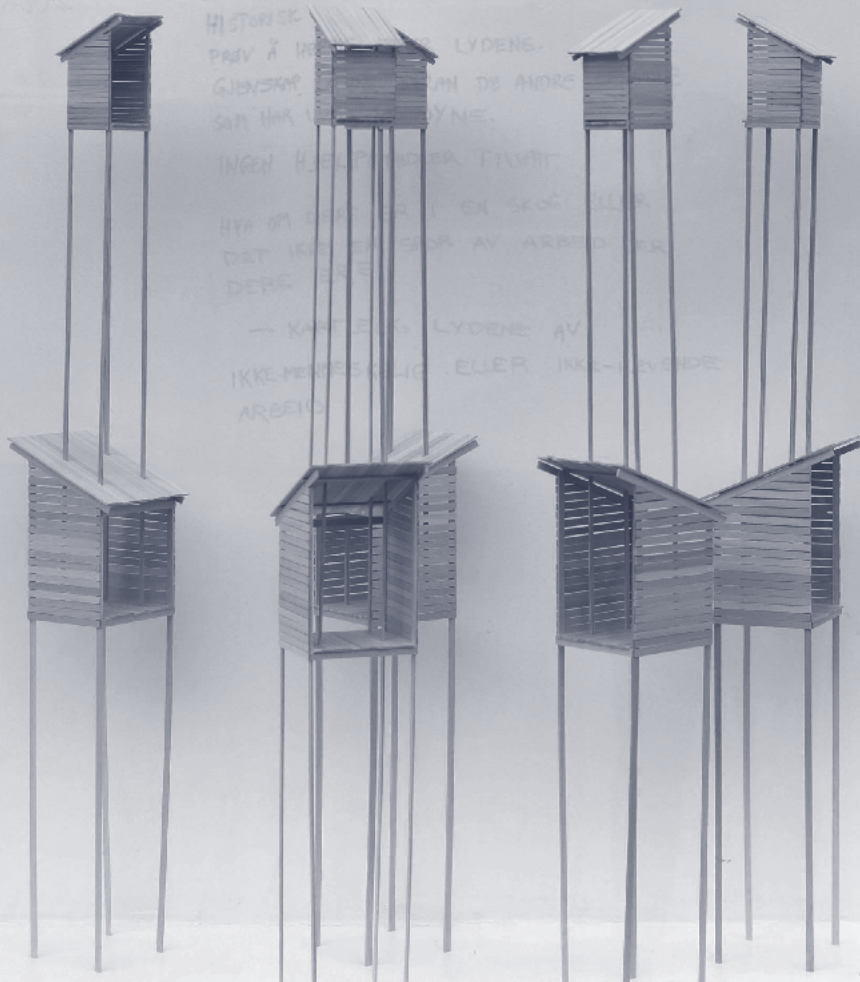
INGEN HJELP ANDRE TILVIT.

HVA OM LYDENE ER I EN SKOG ELLER

DET IKKE ER EN RUTE AV ARBEID ELLER
DERE ER EN.

— KARTLAGE LYDENE AV

IKKE-MERESKULIC ELLER IKKE-LEVENDE
ARBEID.



En el espacio de proyectos CM7 nos encontramos con curadoras, artistas y mediadoras con quienes hicimos una cartografía afectiva de nuestro entorno inmediato. Les propusimos conocernos caminando, a pesar del clima, y en parejas proponerle al grupo una acción, un gesto, una pregunta que nos permitiera presentarnos desde esa experiencia. Algunas parejas permanecieron en el espacio de CM7 y propusieron a las demás un ejercicio de extrañamiento desde un objeto cotidiano, como una silla. Otras realizaron una deriva por el barrio para finalizar proponiendo una visita guiada a un objeto inexistente a los demás. Finalmente los ejercicios de todas fueron publicados a manera de instrucción en la vitrina de CM7.

El *Kunstklubben* era el programa de mediación diseñado por Daniela como parte del proyecto *Nye Fortsettelser*, bajo la curaduría de Anne Szefer Karlsen. Este proyecto, desarrollado en la comunidad de Vaksdal, con el objetivo de activar diálogos y afectos alrededor del espacio de encuentro de la comunidad: un centro comercial pequeño de dos pisos, con poca actividad comercial y una biblioteca que abría sus puertas esporádicamente. En uno de los locales, la artista Ciara Phillips instaló y puso en funcionamiento un taller de serigrafía abierto, con una tutora disponible una vez por semana, para que los habitantes del pueblo pudieran usarlo, desarrollar sus propios proyectos y asistir a talleres específicos. Nosotras, insistiendo desde la cartografía afectiva, invitamos a los niños a un taller de diseño e impresión de banderas. Antes de entrarle a los dibujos, las telas y la pintura, tuvimos una conversación *in translation* sobre lo que es un mapa, sobre lo que puede representar, sobre lo que se ve en el centro y en

los márgenes, sobre monstruos, sirenas y sus mascotas. La conversación terminó con la invitación a que cada uno hiciera una bandera personal, desde sus afectos, sobre algo que ellos eligieron. Una de las conclusiones de la conversación fue la realización de cómo las banderas hacen parte de nuestra vida diaria: ¡varios de ellos portaban banderas en su ropa!

Nuestra última parada fue en el Tag Team Studio, un espacio que mudó temporalmente su programa de exposiciones por un programa de escritura de crítica. Un “gestico” contundente: dejando de lado la producción y circulación de objetos para centrarse en la generación de afectos y conocimiento desde la escritura y lo social. Cecilie Stårkson, quien estaba a cargo del programa, nos invitó a tomar sopa en un evento abierto para compartir con los asistentes algunos de nuestros proyectos de arte y educación. Además de compartir nuestro trabajo —por medio de fanzines de bajo costo y rápida producción— con la gente que asistió, pensamos con Cecilie que sería un buen ejercicio registrar el encuentro por medio de un texto escrito por todas las asistentes, para lo cual ella compartió un ritual de escritura que C. A. Conrad le había asignado a ella recientemente. En una de las mesas había un computador con un documento en blanco en la pantalla, pero la pantalla no tenía luz. Si queríamos participar en el texto de la noche, cada una debía tipear en el teclado a ciegas, respondiendo a la instrucción: «Describe la última experiencia estética que haya tenido». Hacia el final, proyectamos el documento en una pared y entre todas lo editamos en vivo. Cada quien se llevó una copia consigo.





Taller *How to change the world, a little bit*, CN7, Bergen, 2019.

D: La visita de Laagencia a Bergen resultó en que nos quedamos con ganas de más, más tiempo y más conversaciones. Cada uno de los encuentros dio un buen espacio para reconocernos, pensar y trabajar juntas. Pero también generó muchas preguntas de cómo nos relacionamos con nuestros públicos y entre nosotras dentro de las diferentes instituciones culturales. La introducción del término “gestico decolonial” y, como en alguna de nuestras reuniones propusieron, la idea de “cambiar el mundo un poquito”, nos da esperanza de que con poco, podemos hacer mucho. Desde el detalle, podemos generar cambio, y desde las micro-comunidades, podemos generar enormes ideas.

Estos proyectos han sido el inicio de una conversación en una ciudad donde estas formas de hacer son poco comunes, y nos ha vuelto más curiosos, en general, a tratar nuevos modelos de estar con otros.

Aunque es difícil ver resultados claros ahora, ya que estos se verán a largo plazo, puedo notar, después de un año de este encuentro, que diferentes instituciones están empezando a tomar más en serio la mediación cultural y la manera en que interactúan con el público. El concepto de mediación se comienza a utilizar cada vez más, y es posible ver cómo las instituciones han comenzado a utilizar más de sus recursos en generar propuestas más interesantes.

Ha sido importante establecer esta conexión con América Latina como una manera de ver más allá de las prácticas que se desarrollan en Escandinavia y el resto de Europa, y conversar sobre lo que se realiza en otras latitudes con otras realidades culturales y socioeconómicas, donde las

urgencias son otras y, por lo tanto, las prácticas sociales y educativas han tenido un foco importante.

Es claro que hay mucho que hacer y que el intercambio, la acción y las colaboraciones deben continuar. El cambio en las estructuras se da poco a poco, pero cada vez que nos dejamos afectar por otros nos acercamos a donde debemos llegar.





*How to change the world, a little bit. Monday Lectures:
Faculty of Arts, Music and Design (KMD) Bergen, 2019.*

Arroz con mango durante el Segundo Encuentro de
Pedagogías Empáticas, 2018.



**¿Es la
empatía una
forma de
liberación?**

Entre mitotes: el ICDAC como un proceso

**ADRIANA RAGGI LUCIO, CARLOS ROMUALDO PIEDAD, CARMEN
ROSSETTE RAMÍREZ, IARUMI DÁVILA LÓPEZ, MARÍA DE
GUADALUPE SÁNCHEZ ESTRADA Y RUBÉN CERRILLO GARCÍA
(MITOTE ICDAC)**

Intervenciones Críticas desde el Arte Contemporáneo (ICDAC) somos un grupo de investigación que trabaja desde los afectos, que genera resistencias, insistencias y persistencias desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Como docentes, proponemos alternativas dentro de la academia y generamos lazos de colaboración con cómplices con los que hacemos sinergia para construir otras posibilidades fértiles en la educación artística y diseñística.

Desde estos conceptos construimos una metodología que reside en proponer un proceso educativo incluyente, que trabaja en un aula horizontal en la que los estudiantes generan conocimiento a través de sus propias acciones. En ese mismo proceso educativo, la investigación-acción toma un espacio en el aula y realizamos observaciones desde varias perspectivas como les docentes, les adjuntes y les estudiantes. Una vez hecho ese proceso, la investigación se torna al texto o a las imágenes con las que se trabaja una reflexión sobre la educación misma.

128

Las diversas actividades del ICDAC se pueden
plantear como buscadoras de saberes y

experiencias. Contamos con seminarios semestrales en la Unidad de Posgrado, en Ciudad Universitaria, como *El Coloquio ¿Qué saben los artistas? La educación artística como constructora de conocimiento*, y *Los Mitotes de colaboración y exploración sobre la educación Artística* en 2019, donde se invitó a poner en discusión el trabajo de Simón Rodríguez, Juan Acha y Melquiades Herrera. Es importante señalar que ambos proyectos han sido alimentados por toda la experiencia del grupo. El primero nos llevó a entender que las reuniones académicas tradicionales ya no nos funcionan, desde el momento en que establecen una división entre el hablante y el público, misma que cuestionamos en el salón de clase entre el profesor tradicional, su cátedra y los estudiantes como receptores. De ahí que el segundo, *Los Mitotes*, fuera una experiencia disruptiva, en un pasillo de la Facultad, en donde el público tenía la opción de participar activamente y no solamente escuchar, y en donde la actividad era responsabilidad y disfrute de todos. Así mismo, realizamos diversas publicaciones académicas.

En este ensayo visual hemos hecho una relación entre los conceptos, que son un resultado del camino recorrido hasta ahora, con imágenes recopiladas durante ese tránsito. Como el ICDAC es un mitote y una manada de personas que nos vemos como un proceso, evidenciamos que esta relación es intrínseca en nuestro trabajo como una forma de narrar lo que creemos ser.

Una postura crítica
ante la coherencia y
vigencia de las formas de
mediación y generación
de conocimiento situado
con implicaciones
profundas en la
vida de las personas
que integran la
comunidad académica

(Badiou)
Acontecimiento
(Deleuze)

Diálogo

Sorpresa
(AKA)

Afectación

NO ORDINARIO

No parte de la
nada

Allegro

Transformación

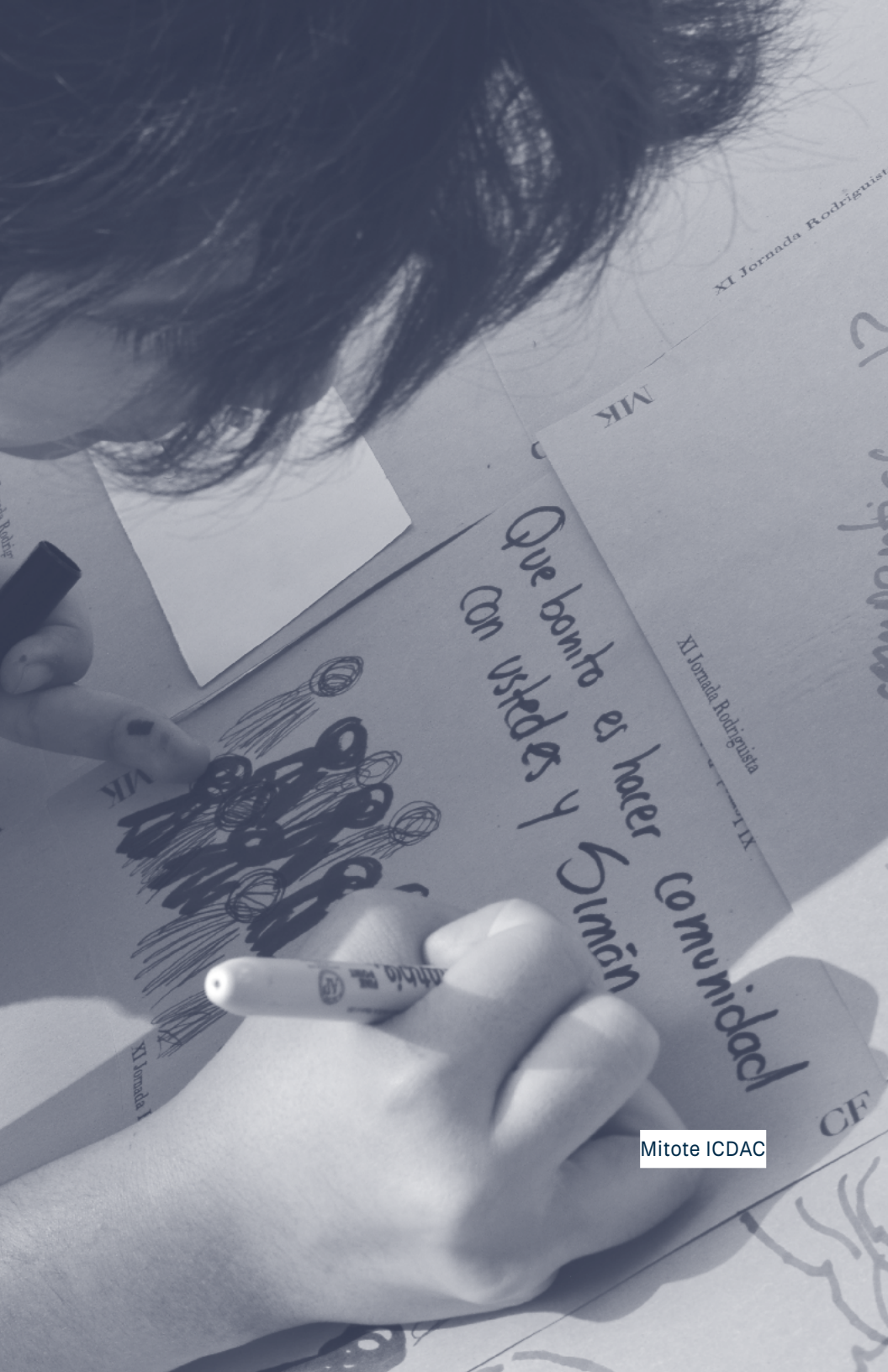
Provocar

INESPERADO

MITO

enar
patencia

→ posibilidad



XI Jornada Rodríguez

MK

XI Jornada Rodríguez

Que bonito es hacer
con ustedes y su familia
Comunidad

MK

XI Jornada

CF

Mitote ICDAC

Los conceptos de
educación de Paulo
Freire, Simón Rodríguez,
Luis Camnitzer, María
Acaso y Joseph Beuys
y su relación con el
arte contemporáneo

La idea de comunidad
afectiva que resista
a las imposiciones de
discursos hegemónicos
en cualquiera
de sus formatos



Mitote ICDAC



Mitote ICDAC

La activación en el aula como un medio natural para generar actos pedagógicos que produzcan una resistencia afectiva, una conciencia crítica y decolonial que permita la conformación de espacios académicos conscientes y con sentido de pertenencia comunitaria

El concepto central de educación en comunidad de bell hooks



Repensar de
cómo enunciamos
nuestro como decoración

Ar
cación

Que comience a

CONSTRUIR DESDE EL AMOR

Identidad

Concepto niño

DIFERENCIA RACIAL.

Cuestionar el lenguaje

Protesta

Práctica educativa

Necesidad de cambiarse Libre

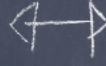
Que los niños irrumpen

ESTRUCTURA DE DOMINACIÓN
"PENSAR EN TODOS, PARA QUE TODOS PIENSEN EN TI"

MÁXIMA REPUBLICANA VERDADERAMENTE

Colonial

La vida



Hacer preguntas con los niños

ser con los niños

REPUBLICANA! Abandono

espacio para el error

La investigación- acción en el aula

La Investigación
artística como un medio
y una forma de acción
para entendernos,
entender y atender
a nuestra comunidad

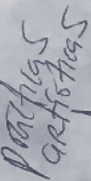


Mitote ICDAC



La decolonialidad
educativa como
una estrategia que
propicie un cambio
en la percepción de
lo que implica
un aula y lo que se
detona fuera de ella

**El afecto como parte
de los procesos áulicos**



Mitote ICDAC

la participación
de los sujetos
es la suma
de saberes y
confiancias
Otros puntos de
vista-

Mitote ICDAC



Mitote ICDAC

¿ Se puede
hacer
(contra)
pedagogía
desde las
instituciones ?

Diario de viaje

TLC (TRÁFICO LIBRE DE CONOCIMIENTOS)



150

Foto: *Tianguis de saberes*, 2012-2020. Intervención pública en varios contextos

TLC (Tráfico Libre de Conocimientos) es una colectividad que formamos en la Ciudad de México, a finales del 2011. Desde entonces, nuestro trabajo ha explorado diversas maneras de habitar el espacio público y relacionarse a través del arte, el juego, el pensamiento crítico y el aprendizaje colectivo.

Los proyectos que elaboramos responden a los contextos donde se desarrollan, para detonar procesos que muestren al espacio público como un lugar de producción e intercambio de conocimientos y afectividades. Generamos dispositivos o dinámicas que pueden ser replicadas y modificadas por cualquier persona sin necesidad de que estemos presentes. En este texto partimos de la duda para cuestionar las experiencias y aprendizajes del colectivo.

En el principio

Comenzamos a trabajar en colectivo a partir de la jornada *Tráfico Libre de Conocimientos* que organizamos como parte del simposio *Se vende o se renta. Políticas de la representación / representación política*, que coordinamos como integrantes de la tercera generación del Seminario de Medios Múltiples, en noviembre del 2011, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) Campus C.U. La jornada convocó a académicxs, artistas, curadorxs, estudiantes, gestorxs culturales y profesionales de museos, para debatir sobre el sistema de educación pública en México. A partir de un formato de “espacio abierto”, lxs participantes se organizaron en grupos, y por medio de un diálogo horizontal y de construcción de propuestas a partir de afinidades, imaginamos un proyecto educativo que adopta estrategias de aprendizaje colaborativo propuestas en el campo del arte y las ciencias sociales.

Con el fin de reconocer la importancia del encuentro cara a cara en el proceso de aprendizaje y que los conocimientos se producen por todas las personas, tanto fuera como dentro de la academia, desde hace ocho años hemos organizado un tianguis donde se intercambian conocimientos en vez de mercancías. A partir de la pregunta “¿qué deseas aprender y compartir?”, lxs participantes proponen un puesto en el que comparten lo que consideran importante dar a conocer; a cambio, quienes visitan el tianguis les comparten algún saber.

Hasta el momento hemos realizado el *Tianguis de saberes* en nueve ocasiones con diversas comunidades y contextos. Una de las experiencias más reveladoras ha sido activar la pieza en escuelas primarias rurales indígenas en la Sierra Gorda del Estado de Guanajuato, concretamente la Escuela Primaria Miguel Hidalgo en la Congregación de San Ildefonso, Cieneguilla. Se trata de una comunidad hñähñü cuya planta docente ha logrado implementar, dentro de las dinámicas cotidianas escolares, estrategias de organización y consenso inspiradas en las propias tradiciones y estructuras sociales y religiosas de la comunidad. Los estudiantes de esa escuela realizan asambleas para decidir qué acontecerá el día del niño y la niña así como la conformación de “mayordomitxs”, autoridades de estudiantes que se encargan de dar honorabilidad y respeto a los actos relevantes que acontecen en la escuela. El *Tianguis de saberes* realizado en conjunto con esta comunidad escolar fue por un instante un planteamiento de educación vivencial para todas las personas involucradas: estudiantes, administrativxs, planta docente, familiares y agentes clave de la Congregación.

Este tipo de proyectos nos han llevado a distintas interrogantes, muchas de las cuales emergen constantemente, se reformulan, complejizan y

trasladan a nuevos contextos. ¿Cómo transitamos de una producción de objetos a una de ideas y relaciones? ¿El vínculo entre el arte y la educación es el terreno para el cuestionamiento a las estructuras de poder o el instrumento de su legitimación? ¿De qué manera reconocemos nuestra práctica como artistas? Si la reconocemos como arte público, en relación con una comunidad o de contexto específico, ¿dónde nos situamos? ¿Cómo establecemos un vínculo con los contextos donde trabajamos? ¿En qué circunstancias un proceso educativo puede ser un proceso artístico?

El arte es un producto social que al igual que otras ramas de la experiencia humana, tiene la capacidad de redefinirse. Negarlo implica olvidar y homologar las otras historias de las artes. Dejar de debatir sus múltiples definiciones es abandonar la disputa de poder que implica, no por ostentar ese poder y hacerlo propio, sino para replantearlo, compartirlo y expandirlo. Esta resignificación supone preguntarse acerca de las formas en que las artes son producidas y distribuidas, así como tener en cuenta las tensiones que genera su circulación.

La colectividad y el cuidado mutuo

Después de casi diez años de trabajo colectivo, hemos asimilado que los conceptos, las realidades y nuestras relaciones están en constante tensión. TLC también es caos, un espacio que no ha logrado mantenerse puro, ni tampoco falto de contradicciones, pero nos mantiene en constante movimiento. Es refugio que se transforma a partir de la percepción de cada integrante y su manera de habitarlo.

153 En las dinámicas de trabajo del colectivo confluyen el juego, la amistad y la conversación, de tal

forma que el pensamiento crítico se materializa. Hicimos del juego nuestra metodología de trabajo, con el cual construimos múltiples posibilidades de intercambio de saberes y relaciones. Reconocemos la importancia de acompañar, compartir y crear en compañía de otrxs cuerpxs, estas palabras dieron significado a nuestra experiencia colectiva y nos han acompañado en todo proceso de trabajo.



Foto: *Tiempo compartido*, 2016-2017. Impresión 3D, polvo de resina. 15x15x6 cm

Desde su formación, el TLC ha tenido como idea central construir un espacio que funcione como ágora y lugar de ocio.

Tiempo compartido es un ejercicio escultórico-poético que generamos para definir la forma de este sitio en común, fue creado a partir de nuestros cuerpos, registrados por medio de un escáner tridimensional e impreso en polvo. La pieza surge de la necesidad de proyectar un futuro colectivo, del deseo de compartir un espacio-territorio que habitar y donde sea posible encontrar e interpelar nuevas maneras de construirnos socialmente; imaginar un lugar para contenernos de múltiples maneras. Este gesto es el primer paso para edificar un espacio de diálogo y hacer posible otras formas de cohabitar. Escanear e imprimir el volumen que crean nuestros cuerpos, es materializar una forma de estar-pensar con el mundo.

Dónde jugamos

Consideramos que las artes son formas distintas de interpretar las reglas de las realidades y transformarlas. La mayoría de los proyectos que elaboramos giran en torno a preguntas que podrían traducirse al estilo “qué pasaría si...” Qué pasaría si todxs fuéramos maestrxs, qué pasaría si usáramos unifilas para generar un juego, que pasaría si materializamos el tiempo que hemos compartido. Este tipo de preguntas invitan a jugar con las posibilidades de lo cotidiano, algunas son muy trilladas, otras son menos previsibles, pero todas llevan a explorar los mundos, presentarlos desde distintos puntos de vista, volver a preguntar lo que ya tenía respuesta. Al hacerlo, estos mundos se ensanchan pues abrazan más versiones. Así entendemos a las artes como formas de exploración, de hacer preguntas, de aprender, es decir, las entendemos como acción-reflexión, como praxis. ¿Dónde se lleva a cabo esta acción?

Si bien disfrutamos de realizar proyectos personales e íntimos, siempre terminamos realizando proyectos en espacios públicos. Tal vez esto se derive de cuando nos preguntamos acerca de la educación artística y de qué manera aprendemos. A través de esta pregunta encontramos que el juego y el encuentro con otras personas son elementales para el aprendizaje. Estar en un espacio público es encontrarse con otras personas, con otras instituciones, con otros ritmos. El espacio público pone al límite el juego con las reglas del contexto. Qué es permitido y qué no, quién tiene derecho a estar y quién no, qué es recordado y que se ha borrado. ¿Qué pasaría si consideramos al espacio público como una gran arena de juego?



Tramitología es una pieza generada a partir de la relación entre trabajo y ocio. Nuestro objetivo era trabajar en el arte de perder el tiempo, para esto nos preguntamos ¿cómo hacer algo simple de la forma más complicada? Donde lo simple era entrar al Museo Jumex. Con esta idea intervenimos la explanada del Museo con un laberinto creado de unifilas. Diseñamos cuatro configuraciones del laberinto y lo cambiamos cada fin de semana. Retomamos una imagen que evoca a la espera en trámites burocráticos o financieros para convertirla en un juego, mientras replanteamos la sensación de “tiempo perdido” como “tiempo de ocio”. Esta pieza cobra importancia por la tensión que existe entre el Museo y la zona corporativa que lo rodea: Plaza Carso, Acuario Inbursa, Teatro Telcel y otras amenidades donde se percibe de manera tangible que el tiempo es dinero, el trabajo se relaciona con la productividad y el ocio con el consumo. En medio de esto, la pieza invitaba sólo a estar, sin necesidad de dinero, ni producción. Las personas que entraban al laberinto podían modificarlo y hacerlo más fácil o difícil para las siguientes. Esto generaba que entre desconocidos crearan alianzas momentáneas para resolver el reto. Otras generaban su estrategia desde la terraza del museo y bajaban satisfechas para hacer el recorrido.

Dónde estamos

Después de insistir por años sobre lo mismo, regresamos a la pregunta fundamental que hace dudar que estemos en un lugar distinto al punto de partida: ¿qué hemos aprendido? Ahora sabemos que la duda no paraliza y que cuestionarnos la forma en que nos relacionamos con los otros permite situarnos en el presente y fracasar, no el fracaso abrumador e irremediable, sino la pausa necesaria

para regresar a seguir insistiendo sobre la posibilidad de reencontrarnos con lxs otrxs.

El valor de seguir encontrándonos radica en reconocernos sobrevivientes de los desencuentros, de los desatinos. De cuando el camino se ha estrechado y dudamos si podríamos mantener los pasos, las celebraciones y los placeres compartidos.



Apapacho es una palabra en lengua náhuatl que significa "abrazar o acariciar con el alma". También es el título de un proyecto participativo en desarrollo que iniciamos en 2020, en el contexto del confinamiento social a causa de la pandemia global del COVID-19. Con él, exploramos el potencial de la palabra y el sonido para la demostración de afecto en tiempos de encierro. Buscamos construir un glosario de palabras y/o expresiones utilizadas para demostrar amor y afecto. Nuestra geografía está formada por múltiples territorios, culturas e idiomas, con diferentes formas de expresar afecto. Reconocemos que las palabras se han vuelto indispensables para expresarnos a distancia, en un momento en que no podemos hacerlo cara a cara. ¿Con qué palabra abrazas a alguien?

La práctica artística importa. El trabajo colectivo importa. Reconocer sus potencialidades es una asignatura pendiente. Buscamos una práctica que detone experiencias transformadoras desde las artes, el pensamiento crítico y procesos híbridos, que desafíen formas de hacer, pensar y actuar para generar experiencias relacionadas a formas disidentes de aprendizaje, que provean de incertezas y contribuyan al intercambio de saberes.

Reconocemos en el cuidado mutuo nuestra mayor fortaleza.



**¿ C ó m o n o s
p o s i c i o -
n a m o s
c o l e c t i -
v a m e n t e
d e s d e l o s
g r u p o s c o n
l o s q u e
t r a b a j a m o s ?**

La hospitalidad recíproca

MARIANNA DOBKOWSKA

Empecemos por señalar que ningún lugar es de nuestra propiedad. Incluyendo aquellos que algunos de nosotros llamamos, con privilegio, hogar, mientras muchas personas en el mundo se han visto obligadas a desalojar los suyos. Aunque la humanidad ha hecho todo lo posible por apoderarse y dominar el planeta, es una simple invitada en este planeta, el único que conoce de cerca. Compartimos el planeta Tierra con más de 7.700 millones de personas y 1 ó 2 millones de especies animales. Teniendo en cuenta que los hongos han existido en nuestro planeta durante al menos mil millones de años, la humanidad es, en cierto sentido, el invitado que acaba de llegar —y precisamente la simbiosis de hongos con plantas fue uno de los motores que impulsó la evolución y abrió el camino para construir nuestro mundo. Si lo aceptamos en su totalidad como un bien común, la hospitalidad recíproca se convierte en la postura obvia. Sin embargo, hoy en día, como señaló Zygmunt Bauman, son las divisiones y humillaciones sociales y de clase características de una cultura basada en la propiedad y las fuerzas del mercado las que se consideran hechos naturales¹, mientras se ignora el hecho de que todos somos hijos de la madre

1. Środa, Magdalena, “Zygmunt Bauman, pielgrzym w świecie turystów”, en: *Gazeta Wyborcza*, *Magazyn Świąteczny*, 13 de enero de 2017.

naturaleza. «Es imposible practicar una convivencia universal en una cultura construida sin respetar nuestra pertenencia natural», señala Luce Irigaray², y Zygmunt Bauman le hace eco a Kant: «la naturaleza nos ordena aceptar la hospitalidad (recíproca) como precepto supremo, precepto que debemos —y llegado el caso deberemos— abrazar y obedecer como modo de dar fin a la larga cadena de ensayos y errores, a las catástrofes causadas por los errores y a la devastación que las catástrofes van dejando a su paso»³.

La paradoja de la hospitalidad consiste en el hecho de que es un valor positivo, pero no puede imponerse a nadie, debe provenir de la necesidad interna del individuo. "Siéntase como en casa" anima al anfitrión, pero ¿quién puede señalar el límite entre sentirse en casa en un grado aceptable, y sentirse "demasiado en casa"? Entre estos dos estados hay un área problemática y nebulosa.

Al ver nuestro planeta como el hogar compartido por todas las criaturas, la naturaleza animada e inanimada, notamos que nuestra especie, aunque es relativamente nueva, se ha comportado de una manera excepcionalmente arrogante, y hay una profunda jerarquía de privilegios desigualmente distribuidos arraigada a nuestra experiencia. Dentro de la especie, algunos grupos han usurpado el derecho de decidir quién está bienvenido como huésped y dónde, a quién se debe

2. Irigaray, Luce, "Toward Mutual Hospitality", en: *The Conditions of Hospitality: Ethics, Politics, and Aesthetics on the Threshold of Possible*, Thomas Claviez, Fordham University Press, Nueva York, 2013, p. 43. Todas las traducciones de citas son por parte de la traductora.

3. Bauman, Zygmunt, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica (FCE), Buenos Aires, 2005, p. 103.

dar refugio, y sólo mientras no afecte de ninguna manera los principios impuestos por estos grupos. Esto es, en el mejor de los casos, hospitalidad condicional⁴.

La hospitalidad es, siguiendo la definición del diccionario, la «recepción cordial». La hospitalidad implica «abandonar la hostilidad, tanto por parte del anfitrión como del forastero, el extranjero»⁵. La hospitalidad requiere una comprensión del imperativo ético y moral, practicar la coexistencia y el cuestionamiento incesante del propio privilegio⁶. La hospitalidad es algo más que invitar a un querido amigo a tomar un té en un momento conveniente para nosotros. Involucra a dos partes: el invitado y el anfitrión. Es fácil ser el anfitrión de alguien que comparte nuestros hábitos, pero se complica al tratarse de alguien que se comporta de manera diferente. «La hospitalidad genuina no puede

4. Como señala Derrida, la hospitalidad incondicional significa la renuncia al poder, la suspensión de las normas legales y el contrato social que garantizaba la posición dominante al anfitrión, es decir, el Estado. A su vez, la hospitalidad condicional no permite dar la bienvenida a todos y cada uno de los extranjeros. Además, requiere una verificación previa de su estado legal, convirtiendo al extraño en un cuasi-enemigo. «La dimensión política del derecho a la hospitalidad se dirige contra quienes lo necesitan, y más bien expone la generosidad de quienes la otorgan y los deberes de quienes lo reciben». Loska, Krzysztof, “Gościnność warunkowa czy bezwarunkowa?” en: *Ethos* 28 (2015) no. 4 (112), pág. 211.

5. Wodziński, Cezary, *Odys gość. Esej o gościnności*, Gdańsk, 2015, p. 11.

6. Majewska, Ewa, “Gościnność, faszyzm, sfera publiczna. Kontrapubliczności podporządkowanych innych”, en: *Opcje*, no. 3 (104) 2016.

ser asimilación»⁷, ya que sólo es posible ser el anfitrión de lo que es diferente⁸. La hospitalidad comienza con otorgar a alguien una voz, un lugar y apoyo, y no necesariamente en las circunstancias más favorables para nosotros. Ofrecer a alguien un demarcado espacio, en el que pueda integrarse con nosotros, aceptando nuestras reglas y los límites de integración, no es hospitalidad. La hospitalidad debe significar la apertura a las necesidades del otro, que puede querer ocupar un espacio diferente al que le hemos asignado. Dar la bienvenida a un visitante es estar abierto a todo lo que pueda venir con su llegada; esto puede ser algo que no esperábamos, fuera de nuestras expectativas, por lo tanto, «antes de alimentar o proteger al otro, es importante preguntarle ¿qué espera de nosotros»⁹. La relación entre el anfitrión y el invitado es delicada y frágil y nos exige superarnos.

Residencias y la hospitalidad

Cuando empecé la preparación del programa de residencias artísticas en el Centro de Arte Contemporáneo Castillo Ujazdowski (casi desde el lanzamiento del programa en 2003) nadie me dio un manual sobre la "hospitalidad de residencias". Se puede decir que mi punto de partida fue la ignorancia y voluntad de aprender. Sin embargo, si suponemos que "no saber" es una condición de hospitalidad, ese fue precisamente el inicio apropiado para intentar ponerla

7. Moll, "W gościnie, czyli tam, gdzie granice docierają do swych granic", en: *Opcje* no. 3 (104) 2016, p. 56.

8. Obra citada.

9. Irigaray, Luce, obra citada, p. 9.

en práctica. He logrado comprender cómo hacer curaduría en las residencias a través de la acción. Resultó ser una práctica completamente diferente a organizar exposiciones o gestionar proyectos; la clave son las relaciones interpersonales y el diálogo, así como la disposición a compartir un espacio creativo en el que todas las personas involucradas coexisten negociando sus posiciones.

Con el tiempo llegué a entender que la práctica de la empatía, el cuidado, la gratitud, el respeto mutuo y la consideración, así como una gran cantidad de trabajo invisible, es lo que alimenta el tipo de residencias que me gustaría hacer. Al mismo tiempo, llegué a aceptar el hecho de que la falta de representación de estas prácticas es la tarifa diaria de las programadoras de residencias. Otros problemas que requieren una reflexión y solución urgente son: ¿a quién podemos acoger como invitados y por qué? ¿Dónde y cómo se obtienen los fondos? ¿Qué jerarquías, restricciones y exclusiones se esconden detrás de tales elecciones? También es necesario revisar modelos de programas residenciales para hacerlos más inclusivos, equitativos, feministas y ecológicamente responsables.

En una institución, la "hospitalidad de residencias" puede empaquetarse en un procedimiento sistémico. Cada organización trabaja con su propio "rider de hospitalidad"¹⁰. Es bastante obvio que en tal configuración, el residente desempeña el papel del huésped y la institución el del anfitrión. En la práctica, la relación es más matizada,

10. "Rider de hospitalidad" es una lista de solicitudes para la comodidad del artista el día del espectáculo, que se practica comúnmente en el mundo del teatro, artes escénicas y la música.

evadiendo el encasillamiento y definiciones simplistas, inmersa en la mundanidad diaria, con todas sus sorpresas pragmáticas, afectivas y metafísicas. ¿Hiciste tu mejor esfuerzo? Haga esta pregunta a una residente que se sintió insegura porque no se nos había ocurrido recogerla en el aeropuerto. Aprendemos cómo practicar la hospitalidad con cada huésped nuevo.

El hecho de trasladar la producción a un segundo plano, centrándonos en el proceso, crea un espacio menos definido, en el que tanto las organizadoras como los invitados se abren a lo inesperado. De manera natural, el programa de residencias artísticas es una arteria viva en el cuerpo de la institución, a través de la cual se mueven cuerpos, ideas, deseos, anhelos, visiones y decepciones, sorpresas y fracasos.

Las sucesivas generaciones de residentes han sido las que me han enseñado sobre hospitalidad y estoy en deuda con todas ellas. Mi anfitrión el día de hoy es esta publicación que me proporcionó el espacio para expresar mi opinión al hablar sobre cosas que permanecen invisibles, pero que son mis propias experiencias. He elegido algunos acontecimientos que siguen siendo mi fuente de inspiración.

Arie

En 2017, mientras trabajábamos en la exhibición-encuentro titulada *Gotong Royong: Things We Do Together [Cosas que hacemos juntos]*, tuvimos como invitadas a varias personas brillantes. En algún momento, dos artistas brasileñas se quejaron de una *presencia* en sus estudios del Castillo, donde se alojaban.

167 Afortunadamente, en nuestro grupo-colectivo

temporal Intervalo Escola - Time for a Break, que se estableció con motivo de la exposición, había un joven artista con experiencia en negociaciones con seres que existen fuera de nuestra noción de materialidad. Con la ayuda de métodos que sólo él conocía —utilizando salvia— contactó con los espíritus y la *presencia* dejó de oprimir a las mujeres. Ya no experimentaban episodios nocturnos de presión en el pecho ("como si alguien estuviera sentado sobre mí"), golpes repentinos e inexplicables de puertas y ventanas u objetos cayendo por su propia voluntad. Unas semanas después, otros invitados de Indonesia vinieron a quedarse en los mismos estudios. Durante una caminata de invierno, Arie preguntó con una sonrisa: —¿Sabes, Marianna, que estamos viviendo con espíritus?

Esto me parecía obvio, así que, preocupada, pregunté:

—Sí, lo sé. ¿Todo está bien?

—Sí —dijo Arie. —Hace unos días estaba acostado en mi cama, mirando la mesa a unos metros de distancia, y de repente, ¡vaya! los altavoces que estaban sobre la mesa se estrellaron contra el suelo. Sabía lo que eso significaba. Me presenté en voz alta, hablando en indonesio. Dije que sólo era un visitante temporal y que respetaba la presencia del espíritu. Le pedí que no me persiguiera. A veces vemos una especie de sombra por el rabillo del ojo, pero las cosas ya no se caen.

Cartas de amor

Durante el seminario *Re-Directing: East 2019*, Aziza Harmel nos habló de su práctica de escribir cartas de amor de una institución a otra. ¡Qué excelente manera de comunicarse! En 2016, participantes del seminario

RDE 2016, preparamos un objeto-publicación: la forma de su cubierta se parecía al *furoshiki*, una tela japonesa que sirve para empaquetar y transportar objetos de varios tamaños. Dentro del trozo de tela, amarrados en un manojo, hay mensajes y herramientas para futuros usuarios, en particular, futuros residentes. Utilizando el aprendizaje compartido como punto de partida, Tainá Azeredo dibujó un diagrama de relaciones que han surgido durante el seminario. Dorian Batycka describió la situación política en Polonia y las acciones que había llevado a cabo con un grupo de amigos en frente del edificio Frontex y en el Museo del Levantamiento de Varsovia. Małgorzata Kuciewicz y Simone de Iacobis entregaron las instrucciones de cómo hacer la *Manta de Dido*, una "arquitectura temporal para reuniones"¹¹, que nos acompañó durante el seminario y sirve hasta el día de hoy. Renan Laru-an creó un objeto conceptual/rompecabezas, y Mika Conradie un *puzzle* filosófico. En cuanto a mí, compartí un simple ejercicio de escucha del grupo. El gesto de hospitalidad consistió en un intento de describir el espacio al que llegarán futuros invitados, y darles la bienvenida que los propios autores no podrán hacer. Nuestro *furoshiki* es una carta de amor enviada a un futuro no definido, a destinatarios no determinados.

Juliette

Juliette Delventhal fue nuestra primera jefa de cocina residente. Ella me enseñó que la preparación compartida de alimentos y la comida comunitaria son un espacio de reunión precioso. Incluso antes de llegar me escribió: «Creo que mi propia cocina se verá profundamente alterada por esta experiencia. He tenido el privilegio de viajar a muchos lugares y cada uno

de ellos, junto con los sabores locales, produjo un cambio profundo en mi manera de cocinar. Tengo muchas ganas de poder preparar comidas y comerlas junto con la comunidad del Castillo Ujazdowski. Me gustaría cumplir mi sueño de una mesa grande y larga a la sombra de los árboles, y poder construir y usar una cocina de campo simple al aire libre». Durante su residencia, luchamos contra barreras institucionales para hacer realidad sus sueños. Encontramos un maestro alfarero y logramos negociar con la institución el espacio adecuado, oculto a la vista de los visitantes del Castillo, detrás de una fea cerca de hojalata, en lo que en aquel momento era un sitio de construcción desordenado. Unas semanas más tarde, se erigió una mesa debajo de los árboles, así como un excelente y enorme horno de pan. Su forma era un poco cómica, pero funcionaba perfectamente. Juliette fue la anfitriona cariñosa de muchas noches inolvidables, enseñándonos a hacer la mejor masa de pizza. Pero, sobre todo, creó un espacio en el que esa actividad puede continuar. El horno es un pretexto, invita a la participación con su presencia física. Las comidas, la cocina y las tardes compartidas en ese espacio se han convertido en un elemento básico de nuestro programa de residencias artísticas.

Cena en silencio

Querida Marianna.

Tengo el placer de invitarle

a la Cena de la Noche Salvada.

Para asistir a la celebración, deberá conocer algunas reglas.

Le rogamos, lea atentamente las siguientes instrucciones.

Código de vestimenta: elegante como si estuviera celebrando el final o el comienzo de algo importante.

La cena tendrá lugar en silencio. Guarde silencio desde el momento en que entre al espacio de la cena hasta que declaremos el final del silencio.

El silencio durará mucho.

Cuando termine, se servirá una bebida fuerte y se invitará a cada persona a hacer un brindis. Piense por qué le gustaría brindar esa noche. Es libre de improvisar si lo desea.

La cena tendrá lugar el 16 de agosto de 2012 a las 10 de la noche en el patio del Castillo Ujazdowski.

Con nuestros mejores deseos,

Ambra Pittoni y Juliette Delventhal

Todos los artistas residentes en el Castillo en ese momento y los miembros del equipo del programa de residencias artísticas recibieron en persona esta invitación. A pesar de haber ayudado a Ambra y Juliette, no estaba al tanto de los entresijos de este misterioso evento. Un año después de que se construyera el horno, Juliette regresó a Varsovia con su esposo Paweł Kruk y su hija Zoe, para poner un huerto de frutas y verduras de permacultura frente al edificio del Laboratorio, donde se alojaban los residentes. Por casualidad, la visita coincidió con la residencia de Ambra Pittoni, quien durante mucho tiempo había tenido el sueño de organizar una cena silenciosa en colaboración con una jefa de cocina sensible.

A las 10 de la noche en punto nos encontramos frente al Castillo, emocionados y de punta en blanco. A pesar de que nos conocíamos y había confianza en el grupo, todos nos pusimos nerviosos. No tengo idea

de cuánto duró la comida. Fue excelente. En gran medida se preparó con productos de nuestro jardín. Al principio, el silencio era incómodo, pero luego se sintió más natural. El vino también nos ayudó a relajarnos. Cuando, por fin, Ambra anunció el final del silencio, los brindis que surgieron fueron las palabras de gratitud mutua más tiernas. La invitación nos había tomado por sorpresa, podría haber sido algo que nos incomodase. Pero no fue una trampa, por el contrario, nuestras anfitrionas conjuraron un momento en el que el silencio hizo que las palabras surgieran y resonaran. Lo que se dijo fue importante y significativo. Nunca olvidaré esa noche.

The Saved Night Dinner, Ambra Pittoni y Juliette Delventhal,
16.08.2012

Anfitrionas de exposiciones

—Marianka, ¡ahora te llevaremos a una visita guiada!— fue lo que un día me dijeron las vigilantes de la exposición *Gotong Royong. Things We Do Together [Cosas que hacemos juntos]*, cuando me reuní con ellas. La exposición tuvo un amplio programa público con más de cien eventos. En el espacio de la exposición, donde todo fue acción, donde pasamos mucho tiempo con artistas y participantes del programa, se establecieron vínculos estrechos con las vigilantes. Siempre eran observadoras y, a menudo, se unían a la acción. Sin embargo, su oferta de darme una visita guiada fue toda una sorpresa y realmente me conmovió. De repente, al tomar la iniciativa de convertirse en anfitrionas del espacio, alteraron la relación entre el curador, la institución y los trabajadores auxiliares, que generalmente permanecen en la sombra.

172 Ese día me enseñaron mi propia exposición de la manera más auténtica y conmovedora posible,

transportando la narrativa a la esfera de su experiencia personal y sus relaciones con las obras y prácticas representadas, y las seguí con los ojos empañados. Al final de la visita guiada les pregunté si podrían hacer lo mismo para el público. Estaba encantada cuando dijeron que sí. Así surgió uno de los eventos más interesantes y populares del programa público: Visitas guiadas llevadas a cabo por las anfitrionas: Anna Borowska, Ewa Kiełbus, Agnieszka Kłos, Jadwiga Kozera, Hanna Wciśło y Jadwiga Wolfman.

La casa del colectivo

Los indonesios son increíblemente hospitalarios, lo puedo confirmar ya que tuve la oportunidad de experimentarlo por mí misma. Los colectivos artísticos informales, a menudo, comienzan invitando a un grupo de amigos a su hogar, y el hogar es, a menudo, un espacio abierto también para extraños. Existe un continuo e interminable *nonkrong*: la costumbre de pasar el tiempo sin hacer nada, ponerse en cuclillas y fumar juntos, y conversar tanto tiempo que al final no queda nada más que quedarse a pasar la noche. En nuestra cultura, pasar la noche es un acto íntimo que muestra una relación cercana entre el anfitrión y el invitado; para los colectivos indonesios, es normal. Así es como, por ejemplo, opera la Fábrica de arte Jatiwangi en la aldea de Jatisura o KUNCI en Yogyakarta. Me gusta mucho la visión de una institución de arte como una casa abierta.

Hospitalidad radical

Para terminar, permítanme volver a Zygmunt Bauman y su interpretación del filósofo de Königsberg:

173

«(...) Kant observó que el planeta que habitamos es

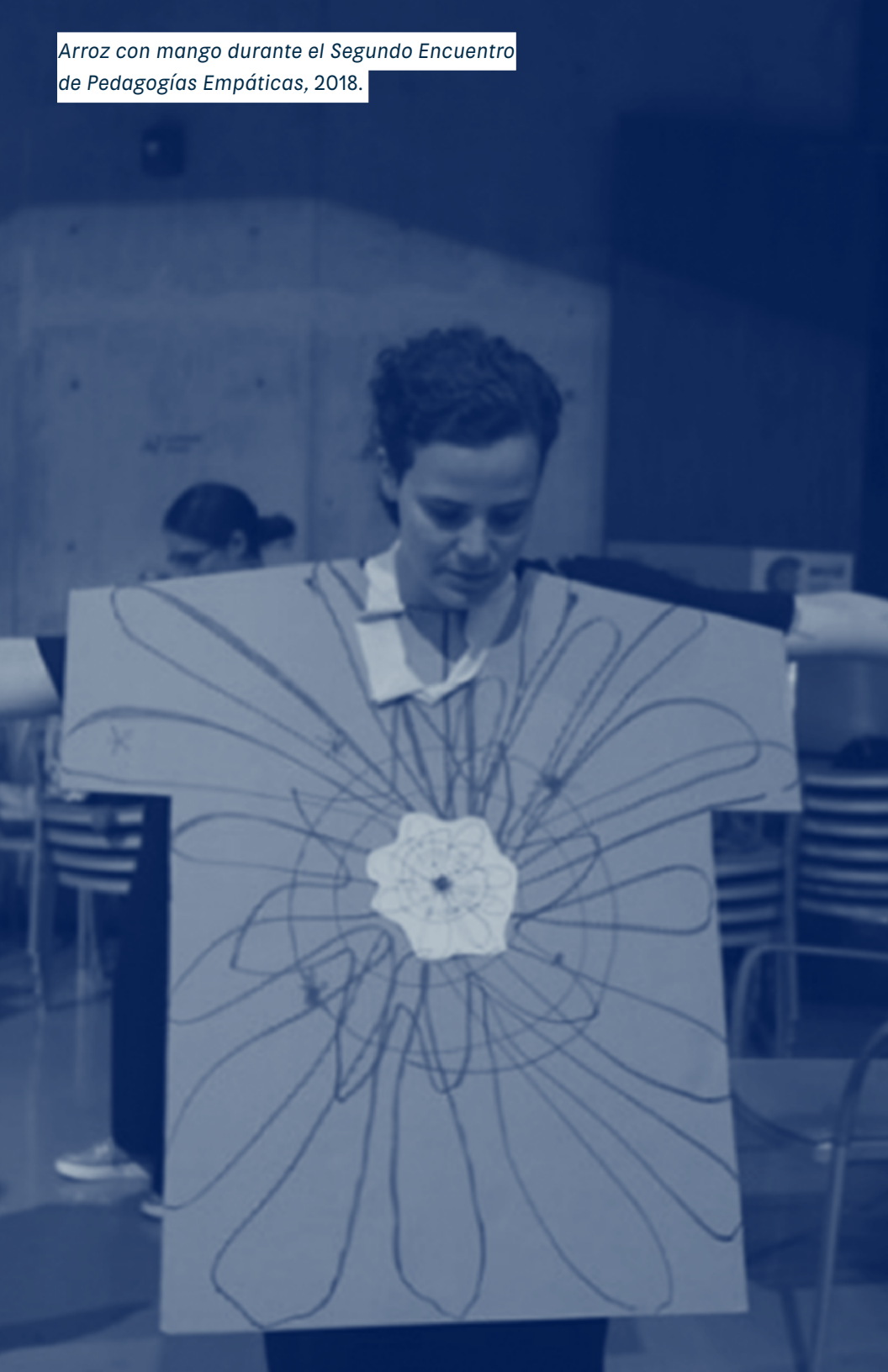
esférico, y consideró con detenimiento las consecuencias de ese hecho banal: como todos estamos y nos movemos sobre la superficie de esa esfera, señaló Kant, no tenemos otro lugar donde ir y estamos por lo tanto obligados a vivir para siempre en proximidad y compañía de otros. Mantener distancia entre uno y los otros, y más aún ampliarla, es a la larga imposible: al movernos alrededor de una superficie esférica terminaríamos por acortar la distancia que en un principio pretendíamos agrandar»¹².

Nadie sabe cuánto tiempo nos queda en este planeta esférico, pero si vamos a continuar, será no sólo en compañía de otras personas, sino también en proximidad con los hongos. Jacques Derrida destacó la necesidad de una hospitalidad incondicional y radical. Echando un vistazo más de cerca a los hongos, nuestros cohabitantes en el planeta Tierra, se puede decir que fueron pioneros en la hospitalidad radical. La micorriza es una asociación simbiótica entre ciertos hongos y plantas. Las plantas alojan hongos en su sistema de raíces y comparten con ellos los productos de la fotosíntesis, y los hongos a su vez suministran a las plantas anfitrionas los microelementos y compuestos minerales del suelo. El alojamiento mutuo es la estrategia subyacente que hace posible la supervivencia. La hospitalidad radical (del latín: *radicalis*, de la raíz) de hongos hacia humanos comienza con la preparación de la tierra para todo lo que nos es familiar hoy en día. Cuando hace miles de millones de años, los hongos comenzaron a colonizar nuestro planeta, los primeros hongos terrestres derivaron el alimento (mineral) de las rocas, convirtiéndolo en el suelo que ahora nos alimenta a nosotros.

Hoy, cuando los estados nacionales protegen diligentemente sus fronteras no porosas, mientras que el capitalismo y otros sistemas opresivos en los que hemos llegado a vivir están introduciendo aún más segregación y jerarquía, es difícil para nosotros, la gente común, practicar la hospitalidad planetaria. Una simbiosis entre especies podría convertirse en la nueva cara de la hospitalidad radical, basada en una economía de donaciones incondicional, en virtud de la cual estaríamos de acuerdo en coexistir en el planeta en el respeto mutuo de nuestras diferencias, en oposición al capitalismo.

Cuando el mundo que nos rodea se esfuerza en hacernos renunciar a la fe en la hospitalidad, y las relaciones interpersonales parecen impotentes ante la "gran política", es precisamente la hospitalidad mutua interhumana y entre especies lo que podría llegar a convertirse en la práctica de la resistencia cotidiana. Sólo cuando nos atrevamos a activarla individual y colectivamente, podremos poner en práctica una verdadera protesta.*

Arroz con mango durante el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.



¿ C ó m o
p o d e m o s
h a c e r
visibles las
opacidades,
s u p e r -
p o s i c i o n e s
y c o n t r a -
d i c c i o n e s
de nuestros
discursos?

6 preguntas, 12 respuestas: micropolítica de la co-gestión

CONVERSACIÓN ENTRE LARUIDOSAOFICINA Y CUERPO ESTRATÉGICO

Desde que las Cuerpas y las Ruidosas nos conocimos en el *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas*, hemos mantenido contacto a través de juegos, chats y videollamadas. Recientemente tuvimos la oportunidad de colaborar en proyectos que nos permitieron acompañarnos en nuestros procesos y convivir en nuestros diferentes contextos, México y Costa Rica. Cada colectivo es una triada¹ y al trabajar juntas fue inevitable convertirnos en espejos mutuos, donde pudimos observarnos en lo común y lo disímil.

Este es un juego más a la distancia. El ejercicio implicó identificar posibles preguntas y respuestas en torno a nuestras dinámicas como colectivos, permitiéndonos hablar de los lugares, situaciones o momentos del trabajo colectivo que nos plantean un dilema y que siguen en proceso de negociación. Este juego, sencillo pero significativo, se planteó desde nuestro léxico de trabajo, con las palabras reales o inventadas que nos permiten pensarnos y abrazar nuestros puntos de disenso tanto como los de consenso.

1. LaRuidosaOficina somos Mariela Richmond, Catalina Tenorio y Marga Sequeira, y Cuerpo Estratégico Hellène Aligant, Marcela Bórquez y Amado Cabrales.

1. ¿Cómo sobrellevar la crisulencia?

Crisulencia: Mucha crisis ante las decisiones. Estado alterado. Sentir la conciencia nublada. Falta de claridad para tomar decisiones. Susceptibilidad máxima.

CE: Entendemos la *crisulencia* como un estado o síntoma que, sea experimentado de manera personal o colectiva, es recurrente. Para sobrevivir la crisis, tenemos que partir de que va a suceder. Como a una fiebre, no hay que ignorarla o puede llegar a descontrolarse y poner en peligro la armonía del colectivo y el trabajo alcanzado.

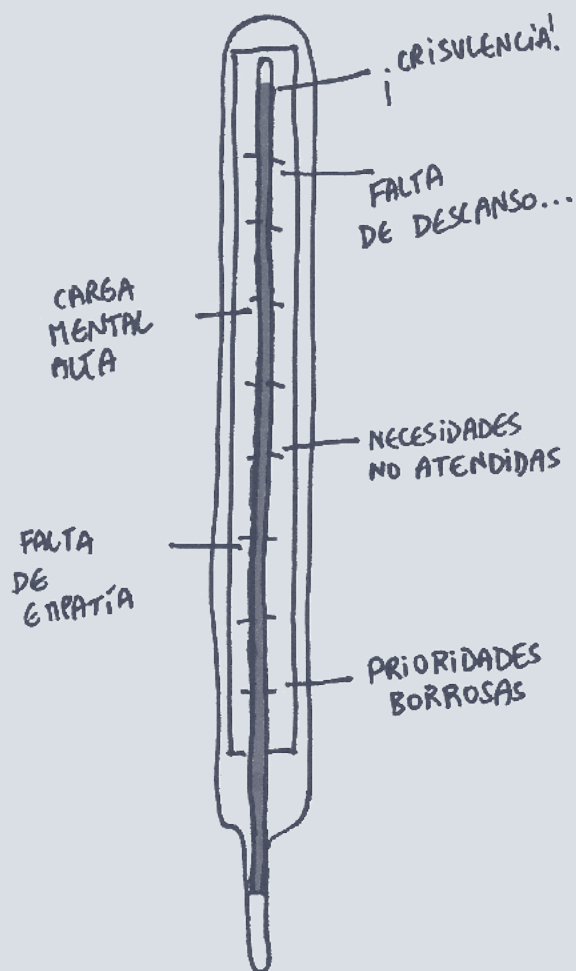
LRO: Debemos validar que:

- A. Cada una tiene sus necesidades.
- B. Cada una tiene sus prioridades.
- C. Cada una tiene sus crisis.

CE: La tarea es observar cuidadosamente la crisis para entender qué nos quiere decir y dejarnos guiar por ella cuando nos llama a seguirla. Las circunstancias nunca van a ser las óptimas, podemos aceptar la *crisulencia* como principio de una mutación, y la mutación como germen de creación.

LRO:

- Buscar formas de medirnos las energías individuales: “Termómetro de emociones”.
- Escuchar atentamente. Abrazar la vulnerabilidad de la otra y sentirnos vulnerables. Empatizar.
- Decir francamente. Comunicar la crisis. Marcar los límites y exponer las necesidades.



- Exponer-compartir la carga mental en relación a proyectos-trabajo / Descargar la carga mental: tener menos responsabilidades.

CE: Notamos que la *crisulencia* puede nutrirse de situaciones personales y contextuales tanto como de la carga de trabajo desproporcionada. Para evitar el desgaste y que el trabajo colectivo no alimente la *crisulencia*, es necesario hacer ejercicios regulares de diagnóstico y redistribuir el trabajo y el descanso —emocional, mental y físico— siempre que se requiera, cuidando los tiempos que cada uno necesita. La receta es mucha escucha, honestidad, confianza y cuidado mutuo.

LRO:

- Saber decir “no”. Si ya es muy tarde para renunciar, repartir las labores que sean menos sufridas para el vértice *crisulento*.
- Descansar. Se vale tomar distancia.
- Compartir los tiempos de descanso, también a la distancia.
- No reclamar/castigar por la necesidad de modificar la participación.
- Honestidad radical —¿cómo?: “Tómbola de la honestidad” (no existe aún, es sólo una idea que necesitamos materializar, pero que nos parece necesaria).

2. ¿Cómo vivir nuestra intensidad sin morir en el intento?

181

Intensidad/Intensidá: Pasión extrema. Capacidad

para trabajar extra con tal de que salga “mejor”. Siempre tener algo que decir de todo. Hiper-criticidad. Más ideas-más ideas-más ideas-más-siempre. Querer más. Llevar los argumentos/propuestas hasta el final.

LRO: La intensidad no está mal.

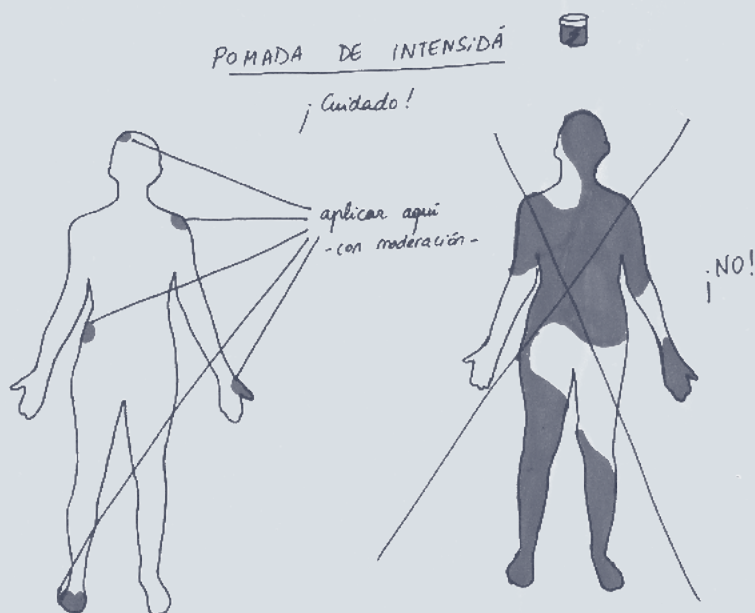
- Reconocer nuestra intensidad individual / colectiva.
- ¿Dónde queremos colocar nuestra energía individual en lo colectivo? ¿Qué tanta?
- Si bien es una potencia, hay que asignarle rangos de trabajo y espacios seguros de acción.
- Reconocer nuestras necesidades individuales / colectivas. Evitar colocar nuestras necesidades individuales dentro de las colectivas.

CE: La intensidad es energía buena cuando se emplea de forma adecuada. Pero pensarla como estado permanente e indispensable desgasta y desilusiona. En un contexto de autoexplotación como condición general de vida del sistema capitalista, solemos acumular proyectos y compromisos, considerando la sobrecarga de trabajo como sinónimo de éxito laboral.

LRO: ¿Cómo compartir y priorizar los tiempos?

- Poner límites: tiempo/espacio. Saber cuándo parar.
- Balance entre los tiempos de los proyectos personales con los del colectivo.
- Encontrar espacios para nuestro tiempo colectivo sin irrespetar nuestros tiempos individuales.

- Ubicar/encontrar espacios de nuestros tiempos individuales sin descuidar el tiempo colectivo.



CE: Para remediar al mandato de la intensidad, hay que aplicarla sólo donde se requiere, planear tiempos específicos, tareas con un fin y momentos de ocio. Recordar que decir “no” es una opción, “no ahora”, “no gracias”, “en otro momento”. En lugar de partir de la hipótesis, llevar el enfoque hacia la acción. Partir de situaciones concretas para

tener un plan de trabajo con temporalidades regulares y retroalimentación diaria. ¡Cuidarnos! Confiar, apoyar el colectivo poniendo una atención precisa a nuestras prácticas. Darnos espacio, tener pausas, ser conscientes de lo que cada quien puede, quiere, y aceptarlo. Regular los tiempos de participación, no con equivalencia, sino con reciprocidad.

LRO:

- Ociar juntas y ociar separadas.
- Confiar en las otras. No siempre empujar hasta el final todo.
- Consenso antes que votación. Sin embargo, aceptar la mayoría.
- Escuchar más que opinar. No siempre hay que decir algo.

CE: La intensidad es la evidencia de nuestros límites y posibilidades. Aceptarlos no es una falla, es una necesidad para entender la diferencia entre dedicación y desgaste, y aprender de ello.

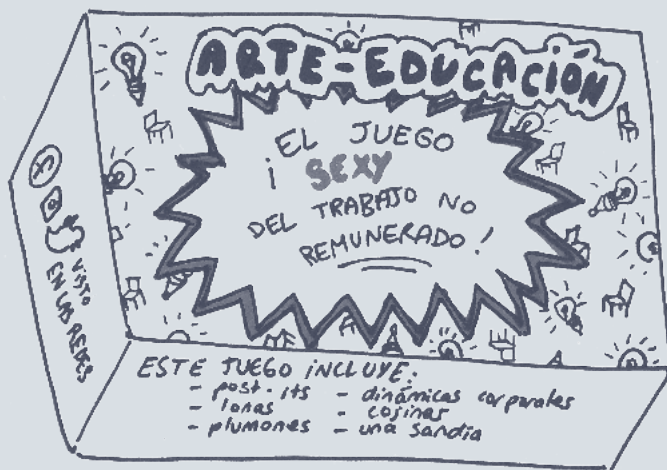
3. ¿Cuándo aceptamos el pago en especies?

Pago en especies/trabajo no remunerado: Cuando no hay remuneración económica del todo o no hay como debería. Cuando no hay plata pero hay una expectativa de algo más: CV, contactos, exposición, viajes, etc.

LRO: Las posibilidades de trabajo no siempre son increíbles, de hecho pocas veces lo son, y aunque suene doloroso, es la verdad. Entonces, ¿de qué manera establecemos los vínculos laborales, con quiénes

y de qué forma? Confiamos en el trueque como ejercicio político, pero sabemos que vivimos en el capitalismo. El pago en especie juega sólo si todxs estamos de acuerdo en perder un poquito. No romantizar la precariedad.

CE: Ante la tendencia creciente a las propuestas no remuneradas, aprender a decir “no” se vuelve muy importante. Nuestro trabajo tiene un valor simbólico y afectivo que debe ser reconocido; es por ello que, cuando notamos una falta de claridad en el aspecto financiero, la respuesta inicial debe ser una negativa. Sea cual fuese el motivo de la omisión de pago, esta situación no se debe normalizar ni mantener indefinidamente, y eso se tiene que recalcar al negociar con cualquier interlocutor.



LRO: ¡Juega cuando:

- Hay algo que “me emociona” / hay afectos y resonancias.
- Da placer brutal / ¡es muuuuy sexy!
- Implica lúdica / reflexión con colegas-amigues.
- Es un aporte para construir en proceso y en colectivo.
- Son espacios de crecimiento ñoño.
- Se trata de responsabilidad y coherencia ética (reciprocidad).

CE: Por otro lado, si se trata de proyectos que nos apasionen o que vengan de espacios, colectivos u organizaciones independientes, ser selectivos, ser empáticos, evaluar los factores de oportunidad versus los factores de pérdida tanto económica como de tiempo. Definir hasta dónde o en qué términos queremos participar y asumir las implicaciones sin remordimientos, tratando de tener la posibilidad de reformular las condiciones de trabajo ante la ausencia de un salario. Es importante considerar (incluso cuando el trabajo es remunerado) quiénes serán los públicos con quienes se interactúa, quién contrata, por qué el pago no es una posibilidad, y qué connotaciones políticas se desprenden de nuestra participación.

LRO: No todas en todo > Si alguien no quiere especies, puede perfectamente no jugar.

Goce: Placer experimentado al hacer, crear o compartir un saber/sentir con lxs otrxs. Satisfacción derivada de una determinada acción.

LRO:

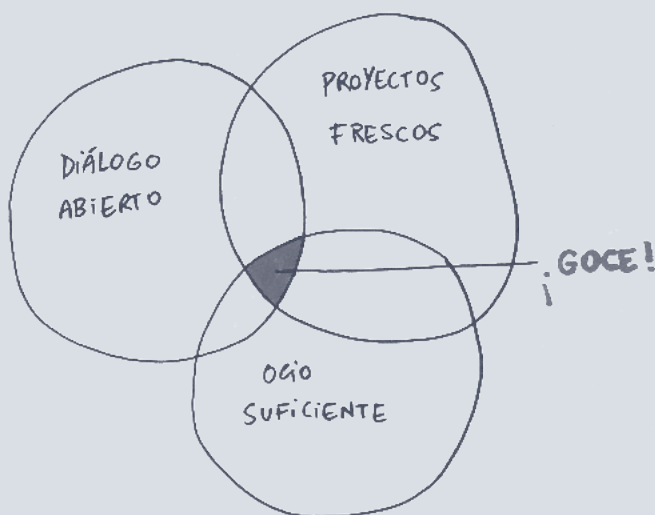
- Preguntándonos primero qué nos da goce y disfrute.
- Celebrando lo que nos emociona y alegra.
- Comiendo rico juntxs.
- Descansando cuando es necesario.
- Priorizando el cuido y el autocuido.
- Practicando la fiesta siempre.

CE: La clave está en hacer cosas que nos hagan gozar. Parece redundante, pero esto requiere del hábito de preguntarnos en qué tareas y proyectos encuentra cada quien este goce, y mantener un diálogo abierto para expresar cambios en nuestros deseos y necesidades respecto al proyecto en conjunto. Para hacer gozoso el trabajo colectivo, hay que disfrutar del trabajo juntxs. Tenemos que cuidar que lo que hagamos se sienta bien y no como una obligación. No todas las labores son fáciles de disfrutar, pero podemos aligerarlas al distribuirlas, evitando que se acumulen. El goce colectivo se da también en compartir la emoción de abordar una nueva problemática o un nuevo proyecto. El ocio es otro espacio importante de disfrute compartido, tenemos que cuidarlo y procurarlo, marcando una línea flexible pero clara entre ocio y trabajo, para evitar frustraciones.

LRO:

- Tomando vino (o el alcohol de su preferencia) en las reuniones/situaciones que lo ameriten.
- Incluyendo música en las sesiones de trabajo y en las mediaciones.
- Compartiendo sin vergüenza las ideas raras y locas.
- Erotizando los procesos con estímulos diversos y nuevos.
- Sacando a patadas la culpa de las relaciones y los procesos.
- Parando cuando no se puede seguir más.

CE: Necesitamos reconocer nuestra labor desde dentro y apreciar las diferentes formas de materialización de nuestros esfuerzos, como cuando concluimos un proyecto o vemos a los participantes disfrutando de explorar cosas nuevas.



El disfrute en nuestras actividades de grupo depende de practicar ahí estos mismos principios. También nutrimos nuestro goce al reconocer a aliadxs y agradeciendo a las personas que creen y apoyan nuestro trabajo.

5. ¿Cómo mantenerse coherentes con las ideas que promovemos en la forma de organizar el trabajo colectivo?

Coherencia: La adecuación entre prácticas colectivas e individuales y los ideales que las motivan; para ser coherentes, cualquier distancia entre éstos tendría que responder a una búsqueda que sigue en proceso y no una omisión. Acción discursiva (discurso acuerpado) que diluye la diferencia entre hacer y decir.




LRO: Queremos contar una anécdota para ejemplificar la respuesta desde nuestra experiencia. Creemos en que, dependiendo del contexto de trabajo, es importante “tocar, no dominar”².

El año pasado trabajamos con una asociación de vecinos en una comunidad. La mayoría en el grupo eran personas evangélicas neopentecostales. Sabíamos que eso, en el contexto actual, era un tema significativo desde muchos lugares —no por la religiosidad, sino por la micropolítica (moral y económica) que promueven los pastores y sus templos. Sabíamos también que no podíamos ser confrontativas al manifestar nuestra posición al respecto, porque esa confrontación crea distancia, no permite

2. Taller *Tocar, no dominar* impartido por Diego del Pozo. Véase: <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/05/taller-tocar-no-dominar/>

vínculo, ni diálogo, ni horizontalidad, ni encuentro. Pero al mismo tiempo teníamos muy claro que la educación es política y que la posibilidad de comunicar y transformar depende de la empatía, por lo que no confrontar tampoco equivalía a quedarse calladas. Había que mediar-nos las diferencias.

El tema que la comunidad quería abordar era la memoria del barrio, y una de las propuestas fue invitar algunas personas mayores a narrar historias tomando café. Así que, durante el proceso de selección, decidimos mencionar lo importante de tener en cuenta que quienes suelen ser reconocidos y recordados en una comunidad son los hombres, siempre visibles, siempre sus nombres en los títulos de propiedad y en los espacios públicos; mientras que las mujeres, teniendo papeles igual de importantes en la construcción de la comunidad, aportando, sosteniendo y facilitando el trabajo físico de ellos con su trabajo de reproducción, han sido totalmente invisibilizadas. Lo hicimos con un poco de temor de que se nos tachara bajo la “ideología de género”, que se creara una barrera o se perdiera la confianza. Igualmente intentamos ser flexibles pero claras. Colocar nuestra perspectiva feminista tenía la intención de complejizar la discusión, de aportar otra mirada, de sugerir una herramienta. Un tema como ese que parece muy sencillo en ciertos espacios, ahí era muy complejo. Sin embargo, para nuestra sorpresa, reaccionaron muy al contrario de lo que imaginamos, principalmente las mujeres. Hablaron con libertad de cómo tradicionalmente las mujeres de sus familias habían sido dejadas al margen, de sus abuelas, de sus vidas. Encontramos, inesperadamente, un lugar en común.

<p>PROMOVER IDEAS DE CUIDADO AFECTIVO Y EMPATÍA</p>	
<p>APLICAR LAS IDEAS QUE PROMOVEMOS EN NUESTRO TRABAJO CON PÚBLICOS</p>	
<p>APLICARLAS TAMBIÉN CON NUESTROS COLEGAS Y EN NUESTRA VIDA PRIVADA</p> <p>- COHERENCIA CÓSMICA -</p>	

CE: Tanto el arte como la educación arrastran prejuicios y vicios implícitos en las jerarquías de poder y conocimiento que reproducen con sus públicos. Para mantenernos coherentes y a distancia de la repetición de estas prácticas, tenemos que reflexionar personalmente quiénes somos, qué hacemos y qué queremos hacer antes de pensar en colectivo. Desde el conocimiento de las aspiraciones individuales podemos entender mejor las aspiraciones como grupo e identificar si un proyecto, una estructura o un comportamiento, no es coherente con éstas.

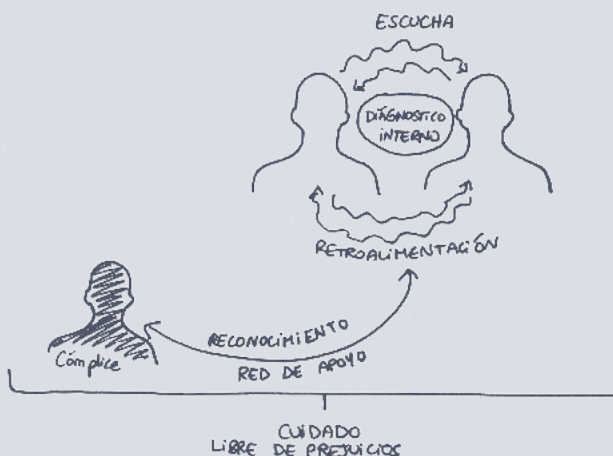
Promovemos la empatía y buscamos “otras maneras” de hacer, de acercarnos, de pensar, pero ¿qué significan estas cosas para nosotras? Una manera de definirlas podría ser a través de un manifiesto en el cual pensemos y revisemos nuestras prácticas, tanto internas como externas, manteniéndonos abiertxs a la posibilidad de replantearlas cuando sea necesario. En todas estas posibilidades, el uso del lenguaje y el uso distribuido de la palabra se refleja en las formas en las que dividimos el trabajo, negociamos y pensamos espacios para interacción entre nosotrxs y lxs participantes.

Nuestra posición desde el arte y la educación se basa en ideales de emancipación del conocimiento, que dan cabida a que sea una práctica colectiva, no jerárquica, que ocurra en el cuerpo, y parta de la empatía, el diálogo y la no violencia. Para mantenernos coherentes al respecto, estos ideales deben tener eco con lxs participantes durante y fuera del taller. Esto a la par de modelar un espacio permeable y seguro al interior del colectivo, reformular los afectos y los procesos de trabajo desde una óptica no empresarial sino experimental, donde nuestro trabajo sea una reflexión sobre lo que nos afecta.

6. ¿Cómo aprender de los errores internos y externos para sanar como colectivo?

Sanar: Restituir a alguien/algo la salud que había perdido.
Hablamos de sanación como aquello que contrarresta actitudes conflictivas y potencialmente tóxicas.

LRO: Sanar es una palabra compleja, no estamos seguras de que a nosotras nos funcione en nuestro trabajo. Cuando leímos juntas la pregunta, nos hizo ruido pensar en sanación, quizá porque la palabra nos remite a una especie de rehabilitación y a su contrario: enfermedad o malestar. Una especie de premisa Ruidosa sería evitar que el espacio colectivo se intoxique hasta necesitar un *rehab*. Intentamos cuidarnos entre nosotras y también a LaRuidosa como un ser vivo. Prevenir para no rehabilitar.



CE: Nosotrxs pensamos importante evocar el verbo sanar en relación a nuestro contexto de trabajo. Desde la experiencia de Cuerpo Estratégico podemos ver que el trabajo colectivo es vulnerable a

padecimientos potencialmente tóxicos al igual que cualquier otra forma de colectividad. Nos reconocemos como un colectivo disfuncional en búsqueda de herramientas para la sanación. Creemos que estas respuestas son un principio de reflexión sobre la forma de elaborar esas herramientas en colectivo.

LRO: Lo que podemos aportar (asumiendo que no estamos absolutamente libres de necesitar sanar en algún momento) es que lo que identifiquemos como error, molestia o hasta dolor, lo debemos lograr conversar abierta y directamente siempre, quizás hasta que se convierta en una práctica mucho más cotidiana y ligera de lo que es actualmente. Y aunque aparentemente lo tenemos bajo control, nos lo repetimos siempre para no vernos tentadas a olvidarlo. Sabemos que la honestidad puede ser incómoda. Confiamos en hacernos parte de las evaluaciones de los aprendizajes colectivos y en exigirnos inestabilidad en la práctica para estar atentas a la crítica entre nosotras y hacia los procesos en los que nos involucramos.

CE: Si se habla de responsabilidad afectiva, nos parece importante también asumir las implicaciones prácticas y sensibles que lleva este compromiso hasta en el modelo de hacer y crear. Tener la distancia y paciencia suficiente para poder identificar las dinámicas que no son saludables y demostrar la voluntad sincera de mejorarlas. El primer paso para sanar sería aprender a reconocer colectivamente el error de forma práctica y objetiva, sin culpar ni prejuiciar. Es decir, no ahondar en los propios errores, sino en el detonador de la problemática para abordarla de raíz.

evaluaciones internas: revisar y visitar nuestros trabajos, desglosar los objetivos de diferentes proyectos para poder compararlos con sus resultados. Evaluar no sólo parámetros tangibles, sino también sentimientos, sensaciones, recuerdos e impresiones. Prestarse a más ejercicios de autoconocimiento como éste, para tener más transparencia sobre cómo estamos imaginando al colectivo, y entender mejor cuáles son nuestras exigencias y las de lxs demás. Reconocernos y cuidarnos mejor, ser conscientes de que podemos aprender mucho de las personas con las que colaboramos. Nos parece importante aprender de lxs demás para compararnos mejor, alejándonos de los juicios de valor y basándonos en la empatía, intentando vernos en lxs otrxs más que contra ellxs. Crear alianzas, colaboraciones, redes de trabajo honestas que funcionen como cómplices y apoyos.

*How to change the world, a little bit. Monday Lectures:
Faculty of Arts, Music and Design (KMD) Bergen, 2019.*



**¿ Se puede
poner la
falibilidad
en el
centro del
aprendizaje?**

Conversación ficcionalada

YULY RIAÑO Y DIANA SALAS

Este es un texto a manera de conversación ficcionalada. Inicia con un capítulo denominado Control C – Control V que recopila un diálogo entre dos personas reales, que disertan alrededor de los conceptos de interés: *copia, réplica y apropiación*. Más que un escrito que los defina, evidencia una capa de pluralidad de voces en torno a estos temas.

A este diálogo se suman distintos autores que, a manera de coloquio, exponen sus reflexiones. Esta charla fabulada pone en el mismo lugar versiones disímiles provenientes de diferentes disciplinas. Este escrito copia, apropia y replica ideas de otros, trayendo algunas definiciones y preguntas desde citas, referencias, interpretaciones y obras.

1. Control C – Control V

Más que una función de Windows
o comandos que funcionan con el click derecho
una acción de decir, hacer, escribir lo mismo que
alguien dijo, hizo o escribió
más que instrucciones humano – interfaz
o transferencia de algo de un lugar a otro
o un atajo

o una composición y reorganización de todo tipo de ideas, textos, imágenes, discursos

o una creación de un duplicado de un texto, archivo, documento

una traslación de algo de un lugar para hacerlo propio

una captura y migración de datos

es una idea que se popularizó en los ochentas con los sistemas operativos de la computadora Macintosh

D.S: Para un taller en el museo, desarrollamos con mi compañera un material que proponía varios ejercicios. En el taller participó una persona de otro museo y nos pareció buenísimo como posibilidad de intercambiar ideas. Tiempo después, fui a un taller similar al lugar donde trabajaba esta persona y recibí un material con las mismas características... Estando yo allí presente, esa persona no reconoció que era prácticamente igual, salvo algunas palabras. Después lo conversé con mis compañeras y una de ellas dijo que no creía que hubiera problema, que si nos había copiado era porque estaba bien, era motivo de orgullo...Yo aún tengo dudas al respecto, pues creo que es bueno reconocer el trabajo de otros y sus aportes.

Y.R: A nosotros también nos pasó algo así, precisamente con material educativo. Lo que sucedió fue que nosotros compartimos ese material con un equipo de personas.

La idea era crear algo nuevo en conjunto y, en un encuentro que tuvimos de educadores, nos compartieron un material con ejercicios muy similares, otros tenían el mismo nombre y así.

Claramente nos sorprendimos y en ese momento no supimos qué hacer. Todo quedó ahí.

D.S.: Esto que nos pasó me hace pensar que la idea de copiar es muy controversial y a propósito encontré una cita de Walter Benjamin que dice: «En nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras»¹. Y pareciera que en este sentido, la posibilidad de *copiar* y juntar muchas referencias, puede dar pie a algo mejor.

Y.R.: Es una cita esperanzadora, porque nos hace ver que “una buena obra” debería ser una suma de otras. Y quizás es todo lo contrario a lo que nos pasó, lo que decíamos es el resultado de algo más parecido a una apropiación de ideas sin reconocer la fuente. En todo caso, esperemos que esta conversación, más que un collage de puntos de vista, sea un buen inicio para seguir pensando en lo que es la *copia*, la *réplica* y la *apropiación*.

D.S.: Creo que esos conceptos pueden tener distintos sentidos, ¿sabes? Por ejemplo, la *copia* se asocia con la imitación, así como con el plagio y el robo.

Y.R.: Sí, estos tres conceptos tienen distintos puntos de vista, unos más positivos que otros, digámoslo así. Es decir, pensar en la *copia* como un proceso de imitación y observación es parte del proceso de aprendizaje, aprendemos imitando. Pero estoy de acuerdo con que en ciertas ocasiones puede convertirse en un fraude o en robo descarado de ideas, procesos, imágenes, etc.

1. En Furió Vita, Dolores, *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>

D.S: En los museos es común usar *réplicas* de obras que no se pueden exhibir por alguna razón. Hay otras, normalmente con materiales diferentes a los de la pieza original, que se usan como reproducciones didácticas con fines educativos, por ejemplo para personas con discapacidad visual. Sin embargo, hay réplicas ilegales, relacionadas con la falsificación o el pirateo.

Y.R: Cierto, cuando pienso en la palabra *réplica*, indiscutiblemente recuerdo lo que sucede con algunas obras, en donde hay un original y este tiene varias copias, a manera de obra múltiple.

D.S: Ajá, como en el caso de los grabados o las esculturas que se hacen a partir de moldes. En los dos casos, se obtiene una determinada cantidad de copias de la misma pieza.

Y.R: Pero sin saber mucho de otras disciplinas, pienso en la idea de la *réplica* desde el concepto de prototipo, como un proceso previo a la concepción de un diseño. Aunque pensando un poco más en la diferencia entre el *original* y la *réplica*, viene a mi mente los zapatos que venden en San Andresito², todos sabemos que la mayoría de estos son imitaciones de los originales, una fabricación falsa y una manera de comercializar ilícita o, como tú lo mencionaste, pirata.

D.S: Aunque son procesos distintos, *copiar* y *replicar* se entienden como sinónimos y a veces no es tan claro establecer las diferencias entre una acción y otra. La palabra *apropiación* se refiere a tomar posesión de alguna cosa, como una idea, por ejemplo, por lo

que se considera un delito, aunque en el arte existe el apropiacionismo como práctica que data de la década de los setenta, en la que los artistas recurren y usan imágenes ajenas para dar lugar a obras propias.

Y.R.: Claro, el apropiacionismo no oculta la referencia, sino que la muestra directamente y se reafirma como una práctica artística asumiendo que es moralmente correcta.

Entonces se dice que se crea a partir de algo y se da la cara, haciendo más que evidente de dónde viene la idea. Así que se inspira en una obra y se considera que se hace algo nuevo a partir de ella. Como diría Avelina Lésper:

«La apropiación en su sentido exacto, sin eufemismos, es cuando una persona copia o toma la obra de otro para incorporarla a su obra adjudicándose la autoría. Eso, que está al mismo nivel del plagio, es catalogado por el arte contemporáneo como una búsqueda estética. La obra de otro artista, en su condición de cosa, se unifica como objeto y soporte susceptible de “elegirse” para ser alterado, copiado e intervenido por otro artista»³.

D.S.: Antes de seguir, tengo el meme perfecto...

**Apropiacionistas
apropiando**



**Las ideas no son de nadie
Nada es original**

**Apropiacionistas siendo
apropiados**



Amá mí istán plagando

2. Copiar no es crear, pero se parece

D.S: Pareciera que copiar no es crear, pero se parece. «Metafóricamente, muchos creadores representan esta situación. Por ejemplo, Pablo Picasso decía irónicamente que si había algo que robar, lo robaba; Martha Graham a su vez afirmaba, ‘robo lo mejor donde quiera que esté (Platón, Picasso, Bertram, Ross), soy una ladrona y me honro de ello... pienso que conozco el valor de lo que robo y lo atesoro como una herencia y un legado’ y el iconoclasta Marcel Duchamp suponía que, eligiendo algo perteneciente a un periodo anterior y adaptándolo al trabajo propio, se podían conseguir líneas creadoras»⁴. Aunque hay una delgada línea entre la descarada acomodación o reproducción de una idea a otro contexto, y la investigación e incorporación de referentes y

4. López, Ricardo, *Crear o copiar... ¿Cuál es la diferencia?*, 2009. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872009000100019

metodologías con la posibilidad de aportar diferencias sustanciales a lo concebido inicialmente.

Y.R: Cuando dos cosas se parecen demasiado, es indiscutible que se pone en duda el origen de alguna de las dos, sin embargo hay un espacio mínimo entre el respeto por la propiedad ajena y el conocimiento de que nada sale de la nada. Todos creamos partiendo de algo que ya existe, ideas, elementos, tiempo, espacio, etc. Partimos de algo que está o que ha sido creado por otro y usamos muchos términos para denominar de dónde viene lo que hacemos. Palabras como referentes, inspiración, homenaje, cita, nos sirven para darle sentido al origen de nuestras ideas. Sin embargo, estas pueden pasar a convertirse en otra cosa que no queremos que sea, dependiendo el uso o el abuso que hagamos de lo que tomamos prestado.

D.S: La creación se nutre de procesos anteriores. En palabras de Ricardo López: «En el acto creativo siempre se encuentra un conjunto de recursos o hechos conocidos, pero proyectados en una nueva dimensión. Sin duda, crear tiene mucho de recrear. Los griegos del período clásico decían: ‘Había un Pilos antes de Pilos, y un Pilos aun anterior’; y Nietzsche llegó a decir: ‘No es ser el primero en ver algo nuevo, sino en ver como si fuesen nuevas las cosas viejas y conocidas, vistas y revistas, lo que distingue a los cerebros verdaderamente originales’⁵. Creo que es interesante apropiarse de otras ideas si se da como un diálogo, con la posibilidad de

5. López, Ricardo, *Crear o copiar... ¿Cuál es la diferencia?*, 2009. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872009000100019

reinterpretar y adaptar estrategias y metodologías de los procesos desarrollados, de acuerdo al contexto y las necesidades, como en nuestro caso, de la institución y la comunidad. Este proceso sólo puede generar continuidad y enriquecimiento para las dos partes, en la medida en que sea el resultado de la relectura, revisión y análisis de aprendizajes y errores anteriores, con el interés de llevar la propuesta inicial más allá, de proyectarla para obtener otros o mejores resultados.

Y.R.: Lo que dices me hace pensar en los procesos de creación y en las licencias Creative Commons que aporta permisos legales de todo tipo de obras creativas para copiar, distribuir, editar, remezclar, etc.

D.S.: Claro, aunque no siempre registramos lo que hacemos, si tomamos alguna referencia, es importante citarla. Es como cuando se escribe, ¿no? Es importante reconocer la autoría de las ideas que utilizamos, parafrasear y resumir al autor original, usar las comillas, incluir la bibliografía con las referencias de las fuentes... De otra forma es plagio, pues no reconocer la autoría y hacer pasar como propia u original cualquier obra literaria, científica o artística, legalmente es una infracción al derecho de autor. ¿Dónde queda el reconocimiento de la propiedad intelectual y los derechos de autor?

3. Conversación ficcionada entre autores

1ra Parte: Copia, imitación y creación

205

A.L.: Las bases del aprendizaje están en la imitación: vemos y repetimos, escuchamos y

repetimos. Una vez hemos integrado esta información a la memoria, somos capaces de crear nuestra propia información. La historia del arte ha ido evolucionando a partir del esfuerzo de copiar la naturaleza y la realidad, para reinterpretarlas o reinventarlas⁶.

K: En el japonés hay muchas palabras que significan “copiar”, pero muchas de ellas se alejan bastante del concepto de “copiar” occidental y se acercan más al concepto de “reflejo”, y el reflejo de algo a veces puede ser incluso más bello que el original. De hecho, hoy en día el idioma japonés incluye la palabra inglesa “copy” (コピー), que se utiliza cuando se quieren referir a copias exactas, utilizado por ejemplo en la jerga informática. En este texto voy a utilizar la palabra “copiar” en el sentido japonés de “observar un patrón original, buscar los puntos clave de ese patrón e intentar hacerlo mejor”, mientras que cuando quiera utilizar el sentido negativo occidental utilizaré la palabra “imitar”⁷.

L.M: El caso de copiar no es imitar, sino tomar algo y mejorarlo, llevarlo a otro nivel, a uno insospechado que ni su creador hubiera imaginado⁸.

6. Lésper, Avelina, *El fraude del Arte Contemporáneo*, Fundación Malpensante, 2016.

7. Kirai, *Copiando, adaptando, asimilando y mejorando – Parte 1*, 2007.
<http://www.kirainet.com/copiando-adaptando-asimilando-y-mejorando-parte-1/>

8. Maram, Luis, *La diferencia entre crear y copiar*, 2012.
<https://www.luismaram.com/la-diferencia-entre-crear-y-copiar/>

A.L: Leonardo pintó dos versiones de *La Virgen de las rocas*. La primera (1483-1486) se encuentra en el Museo del Louvre y la segunda (1495-1508) en la National Gallery. Al margen de las dudas que presenta la autoría de la segunda, la realidad es que la copia realizada a partir de la primera versión es una obra maestra que soportó una mala restauración. Esa es la otra vertiente de una copia: hacer del ejercicio de la reproducción un camino para profundizar en un tema, llevándolo tal vez a sitios inimaginables. Estas copias parten de un original que inspira al artista en la creación de variaciones que multiplican la obra hacia universos no explorados antes⁹.

S.F: Las imágenes poseen altas cargas de contenido político, así como diferentes niveles y posibilidades interpretativas, y es ahí donde trabajan estas prácticas: entendiendo las imágenes que nos rodean como signos que no guardan con sus significados más que una relación lábil. Los significados se pueden, por tanto, cuestionar, superponer, multiplicar, modificar, tergiversar¹⁰.

A.L: Crear a partir de una obra es un salto al vacío; el artista se puede quedar detrás del original, no alcanzar a ofrecer algo distinto o exhibir sus limitaciones, y de todas formas existe un aprendizaje. En otras ocasiones, la aventura da frutos que son memorables e implican un paso adelante en nuestra visión del arte. La recompensa

9. Lésper, Avelina, *El fraude del Arte Contemporáneo*, Fundación Malpensante, 2016.

10. Fernandez Álvarez, Sofía, *Los orígenes del apropiacionismo: postmodernidad y crítica*, 2015. <https://original-vs-copy.interartive.org/2015/07/apropiacionismo>

de esta aventura está en tomar ese planteamiento original como un punto de partida y llevarlo lo más lejos posible¹¹.

2da Parte: Apropiación

A.L: Las apropiaciones, la producción en serie y el *ready-made* buscan frivolarizar, destruir y denigrar el arte. En el trabajo artístico creativo es donde el arte encuentra caminos para la investigación y evolución¹².

R.R: La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”.

Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia del arte: originalidad, autenticidad y presencia.

Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y evolución. Se trata, seguramente, de la más intensa reclamación de terminar con el sistema historicista de pensamiento que surge a mediados del s. XIX basado en un desarrollo cronológico continuo que tiende siempre a conciliar la incompatibilidad, a universalizar y “psicologizar” todo conocimiento a base de trazar su curso en un infinito regreso a los orígenes. Frente a ello, la apropiación crítica implica una constante dislocación de la linealidad de los discursos, y la ruptura de su continuidad¹³.

11. Lésper, Avelina, *El fraude del Arte Contemporáneo*, Fundación Malpensante, 2016.

12. Ibidem.

3ra Parte: Plagio y ¿cómo no plagiar?

E.H: Aunado a estos cuestionamientos, permanece la preocupación sobre la situación actual, punto frágil e inestable en donde las imágenes y las ideas se comparten, reproducen y multiplican como la propia información: infinita e indefinidamente. Por ende, estas estrategias estéticas también abordan y evidencian la inquietud sobre los derechos de autor. Las nuevas políticas que se contemplan para el futuro ponen en riesgo la estrategia apropiacionista, provocando probablemente los principios de la muerte de la apropiación. Estos conceptos seguirán transformándose y se verán seriamente afectados con las modificaciones en la ley respecto a la autoría¹⁴.

A.M y V.C: Para no cometer plagio es importante elaborar argumentos propios y no "copiar y pegar" los argumentos de otro. Si se utilizan fragmentos o ideas de otras obras siempre se deberán poner entre comillas, indicando el autor y la fuente de donde se ha extraído. En la bibliografía se citarán las obras que se han utilizado para hacer el trabajo, pero también las obras que se han citado en éste. Otra manera de evitar el plagio es parafraseando. Se puede presentar un pensamiento o una idea a partir de lo leído, pero se tiene que aportar una idea propia y no sólo cambiar el orden de las palabras. En estos casos siempre se debe decir de dónde sale la idea original¹⁵.

T.E: A modo de conclusión, más allá de las cosas buenas o malas que pueda tener copiar a la hora de pensar en una estrategia, pueden pasar varias cosas: que sólo

14. Hernández Viramontes, Eloísa, *La apropiación: una nueva definición de original y copia*, 2015.

<https://original-vs-copy.interartive.org/2015/07/la-apropiacion>

15. Mora, Anna y Varela, Conrad. <https://sites.google.com/site/redacespecializada/7-como-evitar-el-plagio>

copies, con lo que el resultado será como mucho una buena imitación. Que además de copiar, aportes algo. En este caso el resultado puede ser mejor que el original. Que crees algo nuevo.

Esta última opción es la más arriesgada, porque puedes dar o no en el clavo, pero si lo has creado desde cero pensando en tu audiencia y sobre todo con una idea propia que aporte valor, como mínimo, el resultado será mucho mejor que en los anteriores supuestos y la empresa habrá dado un paso en el camino correcto. Como moraleja, copia pero antes piensa lo que te va a aportar¹⁶.

D.S: Para cerrar esta conversación ficcionada, reconocemos la copia, la réplica y la apropiación como prácticas y procesos de creación que se consideran posturas activadoras de la creatividad, aunque parezca contradictorio. Sin embargo, reconocer el préstamo, reciclaje, reutilización y la intención de otorgar una nueva visión y significado, bien sea de una imagen o de un proceso asociado con el arteeducación y mediación en un nuevo contexto, sólo es posible si se realiza un ejercicio de reflexión sobre la procedencia y características de la referencia inicial.

Y.R: De acuerdo. Eso implica una revisión del contexto, el público al que está dirigido, los contenidos, los objetivos, los recursos y la metodología. Sólo así será posible ejecutar una versión propia, que por supuesto también será susceptible de ser versionada y modificada por otros.

16. Elósegui, Tristán, *5 motivos por los que crear es mejor que copiar*, 2012. <https://tristanelosegui.com/2012/10/14/copia-pero-antes-piensa/>

D.S: Además la fluidez con la que circula la información y la posibilidad de acceder a diferentes recursos, ofrece la oportunidad de mezclar, de hacer un remix de referencias, con el fin de potenciar una experiencia creativa.

Y.R: Y eso implica pensar en las posibilidades pedagógicas de la copia, la réplica y la apropiación, siempre y cuando se reconozca su efecto, significado y cabida en la educación artística.

Taller Helio con Taniel Morales, Fundación Alumnos47, 2017.



**¿ Se pueden
poner
en valor
otros mitos
de s de
nuestras
territorios?**

Manual de usuarix. Memoria del Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas

EQUIPO DE RELATORAS¹

1. Modo de empleo

1.1. Introducción

Este documento surge del interés por hacer una memoria del *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas: Extitución y Desorden* que lograra trascender lo descriptivo. No queríamos simplemente contar qué pasó en esos días, sino crear un archivo útil que diera pie a reflexiones prácticas y apropiables en torno a los puntos de encuentro entre arte y educación. Acordamos que, para lograr esto, más que centrarnos en la intención de lxs coordinadorxs, ponentes y talleristas, era necesario partir de experiencias concretas del *Encuentro*. Con esto en mente, el equipo de relatoras reunimos nuestras anotaciones y las reorganizamos en una suerte de caja de herramientas. Las notas de relatorías hacen registro

1. El equipo de relatoras está conformado por Mar García, Ana Karen Rodríguez, Adela María González Baca, Viridiana Jocelyn Gómez Álvarez y Marcela Bórquez. Para este texto contamos con el apoyo de Diego Olmos y María del Rocío Rico.

tanto de instrucciones puntuales de los ejercicios llevados a cabo durante las distintas charlas y talleres, como de observaciones personales —nuestras y de otrxs participantes. A pesar de tener un alcance limitado, buscamos representar y diseminar la diversidad de intenciones que guían a las prácticas arteducativas. El resultado no se acerca a un recuento exhaustivo, pero alcanza a presentar una disección de elementos principales e impresiones generales listas para ser revisitadas en otros contextos. Parte cadáver exquisito, parte diario, parte manual de usuario, con este documento queremos enfatizar aspectos prácticos situándonos en la experiencia personal y plural para incentivar a la copia, réplica y apropiación².

1.2. Organización

Para facilitar el uso y navegación de este documento, organizamos nuestras notas de relatorías en cinco partes:

1. **Modo de empleo:** además de describir lo que se puede encontrar en este documento y para qué puede servir, en esta sección hacemos reconocimiento de las voces que se entretajan en las notas de relatorías, y reunimos propuestas en forma de atajos y fórmulas para el uso o desarrollo de nuevas herramientas para el arteducación.

2. Este comentario es un guiño hacia el *Tercer Encuentro de Pedagogías Empáticas* –programado para llevarse a cabo en septiembre 2020 en Bogotá, Colombia pero pospuesto por la pandemia del COVID-19– que llevaría el tema *Copia, réplica y apropiación*. Yuly Riaño y Diana Salas lo exploran más a fondo en su texto “Conversación ficcionada” en esta misma publicación.

2. Contexto: en la segunda parte, agrupamos los planteamientos que se hicieron en torno al contexto actual del arteeducación, así como los ejercicios para la exploración del contexto y la creación de sentido en relación al contexto.
3. Metodologías: identificamos ocho metodologías para el arteeducación que se exploraron durante el *Encuentro*.
4. Ejercicios: organizamos diferentes dinámicas según su objetivo: calentamiento, presentación, exploración y re-presentación.
5. Zonas de riesgo/espacios de aprendizaje: enlistamos algunos problemas que observamos en la mediación de actividades a lo largo del *Encuentro* y que pensamos son recurrentes en las prácticas de arteeducación. Sugerimos una serie de preguntas que pueden surgir en la búsqueda de convertir las zonas de riesgo en espacios de aprendizaje.

1.3. Voces

Hablamos desde un “nosotras/xs” conformado por el equipo de relatoras, que busca hacer énfasis en las experiencias personales, pero no por eso está menos preocupado por respetar las intenciones de las personas que impartieron talleres, lxs organizadorxs y lxs participantes del evento. El *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas* estuvo nutrido de personas provenientes de diferentes contextos que compartieron aportes basados en sus diversas trayectorias.

Mientras en este documento hacemos mención de ponentes y talleristas, hay voces y esfuerzos, desde coordinadorxs hasta voluntarixs, que han

quedado ocultos detrás del nombre de una institución, pero que consideramos igual de significativos. Esperamos que este documento haga una representación justa de todas las personas mencionadas y omitidas.

1.4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de arteeducación?

En el contexto de la Red de Pedagogías Empáticas, frecuentemente hablamos de tres ejes de trabajo entre los cuales se ubica el arteeducación: la mediación, la educación y el arte. Hemos observado que estos pueden ser intercambiables entre sí, pueden suceder simultáneamente, y suelen ser guiados por una o más de estas premisas:

- dejar de ver lo que hay ahí para ver otras cosas
- especular e imaginar cómo podría ser algo
- jugar de nuevas maneras
- jugar con el lenguaje
- cocinar alimentos y conversar
- hacer las cosas digeribles y entendibles
- re-conocer la obra de uno mismo y de otros
- crear vínculos más que lecturas
- traducir o traspasar cosas de lo sagrado a lo profano
- abrir al diálogo y a la discusión
- trascender el diálogo e introducir la acción y el cuerpo
- repensar usos que pueden darse a diversas

plataformas y contenidos

- descolonizar las prácticas educativas
- aprender a navegar imágenes
- recuperar el placer del conocimiento
- fracasar mejor
- encontrar un ritmo común

1.5. Meta-herramientas: Atajos y fórmulas

± Caos

Habitar ≠ rodear

Transformación > destrucción y desaparición

Auto-organización = acto político

Pretexto = una cosa lleva a otra

Error + adaptación

Desentender ≥ entender

Obra = mediadora

Trabajo colaborativo = unx x otrx

Cotidianidad = forma de conocimiento

Enseñar = dar algo que no tengo

Mediadorx ≠ promotorx cultural

Procesos del arte - aprendizaje = perdemos todo

Educación = creación = colaboración

Educación colectiva = creación de comunidades

Enseñar reglas \neq enseñar a crear reglas
Contradicciones operativas \neq relativismo
Orden \div caos = chaordic

2. Contexto

2.1. Asuntos de la mediación

Carmen Oviedo, Andrea de Pascual y María Acaso de Pedagogías Invisibles plantearon la importancia de considerar dentro de la mediación el malestar neoliberal que trastoca nuestra época y que es identificable a partir de cuatro síntomas: la hiperrealidad, el hiperconsumo, la cultura de la estupidez y los terrores visuales.

Ante este panorama, resulta fundamental para la legitimación del trabajo de lxs educadorxs pensarlx como personajes tan dinámicxs e importantes dentro de las instituciones de arte como lxs mismxs artistas. Concebirles como agentes generadores de conocimiento más que como simples transmisorxs nos permite utilizar la mediación como herramienta de cuestionamiento frente a un museo que se limita a ser dispositivo de justificación. Esto se hace posible a través de acciones que se reflejan en la distribución equitativa de los espacios físicos y presupuestos, tomándose como indicadores de visibilidad. De igual manera, repercute en la posición del público ante las instituciones y discursos del arte, ya que el trabajo de lxs educadorxs se traduce en un soporte para su empoderamiento.

2.2. Situación de la educación

219

El equipo de Pedagogías Invisibles también

plantea que estamos en un tiempo en el que la pasión por el conocimiento ha muerto y en su lugar nos encontramos con una “educación bulímica” que se sirve de la memorización de datos por cortos periodos de tiempo, para luego ser desechados. Por eso, es importante no descartar que las herramientas cotidianas pueden convertirse en vías para generar conocimiento, como el celular o el acceso a Internet. Como respuesta a esta situación nos exhortan a pensar al museo en torno a sus asistentes y a desarrollar herramientas para generar una relación más cercana con el arte; de igual manera, enfatizan la importancia de asumir una posición respecto a este panorama. Para esto último, nos comparten dos estrategias. La primera consiste de tres acciones: Detectar, Analizar y Transformar (DAT). La segunda es la creación de manifiestos que impacten diversas realidades, como lo personal, lo departamental y lo institucional.

Lxs aliadxs de la Red, Violeta Celis, José Miguel González Casanova, Mónica Castillo y Ricardo Rubiales, participaron en una charla titulada *Reblandecer los bordes*, dedicada a este tema. Desde sus prácticas y experiencias lograron hacer un diagnóstico de la situación de la educación en instituciones artísticas que resuena con las propuestas anteriores y agrega otros puntos importantes. En resumen, discutieron la idea de cobrar consciencia sobre lo que damos y lo que poseemos en el acto de educar, la importancia de los espacios donde el intercambio colectivo se convierte en semillero de saberes, así como la relación entre las razones por las cuales educamos y los actos colonizadores.

2.3. Entre la institución y lo alternativo

220

Siguiendo la pauta marcada por el tema del encuentro —*Extitución y desorden*—, fueron

recurrentes las reflexiones en torno a los lugares ocupados respecto a las instituciones, a las maneras de habitarlas y a la construcción de espacios independientes de ellas. Sofía Dourron, Gala Berger, Marina Reyes Franco y Santiago Villanueva del Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, La Ene, de Buenos Aires, Argentina, hablaron de su experiencia en este tema en la charla titulada *El museo empático*. Los elementos principales que identificaron para llevar a cabo su trabajo en el espacio entre la institución y lo alternativo fueron: asumirse como una “institución travesti” abierta a la posibilidad de cambio, concebir el programa de exhibición y el programa pedagógico como uno solo, invitar a la apropiación del museo, y llevar a cabo estrategias para romper con barreras generacionales y geográficas.

2.4. Acciones relacionadas

2.4.1. Durante el taller *Media-bruja, media-bestia, pícara, bicha, tan marica, vándala: la universidad como lugar para la imaginación política y las ficciones visionarias*, Renata Cervetto y Mônica Hoff propusieron ocupar los espacios comunes de la Escuela de Artes y Oficios de la UAM a través de interacciones corporales rítmicas entre los asistentes al taller, denominadas máquinas corporales por su similitud con engranajes. Más que un fin en sí mismas, las máquinas corporales nos permitieron reflexionar en torno a los límites y posibilidades de la Universidad y explorar la relación entre espacio y creación de sentido en el marco de la Universidad como un formato institucional. Como resultado surgieron:

- una máquina de todo lo relacionado con la educación en una explanada, que nos permitió cuestionar cómo habitamos el espacio común y no productivo o de ocio dentro de la Universidad;

- una máquina de control de esfínteres para sentir el cuerpo y sus señales;
- una máquina del miedo en un escenario para observar cómo respondemos al sentirnos el centro de las miradas y qué posibilidades surgen en medio del miedo;
- una máquina de ignorar a lxs otrxs en la rampa de acceso, a través de la cual exploramos la no-interacción en los espacios de tránsito;
- una máquina del libro que nos salvó la vida en la biblioteca, que nos permitió visitar relatos que otrxs han puesto en papel y que nos han cambiado la vida.

2.4.2. El primer día del taller *Laboratorio de arte y contexto*, Fernanda Fábregas y Carmen América Núñez del Colectivo Se Vende nos invitaron a elaborar un mapa del recorrido de nuestras casas a La Nana Laboratorio Urbano de Arte Comprometido (sede del taller). El segundo día consistió en actividades para observar, encontrar y reconocer espacios desde esa experiencia, así como repensar los pequeños detalles y encontrarse con el otro. Para invitar a la reflexión, lxs integrantes del Colectivo Se Vende hablaron de su relación con el desierto que les da casa en Antofagasta, Chile, y de cómo ese supuesto vacío se abre ante un potencial inimaginado para el hacer artístico.

3. Metodologías

3.1. Pedagogía psicodramática

222

María Tovar propuso a la Red el psicodrama como

herramienta pedagógica para sensibilizar a partir de la vivencia e invitar a nuevas maneras de hacer, así como vía para potenciar el discurso narrativo de lo audiovisual. María explicó que el psicodrama implica un trabajo colectivo que consiste en hacer explícito lo implícito y parte del hacer como forma de entender, por lo cual puede ser un método para sondear la verdad del alma a través de la acción. Gracias a estas características, el psicodrama otorga vías para romper con formatos tradicionales de transmisión de conocimiento y por lo tanto posibilita nuevas metodologías.

3.2. Método de escucha

María Tovar enfatizó el potencial del método de escucha a través del cual un mediador se convierte en audiencia para tener mejor perspectiva de lo que se está aprendiendo y en qué medida es posible apropiarse de lo aprendido para reflexionar. Para ponerlo en práctica es necesario encontrar maneras de desaparecer y dejar ser. Este método entiende la escucha como una puerta hacia una perspectiva más abarcadora y pertinente.

3.3. Kermés pedagógica

Hellène Aligant y Amado Cabañes del colectivo Cuerpo Estratégico abrieron su espacio de taller a un grupo de maestrxs participantes de sus capacitaciones para docentes. Éstxs generaron una serie de micro-encuentros donde compartieron con lxs visitantes sus investigaciones plásticas y teóricas, así como actividades interactivas. Emulando una kermés, cada ponente contaba con un espacio físico y temporal para exhibir información y desarrollar ejercicios. Este evento tuvo como objetivo poner en práctica algunas de las investigaciones

desarrolladas en colaboración entre lxs maestrxs y lxs miembrxs de Cuerpo Estratégico en torno al arte como medio de conocimiento sensible, el papel del docente como acto político y la pedagogía como arte integral, así como visibilizar las diferentes prácticas de lxs maestrxs y las problemáticas presentes en el campo de la educación.

3.4. Pedagogía post-internet

Carmen Oviedo, Andrea de Pascual y María Acaso de Pedagogías Invisibles discutieron las posibilidades de la educación artística en la era post-internet. Propusieron que existimos ante una mediación de consumo de imágenes de la cual podemos aprender e instrumentalizar para mediaciones culturales, problematizaciones teóricas y producciones artísticas actuales. Esta aproximación invita a repensar los usos que podemos darle a plataformas y contenidos que no se vinculan directamente con el arte o la educación. La cotidianidad de estos recursos, así como el lenguaje y herramientas relacionadas, hacen que nuevas lecturas sean posibles abriendo nuevas vías de accesibilidad al pensamiento artístico.

3.5. Especulación

Los colectivos Cuerpo Estratégico, Laagencia, La Hervidera y Tráfico Libre de Conocimientos desarrollaron un juego de especulación que permitió abordar problemáticas hipotéticas con base en situaciones reales a través del diálogo y el consenso. El ejercicio se centró en las herramientas existentes y faltantes en nuestras experiencias educativas y otorgó la oportunidad de recurrir a lo ideal y la ficción para crear puentes entre ambas. El azar jugó un rol principal en la delimitación de los contornos de los

escenarios de especulación, empujándonos a negociar con una serie de contradicciones que forman parte del mundo real.

3.6. Preparación de alimentos

Lxs miembrxs de Primal, Paola Sánchez y Héctor Juárez, en colaboración con Taniel Morales proponen la elaboración de alimentos de manera colectiva como forma de generar y compartir conocimiento. A través de la distribución del trabajo pueden establecerse vínculos de apreciación de la labor de otrxs, así como dar cabida a desarrollar nuevas habilidades y a que emerjan nuevas estructuras de construcción y distribución de conocimiento. Al tratarse de alimentos también puede propiciarse la sensación de cercanía entre colaboradorxs y de accesibilidad de los nuevos aprendizajes.

3.7. Caminar

La caravana de ensayistas conformada por César Campos, Carles Tardío, Idalid Castillo, Mauricio de la Puente, Mónica Nepote, Irene Garibay y Alejandro Tux emprendió una caminata de varios días por las montañas de la región de Ocotitlán, Morelos. Como resultado de este proceso de investigación presentaron un recuento en el que la experiencia desbordó una y otra vez las metodologías e instrumentos de registro utilizados en las ciencias y las artes. Propusieron la caminata como ensayo donde el camino termina perdiéndose, y deja de ser una cuestión de ir de punto A a punto B; como algo que supone su propia forma de escritura y registro, a través de un lenguaje o una narrativa que sigue el ritmo del terreno y de los elementos naturales. Concluyeron que, como

metodología, caminar no puede fracasar, que funciona porque siempre es una práctica de convivencia y escucha. Esta experiencia se resume en la pregunta que surge ante tal desborde: ¿cómo transmitir afectos?

Durante el taller *Laboratorio de arte y contexto* el colectivo Se Vende nos invitó a caminar por las calles aledañas a La Nana tomadxs de las manos y con los ojos tapados. Seguimos la consigna de oír, oler, percibir con el cuerpo y no estar completamente en silencio; esto generó una extrañeza en nuestro comportamiento y en la manera de desenvolvernó por la calle por la falta de reconocimiento del espacio. El ejercicio hizo evidente la necesidad de expresar y hablar lo que percibimos, en su mayoría coincidimos en identificar olores, sonidos y especulamos sobre su origen. El ejercicio puntualizó de manera particular el privilegio de poder reflexionar sobre el contexto a través de una práctica artística.

3.8. Contra-pedagogía

Mônica Hoff presentó una propuesta de contra-pedagogía basada en hacer educación desde un ejercicio crítico de la imaginación, más que desde la razón, y en la idea del conflicto como la única manera de tocarnos. Buscando poner su propuesta en práctica, puso en riesgo sus propios enunciados invitando a Fernanda Barreto, Daniel Benítez Sepúlveda y Nicolás Pradilla a reescribirlos, incluso deshacerlos, para hacerlos propios. Los textos derivados de este ejercicio se presentaron en una lectura a cuatro voces. Hacer contra-pedagogía en este contexto implicó también cuestionar lo que significa reunirse para hablar de empatía. La propuesta de Mônica Hoff está

fuertemente ligada con la descolonización, plantea que la imaginación es el arma más poderosa de la emancipación y que la educación puede presentar oportunidades para organizar nuestros afectos.

4. Ejercicios

4.1. Calentamiento

4.1.1. Durante el taller *Estilo uniforme* impartido por Mariana Murcia y Diego García de Laagencia, replicamos diferentes prácticas que se llevan a cabo de manera uniforme.

Considerando el calentamiento corporal como una serie de movimientos que nos espabilan en la mañana, empezamos el taller haciendo un círculo y proponiendo, unx por unx, secuencias de estiramientos y ejercicios matutinos para realizarlas en grupo.

4.1.2. Para entrar en sintonía con el tema del taller *Equipaje de expertos para expertos* impartido por Yuly Riaño y Caridad Botella de NC-arte, nos dejamos llevar por un ejercicio de escucha en torno a la pregunta ¿qué y cómo es la mediación? Yuly Riaño y Caridad Botella leyeron para nosotrxs desde un lugar que nos quedaba oculto y utilizaron micrófonos para crear una experiencia sonora envolvente.

4.2. Presentación

4.2.1. La primera sesión del taller *Media-bruja, media-bestia, pícara, bicha, tan marica, vándala: la universidad como lugar para la imaginación política y las ficciones visionarias*, impartido por Renata Cervetto y Mônica Hoff, inició con un ejercicio de presentaciones. La consigna a seguir era presentarse de manera informal

incluyendo nombre y una experiencia en torno a la educación. La noción de “educación” quedaba abierta a interpretación, invitándonos a considerar experiencias formales, no formales e informales.

4.2.2. Al inicio de la primera sesión del taller *Equipaje de expertos para expertos*, las representantes de NC-arte nos invitaron a presentarnos a partir de lo que normalmente quedaría fuera de nuestra biografía oficial, pero podríamos considerar de igual o mayor relevancia.

4.3. Exploración

4.3.1. Para dar inicio al *Encuentro*, Lola Malavasi, Daniela Morales, Paula Piedra y Dominique Ratton de TEOR/ética, en colaboración con Mariela Richmond, Catalina Tenorio y Marga Sequeira de LaRuidosaOficina, nos propusieron hacer un “arroz con mango”, o, como explicaron, “algo que es más o menos caos”. Primero, dividieron el espacio marcando un círculo en el centro. Después invitaron a una parte de lxs participantes a reunirse dentro del círculo, mientras lxs demás nos acomodamos en el resto del espacio. Cada grupo recibió una serie de instrucciones diferentes. Hicimos cuatro iteraciones y se mantuvo abierta la posibilidad de entrar o salir del círculo entre una y otra para participar de otras maneras. Dentro del círculo seguimos indicaciones verbales para una serie de acciones que implicaban trabajo en equipo y que ilustraban diferentes maneras en que se puede distribuir y estructurar: improvisar un eclipse; jugar a las sillas mágicas, donde van saliendo sillas en lugar de personas; crear una telaraña y convertirnos en una araña que se esconde en un árbol; hacer otro eclipse con nuevas limitantes. Lxs que quedamos fuera recibimos individualmente sobres con diferentes combinaciones de instrucciones para observar desde

diversas perspectivas y sentidos. A través de ejercicios de dibujo y anotación, nos incitaban a prestar atención a detalles, ver cosas que no habíamos visto, a percibir más allá de lo visual, y a hacer conexiones con nuestras experiencias más allá de ese momento.

4.3.2. Para explorar las posibilidades creativas de la frustración y crear vínculos entre lxs colaboradorxs de la Red desde lo personal y lo afectivo, María Tovar propuso la siguiente serie de acciones:

1. Caminar en parejas.
2. Unirse a otras parejas aleatoriamente hasta hacer grupos.
3. Generar círculos de charla para hablar sobre fracasos, haciendo un ejercicio de autoevaluación.
4. Socializar las conversaciones de cada grupo con una lluvia de ideas en respuesta a: ¿qué palabra relaciono con el fracaso?
5. Elegir la palabra con que más te identifiques o que quieras explorar.
6. Formar nuevos grupos a partir de las palabras.
7. Generar una acción colaborativamente.
8. Presentar ante todxs.

4.5. Re-presentación

4.5.1. Como dinámica de cierre del ejercicio *Arroz con mango* mediado por las representantes de TEOR/ética y LaRuidosaOficina, nos dividimos en

grupos para compartir notas y experiencias y aterrizarlas en el diseño de una playera. En este ejercicio utilizamos la producción artística colaborativa para resumir una serie de experiencias a través de un objeto físico que puede operar como un símbolo identitario.

4.5.2. Para el taller *Estilo Uniforme* impartido por Laagencia, nos dividimos en tres grupos —los estudiantes, el Estado y la sociedad civil— con la tarea de hacer una representación de la exposición temporal *Gráfica del 68* presentada en el MUAC a partir de la creación de un uniforme que identificara a cada grupo. Lxs que conformábamos el Estado hicimos una reapropiación del discurso inaugural de los Juegos Olímpicos de México 1968 —presentado pocos días después de la masacre estudiantil de Tlatelolco— a cargo del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, en una sala donde no figuraba ninguna clase de propaganda o gráfica de protesta. Lxs estudiantes cantamos algunas consignas que se cantan en las marchas mientras nos cubría una tela negra que nos homogeneizaba y nos permitía multiplicarnos por medio de movimientos. Lxs miembrxs de la sociedad civil nos organizamos para representar los distintos roles y la diversidad de opiniones y de posturas asociados con este momento histórico.

4.5.3. Invitándonos a reflexionar en torno al psicodrama como herramienta pedagógica, María Tovar nos propuso escribir en un papel algo que podríamos enseñar con la acción realizada durante la conferencia performática *Escucha pedagógica y significantes públicos* y lanzarlo en forma de pelota al escenario. Posteriormente invitó a voluntarixs a pasar a leer en voz alta una a una las propuestas y abrió la conferencia a la conversación.

4.5.4. En la mesa de charla *Arteducación y publicación*, Renata Cervetto, Rodolfo Andaur, Diego Leal, Eva Posas y Diego García nos propusieron

abordar la publicación con el objetivo de transmitir conocimientos, no hacer libros, reconociendo que ésta opera como un dispositivo. Enfatizaron que hacer libros trae consigo el compromiso de compartir tanto fallas como aciertos, de dejar ver los procesos editoriales y presentarlos en sí como una manera de ver y leer, y de abrir espacios para la colaboración del público en los mismos. A su vez, estos enfoques hacen necesario dejar de tratar al libro como un producto y nos recuerdan del disfrute que acompaña la experiencia.

5. Zonas de riesgo/espacios de aprendizaje

- Los conceptos abstractos son poderosos porque simplifican ideas grandes que suelen tener implicaciones profundas, sin embargo fuera de contexto pueden volverse inaccesibles. ¿Cómo generamos puentes entre lo abstracto y lo concreto? ¿Cómo sintonizamos ideas con los entornos inmediatos en los que buscamos ponerlas en práctica? ¿Cómo pasamos de la teoría y el diálogo a la acción?
- La balanza entre el tiempo disponible y el contenido que se busca abordar durante el trabajo arteducativo se puede descalibrar fácilmente. ¿Cómo identificamos y sobrellevamos un posible desbalance? ¿Cómo nos dejamos guiar cuando un desbalance apunta a que algo fuera de lo contemplado es más importante o urgente? ¿Cómo generamos un balance entre las expectativas de lxs mediadorxs y las de lxs participantes?

- El trabajo arteducativo requiere de participantes para suceder. ¿Qué podemos hacer cuando falta público? ¿Cuáles son las implicaciones de cancelar una actividad? ¿Cómo podemos prevenirlo? ¿Qué formas puede tomar el trabajo arteducativo cuando no cuenta con público presencial?
- Algunos formatos tradicionales que se encuentran al alcance de arteducadorxs suelen depender de dinámicas verticales y unidireccionales entre arteducadorxs y participantes. ¿Cómo planear espacios para que lxs participantes intervengan y moldeen las formas y contenidos del trabajo arteducativo? ¿Cómo reapropiarse de las estructuras viciadas para ponerlas al servicio de las voces y conversaciones menos representadas? ¿Cómo retamos a las figuras de autoridad para romper con nociones jerárquicas en la categorización de experiencias y conocimientos?
- El trabajo arteducativo, al encargarse de crear sentido desde las formas tanto como desde los contenidos, corre el riesgo de no siempre presentar mensajes claros. ¿Cómo podemos aludir a lo implícito sin generar la sensación de exclusividad? ¿Cuáles son los lenguajes que hay que hacer disponibles para dar entrada a lo gestual? ¿Cómo hacerlo sin construir sentido por lxs participantes o imponer nuestras interpretaciones?

*How to change the world, a little bit. Monday Lectures:
Faculty of Arts, Music and Design (KMD) Bergen, 2019.*



Visita performática con Jordi Ferreiro durante el Encuentro de
Pedagogías Empáticas: Me recuerdas a mí, 2017.



¿Cómo pensar críticamente sin inmovilizar la creación?

El contexto es como una lanza que nos atraviesa

DIEGO OLMOS

En diciembre de 2019 se celebró *Ensamblajes: Laboratorio de Mediación Centroamericana* en el Centro Cultural de España en México, llevado a cabo por el colectivo Cuerpo Estratégico y un grupo de invitadas provenientes de Centroamérica. El laboratorio y sus facilitadores forman parte de la Red de Pedagogías Empáticas, red de colaboración internacional en arteducación. A lo largo de cuatro días el objetivo del taller era encontrar salidas para experimentar mediaciones derivadas de las experiencias y contextos de los participantes. Así, las complejidades de la región centroamericana aparecían como motores de reflexión y como pretextos para pensar sobre la compleja red de contextos y vivencias que nos atravesaban. Al poner sobre la mesa las problemáticas y exponer los esquemas de realidades diversas, se reveló el panorama intrincado que atraviesa la mediación como ejercicio de arteducación en Centroamérica. Pero debo decir por adelantado que la mediación —en este caso artística— no figuró como protagonista de las reflexiones lanzadas durante las jornadas, o al menos en mis primeras reflexiones del laboratorio.

236

Conocer personas de Costa Rica, Nicaragua, El Salvador y Guatemala, y escuchar las realidades de

quienes las experimentan en sus cuerpos¹ fue una experiencia riquísima y al mismo tiempo abrumadora. Para quienes asistimos al taller fue necesario identificar y socializar nuestros quehaceres y formas de accionar, que no son arbitrarios, sino parte de un proceso que ha tenido contacto con situaciones específicas como la represión, la desnutrición, la desigualdad, la precariedad, la discriminación, el racismo y el desplazamiento. Fue particularmente impactante escuchar sobre un contexto real de dictadura que se vive actualmente en Nicaragua, donde cualquier actividad pública es considerada terrorismo. En México, donde yo me desarrollo, me enfrento con un sistema elitista donde soy racializado, sin embargo la experiencia de encontrarme directamente con estas personas puso en perspectiva mis dificultades, retos e incluso los privilegios que tengo que afrontar al trabajar en un campo como el artístico.

Durante el laboratorio se hizo notorio que para varies asistentes era de suma importancia socializar y atender urgencias contextuales, hablar de lo que vivían y desahogar conocimientos y relatos que cargaban consigo. Fue ahí que hablar de mediación se fugó de nuestro quehacer y el taller bifurcó a una especie de encuentro donde los afectos y contextos nos convocaban a modelar un panorama distinto de vida en esta región. La idea de que la mediación no figuró durante los cuatro días de laboratorio fue una reflexión constante que mantuve después de mis primeras impresiones del taller. Aunque escribiendo estas líneas, después de esa experiencia, me doy cuenta que la mediación siempre nos acompañó al estar presente de diferentes maneras en nuestras reflexiones. Nos dimos cuenta de que algunos ejercicios obstaculizaban una discusión

más profunda justo después de una actividad en que la mayoría empezó a cuestionar lo adecuado del ejercicio, habiendo cosas más pertinentes e importantes de las cuales hablar. Este “fracaso” de mediación comenzó a crear reflexiones en torno a los motivos por el cual nos reunimos, dejó ver que era importante subrayar la complejidad de vivencias y experiencias implícitas en nombrar un laboratorio “centroamericano”. La tarea ante nosotros era ahora traducir el peso del contexto que los cuerpos cargan y las formas en que condicionan nuestros procesos. A partir de esta premisa, el resto del laboratorio propuso un ejercicio de mediación colectiva que iba más allá de lo artístico, abordando la experiencia y la vida misma.

La artista nicaragüense Patricia Belli, durante el conversatorio de cierre, arrojó la pregunta: «¿Qué tipo de arte se puede hacer cuando la vida está en juego?». En ese momento, empecé a visualizar de manera alegórica al contexto como una lanza que atraviesa los cuerpos. El contexto, bajo esta reflexión, condiciona nuestra percepción de lo “real”, nuestra forma de ser, nuestras creencias y afectos, sin dejar de lado nuestra propia práctica en las artes. Lo que intento ejemplificar con la lanza es todo aquello que nos oprime y nos agobia. Al mismo tiempo es una propuesta para socializar las reflexiones que se viven de manera personal y en colectivo e identificar que la forma en que pensamos o accionamos es una deuda directa con autores, artistas e incluso con la experiencia de alguien más cercano. Pareciera que esta imagen recae en obviedades y en lugares comunes, pero es palpable que esas lanzas nos impiden movernos o accionar ciertas partes del cuerpo, nos paralizan y nos dejan con miedo a que las heridas que causan se agraven más al dañar fibras, tejidos, y al mismo tiempo a quienes nos rodean.

Para seguir desarrollando esta idea, considero que es importante identificar que las lanzas condicionan nuestra manera de hablar, de sentir, de querer y nuestras proyecciones a futuro. Cuando tenemos identificadas qué lanzas nos atraviesan —ya sea el color de piel, el género y los muy insistidos privilegios— es importante saber en qué parte del cuerpo las tenemos: en nuestras cabezas y por ende en nuestras ideas, en la columna vertebral que rige nuestros movimientos y expresiones corporales, en nuestros malestares corporales ocasionados por represiones violentas o el trabajo excesivo producto de las economías volátiles y precarias de la región. Al final, todo aquello que nos atraviesa —como vivir en un país en “vías de desarrollo”, el patriarcado, el racismo estructural y el género con que nos identificamos, por mencionar algunas de las condiciones constantes en América Latina— se intersecciona y genera esta cadena de complejidades que condicionan nuestros accionares.

Por otro lado, me parece importante preguntarnos ¿cómo percibir las lanzas de les otros? Desapropiarnos, sugiere Cristina Rivera Garza en su texto *Desapropiación para principiantes*², incita a hacer reflexiones contestatarias a lo establecido, donde se desvanecen las individualidades y se bocetan las demandas colectivas, donde reconocemos que tenemos una deuda con personas y experiencias que nos anteceden para crear estos lugares de encuentro que hacen visibles nuestros contextos, sus condicionantes y lo que tenemos atravesado en el cuerpo y la mente.

La intervención en el taller de la curadora pedagógica guatemalteca Esperanza de León planteó que, ante estos

escenarios tan desalentadores que se viven como región, se deben atravesar los afectos y poner en el centro la salud mental para mantener un accionar colectivo que es frágil. En conversaciones posteriores al laboratorio le preguntaba a Esperanza sobre esta insistencia en los afectos como centro de su práctica, a lo que ella contestó que éstos son una respuesta frente a un sistema que se ha encargado de aplanar los canales de expresividad. Lo que hacen los afectos es abonar este campo aplanado. Partir de ahí es un atrevimiento a la expresividad y a la ternura, lugares de los cuales se nos desterró y a los cuales es importante volver. La idea anterior se puede traducir en que, a pesar de las lanzas y cargas que resistimos, es importante detenerse para primero autocuidarse y a su vez fomentar un cuidado entre pares, a través de dejar de replicar los esquemas de trabajo y explotación que el sistema económico y político ha interiorizado en cada uno de nosotros, así como las violencias que el patriarcado ha permitido que reproduzcamos.

Esperanza compartió que su trabajo artístico y pedagógico logra tejer comunidades a través de prácticas afectivas que toman como punto de partida las necesidades emocionales de la misma comunidad, nutriéndose de la psicología y presentándose en diferentes formatos de acompañamiento colectivo. Citando a Esperanza: «Aunque uno de cada dos jóvenes en Guatemala esté desnutrido y aunque tengamos un nivel académico de cuarto de primaria, el arte sigue siendo poderoso». Esto se debe a que, desde el arte y sus lenguajes, se abre un nicho del cual nos podemos apropiar para accionar y afrontar las adversidades del contexto, y encontrar soluciones creativas que involucren a las personas y afecten sus realidades.

resistencias creativas. Mientras que en los quehaceres del arte contemporáneo existen deseos aspiracionistas y la búsqueda de aprobación occidental, también hay formas de hackear los lenguajes europeos y verlos como una plataforma útil de enunciación y visibilización. Creo que compartiendo estas vivencias —aquello que nos atraviesa de forma individual y colectiva— se pueden sustraer signos y símbolos para convertirlos en acciones que unan a las personas desde sus inconformidades y pesares. Las lanzas nos sirven como un detonante para operar y pensar de una forma creativa, convirtiendo a lo que nos oprime en una oportunidad de potencia y una forma catártica de sanar en colectivo las heridas.

Accionar es bailar feat. Mariela Richmond

Yo no soy bailarín y si llego a bailar en una fiesta lo hago con poca gracia y destreza. Aun así, bailar³ me permite disfrutar la fiesta de otra manera y mezclarme en la heterogeneidad que ese punto de encuentro me ofrece. Las redes de colaboración como la La Red de Pedagogías Empáticas, creo, emulan esta heterogeneidad de las pistas de baile de cualquier fiesta.

3. Verbo intransitivo

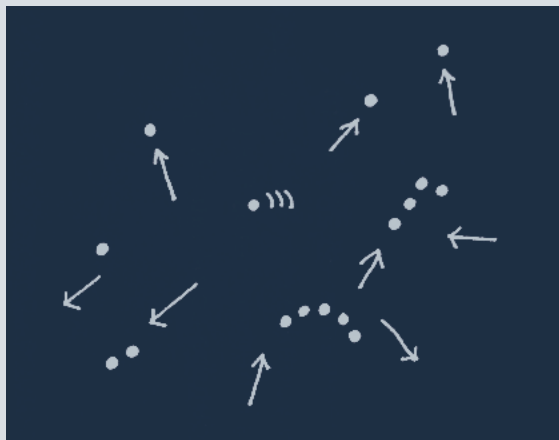
1. Ir (algo o alguien) de un lado a otro para hacer determinada cosa. "María estuvo bailando toda la tarde buscando la forma de resolver sus problemas".
2. Moverse (una cosa) con agitación, viveza o nerviosismo. "Eran como de fantasmas aquellas ideas que les perseguían y bailaban siempre alrededor de ellxs".



¿Por qué hablo de bailar? Casi al final de la asamblea en que mutó *Ensamblés*, nos cuestionamos cómo accionarnos en nuestros diversos contextos. La primera reflexión fue que podemos pensar el contexto como la pista de baile donde nos tocó bailar porque —pareciera ser— es lo que nos impone el ritmo. Intentando desentrañar esta propuesta en conjunción con Mariela Richmond de LaRuidosaOficina, generamos alegorías para encontrar las similitudes entre el acto de bailar y los procesos de enseñanza donde se usa al arte como pretexto. El grupo costarricense busca generar encuentros para la reflexión de lo común y lo real usando las artes visuales y escénicas como herramientas educativas.

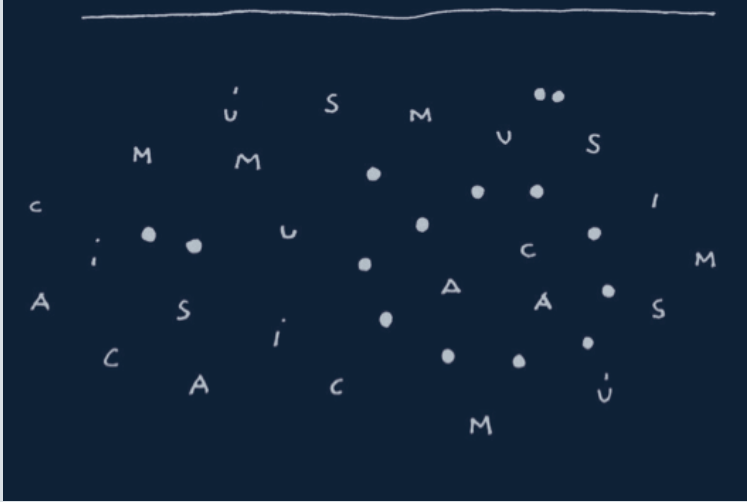
Las Ruidosas mencionan: «En la fiesta se suda, se pierde, se gana, pero al mismo tiempo desafías tus propios límites corporales y personales». Con esta

idea plantean un juego de relaciones que es una constante en nuestros accionares, y proponen adaptar los elementos de la fiesta en los procesos de aprendizaje, tomando en cuenta lo abrumador que es existir en nuestros contextos.



Por otro lado, al ir identificando nuestras similitudes y discrepancias contextuales y sabiendo que operamos desde distintos espacios geopolíticos, ante nosotros se abrió la pregunta: ¿cómo crear un sentido de colaboración y acción común tomando en cuenta las complejidades de los lugares en los que operamos y las diversas experiencias que tenemos? Es aquí cuando retomo lo que Esperanza había dicho durante las jornadas del laboratorio: «...cruzando y manteniendo los procesos afectivos que propicien el autocuidado y el cuidado colectivo». Siguiendo con la conversación grupal, vimos que si queremos consolidar una forma de trabajo atravesada por los afectos, que engendre un escenario de colaboración que pueda visualizarse como una pista de baile, no hay problema si alguien

se aleja para descansar. Pensando en la colaboración y el trabajo en red, observamos que se puede bailar de maneras distintas, ya sea en pareja, en circulito o incluso en solitario, pero en cualquier caso el descanso es una forma de autocuidado indispensable para poder seguir bailando, que a su vez permite que otros también descansen y más personas se integren al baile. No somos máquinas⁴.



Lo más rico de bailar desde lo heterogéneo es que cada quien baila como puede o incluso hasta se queda parado, pero su presencia es igual de importante que la de aquel que, como decimos en México, persigna la pista con sus pasos. No hay coreografías ni pasos que aprender, el chiste es hacerlo como se pueda, pero hacerlo⁵.



5. El chiste es hacerlo como se pueda, pero hacerlo:
se escucha la canción que bailamos en el cierre del

*Laboratorio de Mediación Centroamericana: CHICHA LIBRE –
Sonido Amazónico*

Se me quedó grabado lo que dijo la artista nicaragüense Patricia Belli durante el conversatorio de cierre: «Ningún conocimiento precede a la experiencia». La invitación a bailar es abierta, animarnos a entrarle a la fiesta es una oportunidad para poner en práctica los pasos que serán aplicados en nuestras disciplinas y más allá. Desde esta óptica ninguna persona baila mejor que otra, y se quita lo intimidante que puede llegar a ser, incluso para mí, una pista de baile. Compartir vivencias y experiencias nos hace, al menos, sentirnos acompañados en la disyuntiva entre querer ser públicos y dejar de serlo por propia seguridad, hace más amable la experiencia de esta fiesta a la que podríamos llamar contexto. De ese modo, nos desapropiamos de relatos y vivencias para reivindicar experiencias colectivas y personales para la creación de territorios comunes de acción.

Bailar a pesar de las lanzas

Si ya pude imaginarme el contexto como una lanza y como una pista de baile, ahora quiero que imaginemos una pista donde los participantes bailan con sus lanzas atravesadas en distintas partes del cuerpo. Imaginemos que una parte sólo puede mover los brazos, otra parte solamente la cabeza y por último una parte sólo las piernas. Individualmente sería difícil hacer un movimiento y que este sea entendido como un paso de baile. Pero si nos movemos al ritmo de la música a pesar de nuestras limitaciones, y entendemos que las demás personas con quienes compartimos pista se arriesgan de igual forma a lastimarse, podemos bailar. Al sentirnos acompañados por personas con las mismas o incluso más dificultades, se puede crear un ímpetu de seguir bailando a pesar de herirnos. A través de bailar juntos podemos sanar y reconciliarnos con esos pesares que llevamos cargando.

Mencioné que la mediación no perfilaba, pero ahora reconozco que terminamos acuerpando la mediación. Al reconocer nuestras lanzas (limitaciones causadas por los contextos geopolíticos) y hacerlas visibles en el baile (en nuestro trabajo o acciones) creamos en sí un acto conmovedor que invita a más a participar y a desinhibirnos de los miedos y estigmas que se nos han impuesto. Podemos exponer esas lanzas, hacer visibles los lugares y sentires desde donde los hablamos, y formar redes empáticas y afectivas que se antepongan a esas realidades. Estos procesos constituyen lugares de solidaridad que más allá de conseguir respuestas para cambiar nuestras situaciones compartidas e individuales, abren caminos, crean grupos, formulan preguntas para llegar al cambio y, aún más, dejan ver cómo los afectos se atraviesan en el desarrollo de redes.

Bailar a pesar de las lanzas es una invitación, pero nunca una romantización. Podemos seguir moviéndonos para invitar, demostrar, hacer ruido e insistir. Este ejercicio se palpa en toda esta organización de grupos en contra del racismo, los feminicidios y la violencia que se vive en Centroamérica y México, y en sintonía con las marchas, los hackeos, las estrategias y sobre todo con la forma en que enseñamos. Nos manifestamos y bailamos a pesar de todo aquello que nos atraviesa para lograr algo nuevo.

Arroz con mango durante el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, 2018.



**¿ Se puede
hacer
mediación
cultural
a través
del arte?**

Demasiadas voces hablando al mismo tiempo. Notas de un tiempo pasado futuro

LAAGENCIA

Somos Laagencia: una extitución que trabaja desde el territorio del arte + educación, al límite de la definición de las prácticas artísticas e instituyentes. Experimentamos, ponemos en marcha estrategias y metodologías de trabajo proponiendo formatos de mediación, programas públicos en colaboración, ejercicios de autopublicación y formas alternativas de hacer con otrxs.

Mediante nuestra investigación y programa abierto *Escuela de Garaje*, generamos espacios y plataformas de encuentro con/para otras iniciativas locales que trabajan desde múltiples ideas de producción de conocimiento. El proyecto lo conformamos cinco agentes, sin ningún tipo de jerarquía, todas somos directoras, productoras y participantes.

Diego

Esta conversación surge como estrategia para hablar de movimiento. Han pasado diez años de trabajo continuo del colectivo en distintos tipos de proyectos del campo del arte y transitando al campo de la educación, conviviendo de manera mutualista diferentes disciplinas. Actualmente, cuatro de los cinco

miembros del colectivo nos hemos movido fuera de Bogotá, y digo movernos porque me gusta pensar que nuestra práctica moviliza otras necesidades personales en este momento. No nos mudamos, no nos interesa afincarnos, sino diluir fronteras geográficas y pensar que nuestra investigación continúa en diferentes capas y que nuestras preguntas pueden referirse a políticas locales, articulando otros problemas globales.

Aprovechando que estoy en Valencia, España —una ciudad pequeña que permite identificar rápidamente lo pertinente de abordar algunas cuestiones sobre lo que se denomina las epistemologías del sur, de revisar la crisis de un gran sistema colonial cuando veo el relato del pasaporte, ese que impuso unas fronteras y unas maneras opresivas de entender la migración—, quisiera compartir algunas preguntas que me surgen: ¿cuántos sures hay? ¿Podemos movernos sin mudarnos mirando siempre al sur? ¿Cómo aplicar saberes de mediación con diferentes disciplinas de hacer conocimiento con otrxs? ¿Se puede aplicar esta micropolítica en otros contextos? Y finalmente la pregunta que nos convoca en esta publicación: ¿cómo articular este diagrama como una posibilidad de trabajo colaborativo?

Mónica

Diego ha presentado esta conversación como una estrategia para hablar de movimiento, lo que relaciono al espacio/tiempo y la distancia.

He prometido aprovechar a nuestro favor el movimiento que nos separa, pero ¿a favor de quién está el tiempo? ¿Estamos despiertxs mientras del otro lado del globo duermen? ¿Cuál es el tiempo que

ocupamos cuando trabajamos en la distancia? El sol puede hablarnos sobre simultaneidad, y quizás a partir de un rayo de sol podemos entender cómo es que estamos juntxs en la distancia, en una sincronía entre el día y la noche. ¿Cómo nos relacionamos con la distancia, con la geografía, con el territorio? Creo que son categorías impuestas por un tiempo sociopolítico y cultural que nos organiza anulando cualquier tipo de comunalidad, y es por esto que cuestionamos hasta dónde llegan nuestros cuerpxs y cuánto recorreremos para encontrarnos y sincronizarnos.

Hace tanto calor en el trópico que a veces en la noche no se puede dormir. Para mí el dormir son espacios/tiempos simultáneos que nos recuerdan la circularidad corporal en relación a la atracción ejercida por la tierra hacia estos cuerpos móviles acalorados, y la posibilidad que existe de encontrarnos de nuevo entre antípodas o entre puntos opuestos de pensamiento o condición calórica. Quizás las temperaturas que llevamos en nuestros cuerpxs son lo que permite que nos volvamos a encontrar.

Me pregunto por ese espacio en que el sol se interpone, porque hace dos años que me he movido en puntos opuestos del sur. Me moví a Indonesia (antípoda de Colombia) por un año y desde entonces me intriga el tiempo que nos une; además he experimentado cómo el sol es quien siempre está midiendo la resistencia de nuestrxs cuerpxs como algo que se opone a nuestros pies en la tierra, sin importar la latitud de un punto geográfico, sin importar el sur, pero recordándonos nuestra corporalidad en relación al agotamiento, sudor y desgaste del trópico de aquí y de allá, a la explotación, a la expropiación, a la extitución.

la afectación en nuestrxs cuerpxs, nuestros espacios y nuestros tiempos, y el aprovechamiento de esa fuente de energía, la posibilidad de trabajar juntxs, de colaborar.

Para intentar comprender esta condición corporal en relación a la tierra, me gusta la danza de las abejas como metáfora de la relación que guardan nuestrxs cuerpxs con la gravedad de nuestros días. Las abejas usan el ángulo de la danza para indicarle a sus compañeras la dirección de la fuente de alimento, y la duración, la distancia y el número de repeticiones para indicar la calidad de esa fuente de alimento. Es genial, una relación directa entre el cuerpo y la fuente de energía/alimento, entre la calidad y la intensidad en el movimiento. En el caso de un trabajo colaborativo, nuestrxs cuerpxs en movimiento responden a cierta atracción gravitatoria, sincrónica, energética. Me pregunto: ¿cuáles son esas coreografías de nuestrxs cuerpxs para movernos de un lugar a otro, para trabajar en conjunto aún en contextos diversos? ¿Cuáles son nuestras fuentes de energía? ¿Cuál es la fuente de calor?

Diego

Me hace pensar en Cosmos y la noción de tiempo. Carl Sagan y Lynn Margulis interpelan, desde la ciencia y la filosofía, cómo se articula lo micro y lo macro en la historia de la vida, la misión pedagógica de explorar un universo y “mundos posibles”, con sus programas y libros, redefiniendo la noción de qué es vida. Y no se trata de limitarse a los exoplanetas, sino a abarcar el presente y el futuro de la Tierra. Ese futuro del cual no nos hemos hecho responsables desde el presente, me hace pensar qué otros “mundos posibles” existen, si entendemos un mundo como una forma de vivir, y quizás, vivir de otra manera.

El aporte de Donna Haraway nos invita a redefinir ese tiempo, esa noción, en el libro *Seguir con el problema*¹, evocando la propuesta científica del antropoceno como errada, para mejor llamarla *capitaloceno*: la causa de una economía que indica cómo hemos llegado a un punto de inestabilidad ecológica. Ella va un poco más allá y propone parentescos y otros agentes no humanos para redefinir la *intracción*² con otros organismos; un lugar diferente, otro tiempo, que no fue, aún es y podría llegar a ser. En su libro lo llama *Chthuluceno*³, un acto de nombrar al espacio/tiempo para aprender a seguir en esta contradicción de vivir y morir con responsabilidad en nuestra única tierra.

Como diría una pensadora, «cabezas que piensan donde sus pies pisan»⁴. ¿Qué pasa si ponemos los pies en el trópico y pensamos en este ecosistema desde el presente en crisis?

Mariana

Me interesan las narrativas del tiempo en relación a las primeras preguntas de esta conversación, también dislocadas en el tiempo del *Google Drive*. Es común, al

1. Haraway, Donna, *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*, Editorial Consonni, España, 2019.

2. Barad, Karen, *Meeting the universe Halfway*. Editorial Duke University Press Books, 2007.

3. op. cit. Haraway, Donna, p. 10

4. Zanfardini, Lucía, “Cabezas que piensan donde sus pies pisan”, *El entramado de los lenguajes*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2011.

desplazarse o moverse a un país como Suiza, cuando uno es testigo de una situación de eficiencia absoluta dada por una relación humano-tecnología, escucharse decir en voz alta: “¡ish! Esto es el futuro”. Luego, durante el tiempo que me toma moverme de una ciudad a otra en tren, recuerdo la expresión sobre el futuro y la llevo más lejos: si esto es el futuro, ¿qué viene después? ¿Es posible vivir en un presente futuro? No y ¿sí? Tal vez este sí es el futuro de algún pasado, y para imaginar nuestro futuro, nuestros mundos posibles, en nuestra única tierra, creamos narrativas, cronotopías que son configuraciones de tiempo y espacio que generan historias a través de las cuales podemos autoevaluarnos. Nuevas cronotopías son posibles, crean significados o sentidos que no existían previamente. Al mismo tiempo hay cronotopías viejas que tercamente no dejan de existir, así hayan perdido todo sentido productivo en la actualidad, y así se explica mejor esa sensación de estar atravesando un presente futuro.

¿Cómo encontramos la manera de nombrar significados que no existen? El ejemplo también lo trae Diego cuando menciona el *Chthuluceno* de Haraway.

Agente P

Me resuena lo que dice Mariana sobre “las narrativas del tiempo en relación a [...]”. Creo que es algo que siempre ha estado presente en lo que hacemos, en las plataformas que proponemos. Hemos trabajado con diferentes metáforas de cambio, de temporalidades, con diagramas de tiempo: *Llama Azul* (destilación), *Afecto Invernadero* (procesos atmosféricos) o *Despacito* (teorías de decrecimiento y ralentización).





Afecto invernadero, colectivo Laagencia en espacio
Odeón, Bogotá 2018

En *Llama Azul* transformamos el espacio de Campo⁵ en un alambique donde cada una de las cuatro semanas del proyecto correspondía con una etapa del proceso de producción de licor: fermentación, destilación, consumo y distribución. Al basarnos específicamente en estrategias de la destilación del jugo de caña en viche —bebida tradicional del Pacífico colombiano—, el proyecto se valía de saberes perseguidos e invisibilizados, como metáfora de la desmitificación de la técnica y en oposición a los saberes y formas de producción monopolizadas. Así realizamos eventos donde los asistentes éramos transformados por nuestras propias bebidas espirituosas, donde el tiempo funcionaba en otro ritmo y dejaba de ser el tiempo de la producción.

En *Afecto Invernadero* ablandamos y calentamos una parte del Espacio Odeón⁶ con una estructura de invernadero dentro del espacio del antiguo teatro. Y apelando a las causas y efectos del *calentamiento local* propusimos para cada día del evento un momento de este fenómeno: la radiación de ondas de energía, la refracción elástica sobre los cuerpos, la condensación del aliento y la evaporación del pensamiento. Cuando había movimientos y coreografías dentro del espacio, se podía sentir la generación de atmósferas de afectación.

5. CAMPO es una plataforma cultural interdisciplinar de investigación, discusión, exploración y diseminación, que aborda problemáticas contemporáneas desde el arte y la arquitectura.

6. Espacio Odeón es un proyecto de creación artística contemporánea que toma la experimentación, la interdisciplinariedad y la investigación como ejes centrales de la experiencia artística.

Despacito, más que una capacitación profesional, fue una invitación a desacelerar, a desaprender, a compartir. Fue un encuentro de prácticas de mediación artística y cultural generado junto al equipo del Centex⁷, Valparaíso, que se planteó desde el intercambio alrededor de la idea de la publicación expandida. Esto abrió la posibilidad de poder conocernos y reconocernos, identificar las formas de hacer públicos nuestros procesos, potenciar esas formas y crear acciones colectivas de publicación como herramientas de uso para nuestros proyectos y redes de trabajo. O quizá, como resumió de manera crítica uno de los participantes de forma anónima como parte parte de la sistematización del evento: «*Despacito* fue un espacio donde en apariencia no sucedió nada, pero donde sucedió de todo».

Así, viendo retrospectivamente estos tres proyectos, surge la pregunta: ¿buscar otros tiempos y ritmos ha sido una forma de ejercer resistencia? Quizá sí, a eso que se llama progreso, a un futuro, a una inercia al ritmo del neocolonialismo en nuestrxs cuerpxs. Resistencia a eso de lo que Lynn Margulis y Dorion Sagan se burlaban: el *Homo insapiens* —«Hombre, lo imprudente, lo insípido»⁸.

Y en este momento, ese interés por pensar otras narrativas de tiempo es más personal, tiene que ver con el momento en el que

7. La tercera versión de *Acción de Borde: Encuentro de prácticas de Mediación Artística y Cultural* se llevó a cabo entre el 27 y el 29 de agosto del 2019 en el CENTEX, Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Valparaíso.

8. Margulis, Lynn y Sagan, Dorion, *Microcosmos: Cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*, Tusquets, España, 1995, p. 13.

nos encontramos en Laagencia, como una sustancia en proceso de transformación. Que, como una cultura en fermentación, necesita tiempo, espacio y experimentación. El resultado de esa transformación es incierto, y se ve afectado y atravesado por muchos contextos y distancias. Es como un proceso de fermentación salvaje que sucede con lo que flota en el aire de un lugar. Un proceso que ocurre en nosotros como un cuerpo colectivo. Pero, ¿cómo soñamos como cuerpo colectivo?

Mónica

Soñemos desde el cuerpo y no desde la geografía. ¿Podemos pensar como un cuerpo común? ¿Qué es un distanciamiento geográfico? Si pensamos desde el cuerpo y no desde la geografía, podemos desvincular nuestra corporalidad de lo visible, de la tierra que pisamos, de la gravedad de este contexto, de las referencias geodiferenciales, de las complejidades geopolíticas, de las dimensiones cartesianas, de los límites y las barreras nacionales. ¿Es una invitación a considerar lo invisible?

Sin duda estamos en tránsito, el espacio que habitamos no nos pertenece y con una distancia prudente podemos ver su totalidad, por eso siempre me ha gustado que desde lo colectivo nos descoloquemos, nos movamos, nos distancieemos. Ver con perspectiva nuestrxs cuerpxs en la tierra para permitir que sean puntos de encuentro o bifurcación y luego entender cómo percibimos nuestra condición geográfica en la inestabilidad de un movimiento espacio temporal que nos pone constantemente en crisis.

Dos colectivos con quienes construí ciertos afectos y que me gustaba visitar en Purwokerto, la ciudad donde viví en Java, son Heart Corner

(hacen *gigs*⁹ y llevan una revista periódica) y Harvest Mind (siembran arroz orgánico y apoyan los movimientos sociales rurales). Ambos participaban de un ecosistema muy particular de una ciudad en crecimiento y distanciada del orden social impuesto por los reinos de Mataram y Batavia, ambos equidistantes de esta ciudad mayoritariamente rural y campesina. Y esta distancia en la isla de Java, que no sería más que un paisaje que va de un lado de la isla por entre volcanes y amplios campos de arroz, se hace evidente con el lenguaje. El javanés de esta región no tiene los tres dialectos que se usan para distinguir los estratos sociales de la sociedad, pues no había sultán al cual dirigirse, y esto revela un sinfín de corporalidades casi invisibles, horizontales, descomplicadas, desarraigadas de un poder centralista, autónomas, imaginativas, irreverentes y por momentos apolíticas. Tanto Heart Corner como Harvest Mind, de maneras casi efímeras, me dejaron ver otras coincidencias que ocurren casi desapercibidas en una cultura, la economía en otras palabras, la memoria personificada; y como Laagencia venía preguntándose por esa bifurcación entre cultura y economía, me surgieron preguntas de cómo es que estábamos juntxs ahí en ese instante, entre cuerpxs, que hasta pensé que representaban a la sociedad del cansancio —viniendo yo desde tan lejos, considerando tomar ciertas distancias.

Heart Corner se llama así porque hace diez años comenzaron las bandas de la segunda ola de música emo que usaban

9. *Gigs* es una jerga para una actuación musical en vivo, una sesión de grabación u otro compromiso (generalmente pagado) de un músico o conjunto.

el símbolo de un corazón. Harvest Mind porque les suena milenial/gen Z/popular/hype/catchy para un nombre de un colectivo joven. Y para continuar con las preguntas: ¿cómo es que nombramos lo que somos? Yo, aún en el vaivén de mi movimiento entre antípodas de esa condición de inestabilidad, lo entiendo como una danza pop, un gesto de comunicación con nuestros entornos más directos, eso de ponerle nombre a los colectivos, eso de tomar distancia.

Desde un grupo de estudio que llevamos sobre afrofuturismos (inspiradas por Felwin Saar¹⁰), sabemos que hemos de cruzar el campo de acción entre la economía y la cultura con el cuerpo y la relación con los otrxs. El afecto y las búsquedas por lo que realmente significa territorio, son variables despojadas de “esta tierra me pertenece”, son la revelación casi invisible del transitar de nuestrxs cuerpxs, por donde se van construyendo autonomías que el terreno mismo sabiamente demarca. Más allá de los volcanes y el sol que quema sabemos que están las estructuras de poder y posesión. Y al final avanzamos en este paso por la tierra, una tierra suspendida entre la naturaleza y la cultura. «Y dicen por ahí que la realidad del imaginario es imaginaria, pero yo no lo creo así, intuyo que se plasma en formas concretas desde donde nos vamos auto-formando, nos vamos dando forma, y las formas se van auto-organizando —lejos, muy lejos de ellos, o al menos tan lejos como hemos logrado imaginar»¹¹.

10. Saar, Felwin, *Afrotopias*, Philippe Rey, París, 2016.

11. Hernández, Aline, “Quisiera tener los pies llenos de tierra”, *Brújula y puerto: Prácticas imaginativas, territorios en disputa*, Cráter Invertido, México, 2016, p. 13.

Mariana

¡Qué difícil entrar en el hilo de esta conversación! Describir nuestra experiencia de dislocación, de mixtura, de extrañeza, de incomodidad, a través de abstracciones y teorías universales sobre el tiempo y nuestro paso por la tierra, debo decir que me sobrepasa en este momento. Juntxs hemos trabajado de muchas maneras y en diferentes compases para activar inteligencias sensibles, memorias del cuerpo, acciones atravesadas por aquello que imaginamos diferente y aún así nombramos posible. En ésas hemos cultivado, cosechado y fermentado tantos afectos como nodos de una red infinita, desmesurada y aún creciente. Ese crecimiento es opuesto a lo que podemos entender por progreso, y en esa línea, a lo que podemos entender por futuro.

Últimamente, lo que me levanta cada mañana es una preocupación apremiante por el presente, por el minuto a minuto de aquí y ahora, y como un mantra me repito en la ducha: “hoy no vas a hacer cosas que hablen de la realidad, hoy vas a hacer cosas reales”. Suena a frase de podcast para adquirir un hábito, yo sé, pero no es tan fácil de hacer como suena. Salgo a la calle, mi experiencia es real, vivo en un lugar al que no hace mucho tiempo llamaba “el futuro”. ¿Y cuáles son esas “cosas reales” que puedo hacer en “el futuro”? Dar pasos en el presente, consumir datos y dejar que los datos me consuman, que la información que se produce en tiempo real sea la realidad de las cosas que hago, la experiencia y mis acciones en “el futuro”. Pero como dije antes, la cosa es compleja, porque en “el futuro” la realidad se produce con la misma velocidad 4G, y no hay escapatoria hacia aquello que

llamamos “el futuro”, imposible, hasta no hacernos cargo del presente.

Mi hoy en día es real gracias, en gran parte, a esta inteligencia colectiva que llamamos Laagencia. Mi agencia para hacer cosas reales la he entendido y la he practicado con otrxs durante los últimos diez años en el presente. Ser agentes en el territorio del arte y la educación no es otra cosa que un trabajo constante que insiste en los alcances de plataformas de encuentro y formación para reconocer, intercambiar y producir saberes reales, a veces desconocidos. Estos encuentros de código abierto hacen posibles cambios necesarios: nos juntamos para mejorar las relaciones de igualdad de género y raza en las instituciones del arte, para ejercer nuestro derecho a participar en la producción de lo público, para cuidarnos e incorporarnos en prácticas solidarias, para aprender a escuchar aquello que no es humano y cambiar nuestra concepción de la naturaleza. Saber nuestra experiencia dentro de un ecosistema requiere nuestro enfoque y resonancia con lo más pequeño, con nuestrxs relaciones más inmediatas.

Si debo cerrar con una pregunta para abrir otra, preguntaría por el llamado a la acción que hace el presente de cada una sobre nuestrxs cuerpxs, individuales y colectivo. ¿Qué “cosa” aquí y ahora hicimos hoy?

Sebastián

Reflexiono mucho sobre el asunto del hacer, cuestiono mucho mi incapacidad o, por lo menos, la gran dificultad que implica a veces en mi cotidianidad llevar a cabo una tarea. Ponerme en movimiento cuesta mucho esfuerzo y me toma mucho

“tiempo” o, mejor aún, muchos “ciclos de pensamiento” para proponer una unidad de medida de “tiempo” alternativa. Quisiera hacer las paces con mis “ciclos de pensamiento”, por lo tanto me reconforta leerlx hablando de cronotopías.

Alguna vez oí a alguien decir “decoloniza tu imaginación”. Ahora que proponemos desaprender lo que entendemos por movimiento + tiempo, me pregunto: ¿qué tan “lejos” tenemos que ir? En ese sentido resulta singular cómo en el lenguaje hay términos como lejos y atrás, que en principio hacen referencia al espacio y al movimiento, pero que se utilizan también para referirse al tiempo. Volviendo, ¿qué tan profundo debe ser el formateo de nuestra imaginación si la unidad de medida con la que contamos el transcurrir de nuestras vidas/historias está tan condicionada? Imaginemos que nos rigiéramos en términos diferentes a futuro/pasado y tarde/temprano. Si en cambio nos pensáramos en términos de movilización, ¿cómo funcionaría? ¿Hablaríamos en términos de cercanía o sincronía? ¿De movernos y/o vibrar rápida o lentamente? ¿Ritmo y tempo? ¿Es posible hablar de velocidad sin tiempo? ¿Qué implica el movimiento sin desplazamiento? ¿Qué implica moverse en un mismo lugar? El baile puede ser un escenario donde estas condiciones se conjugan.

Desde que leí la palabra movimiento recordé la letra de una canción de reggaeton llamada “Llegamos a la Disco”¹²

12. Una canción del cantante puertorriqueño Daddy Yankee, perteneciente a su álbum *Prestige*. El tema fue producido por los productores Musicólogo & Menes, en colaboración con Nelly el arma secreta y Dj Luian. Cuenta con la colaboración de artistas como Ñengo Flow, Arcángel, De La Ghetto, Farruko, el dúo Baby Rasta & Gringo, Alex Kyza y Kendo Kaponi.

que versa: «Daddy Yankee no es un cantante, Daddy Yankee es un movimiento, ¿cuándo lo van a entender?» La idea de pensar a Daddy Yankee como un movimiento evidencia la polisemia que permite esa afirmación, la noción de movimiento puede ser leída tanto como ideología (perreo) y como desplazamiento (perreo). Dicho movimiento, que se sitúa en la cadera y se origina en el trópico, de cierto modo resuena con los movimientos anticoloniales. Siguiendo el consejo de descolonizar la imaginación, invito a que en lugar de movimientos hablemos en términos de bailes o coreografías e inclusive de “gesticos decoloniales”.

Estamos lejos las unos de los otras en términos de kilómetros y minutos, pero no de empatía y de sincronía de pensamiento. Así yo pueda tener una conversación con alguien en otro sur, en otro trópico, o mundo, y responder en cuestión de segundos o semanas, lo que nos aleja no son los océanos y las montañas, sino lo que representan para cada cual. La sincronía y la empatía permiten que nosotras cinco podamos escribir este texto y que nos “haga sentido”, que lo que dicen las demás voces nos resuene, nos aporte y nos cuestione. De nuevo, ¿cómo bailar colectivamente? A veces hay movimientos en direcciones opuestas o equivalentes, a tiempo o a destiempo, es una conversación entre cuerpos. Para el perreo y otros ritmos tropicales y del sur no hay que seguir un guión preestablecido, ni hay que saberse los pasos como en el waltz, sino hay que tener *flow* o *swing*, que de cierto modo son saber leer y transmitir individual o colectivamente a las interlocutoras.

Recuerdo un fragmento de una frase de Silvia Rivera Cusicanqui que alguna vez citamos, en la que traduce una expresión aymara: “Quipnayra

uñtasis sarnaqapxañani”¹³, que quiere decir “mirando atrás y adelante podemos caminar en el presente futuro”, explicando que el pasado está frente a nosotros porque es lo que tenemos para orientarnos hacia el futuro que siempre es desconocido. Por eso el futuro está a nuestras espaldas y por lo tanto no lo podemos ver. En este (des) orden de ideas propongo la siguiente pregunta: ¿qué recuerdan del futuro y que esperan del pasado?



Mitote ICDAC

¿ C ó m o
p r a c t i c a r
u n a
m e d i a c i ó n
l í q u i d a ?

Recuperaciones y reconsideraciones desde el espacio entre el arte y la educación

ESPERANZA DE LEÓN

Derecho a reconocernos distintos: como arte educadora, no distingo bien la diferencia entre esos dos términos. Mi pensamiento artístico simplemente prefiere crear situaciones que objetos.

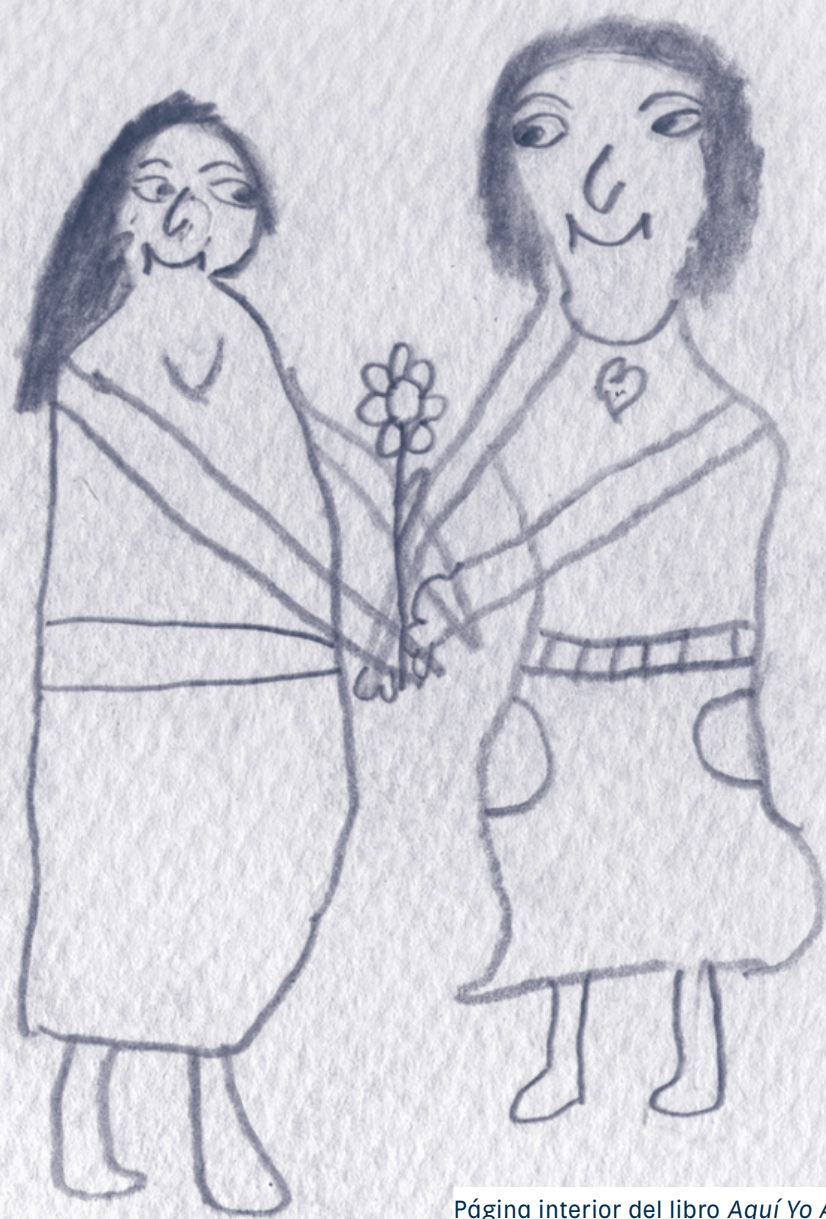
De donde vengo, las estadísticas no pasan cerca del arte. Me posiciono desde el sur, como una de tantas estudiantes y maestras producto de la educación pública, de bibliotecas públicas, autodidactas de prácticas en la vía pública. Nací en la ciudad y crecí en las montañas de Guatemala, en un lugar donde el español, se escuchaba como segunda lengua. Eso me instaló una sólida conciencia de la realidad de la diversidad. Desde entonces vivo con un pie en lo rural y otro en lo urbano.

Tal vez por eso, en 2005, me involucré en un proyecto que planteaba llevar clases de arte a escuelas del país, accesibles sólo por senderos a pie. Una de ellas fue en Iolomquisis, en el departamento de Huehuetenango. A la orilla del camino y en la punta de una montaña, niños y facilitadores nos reunimos hirviendo de emoción, hablábamos sin entendernos. Solicitamos que uno de los estudiantes

fuera nuestro traductor, tocó esperar al único estudiante bilingüe de la pequeña escuela multigrado. Entonces, en medio de un fondo azul y suelo ocre de montaña, espléndido a caballo, apareció con gorra de béisbol y camisa cuadriculada el “presidente de la clase”. Ya sentados en el salón, él repetía como eco en idioma Chuj nuestras instrucciones. Para empezar entregamos un pincel y un color primario a cada niño, les pedimos que sumergieran el pincel en dos colores, el propio y el de un vecino, para luego pintar un círculo sobre su papel. El momento de risas y gritos de asombro por lo que pasaría a continuación fue tan impactante para ellos como para nosotros. Nunca habían mezclado colores líquidos y nosotros no habíamos previsto que podría ser así.

Derecho a la formación: reconozco los procesos de formación como campos abiertos y diversos, mucho más amplios que lo académico. En mi propia formación, la complicidad ha sido fundamental, me llevó a situaciones de aprendizaje que impactaron a toda mi generación. Viví lo que hoy llamo *la escuela de la no escuela*, la metodología de la calle nos formó en lo que la escuela silenció. Con el tiempo reconocí esa metodología como la “conversación”. Aprendimos juntándonos a platicar, planear, discutir; en el *live action* del más puro y duro. Organizamos festivales, talleres, tapadas, tomas de escuela, actos que después supimos que se llamaban “performance”, acción o intervención. Fue una didáctica transformadora para quienes veníamos de modelos educativos al estilo del siglo anterior. Esa *escuela de la no escuela* sobrevive en personas, prácticas e intereses de aprendizaje intencionado; fuera de lo académico, en formas de estudio y enseñanza cinéticas del decir y escuchar, donde facilitadores y participantes proponen y modifican contenidos y dinámicas alrededor de la enseñanza/aprendizaje.





Página interior del libro *Aquí Yo Ana*. Creatorio Artístico Pedagógico, 2013.

De esos ingredientes, nació el programa *Creatorio Artístico Pedagógico* (CAP), un laboratorio de investigación y formación artística donde generalmente los y las participantes oscilan entre los 3 y 30 años. Cada seis semanas realizamos una asamblea donde participantes y facilitadores evaluamos procesos, sugerimos, comemos, jugamos u organizamos una terapia grupal. La conversación y la co-construcción recogen y sistematizan las sensaciones de aquel modelo de formación abierta de mi experiencia extra escolar.

Entonces ¿qué se hace y qué se puede hacer en el espacio entre el arte y la educación? Podemos recuperar uno que otro de tantos derechos erosionados en nuestros territorios. Podemos no sólo reconsiderar cómo aproximarnos y cómo acercar a las personas los saberes alrededor del arte, sino con qué y para qué. Tales configuraciones pueden impactar histórica y funcionalmente. Para nuestro provecho, los lenguajes del arte que denominamos contemporáneo fomentan el diálogo o el replanteamiento de la realidad. Ahí, en ese espacio entre el arte y la educación, podemos usar cualquier material cotidiano para jugar y proyectarnos, para trabajar sobre lo emocional, lo histórico, lo estético o incluso ensayar modelos de acción social.

En 2013 como parte de la primera generación del CAP, Ana Iolajuj, bella, joven, madre y trabajadora, acompañaba a su hermano menor a nuestras clases y ocurrencias, notamos su interés y la invitamos. El hermano nos dejó y ella se quedó. Para ese cierre anual se propuso la elaboración de un libro por participante, con la guía de una artista invitada. Durante todo el año no fue relevante saber si Ana podía leer. Así que el grupo entero la animó a elaborar cada página ilustrada del libro que contaba sin palabras, una historia de su experiencia en un barrio limítrofe

de la ciudad. La artista guía, Yasmín Hage, eligió el potente Discurso a Europa del Cacique Guaicaipuro Cuauhtémoc, para poner palabras a la historia, dando como resultado un libro atípico, donde saber leer o escribir no interfirió con su derecho a la formación o la publicación. Posteriormente este libro fue seleccionado para una muestra de arte de mujeres en el Museo Nacional de Arte Moderno de Guatemala.

El derecho a la construcción propia: en una realidad sin escuelas, en donde cada día redescubrimos nuestras formas de aprender y enseñar, observar y escuchar activamente es fundamental para comprender, conjugar y repensar nuestras realidades. Orientar la labor arte educadora de esa forma puede llamarse constructivismo, situacionismo, arte relacional o pensamiento artístico. En mi caso, como nació a solas y en Guatemala, también podrían llamarse decolonial. A mi modo de ver, no importa la clasificación *a posteriori*, sino nuestras búsquedas *a priori*. ¿A qué respondemos?

Daniel Schafer, arte educador guatemalteco, insistentemente repetía en sus clases: «La solución perfecta para la cuestión, está en la comprensión perfecta de la cuestión». Comprender necesidades en el área de formación artística, así como nuestras posibilidades, puede calificarnos para generar construcciones propias, adecuadas a nuestras formas y necesidades. En mi contexto, esa comprensión me acreditó para construir contenidos curriculares para el Ministerio de Educación guatemalteco y talleres para diversas fundaciones en el área rural y urbana; estableciendo bases metodológicas y de contenidos para el área juvenil e infantil de la Escuela Municipal de Pintura ciudad de Guatemala; haciendo

consultorías, curadurías educativas y sosteniendo en el tiempo la única escuela independiente de introducción a lenguajes artísticos designados

Iolomquisis, Huehuetenango, Guatemala.
Creatorio Artístico Pedagógico, 2005.





como arte contemporáneo para niños, jóvenes y adultos en mi país, el CAP. En esa construcción trabajamos anualmente sobre cuatro ejes temáticos: lo social, lo emocional, lo técnico y lo teórico, presentados en ese orden por expertos invitados, en ciclos de no más de seis semanas, para ofrecer información a utilizar en los proyectos artísticos de los participantes, quienes por la naturaleza de las exploraciones anuales, desarrollan propuestas más allá de lo autobiográfico. Estos mismos cuatro ingredientes orientan toda mi práctica. ¿Desde dónde, con qué y cómo construirá cada quién?

Derecho a la poesía a pesar de todo: como parte del equipo curatorial de la *21^o Bienal de Arte Paiz*, impulsé el involucramiento del público en las piezas y en la experiencia del arte en sí. También provoqué el acercamiento de artistas con comunidades específicas. Uno de los más sensibles procesos fue el realizado con la comunidad de pacientes de oncología del Hospital San Juan de Dios. Liderado por los artistas René Francisco Rodríguez y Yamis Socarras, junto a seis pacientes y alrededor de veinte estudiantes voluntarios de arte y psicología. Se tradujeron las experiencias personales y oncológicas en proyectos sobre la vida, los vínculos y la muerte, como piezas dentro de la *Bienal*. Posteriormente, objetos y registros de ese proceso se instalaron permanentemente en el hospital, propiciando la percepción del arte en relación estrecha con la vida y la salud.

Crear metodologías de enseñanza propias, rescatando prácticas de nuestros maestros, conocimientos ancestrales y actuales, puede aportar a diálogos personales o locales específicos en medio de circunstancias adversas.

Como último ejemplo, en 2019, para su proyecto anual, Edwin Pirir, estudiante del CAP, integró sus

identidades campesina y artística, explorando temas como la siembra, la cosecha, la polinización y los polinizadores. Decantó finalmente en una documentación de efectos en el paisaje visual y sonoro de su comunidad, causados por la cementera instalada en su territorio, la lucha comunitaria por proteger los recursos y su derecho de acceso a los mismos. En esa documentación se mostraron alrededor de cincuenta fotografías y unos diez audios recogidos en sitio (canteras, cerros, parques de maquinaria pesada y otros), montados como un sólo video presentado en una *tablet* con audífonos, exhibido en la biblioteca de la galería Ultravioleta, donde se mostró la exposición. Desarrollar esta propuesta sumergió a Edwin en los riesgos reales, que algunos proyectos artísticos socialmente comprometidos, pueden suponer.

Quizás lo que llamamos arte contemporáneo sea un buen método de investigación y ensayo de reacomodo o aprovechamiento de nuestras diferencias, quizá desde el aprendizaje podamos recuperar algunos derechos en el espacio entre el arte y la educación, tal vez podamos reintegrar la experiencia artística a la experiencia de la vida. Maxine Greene cita el ensayo de Merlau-Ponty “Eye and Mind” donde dice: «...es importante insistir en lo que sabemos a través de nuestras propias situaciones y que regresemos a “lo que hay” que subyace al pensamiento científico y cibernético»¹.

Estamos en un momento de inflexión, una crisis. Tras las tragedias del cambio climático y una pandemia mundial que instalan nuevos miedos, ¿qué habría que reconsiderar? ¿Qué podríamos formular? Los frágiles sistemas educativo y de salud han desnudado la desigualdad social y la necesidad de nuevos espacios de trabajo, ahí el arte está listo para aportar. Confíemos en nuestra experiencia tanto como nos han enseñado a confiar en la teoría, construyendo principalmente a partir de lo sensible, lo que sabemos hace falta, usando lo ya establecido o conocido, no como base, sino como complemento.

Cotidianidad en CAP. Creatorio
Artístico Pedagógico, 2019.



Asamblea de evaluación de procesos, terapia grupal y comida en CAP. Creatorio Artístico Pedagógico, 2019.



¿ C ó m o
le damos
v o z
a la
intuición?

Primer manifiesto de Pedagogías Empáticas¹

Las pedagogías empáticas habitan el terreno de los afectos: insisten en arrojar luz a lo invisible y en buscar palabras para llamar lo innombrable, siguiendo la corazonada de que en esos lugares hay algo valioso. Una recopilación de afectos —que es lo que este breve texto intenta hacer— se parece a una manada de fantasmas que, a pesar de rebasar los medios que tenemos para entenderlos, nos acercan a otras formas de existir, a otros planos y dimensiones. Nuestras prácticas reúnen maneras de hacer y de ser que apuntan a cabos sueltos y enredados, que pueden enseñarnos sobre quiénes somos y quiénes podríamos ser, dónde nos encontramos y qué caminos se abren ante nosotros, y que podemos plantear como las bases de una pedagogía afectiva.

Reuniendo observaciones del *Segundo Encuentro de la Red* notamos que nuestra propuesta pedagógica es contradictoria al implicar al mismo tiempo lo que está adentro y lo que

1. Este texto es una iniciativa del Equipo de Relatoras conformado por Mar García, Ana Karen Rodríguez, Adela María González Baca, Viridiana Jocelyn Gómez Álvarez y Marcela Borquez, y fue escrito con el apoyo de Aisel Wicab, Lola Malavasi y Daniela Ramos. Al estar construido a partir de notas, fragmentos y observaciones del *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas*, este texto reúne voces más allá de las nuestras y puede representar un sentir general de la Red.

quedará fuera y enfatizar tanto lo único como lo múltiple. Es sutil, se activa en encuentros específicos de maneras que corresponden a sus particularidades. La encontramos fuera de la oficialidad y en lo que no entendemos, como la intuición, el presentimiento, la corazonada y el recuerdo, los cuales a su vez dan un sentido de pertenencia y pertinencia. Se expresa como resistencia y como la sensación de que algo funcionó o fracasó, operando desde la fe o en un plano similar, dándose a su propio tiempo. Su tendencia a generar vínculos es la condición de posibilidad de una Red: un yo enmarañado junto con otros, fronteras que se difuminan.

Desde las pedagogías empáticas, entendemos que los caminos siempre cambian y aunque creamos conocerlos, siempre estaremos recorriendo nuevas rutas. Sin embargo, esperamos que nombrar diferentes avenidas pedagógico-afectivas funcione como una manera de localizarlas —en lo personal, en los contextos, en lo implícito, en el arte—, de vincularlas con acciones específicas, y de organizar o desenredar una diversidad de intenciones intrincadas. Podemos hablar, por ejemplo, de una pedagogía íntima que no se basa en lo individual aunque sí en la diferencia. Una pedagogía desbordada, donde la experiencia se expande más allá de instrumentos, ideas y metodologías, y rehuye resultados. Una pedagogía psicodramática, que presenta y representa ideas, las vuelve acciones, espacios, momentos. Una pedagogía de las contingencias del contexto y del espíritu del momento, que se basa en la cercanía y, gracias a eso, se puede hacer propia, digerible y entendible, se funde con todo, se hace invisible. Una pedagogía del futuro, con la potencia del arte de afectar lo que no ha sucedido. Una pedagogía emancipadora, basada en el goce y la gestión de la libertad.

Reconocer la voz, Maria Acaso, durante Encuentro de Pedagogías Empáticas: Me recuerdas a mí, 2017."



¿ C u á l
e s e l
t e r r i t o r i o
d e l
a r t e +
e d u c a c i ó n ?

La educación, la imaginación política, los exús y la gira pomba-gira¹

MÔNICA HOFF

I

«¡En el principio era el Verbo!», así nos dijeron los de las carabelas.

Después vino el amor como norma, el orden como base y el progreso como fin. «Conservar mejorando», nos decían éstos.

[¡Todo mentira!]

1. Texto-base de la conferencia impartida por Mônica Hoff en el Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas, el 1 de diciembre de 2018, en el auditorio del MUAC/UNAM, Ciudad de México. La presentación fue diseñada como una conferencia a cuatro voces impartida de manera colectiva por Mônica, Fernanda Barreto, Daniel C. Benítez/Sepúlveda y Nicolás Pradilla. El texto-base ha sido enviado a lxs tres invitadxs con la propuesta de que lo destrozaran y de que los nuevos textos que se armaran individualmente pudieran ser leídos juntos en el último día del encuentro. Para este libro, decidimos publicar el texto-base. El conjunto de los cuatro textos posiblemente será publicado en un futuro no tan distante, o se quedará en la memoria de todxs aquellos que estuvieron presentes en aquel momento tan dulce como raro.

Entonces, la ciencia —resuelta, impávida, vieja y blanca—, certera en sus certezas y abusadora por naturaleza, llegó haciéndonos creer en el conocimiento como posibilidad de liberación.

[¡Otra mentira!]

Por último, la educación, nuestro mejor programa colonizador —modesto, pulido, comprometido, disponible. La "buena madre" del proyecto civilizatorio, siempre al servicio del gran padre-patria-patriarca-nación. Salvándonos de nosotros mismos para garantizar el bien común.

[La ficción siempre ha construido realidades impresionantes, ¿verdad?]

«¡Es la modernidad!», nos gritan unos fanáticos esclarecidos desde sus utopías patriarcales.

Y nosotras aquí hablando de empatía.

II

En la vida hay por lo menos 5 cosas básicas maravillosas [_____, _____, _____, _____, _____]. Ninguna de ellas todavía es la educación.

En el orden históricamente construido como natural de las cosas, la educación es el departamento de la vida destinado a la construcción del conocimiento. De este modo, y de acuerdo con las matemáticas más elementales ideadas por este mismo orden, donde no hay educación, no hay conocimiento. Por suerte no vivimos sólo de matemáticas elementales, sino también

289

de poesía, conflictos, encuentros inesperados, aprendizajes no nombrados, conocimientos mojados que no identificamos como educativos, pero que operan cambios extraordinarios en nuestra manera de pensar

y estar en el mundo. Y esto, contrariamente a las teorías, es educación.

En la educación, aunque parezca una paradoja, interesa lo que no es educación.

La educación, sea cual sea, no es pedagogía.

La pedagogía, a su vez, es transitoria o tampoco podrá ser pedagogía.

No todo lo que llamamos pedagógico o educativo es educación. Y no todo lo que llamamos educación es educativo o pedagógico.

La calidad de "educativo" no es garantía de educación.

La palabra educación tampoco es garantía de nada. En general, es un simulacro de la educación, no la educación.

En la educación, para ser educación, la satisfacción no puede ser garantizada.

Ella es desobediente por naturaleza —escribe contra sí misma, se pone a prueba, desconfía de lo que piensa y de lo que habla, se lleva a la locura.

Se trata de un lugar de imaginación política, bajo el riesgo de no ser educación.

La imaginación a su vez, insumisa por condición, nada tiene que ver con la reflexión. La reflexión es uno de los artículos de lujo de la ciencia para controlar el saber y justificar su existencia. La imaginación es otra cosa.

“Por repetición” es como el personal del "orden natural de las cosas" nos enseñó a ver el mundo, y eso mata el calor de la imaginación. Donde no hay calor, no hay nada.

La educación es, por lo tanto, un ejercicio crítico de imaginación. Una ficción visionaria. La realidad es otra cosa.

Es en el conflicto entre lo que es arte y lo que es educación, que ambas existen plenamente. Intentar atarlas para que sean una sola cosa o compartimentalizarlas en bloques distintos será siempre un equívoco. El conflicto es, a menudo, la mejor, sino la única, manera de tocarnos.

La educación es el conflicto entre el antes y el después, sin que haya separación temporal entre ellos. No es un lugar para la razón.

Cuando no hay inestabilidad, difícilmente habrá educación.

La inestabilidad, a su vez, es lo que no tiene nombre, no se puede clasificar, no cabe en lo necesario, no obedece a la norma.

La educación, en contra de sí misma, es la gran oportunidad que tenemos de salir de la racionalidad programática hacia otros modos de relación y existencia física, emocional, mental, corporal, amorosa, política; a otras formas de construir conocimiento que van más allá de la idea que tenemos sobre lo que es el conocimiento.

En la educación hay al menos 5 cosas básicas maravillosas [_____, _____, _____, _____, _____]. Ninguna de ellas, sin embargo, es la educación, pues en la educación, así como en el arte, interesa lo que aún no es educación.

La construcción de modelos sólo sirve, de hecho, a quien(es) los construye(n).

Las cosas no son lo que (no) parecen ser.

III

La pedagogía de la crueldad es la crueldad. La pedagogía del miedo es el miedo. La pedagogía de las instituciones son las propias instituciones. La pedagogía del orden es el orden. La pedagogía del control es el control. La pedagogía del progreso es vieja, blanca, de buena familia, y usa corbata.

Así aprendimos con los de las carabelas.

Las contra-pedagogías son otra cosa.

Y nosotras aquí hablando de empatía.

IV

Exú es la entidad yoruba responsable de abrir los caminos. Es el orisha más humano. Dicen que tiene un pie aquí y el otro allá. Es el que tiene el poder. El que tiene la capacidad de convertir el error en acierto y el acierto en error. Es el gran mensajero de las buenas y malas noticias. Le gusta bailar y tomar. Juega con el juego. Es siempre el primero en recibir ofrendas. Es el que tiene muchos nombres y una habitación reservada en la casa de todos. Es a él a quien siempre debemos agradecer. Pero eso nunca nos lo contaron.

«¡Exú es el demonio!», nos dijeron los de las carabelas.

Y nosotras aquí hablando de empatía.

V

Tal cual Exú, la Pomba-gira es una mensajera entre el mundo de los orishas y la tierra. A ella le gustan los collares, las flores, la lujuria, la fiesta, la comida, el perfume, el poliamor. Es la entidad a la cual pedimos

consejos y encargamos hechizos amorosos; alguien a quien no podemos traicionar jamás. Hay gente que cree que se trata de una entidad espiritual que ha surgido más recientemente, en el siglo XX, para traer y reclamar voces nunca antes escuchadas por los orishas. Otros defienden que es una versión femenina de Exú.

Cualquier semejanza con las lógicas patriarcales de captura llevadas a cabo en nuestro mundo blanqueado es, una vez más, fruto de nuestros pensamientos colonizados.

Una gira pomba-gira es siempre un acontecimiento contra-pedagógico.

Y nosotras aquí hablando de empatía.

VI

Si creemos de verdad en las pedagogías empáticas y en la educación como un ejercicio crítico de imaginación política, tal vez un primer paso a dar sea el de poner en riesgo nuestros propios enunciados, ir más allá de las simulaciones de experiencias, de los falseamientos de situaciones, de la lógica de los modelos, de las capturas programáticas y de los gases institucionales paralizantes.

Las instituciones son pedagógicas, cruelmente pedagógicas, y cierran sus puertas de un día al otro arrastrando vidas a niveles aún más precarios, jugando con nuestra salud, reforzando su poder y su soberbia, mientras nosotras seguimos aquí hablando de empatía.

Si lo que estamos defendiendo es la extitución y el desorden —y miren lo que nos ha preparado el

destino cósmico del mundo capitalista²—, entonces tal vez más que hablar de empatía este sea el momento de meternos con ganas a construir contra-pedagogías y aprender más desde lo que nunca estuvo inscrito en la lógica de las instituciones y sus pedagogías.

Más que utópico, el movimiento es tópico³.

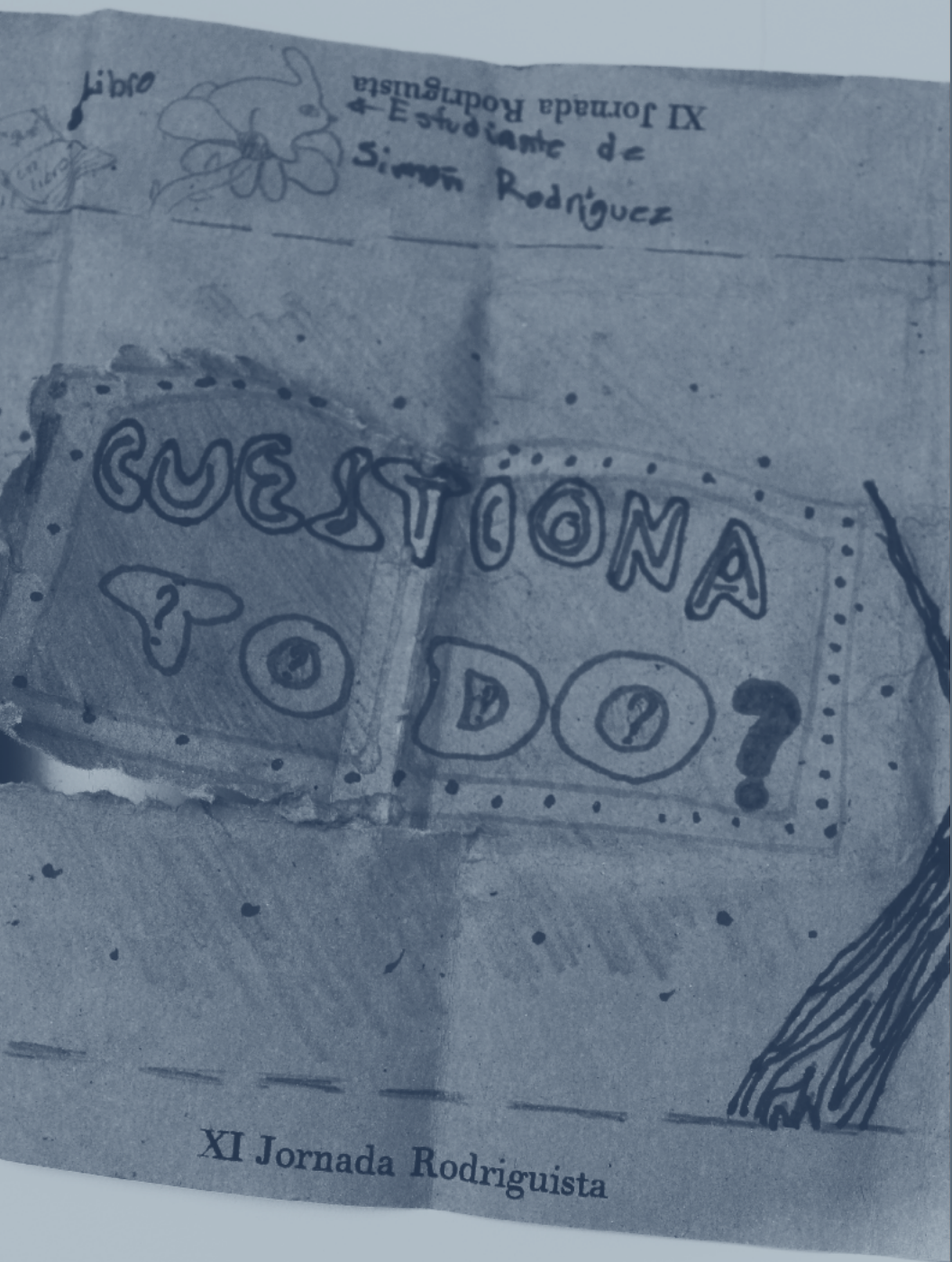
Incluso porque hoy no es un día cualquiera, ¿verdad?⁴

2. Una semana antes de que empezara el *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas*, la dirección de Alumnos⁴⁷ ha informado a sus colaboradores y trabajadores que cerraría sus puertas a partir de 1 de diciembre de aquél mismo año, es decir, en más o menos quince días. El encuentro que tenía como marco teórico la exstitución y el desorden se vio frente a la delicada situación de vivirlo en la práctica; desde aquel lugar nada cómodo, repensar narrativas, discursos, posicionamientos, las nociones de red y geopolítica y adelantarse respecto a su futuro.

3. Ondina Pena Pereira y Rita Segato defienden la idea de la política de las mujeres como tópica y cotidiana, es decir del proceso y no del producto, en contraposición a utópica, que sería la política que ancla el proyecto colonial-moderno-patriarcal-capitalista de conquista y avance. Véase segato, Rita, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo, Buenos Aires, 2018.

4. Esta conferencia fue presentada el 1 de diciembre de 2018, el día de la toma de posesión de Andrés Manuel López Obrador como presidente de México. Aunque las tomas de poder sean momentos llenos de espectáculo, había por parte de la población mexicana gran esperanza con la llegada de AMLO a la presidencia, sobre todo porque el gobierno anterior (PRI) había estado en el poder por 70 años. Desafortunadamente, entre la presentación de la conferencia a finales de 2018 y la presentación pública de esta publicación en 2022, mucho de aquella esperanza inicial se ha perdido totalmente.





**¿ C ó m o
e n s e ñ a m o s
l o q u e n o
s a b e m o s ?**



Sobre lxs autorxs

(EN ORDEN ALFABÉTICO)

AISEL WICAB. Artista, educadora y gestora cultural que investiga y trabaja con diferentes medios: escritura, dibujo, video, performance y arte lumínico. Co-fundó el grupo de cine expandido Colectivo Luz y Fuerza (2011) y formó parte del colectivo internacional de cine experimental Trinchera Ensemble (2005-2011). Durante siete años trabajó en la Fundación Alumnos47 (2011-2018) liderando el área de investigación educativa, diseñando y desarrollando numerosos proyectos sociales a través del arte contemporáneo. Ha mostrado su trabajo y realizado talleres en espacios públicos, escuelas, centros culturales y museos de México, Argentina, Uruguay, Costa Rica, Colombia, Chile, Canadá, Viena, Eslovaquia, Francia y España. Actualmente coordina la Red Internacional de Pedagogías Empáticas, forma parte del proyecto mexicano La Hervidera, un grupo feminista que explora las posibilidades cognitivas de las prácticas artísticas, y colabora como investigadora independiente con instituciones como El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Fundación Teorética, el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, El Museo Thyssen-Bornemisza y el U-Jazdowski Castle.

CUERPO ESTRATÉGICO es un colectivo independiente con base en la Ciudad de México, creado en 2017 e integrado por Hellène Aligant, Marcela Bórquez y Amado Cabrales. Su trabajo gira en torno al cuerpo como generador de conocimiento. El colectivo investiga las

posibilidades del formato del taller como experiencia estética y la pedagogía como arte integral, con el objetivo de brindar capacitaciones a públicos específicos usando el cuerpo como medio de reflexión y las estrategias del arte contemporáneo como eje metodológico.

DANIELA MORALES LISAC (San José, Costa Rica, 1989).

Actualmente es co-directora y coordinadora de Lado V, Centro de Estudio y Documentación de TEOR/ética, donde trabaja desde el 2013. Es la encargada de la coordinación del proyecto editorial TEOR/ética, para la cual ha trabajado en libros tales como *Escrituras Locales: Crítica Próxima* de Tamara Díaz Bringas, *Divorcio a la Panameña* de Adrienne Samos, *Zona de Turbulencia* de Raúl Quintanilla, *Equilibrio y Colapso* de Patricia Belli y *Estar comprometida con un lugar pequeño* de Annalee Davis. Junto a Lola Malavasi, edita la revista digital Buchaca desde el 2015, que busca crear una memoria crítica y de investigación en torno a los proyectos propuestos por TEOR/ética y sus colaboradores. Graduada en licenciatura en Fotografía en el 2013 de la Universidad Veritas de Costa Rica y desde el 2015 es estudiante de Psicología en la Universidad Centroamericana de Ciencias Sociales de Costa Rica.

DANIELA RAMOS ARIAS (San José, Costa Rica 1980), es curadora independiente, gestora cultural y mediadora de arte que vive y trabaja en Bergen, Noruega. Es la fundadora y directora de la plataforma de mediación y divulgación ART + FOLK. Fue líder de educación y mediación para la Trienal Bergen Assembly en el 2019. Colabora con instituciones culturales tales como el Museo Nacional de Noruega,

Hordaland Kunstsenter, TENTHAUS Oslo, Bergen

Kunsthall, Bergen Kjøtt, Vaksdal Kommune, TAG

TEAM Studio, entre otros. Daniela Ramos Arias ha

participado en varios proyectos curatoriales de orientación social que colocan al arte en espacios inesperados, como el proyecto *odds* (2013) en Odda; *Último Scenario* (2017) en la antigua clínica infantil de Bergen, con el personal médico del Hospital Haukeland en Bergen; y *Nye Fortsettelse* (2018–19), arte en el espacio público en Vaksdal. Actualmente, está cursando un máster en práctica curatorial de la Universidad de Bergen dirigido por Anne Szefer Karlsen.

DIANA SALAS. Artista con experiencia en diseño y ejecución de actividades y programas de educación en museos dirigidos a diferentes públicos. Ha trabajado en el Museo Nacional de Colombia y actualmente es profesional de educación en los Museos de arte y numismática del Banco de la República donde gestiona, desarrolla y evalúa programas y proyectos educativos con diversos públicos, como apoyo a las colecciones permanentes y a las exposiciones temporales.

DIEGO OLMOS estudió la licenciatura en Arte y Diseño siendo parte de la última generación de la Facultad de Artes y Diseño Xochimilco. Su práctica artística y académica encuentra intereses con el espacio público, las redes sociales y la visibilidad política. Su formación estudiantil ha estado acompañada por procesos educativos, curatoriales y museológicos en diversas instituciones en las que destaca el MUAC. Ha sido asistente en la producción de piezas para artistas como Melanie Smith, Núria Güells y Guillermo Santamarina por mencionar algunos. Actualmente es miembro fundador de FunHarte, grupo interdisciplinario de producción y crítica artística en México.

curriculares en el área de artes plásticas para distintas entidades del país. Co-fundadora y co-directora del Creadorio Artístico Pedagógico (CAP), programa de formación artística independiente enfocado en el fortalecimiento emocional y la generación de dinámicas de reparación del tejido social. Coordina y dirige las actividades de este proyecto, con el apoyo de artistas y entidades culturales del país.

EQUIPO DE RELATORAS. Conformado por las voluntarias de relatorías del *Segundo Encuentro de Pedagogías Empáticas*: Mar García, Ana Karen Rodríguez, Adela María González Baca, Viridiana Jocelyn Gómez Álvarez y Marcela Bórquez. Nuestro objetivo es construir memoria con base en experiencias personales y hacerla accesible para que sea reinterpretada por otrxs de manera práctica. Nuestro trabajo se nutre del apoyo de mediadorxs y voluntarixs de las sedes del *Segundo Encuentro* y de lxs colaboradorxs de la Red de Pedagogías Empáticas

FERNANDA BARRETO nació en São Paulo, Brasil, en 1988. Actualmente vive en la Ciudad de México. Su investigación se enfoca en el lenguaje dentro de las prácticas de comunicación, enunciación colectiva y estructuras sociales. Graduada en Artes Visuales en la Fundación Armando Alvares Penteado (FAAP), SP, en 2009, y de la licenciatura en el Centro Universitario Belas Artes, SP, en 2011. Vivió dos años en Buenos Aires (2012/13) donde estuvo como agente en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA). Formó parte del Programa Educativo SOMA en la Ciudad de México de 2013 a 2014. Actualmente cursa la Maestría en Artes Visuales con orientación en Artes y Entorno en la UNAM, México. Hizo la curaduría de la Segunda Bienal de Artes y Diseño de la UNAM, *Pedir lo Imposible*, en 2020.

Gestionó y curó la exposición *Tú de mí/Yo de tí* en el Museo de la Ciudad de México en 2019. Ha sido acreedora de la Beca Adidas Border en el año 2015 y de la Residencia Cultural Casa Vecina en 2016. Ha expuesto su obra en diferentes países como Brasil, México, Argentina, Costa Rica y Nueva Zelanda.

INTERVENCIONES CRÍTICAS DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO (ICDAC) es un grupo de investigación que suscribe y articula su trabajo bajo los siguientes conceptos: la Investigación artística como un medio y una forma de acción para entendernos, entender y atender a nuestra comunidad; la decolonialidad educativa como una estrategia metodológica que propicie un cambio en la percepción del aula y lo que se detona fuera de ella; la idea de comunidad afectiva que resista a las imposiciones de discursos hegemónicos en cualquiera de sus formatos; una postura crítica ante la coherencia y vigencia de las formas de mediación y generación de conocimiento situado con implicaciones profundas en la vida de las personas que integran la comunidad académica. Está formado por Adriana Raggi Lucio, Carlos Romualdo Piedad, Carmen Rossette Ramírez, Jarumi Dávila López, María Sanes y Rubén Cerrillo García de la FAD-UNAM; Daniel Montero Fayad del IIE-UNAM; y Gabriela A. Piñero de la UNICEN, Argentina.

LAAGENCIA es una extitución que trabaja desde el territorio del arte + educación, en el límite de la definición de las prácticas artísticas e instituyentes. Experimentamos con estrategias y metodologías de trabajo, proponiendo formatos de mediación, programas públicos en colaboración, ejercicios de autopublicación y formas alternativas de hacer con otrxs.

Mediante nuestra investigación y programa abierto Escuela de garaje, generamos espacios y plataformas de encuentro y experimentación con y para otras iniciativas globales que trabajan redistribuyendo conocimientos y micropolíticas. El proyecto lo conformamos agentes, sin ningún tipo de jerarquía, todas somos directoras, productoras y participantes. En este momento nos encontramos trabajando en torno a formas de rearticulación y desvinculación de las estructuras y condiciones coloniales que aún perviven en lo contemporáneo, a la vez que buscamos aprender de otras agencias no humanas como por ejemplo los cultivos bacterianos en la práctica de la fermentación.

LARUIDOSAOFICINA. Somos un colectivo de arte+educación, gestión y mediación artística y cultural radicado en Costa Rica, integrado por Marga Sequeira, Catalina Tenorio y Mariela Richmond. Trabajamos ideando, gestionando, investigando y mediando procesos de enseñanza/aprendizaje a partir del hacer transdisciplinar, integrando nuestros saberes en artes visuales y escénicas, educación no formal, feminismos, historia, antropología, entre otros. Estamos interesadas en explorar los límites difusos entre la creación, la curaduría, la gestión y la mediación, así como las formas diversas de habitar los espacios, la fiesta como lugar de preguntas para la educación y las prácticas poéticas como mecanismos de vinculación y transformación social. Hemos realizado nuestros proyectos en espacios artísticos, culturales y sociales, tales como, Centro Cultural de España, MUAC-UNAM, Bienal Femsas-México, entre otros. Formamos parte de la Red de Pedagogías Empáticas y fuimos beneficiarias de la Beca Catalizadora-2019 otorgada por la fundación TEOR/ética para organizaciones centroamericanas dedicadas a la gestión cultural y artística.

MARCELA BÓRQUEZ. Trabajadora cultural enfocada en los cruces entre arte y educación. Los principales temas que abarca su investigación son la producción de conocimiento en lo inesperado y lo que oculta el cotidiano y la relación entre materialidad y significado. Es titular de la Maestría en Educación de Arte por la Universidad Concordia en Montreal, Canadá con el apoyo de la beca para estudios en el extranjero del Fonca-Conacyt. Recientemente coordinó el programa público *Taller Intervención: Índigo* en el MUCA-Roma en la Ciudad de México que fue ganador de la beca para programas educativos del P.A.C. en 2019. Es colaboradora del colectivo Cuerpo Estratégico y forma parte de la Red de Pedagogías Empáticas.

MARÍA CERDÁ ACEBRÓN (Madrid, 1984). es artista visual, investigadora y docente. Las temáticas que aborda en su trabajo giran en torno a las reescrituras de la historia por medio de los saberes que no están llamados a la academia como la memoria oral, lo cotidiano y la intuición. Estudió el Posgrado de Ciencias sociales y humanidades de la UAM, Cuajimalpa. En este ámbito, desarrolló un proyecto interdisciplinario sobre la memoria visual del exilio republicano español en las terceras generaciones en México. Este proyecto se exhibió en 2018 en el Centro Cultural de España en México y en 2019 en la sala Nadie Nunca Nada No, Madrid. En ese mismo año disfrutó de una residencia en Dos Mares, Marsella. Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto de investigación con el archivo de la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil y una muestra individual en la Galería Proyecto T, en Ciudad de México.

Su obra forma parte de la colección del CA2M en Madrid. Ha sido coordinadora de la Escuela de Artes y Oficios en la UAM Cuajimalpa. Formó parte del

programa educativo Soma (2011-2013) así como del proyecto colectivo La galería de comercio.

MARÍA PAOLA MALAVASI LACHNER (cc. Lola) (San José, Costa Rica, 1987). Actualmente es co-directora en TEOR/ética (San José, Costa Rica), donde labora desde 2011. Como parte de este espacio es gestora de proyectos de formación artística e investigación curatorial. Es enlace con las áreas del archivo de TEOR/ética y la Colección Virginia Pérez-Ratton, coordinando junto al equipo de archivo la labor de catalogación, investigación y las activaciones de estos acervos. Es gestora y facilitadora de la Alter Academia, proyecto de residencias y escuela de formación artística para artistas jóvenes de Costa Rica que se construye desde el aprendizaje colectivo. Sus proyectos curatoriales incluyen: *Teramorfosis* (2015), *Lo Escrito, Escrito Está* (2016) —ambas presentadas en TEOR/ética— y, junto a Miguel A. López, *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar*, MUAC-UNAM, Ciudad de México, 2019, una revisión del trabajo de esta importante artista y curadora costarricense, a través de su trabajo artístico, el archivo de TEOR/ética y la Colección Virginia Pérez-Ratton. Esta exposición estuvo acompañada de la publicación con el mismo nombre, también editada junto a Miguel A. López. Graduada con honores de Historia del Arte y el diplomado en Moda del Savannah College of Art and Design en 2011.

MARIANNA DOBKOWSKA es historiadora del arte y curadora de residencias, proyectos y exposiciones. Entiende la práctica curatorial como una herramienta para construir relaciones y fomentar situaciones basadas en colaboraciones a largo plazo y en reunir prácticas de las artes visuales y performáticas, la educación y el activismo.

Universidad de Varsovia y completó estudios de posgrado en curaduría en la Universidad Jagiellonian. Fue ganadora de la beca Młoda Polska para artistas y curadores jóvenes por parte del Ministerio de Cultura de Polonia. Desde 2004 co-desarrolla el programa de residencias en el Centro para arte contemporáneo Ujazdowski Castle en Varsovia. Entre 2009 y 2011 fue curadora del proyecto de producción, investigación y residencia polaco-noruego *Rooted Design for Routed Living. Alternative Design Strategies*. De 2010 a 2012 co-dirigió el proyecto internacional *Re-tooling Residencies*, dedicado a la investigación e implementación de nuevos modelos de residencia. Ha curado y co-curado numerosos proyectos como *Public AIR*, *We Are Like Gardens* y *Akcja PRL*, que tuvieron lugar en espacios públicos e incluyeron la participación activa de un gran número de visitantes. Desde 2011, es curadora de los seminarios *Re-Directing: East* llevados a cabo anualmente en Ujazdowski Castle. Junto con Krzysztof Łukomski curó *Social Design for Social Living* (2015-2016), que consistió en un proyecto de dos años y una exposición en la National Gallery de Indonesia en Jakarta, así como una reunión-exposición en Ujazdowski Castle. Actualmente forma parte de la Red de Pedagogías Empáticas como curadora del seminario online/offline *Re-directing East x Empathic Pedagogies - Future intimacies*, y como editora del libro *Things We Do Together. Post-reader*.

MIRIAM BARRÓN. Licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente cursa la maestría en Teoría Crítica. Desde el 2008 forma parte del equipo educativo del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), a cargo de la vinculación interinstitucional y posteriormente como encargada de la línea de

Museología Crítica del Programa Pedagógico, donde diseña, gestiona y desarrolla proyectos que acercan el museo a comunidades fuera de él. Colaboró en la conformación de la Red de Pedagogías Empáticas que impulsa procesos colaborativos en proyectos que conectan educación, arte contemporáneo y acción social. Desde 2005 imparte talleres, cursos y seminarios a públicos e instituciones diversas en torno al arte-educación. Le interesa reflexionar sobre las prácticas de aprendizaje no formal en los museos y la relación entre el arte y la educación, así como poner en crisis los formatos de trabajo como una forma de autoevaluación para nutrir nuestro quehacer diario.

MÔNICA HOFF (Porto Alegre, Brasil, 1979) es educadora, artista, curadora y máster en Historia y Teoría del Arte por la Universidade Federal de Rio Grande do Sul (Porto Alegre). Actualmente realiza su PhD en Procesos Artísticos Contemporáneos en la Universidad del Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil), en el que busca analizar los cruces entre arte y educación, principalmente desde metodologías artísticas que se convierten en pedagogías instituyentes en escuelas creadas por artistas. Sus intereses no se centran tanto en las prácticas artísticas objetuales o en las prácticas pedagógicas convencionales, sino que intenta desplazarlas constantemente para pensarlas en fricción y desde otro lugar. En 2013, Hoff fue la curadora de base y coordinadora de Redes de Formación de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Entre 2006 y 2014, fue la coordinadora del Programa de Educación de la Bienal del Mercosur. Actualmente, está desarrollando dos proyectos en el sur de Brasil: *Surf School-etc*, en Florianópolis, y *Housework*, en Porto Alegre. Junto con Pablo Helguera co-editó la publicación

Pedagogia no Campo Expandido [Pedagogía en el campo expandido], en 2011; y *Manual para Curiosos* y la antología *Un Nuvem* [Una nube] con Sofía Hernández Chong Cuy en 2013.

PAULA PIEDRA (San José, Costa Rica, 1976). Co-directora y gestora de proyectos de TEOR/ética, organización privada sin fines de lucro que opera como una plataforma para la investigación y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas, con énfasis en Centroamérica y el Caribe. Del 2017 al 2019 organiza el grupo de estudio ¡UPE! en colaboración con el colectivo Semillas: arquitectura en comunidad, que se dedicó a investigar algunos temas relacionados con el papel de TEOR/ética en el contexto de Barrio Amón. Este grupo de estudio contribuyó además a nutrir otros procesos curatoriales, artísticos y editoriales de la institución. Actualmente sigue siendo parte de otras iniciativas de estudio colectivo a nivel local e internacional. Se formó como Diseñadora de Interiores y Máster en Administración de Proyectos; además ha publicado libros de poesía, relato corto y contribuido con columnas para distintos medios.

PEDAGOGÍAS INVISIBLES. Hacemos visibles los aprendizajes que suceden de modo invisible, un conocimiento que no es explícito y que incorporamos de manera inconsciente. Queremos detectarlos, analizarlos y, si no nos gustan, transformarlos. Nuestro objetivo es desarrollar en la sociedad el pensamiento artístico. Una forma de ver y actuar en el mundo que nos haga ser más conscientes de las realidades que habitamos. Los participantes de nuestras acciones y proyectos desarrollan la capacidad de mirar de otra manera, ver más allá de lo que

es evidente; descubren el potencial de los aprendizajes cotidianos y salen de su zona de confort para abordar los conflictos del mundo actual. Nuestro aliado en todo esto es el arte contemporáneo. Sus procesos de pensamiento divergente y sus temáticas relacionadas con lo que está sucediendo en el ahora, nos conectan con lo que nos molesta, nos interroga y nos obliga a tomar decisiones.

PROYECTO EDUCATIVO NC-ARTE es un espacio cultural y educativo de la Fundación Neme, entidad de carácter privado sin ánimo de lucro cuyo propósito fundamental es contribuir al desarrollo de las artes plásticas y visuales en Colombia. El Proyecto Educativo de NC-arte está conformado por Caridad Botella, Juan Sebastián Bernal, Yuly Riaño y Tatiana Benavides. Nuestro objetivo es empoderar al público asistente como creador y productor de conocimiento a través de procesos de investigación y creación colectiva. A través de diferentes actividades como talleres experimentales, acompañamientos, asesorías, conversatorios y el laboratorio de pensamiento creativo NC-LAB, establecemos una comunicación dinámica entre el público y las obras de arte y generamos nuevos discursos.

TRÁFICO LIBRE DE CONOCIMIENTOS (TLC) es un colectivo de artistas formado en la Ciudad de México a finales del 2011. Su trabajo explora diversas maneras de habitar y distintas formas de relacionarse a través del juego, del pensamiento crítico y del aprendizaje colectivo. Sus proyectos responden a los contextos donde se desarrollan, ya sean espacios públicos, galerías, museos o escuelas. Ha participado en exposiciones colectivas como: *Conexiones naturales* (Local 21, 2019); *Ser Sensible* (La Quiñonera, 2016-2017); *Collective Show* (Casa Maauad, 2014) y

C.A.C.A.O (Museo Universitario del Chopo, 2013), entre otras. Entre sus intervenciones públicas destacan: *Materia Fecal* (SAPS, 2019); *Tiempo Fuera* (Museo Jumex, 2016); *Arena de Juego* (Domicilio Conocido- Tlatelolco, 2014); *Tardes de Tlate* (Plaza de las Tres Culturas, 2013) y *zonalibre.saberes* (Faro Tláhuac, 2012). Ha diseñado e impartido distintos programas educativos y talleres para niñas y niños como *Punto de Encuentro* (SEG, Secretaría de Educación de Guanajuato, Xichú, 2016-2017); *Acá entre nos*, (Alumnos 47, 2017); *Ser-haciendo* (MUAC-Pedregal de Santo Domingo, 2017) y *Todos Juegan, Todos Ganan* (Museo Tamayo, 2015). Asimismo, ha participado en encuentros de arte contemporáneo y educación, como: el *Coloquio Internacional El Museo Foro. Espacios Museales para un Mundo Intolerante* de la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica William Bullock, (MUAC, 2018); *Cuerpo estratégico: estrategias del arte contemporáneo para la docencia* (Proyecto apoyado por el PAC, 2017); *The Museum Reader: what practices should 21st century Museums pursue, how and why?* (Museo do Chiado, Lisboa, Portugal, 2017), entre otros.

YULY RIAÑO es Artista plástica y Magister en Educación Artística. Su práctica se centra en las relaciones entre arte, educación y creatividad. Sus proyectos y experiencia se enmarcan en desarrollar programas pedagógicos, ambientes de aprendizaje para la primera infancia y laboratorios de creación. Desde el 2013 se desempeña como Coordinadora del Proyecto Educativo de NC-arte-Bogotá, espacio para el arte y la educación.

Bisagra : pedagogías empáticas/indisciplinas artísticas [Libro Digital]
/ Adela González Baca , Adrián Monroy, Adriana Raggi Lucio, Aisel Wicab, Amado Cabrales, Amauta García, Ana Karen Rodríguez, Andrea De Pascual, Caridad Botella, Carlos Romualdo Piedad, Carmen Rossette Ramírez, Carmen Oviedo Cueva, Catalina Tenorio, Daniel Godínez-Nívón, Daniel Montero Fayad, Daniela Morales Lisac, Daniela Ramos Arias, David Camargo, Diana Salas, Diego García, Diego Olmos, Esperanza de León, Estrella Luna, Fernanda Barreto, Gabriela A. Piñero, Gerardo Cedillo, Hellène Aligant, Jarumi Dávila López, Juan Sebastián Bernal, Lola Malavasi Lachner, Mar García, Marcela Bórquez, Marga Sequeira, María Cerdá Acebrón, María Sanes, Mariana Murcia, Marcela Bórquez, Marga Sequeira, María Cerdá Acebrón, María Sanes, Mariana Murcia, Marianna Dobkowska, Mariela Richmond,, Miriam Barrón, Mônica Hoff , Mónica Zamudio, Paula Piedra, Rubén Cerrillo García, Tatiana Benavides, Rubén Maldonado, Santiago iñol, Sebastián Cruz, Viridiana Jocelyn Gómez Álvarez, Xchel Gallegos, Yuly Riaño.

Ilustraciones por: Aisel Wicab, Hellène Aligant , Mariela Richmond.

Fotografías por Red de Pedagogías Empáticas, Mitote ICDAC, Colectivo Laagencia, Creatorio CAP, Tráfico Libre de Conocimientos y Diego García, Sebastian Cruz.

- 1a edición -- San José, Costa Rica: ARS TEOR/ética, 2022

100 Mb ; 1 PDF

ISBN 978-9968-899-44-4

1. APRECIACIÓN ARTÍSTICA. 2. ESPACIOS ARTÍSTICOS. 3. ARTE Y EDUCACIÓN.

I.Título.



Bisagra. Pedagogías empáticas

Indisciplinas artísticas

Priemra edición 2022

ISBN: 978-9968-899-44-4

Red de Pedagogías Empáticas

Derechos de la obra bajo licencia

Creative Commons

Coordinación Editorial:

Marcela Bórquez

Edición: Carlos Domville

Comité editorial:

Aisel Wicab

Diego Olmos

Diego García

Fernanda Barreto

María Cerdá

Germán Paley

Diseño y diagramación:

Laura Daza & Diego García

Autorxs:

Adela González Baca

Adrián Monroy

Adriana Raggi Lucio

Aisel Wicab

Amado Cabrales

Amauta García

Ana Karen Rodríguez

Andrea De Pascual

Caridad Botella

Carlos Romualdo Piedad

Carmen Rossette Ramírez

Carmen Oviedo Cueva

Catalina Tenorio

Daniel Godínez-Nivón

Daniel Montero Fayad

Daniela Morales Lisac

Daniela Ramos Arias

David Camargo

Diana Salas

Diego García

Diego Olmos

Dominique Ratton

Erika Athié

Esperanza de León

Estrella Luna

Fernanda Barreto

Gabriela A. Piñero

Gerardo Cedillo

Hellène Aligant

Jarumi Dávila López

Juan Sebastián Bernal

Lola Malavasi Lachner

Mar García

Marcela Bórquez

Marga Sequeira

María Cerdá Acebrón

María Sanes

Mariana Murcia

Marianna Dobkowska

Mariela Richmond

Miriam Barrón

Mônica Hoff

Mónica Zamudio

Paula Piedra

Rubén Cerrillo García

Rubén Maldonado

Santiago Piñol

Sebastián Cruz

Tatiana Benavides

Viridiana Jocelyn Gómez Álvarez

Xchel Gallegos

Yuly Riaño

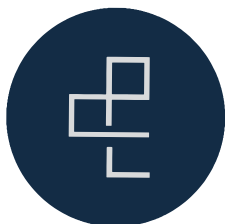
ISBN: 978-9968-899-44-4



Esta publicación se diseñó en la nube,
en algún lugar de la Red de Pedagogías
Empáticas. Se usó una tipografía
colombiana llamada **Kiffo BT**
de Bastarda type

Las pedagogías empáticas habitan el terreno de los afectos: insisten en arrojar luz a lo invisible y en buscar palabras para llamar lo innombrable, siguiendo la corazonada de que en esos lugares hay algo valioso. Una recopilación de afectos —que es lo que este libro intenta hacer— se parece a una manada de fantasmas que, a pesar de rebasar los medios que tenemos para entenderlos, nos acercan a otras formas de existir, a otros planos y dimensiones. Nuestras prácticas reúnen maneras de hacer y de ser que apuntan a cabos sueltos y enredados, que pueden enseñarnos sobre quiénes somos y quiénes podríamos ser, dónde nos encontramos y qué caminos se abren ante nosotros, y que podemos plantear como las bases de una pedagogía afectiva.

Nuestra propuesta pedagógica es contradictoria al implicar al mismo tiempo lo que está adentro y lo que queda fuera y enfatizar tanto lo único como lo múltiple. Es sutil, se activa en encuentros específicos de maneras que corresponden a sus particularidades. La encontramos fuera de la oficialidad y en lo que no entendemos, como la intuición, el presentimiento, la corazonada y el recuerdo, los cuales a su vez dan un sentido de pertenencia y pertinencia. Se expresa como resistencia y como la sensación de que algo funcionó o fracasó, operando desde la fe o en un plano similar, dándose a su propio tiempo. Su tendencia a generar vínculos es la condición de posibilidad de una Red: un yo enmarañado junto con otrxs, fronteras que se difuminan...



TEOR/ética
arte + pensamiento