

Ciudadanía y derechos culturales

Una aproximación a la construcción
de tejido social desde el arte
contemporáneo en la Ciudad de
México

Lila Insúa Lintridis *

Citizenship and Cultural Rights: An Approach to the Construction of Social Fabric Through Contemporary Art in Mexico City

Abstract

From the European and North American academic context we often tend to forget scientific and humanistic knowledge production that take place in Latin America. It is important to correct this tendency and analyse the experiences that are developing in the articulation and construction of citizenship in which the contemporary art plays a notable role: the first part of this work will be focused on the analysis and context of this phenomenon. A short period of research for young teachers in Latin America that was sponsored by the Santander Bank, was the opportunity to study specifically in the City of Mexico a series of spaces whose proposals are taking place actually would be examine thoroughly in the second section of this work.

Finally we will tackle the question How articulate networks to endow and change the social structure in which we are already immersed? The possibilities to construct meaning from down to up and to promote the cultural rights of the citizenship can constitute a way to position in front of the processes of gentrification that are present in many cities around the world. This questions will be drawn as a way to conclude.

Keywords

Citizenship, gentrification, cultural rights, contemporary art, society, town planning, cities, social production.

Resumen

Desde el contexto académico europeo y norteamericano a menudo se tiende a olvidar la producción de conocimiento científico y humanístico que se desarrolla en Latinoamérica. Es importante corregir esa tendencia y analizar las experiencias que están teniendo lugar en la articulación y construcción de ciudadanía en las que el arte contemporáneo juega un papel relevante, la primera parte de este trabajo estará enfocado al análisis y contexto de este fenómeno.

A partir de una estancia de investigación para jóvenes profesores e investigadores en Iberoamérica que patrocinó el Banco Santander, tuvimos la oportunidad de estudiar, específicamente en la Ciudad de México, una serie de espacios cuyas propuestas están teniendo lugar actualmente y que pasaremos a examinar detenidamente en el segundo apartado de este trabajo.

Finalmente abordaremos la cuestión ¿Cómo articular redes y entramados para dotar y cambiar la estructura social en la que estamos insertos? Las posibilidades de construir discursos de abajo a arriba y de promover los derechos culturales de la ciudadanía pueden constituir una manera de posicionarse frente a los procesos de elitización (gentrificación) que se presentan en diversas urbes del planeta y que contrapondremos a modo de conclusión.

Palabras Clave

Ciudadanía, elitización, derechos culturales, arte contemporáneo, tejido social, urbanismo, megalópolis.

Introducción

Como preámbulo al presente artículo, en el cual he estado trabajando los últimos meses, me parece necesario plantear una reflexión sobre la investigación artística, un contexto que sitúa mi posición como investigadora y docente universitaria. Hace no demasiado tiempo estuve revisando una serie de materiales fruto del seminario “En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica” organizado en Abril de 2010 por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA¹. Concretamente una de las ponencias fue realizada por la artista Dora García (2010) y en ella hacía una analogía entre la investigación artística y la literatura de Julio Cortázar, cuando en sus cuentos trata sobre tres tipologías de personas: famas, cronopios y esperanzas. Los relatos de Cortázar nos proporcionan las claves de la personalidad, los hábitos y las inclinaciones artísticas de cada uno de ellos. Los cronopios son presentados como criaturas ingenuas, idealistas, desordenadas, sensibles y poco convencionales, en claro contraste con los famas, que son rígidos, organizados y sentenciosos; y los esperanzas: simples, indolentes, ignorantes y aburridos². Para Dora García en la investigación artística habría un componente que está relacionado con la capacidad de generar discursos cronopios que no tienen que ver con los conceptos de productividad o puesta en valores neoliberales de la cultura. Estamos de acuerdo con Néstor García Canclini cuando manifiesta que

el pensamiento único de los economistas neoliberales se ha impuesto por todo el planeta no tanto por sus éxitos parciales (contener la hiperinflación o aumentar la competitividad) como por haber logrado quitarle importancia a sus fracasos (aumento del desempleo, de la distancia entre ricos y pobres, de la violencia e inseguridad urbanas). Luego extienden sus precarios éxitos explicativos en una zona de la economía –las finanzas– al conjunto de la sociedad y la cultura. Todo se explica reduciéndolo a fenómenos de mercado y flujos de inversión especulativa. Esta pretensión de dar cuenta de lo que ocurre en los campos de la naturaleza, de la educación y la creación artística, del poder y del sufrimiento, sujetándolos a otro territorio, fue característica de las épocas premodernas (García Canclini, 2005: 69-81)

De esta manera, las narrativas del siglo XX permitían entender cómo se relacionaban los saberes específicos de cada campo, la economía con la educación, y ambas con el arte y el poder, quedan desbancadas por una serie de principios mucho más simples, entre los cuales el principal es convertir todos los escenarios en lugares de compra y venta. A pesar de que en la educación, en el arte, en la ciencia o en la política ocurran procesos diferentes al intercambio de mercancías, siempre puede analizarse la parte que éstos tienen en relación al mercado. Volvemos así sobre los conceptos que acometió Dora García contra las posturas que quieren implantar el valor de la utilidad de toda creación artística. Con el adjetivo “útil” no se refieren al aporte intelectual o ético sino a una voluntad explícita de satisfacer la necesidad de una determinada acción a nivel productivo, económico, político, etc. En su ponencia Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar Dora García (2010) señala cómo la economía ha atravesado con sus conceptos el mundo del arte y se pretende que los artistas trabajen con colectivos deprimidos o marginados en aras de la productividad y mayor utilidad del arte. Regresamos también sobre la cuestión que García Canclini (2005) intenta situar en primer plano ¿Por qué se frustró el propósito de pensar las interrelaciones entre los campos de la educación, la cultura, la política, el poder, respetando su autonomía?

Repensar estas cuestiones parece decisivo. Nuestra investigación indaga en la relación que se establece entre la construcción activa de ciudadanía y el arte contemporáneo, sin embargo no lo hace desde una perspectiva que instrumentalice el valor de la cultura o que pretenda ser útil y cumplir una determinada función o servicio. Si la creatividad es valorada en campos culturales como el diseño gráfico e industrial, la publicidad, la fotografía, la televisión, los espectáculos multitudinarios o la moda, también ha pasado a valorarse en un sentido más extenso como capacidad para resolver problemas. La cultura actual exalta la creatividad en los nuevos métodos educativos, las innovaciones tecnológicas y la organización de las empresas, en los descubrimientos científicos y su adecuación para resolver necesidades locales. Nos parece primordial, sin embargo, estar alerta frente a la instrumentalización de la cultura y la noción de creatividad que manejan autores como Richard Florida, que tanta repercusión está teniendo entre los políticos y poner en valor determinadas propuestas como las que presentamos en este trabajo.

Metodología: tácticas y experimentación

Si quieres luchar, aquí tienes algunos puntos clave, aquí tienes algunas líneas de fuerza, aquí tienes algunas restricciones y obstrucciones.[...] Por supuesto, me toca a mí y a los que trabajamos en esta dirección saber en qué campos de fuerzas reales tenemos que orientarnos para llevar a cabo un análisis tácticamente eficaz. Pero esto, después de todo, es un círculo de lucha y verdad, o sea, precisamente, de práctica filosófica.

(Foucault, 1978)

La naturaleza de este artículo es de carácter empírico y experimental. Ponemos en relación un conjunto de comportamientos, un repertorio de símbolos y seguimos una ruta para buscar los datos, ordenarlos y justificarlos. Arbitramos entre las tendencias epistemológicas cuando elegimos tanto nuestro objeto de estudio como los conceptos estratégicos con los que trabajar sobre asuntos culturales.

El fruto de este trabajo responde a una investigación, que tuvo lugar durante los tres meses de estancia en la Ciudad de México, consistente en el estudio in situ de diversas iniciativas realizadas por algunas instituciones, artistas y agentes culturales se están desarrollando en la ciudad. A partir de este grupo objetivo del estudio efectuamos una serie de entrevistas, alrededor de 60³ que formarán parte de una página web (<http://procesosparticipativos.tumblr.com/>) sobre la relación de los procesos participativos con el arte contemporáneo en el Distrito Federal. Como ya señalamos en la introducción, no buscamos reordenar el “caos” reduciendo la complejidad de la globalización a pensamiento único. No adoptamos una posición subordinada como podría ser la subalternidad o la condición poscolonial (un discurso muchas veces manejado en el espacio crítico latinoamericano).

Nuestro viaje comienza como un acercamiento a una realidad que no deja de asombrarnos precisamente porque resulta difícil de entender. Es compleja la situación de resistencia, desigualdad, cultura, ciudadanía, poder, educación, historia, clases sociales, exclusión, urbanismo. Por el mismo motivo hablar con cada una de las personas que conocimos nos ofrecía una pequeña pieza de un puzzle que sigue incompleto, pero ofrece algunos interrogantes significativos. Claves para un debate, para un diálogo. Traer a este

trabajo un extracto de lo que allí tuvo lugar supone por tanto acercar sus voces, algunos fragmentos que darán cuenta de la complejidad de las experiencias, de la riqueza de las opiniones que se vertieron durante estos encuentros. Mediante la estructura dialogal proponemos una serie de elementos aglutinantes con los que entretejer un universo simbólico por medio de las palabras, incluso detrás de los temas que parecen más banales hay una historia que contar. La narración y el estudio de casos es una manera concreta y detallada de analizar cómo se ponen en práctica múltiples experiencias para acercarnos a la construcción de ciudadanía mediante proyectos que en diversa medida han logrado conformar nuevos escenarios de desarrollo del tejido social.

Ciudad de México, la megalópolis en contexto: Homenaje casual al desmadre⁴

Me había planteado iniciar este trabajo dando cuenta del lugar desde donde hablo; es decir, el lugar simbólico y por lo mismo geográfico y cultural desde el cual comencé a pensar el tema que nos convoca. Hay que señalar entonces que abordo estas líneas desde los “márgenes” de la Ciudad de México. En esta ciudad viven y trabajan artistas de renombre mundial como el belga Francis Alÿs o el español Santiago Sierra que dice recibir inspiración de esta “ciudad que se asemeja a un tumor, un lugar alucinante, puedes estar viviendo como en Europa y en Mogadiscio. Y todo eso genera una violencia que la ves en las calles y que es una fuente que genera tensión en mi trabajo” (Jiménez, 2005). En opinión de Alÿs, “México DF no te deja tranquilo. Te obliga a adoptar una identidad para sobrevivir a su caos. Mi estrategia fue convertirme en artista. Aquí puedo encontrar el pretexto, a la vez cruel y poético, para mis trabajos” (Jiménez, 2005). Proponemos una reflexión sobre el contexto específico en el que tiene lugar esta investigación, sin éste cualquier intento de análisis quedará huérfano de los parámetros concretos sobre los que hacer inteligible las acciones que tienen como fin la promoción de los derechos culturales de los ciudadanos.

En términos de García Canclini, la ciudad no sólo está hecha de procesos sociales sino de los imaginarios que cada grupo deposita en ella (1998: 19). Por esta razón es común que entre los artistas de la Ciudad de México se encuentren trabajos cuya intención sea rescatar lo que es “auténtico” en su sociedad y así poder exportar, cuando las circunstancias sean favorables, lo más representativo de la cultura popular. “Las nuevas estrategias de autenticación se basan en una secuencia de cuatro conceptos clave: urbano, folk, retro y cool. Incluir en su corpus cada uno de ellos, es un prerrequisito para que los círculos culturales de la globalización admitan la diferencia cultural en consonancia a sus exigencias comerciales” (Santana, 2009: 8). Es necesario mencionar que existen dos espacios claramente diferenciados en el mundo de la cultura mexicana, por un lado las estrategias que se desarrollan en el mainstream que responden a las pautas recién mencionadas. Por otro, las experiencias con un marcado interés social que después analizaremos. Todo responde a la denominación “arte” sin embargo estos mundos apenas se tocan, son ámbitos separados por “fronteras invisibles”.

El escritor Carlos Monsiváis en su libro *Apocalipstick* trazaba un semblante que contiene muchas de las contradicciones de la ciudad:

- la presencia abrumadora del comercio y la industria, que no admite espacios libres;
- los contrastes entre riqueza y pobreza, tan impresionantes que asfixian las reflexiones;
- el culto a la modernidad, que es el gran antídoto contra la nostalgia;

- la convocatoria a la posmodernidad, distribuida en los edificios que recuerdan fotos borrosas de Dallas o Los Ángeles;
- el diluvio de franquicias (de McDonald's en adelante), las zonas de prosperidad que marcan la indistinción entre una ciudad y otra;
- la americanización, dictadura internacional a la que sólo se oponen el aspecto de las masas, el sentido del humor y las multitudes que al constituirse como tales reinventan la tradición;
- la reverencia escenográfica por el pasado (y la confusión obligada entre identidad arquitectónica y bendición presupuestal de la UNESCO);
- la economía informal como la sociedad mercantil de las banquetas;
- la medianoche colmada de travestis, los últimos defensores de la feminidad a ultranza;
- la especulación frenética, que comprime las ciudades;
- los espectaculares de la publicidad que hacen las veces del museo o la ventana impúdica que enseña a los seres perfectos, para nuestra fortuna inaccesibles;
- los hoteles recién construidos que al parecer llevaban siglos aguardando a que alguien los inaugurase." (2010: 31)

Cualquier relato que tenga como sujeto la Ciudad de México debe observar su historia. Después de unos meses en la ciudad puedes advertir que muchos de sus habitantes, para describir cómo es su colonia (o barrio) se remontan unos siglos atrás. El país cuenta con una diversidad cultural rica en tradiciones ancestrales, una cultura popular y folclor reconocidos⁵. Existen en el país 1600 casas de cultura; 831 universidades públicas y privadas; 861 programas de estudios en ciencias sociales, historia y educación artística; 95 centros de investigación artística y cultural; 132 centros de desarrollo comunitario indígena y 59 casas de artesanías⁶. Según esta información podríamos creer que el desarrollo y presencia de la cultura está diseminada por todo el país. Pero no debemos perder de vista las dimensiones de una ciudad que se estima ronda los 23 millones de habitantes y cuya concentración de recursos se produce en áreas determinadas mientras otras son sometidas a un completo olvido. Este apoyo desigual a la cultura es una constante. Con la llegada a la presidencia de Vicente Fox Quesada el gobierno emprendió una reestructuración de las industrias culturales, particularmente con el *"Programa Nacional de Cultura 2001-2006. La cultura en tus manos"*⁷. En él se especificó que la cultura era un derecho fundamental de los mexicanos y una prioridad en el programa de desarrollo nacional. Se establecen cinco principios fundamentales en la política cultural mexicana: 1) respeto a la libertad de expresión y de creación; 2) afirmación de la diversidad cultural; 3) igualdad de acceso a los bienes y servicios culturales; 4) participación de la sociedad civil en la política y los asuntos culturales 5) federalismo y desarrollo cultural equilibrado entre los tres niveles de gobierno (nacional, regional y municipal). En concordancia con dichos principios, la misión general de la política cultural era el incremento de la equidad e igualdad de oportunidades en materia de desarrollo cultural a partir de la preservación y la difusión del patrimonio cultural, así como el fomento de la educación, de la creación y de la difusión artística y cultural. Las palabras clave del programa fueron democratización, descentralización y ciudadanía. Este último término se refiere a la responsabilidad que debe asumir la sociedad civil en materia cultural⁸; es decir la cultura debía promoverse a nivel municipal mediante los consejos municipales de cultura concebidos por el gobierno, que incluían a artistas, creadores, académicos y otros miembros del sector cultural. Se señala que la cultura es la fuente de identidad que refuerza la cohesión social. Entendemos que lo interesante de esta propuesta es que concibe la cultura como una forma de alcanzar el desarrollo y no como un medio de producción, difusión, reproducción y conservación de criterios comerciales

e industriales. No es una estrategia de tipo económico⁹. Tratando por tanto la situación específica del Distrito Federal y las zonas suburbanas detectamos sus peculiaridades y al mismo tiempo una serie de pautas comunes con otras ciudades latinoamericanas. Las similitudes en el análisis con la ciudad de Bogotá son reveladoras:

Desterritorialización habla en primer lugar de las migraciones, de los aislados, de los desarraigados, de las desagregaciones a través de las cuales un país como Colombia a la vuelta de treinta años se encontró con que el 70% de su población residía en las ciudades; emigraciones e inmigraciones de los pueblos a las ciudades, de las ciudades pequeñas a las ciudades grandes, de las ciudades grandes a la capital y después -siguiendo la lógica de los urbanizadores que van moviendo a las poblaciones según el lucro del suelo- de unos lugares de la ciudad a otros. De manera que la desterritorialización es una experiencia cotidiana de millones de colombianos y de latinoamericanos. (...) Castells se pregunta cómo las gentes le devuelven sentido a la vida y concluye que lo hacen "resistiendo" desde el ámbito de las culturas regionales y el ámbito del barrio, ambos igualmente precarios, sometidos al proceso de fragmentación y dispersión, pero desde ellos los movimientos sociales ligan profundamente la lucha por una vida digna a la lucha por la identidad, por la descentralización y por la autogestión. Es decir que implicado en el proceso de desterritorialización hay un proceso de reterritorialización, de recuperación y resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural (López Borbón, 2001: 6).

Estos procesos sin embargo no son exclusivos de América Latina. Manuel Delgado en un clarificador artículo titulado El miedo al gueto (o porqué se procura evitar la concentración excesiva de pobres en la ciudad) analiza cómo los grandes polígonos de vivienda social edificadas en ciudades europeas en la década de los 50 y 60 son periódicamente escenario de estallidos de aquello que los medios de comunicación tildan de "violencias urbanas", en que el calificativo "urbano" no es sino "una eufemización de una violencia social vinculada a las relaciones sociales de exclusión" (Macé, 1999: 59-64). En opinión de Manuel Delgado

En estos casos la liquidación del sindicalismo de clase tradicional y su desplazamiento de la fábrica al barrio se ha visto sustituida por una creciente miserabilización de determinados polígonos de viviendas, cuya población se ha visto victimizada por el paro y la precarización laboral o por el desguace generalizado de las políticas sociales de lo que un día fuera o quisiera haber sido el Estado del bienestar; y ello en todas sus variantes: escolarización, atención sanitaria, servicios sociales y, sobre todo, crisis absoluta del alojamiento social. El tono despiadado que ha tomado la desindustrialización y la revisión liberal del Estado-providencia se ha traducido en un fuerte aumento del malestar, sobre todo entre una masa de jóvenes a los que se les ha escamoteado literalmente el futuro y que han aprovechado la mínima oportunidad para expresar radicalmente su frustración. (...) Los medios de comunicación pueden entonces mostrar a una nebulosa turba de jóvenes airados, previamente mostrados una y otra vez como asociados a la delincuencia, la drogadicción o al fundamentalismo religioso, abandonarse al pillaje de establecimientos, el incendio masivo de automóviles y a los enfrentamientos con la policía (Delgado, 2008: 8).

Como vemos esta forma de análisis de los barrios periféricos, suburbios o *banlieues* son las mismas en París, Madrid o México DF, salvando las diferencias y volviéndolas a unir debido a fenómenos de exclusión que se repiten transnacionalmente. Por tanto estamos ante un contexto común en cuanto a la falta de oportunidades o derechos culturales.

Discusión y localizaciones: cartografía de palabras y experiencias

*- Dime esas demandas – dijo. La voz le había cambiado.
- Es una sola: locales para los adolescentes. No bares ni cines. Sitios donde no haya que pagar. Locales nuestros, como se supone que tienen los pijos que viven en casas con garajes de sobra. O como los que se okupan pero sin que nadie te eche después de un año. Locales donde podamos juntarnos cuando nos parece que todo es peor que lo peor y que lo único que esperan de nosotros los adultos es que llegue un día en que empecemos a vender y comprar todo. Como si no importara que alguien se rompa, hay que arreglarlo, ¿vale? Hay que dejar todo y ponerse a arreglarlo.
Pero, para eso, necesitamos sitios.*

(Gopegui, 2009)

La necesidad de espacios viene determinada por los individuos y el conjunto de relaciones que definirán las situaciones de ocupación y de relación que se den en los mismos. Las experiencias de las que fuimos testigo, los interlocutores con los cuales charlamos, parten de una aproximación muy cercana a las heterotopías de las que hablara Michel Foucault:

los que me interesan son, entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados. De alguna manera, estos espacios, que están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos, son de dos grandes tipos. Están en primer lugar las utopías. Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías; y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habría sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo. (Foucault, 1967).

Son espacios que permiten a los sujetos que los ocupan reconstituirse en el lugar en el que están, convirtiéndolo en un lugar enlazado al espacio que lo rodea y al mismo tiempo irreal. Estamos por tanto ante el rol de una serie de espacios y propuestas, en una cartografía marcada por la crisis, en que la creación de estos espacios de ilusión vendría a denunciar como más ilusorio todavía el espacio real, los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada. El acercamiento a los espacios que estamos analizando se caracteriza por situar la cultura en el centro de sus propuestas. Liliána López Borbón lo define de forma precisa en la entrevista que mantuvimos:

La cultura permite evidenciar el conflicto y lo que permite el ejercicio de la ciudadanía es transformar ese conflicto más allá de la obvia hostilidad que surge del encuentro entre diferentes. Ciudadanía y cultura van siempre unidas, no se puede construir la una sin la otra. El problema es pensar que tratamos con conceptos que ya están cerrados: que las culturas, las identidades, el yo están cerrados: soy así y no voy a cambiar. Entonces ya no habría que construir ciudad, ni sociedad. En la medida en que estamos en construcción de identidades políticas podemos estar abiertos al cambio y a la transformación. Yo diría que es papel del arte sintetizar las contradicciones en el hecho estético” (2011).

Los ciudadanos están implicados y sus cuerpos se ven inmersos de forma directa. ¿Cómo generar propuestas culturales que fomenten la experiencia de estos espacios, qué pueden, cómo se articulan?

FARO (Fábricas de Artes y Oficios) de Oriente: Iztapalapa

El estudio de los Faros se enmarca en el análisis de centros sociales que suponen una especie de plaza pública de subjetividades emergentes, en tanto que portadores de una nueva institucionalidad, generadores de labores intensas de formación e investigación y creadores de un nuevo tejido cultural y político. El Faro de Oriente (el primero de los cuatro que actualmente pueden visitarse en el Distrito Federal) se funda en el año 2000 y representa una propuesta alternativa de intervención cultural. Su objetivo es brindar una oferta seria de promoción cultural y formación en disciplinas artísticas y artesanales a una población marginada física, económica y simbólicamente de los circuitos culturales convencionales. Es la combinación de una escuela de artes y oficios con un espacio cultural de oferta artística importante.

Eduardo Vázquez¹⁰ nos narró el contexto político específico en el que surge esta iniciativa en la entrevista que le realizamos en el Museo de Historia Natural de la Ciudad de México en Agosto de 2011:

Se empieza a hablar sobre la posibilidad del Faro en un momento muy estimulante. La ciudad era gobernada, hasta hacía algunos años (1997) por un delegado que ponía el presidente, no por sus ciudadanos. Cuando se hacen las primeras elecciones democráticas gana el que había sido el candidato ganador de la izquierda en las elecciones de la República en 1988, Cuahutemoc Cárdenas. En ese momento la ciudad vive una especie de fiesta. Era una ciudad profundamente corrompida y violenta con un sistema muy autoritario, un fuerte deterioro de la seguridad pública, un ataque fundamental a los jóvenes a los que no se les reconocía el derecho a reunirse, a participar, a organizarse o hacer uso del espacio público. Una pequeña anécdota que da cuenta de la situación: estaba prohibido hacer conciertos de rock en el espacio público, no en los privados (teatros y salones). Existía una cultura, que tal vez venía del 68, de que la reunión masiva de jóvenes era un peligro para la estabilidad de las instituciones. En 1997 ocurre esta fiesta democrática que tiene como antecedente el levantamiento indígena de Chiapas, que contó con un apoyo muy fuerte de los jóvenes y del movimiento musical de la capital. La ciudad es ganada por el primer candidato electo de la izquierda y se aproxima a estas manifestaciones: a los colectivos que pedían que los espacios públicos se abrieran a la cultura en sus diversas manifestaciones. Empieza a haber conciertos en las plazas públicas, sobre todo en el Zócalo. Se comprendió que la utilización del espacio público no tenía que terminar necesariamente en violencia y represión.

Por otro lado estaba el problema de la concentración brutal de los centros culturales en la ciudad, que responde a una gran inequidad. Si en un mapa se ponían chinchetas de los lugares donde estaban las infraestructuras éstas se concentraban en el centro y un pasillo que conducía

hasta la Ciudad Universitaria. La designación como responsable de cultura de Alejandro Aura, un poeta y amante de la ciudad de México que no estaba adscrito a ningún partido, supone una decisión muy acertada. Él reúne a un grupo de personas para trabajar en la ciudad y nos convoca. Éramos muchas las personas que fuimos invitadas a pensar la ciudad, a traer nuestras ideas.

El barrio de Iztapalapa es un ejemplo del deterioro social. Para que nos hagamos una idea, tiene las mismas dimensiones que Uruguay, tres millones de habitantes. No había ni un cine, ni un teatro, ni una escuela de arte, ninguna infraestructura cultural y prácticamente ningún servicio; es una zona en la que se hace patente el desgarramiento de tejido social y donde se han registrado los mayores índices de violencia. En esta zona se instalaron construcciones penitenciarias y durante los últimos 50 años ha recibido remesas de inmigrantes de Oaxaca, de Chiapas, de Guerrero. El final del gobierno del PRI impone una lógica prácticamente militar en la zona. Ése es el barrio en el que se decide instalar un gran espacio cultural. La decisiva intervención del arquitecto Alberto Calach, que anuncia la existencia de un edificio abandonado que tenía como fin ser el contenedor de una delegación municipal, es el detonante del proyecto. Cuando visitamos el edificio, que llevaba abandonado 10 años, en un solar muy amplio, cercano a un mercado de basura, comprendimos que el lugar donde se practicaba una idea de reciclaje “de verdad”, el lugar en el que se encontraban los migrantes, los pobres, las cárceles, la basura debía ser el lugar del Faro. La teoría que se le ocurre a los poetas es: “vamos a demostrar lo que la cultura puede crear, más que las cárceles, que las patrullas”. Qué podemos construir a partir de lo simbólico, de la creación de objetos de arte, de objetos artesanales. La creación puede ser una forma de construir diálogos, convivencia, paz. Ahí efectivamente se produce la construcción de un proyecto con muchos progenitores: gente del teatro, de la música, de las artes plásticas. Aunque existía un proyecto de casas de la cultura su filosofía era “para los pobres cultura pobre”. Maestros tristes con una biografía de fracaso en sus disciplinas, cosas que difícilmente sirven para detonar desarrollo. Eran necesarias nuevas experiencias humanas que significaran fortalecer la autoestima, fortalecer la palabra, fortalecer la confianza y la capacidad y por lo tanto exigir la transformación de la realidad. No queríamos emular el modelo de la casas de cultura. Los faros eran el espacio de encuentro.

Las ciudades crean fronteras invisibles. Es probable que un habitante de Iztapalapa jamás pasee por Ciudad Universitaria, también que un artista conceptual mexicano jamás pise Iztapalapa: es una frontera real, que existe. La frontera también está en el imaginario cuando el estado y sus policías son enviados a contener la inseguridad, el contrabando de drogas que nace en ese barrio. El mensaje no es que las fuerzas de seguridad están para cuidar a esos mexicanos que tienen los mismos derechos que yo sino para contenerlos y que no pasen a mi barrio a robarme el estéreo ni a molestar a mis vecinos.

El Faro por tanto es un puerto para encontrarse, para invitar a la gente de la cultura, para invitar a los vecinos. Gente comprometida con el valor humano del arte. Artistas que piensan que el arte es una forma espiritual compartida por cualquiera. Comienzan una serie de diálogos a los que están invitados artistas, juventudes de militantes estudiantiles, etc. La primera situación que no deja de ser sorprendente es que la educación puede estar concentrada en un grupo determinado de personas, pero la sensibilidad no. Esta primera ancla, el Faro de Oriente, pone en cuestión también a ciertas instituciones como la Escuela de San Carlos¹¹ o La Esmeralda que se sienten interpeladas por un proyecto como el del Faro.

El trabajo que se realiza desde los Faros posibilita un acercamiento y una apertura desde el arte contemporáneo que facilita la creación de ciudadanía. La etimología de estética se refiere a “la facultad común de sentir o experimentar”, a un presente vivido colectivamente y a un medio para reconocerse. Lo propio del espectáculo es acentuar y

asegurar la comunión, confortar el sentimiento que una sociedad tiene de sí misma “la imagen que un grupo social tiene de su ambiente, es fundamental para la idea que el grupo se forma de sí mismo. Los espacios se tornan lugares por la puesta en horizonte de la memoria colectiva y es a través de ella que los lugares se hacen habitables” (López, 14). En la entrevista que le hicimos a Liliana López Borbón¹² estuvimos profundizando en estos temas:

El hecho de que sea un proyecto financiado casi en su totalidad con dinero público y que al mismo tiempo la comunidad tenga voz y decisión sobre la autonomía del proyecto es muy atrayente. A medida que sales fuera puedes ver la importancia y la medida de un proyecto que no es fácil de reproducir. El intercambio de personas es un procedimiento administrativo que no hace una red. Se dan ciertos valores que como la reciprocidad, la autonomía o el respeto son la base del modelo. Los Faros por sus dimensiones y el volumen que atienden terminan por producir procesos ampliados de tejido social. Cuesta reconocer que muchos de estos procesos pasan por una reconstrucción de afectos muy fuerte. Muchos gestores culturales prefieren pensar que están realizando una labor política, combativa o teórico-artística. Pero es central, en el proceso, el hecho de que uno trabaja con la afectividad colectiva en relación con un territorio, con sujetos y comunidades. (2011)

Hemos hablado con muchas personas sobre el trabajo que se realiza en los Faros. Durante la estancia visitamos las sedes de Iztapalapa, Milpa Alta, Tlahuac e Indios Verdes. Taniel Morales¹³, un artista y tallerista desde hace 8 años en el Faro de Oriente y en La Central del Pueblo nos comentó de forma lúcida cómo desarrolla su trabajo:

Para mí la docencia se ha convertido en el lugar más significativo que tengo para organizar mi labor como artista. No lo considero como algo separado o diferente. En un lugar como México vivir de la producción artística atentaba directamente contra mi discurso como artista. Hago una labor como artista visual (por decirlo de alguna manera porque aún muchos procesos) de la cual no vivo.

Lo importante en muchos de los proyectos en los que estoy involucrado no es lo que producimos sino cómo nos organizamos, la participación. Está de moda intentar involucrar a los públicos en el arte contemporáneo. Pero en realidad lo que se hace es tratar al público, a la masa, como activadores de sensores. ¿Cómo hacer para que la participación del público sea más interesante que lo que había hecho el autor de la pieza? Si la participación genera la pieza entonces podría darse esta situación. Hay que tener cuidado porque todos estos términos y estas dinámicas de trabajo han sido ya muy utilizadas y no siempre remitiéndonos a una participación como la que estamos tratando de definir.

En México el tema de la ciudadanía sigue involucrando un tema de castas. Dependiendo del estrato social dónde hayas nacido es lo que puedes aspirar a ser. Trabajando en el Faro de Oriente es muy patente que la pertenencia a la sociedad es muy reducida. Los alumnos no se piensan a sí mismos como parte de la producción cultural del país. Surgen entonces algunos proyectos para comunidades específicas. La producción de cultura no está al alcance de todas las clases sociales, ni todos pueden decir cómo es la cultura. Darles la oportunidad de que ellos puedan acceder a la producción cultural se convierte entonces en un proceso muy político en nuestro país.

En el Faro de Oriente imparto el único taller de arte contemporáneo. Este taller tiene que ver con la terapia personal. El 70% de los que asisten no están inscritos, acuden los que quieren acercarse. La mayoría no ha terminado la educación secundaria ni la preparatoria. La escuela, en esa zona de la ciudad, está orientada a generar empleados poco cualificados y susceptibles

de ser explotados. Obviamente nadie mínimamente formado aceptaría un trabajo así. De los 1500 alumnos aproximadamente que he tenido en el Faro de Oriente durante estos años tan sólo 5 o 6 estudiantes habrán entrado en la universidad. Los demás siguen haciendo el examen pero nunca ingresan. No culpo a la UNAM que es una gran Universidad y de las mejores instituciones que hay en México, pero no está hecha para ciertos sectores de la población como la que vive en Iztapalapa. Eso hace que exista una gran imposibilidad de afrontar el presente y el futuro, conlleva problemas de drogadicción.

Antes, el Faro se constituía como un lugar que no era ni la escuela, ni un centro comercial, ni nada identificado. Ese carácter indefinido favoreció que algunas personas se acercaran a drogarse allí. Pero ocurrió algo interesante poco a poco algunas de estas personas comenzaron a descubrir los talleres. Unos alumnos hablaban con los otros y al cabo de unos meses el consumo de droga fuerte pasaba a ser de marihuana y chelas y después de dos o tres semestres ya no tomaban nada. Se trabajaba así algo de lo que ninguna institución se había hecho cargo, ni siquiera el INJUVE. Y el mérito no lo tenemos ni siquiera los talleristas, fueron los mismos alumnos del Faro los que se ayudaron entre sí. A mi taller acude mucha gente con este problema de drogadicción. Mi taller no está enfocado en la educación formal de una técnica. Los dos primeros meses los dedicamos a la terapia de grupo. Charlamos sobre lo que nos gusta, lo que no, hasta que cada uno de ellos localiza su "urgencia" y a partir de ello la trabajamos mediante diversas estrategias del arte contemporáneo. Formas con las que los artistas han experimentado en los últimos 50 años que les son útiles. Por ejemplo un chico que ha detectado que su urgencia es el miedo a la muerte y la va transformando a lo largo del tiempo.

Una de las tesis principales del taller es que no hay una diferencia entre el público y el creador: que el artista tiene que estar al mismo nivel que el público es lo que ponemos en práctica. A partir de esta premisa nos hemos olvidado del espacio de exhibición y esto ha sido algo muy positivo porque nos permite centrarnos en el proceso. El objeto es sólo el catalizador del proceso. En el Faro salen más fácilmente las piezas colectivas, en parte porque ellos ya son un grupo que han elegido el taller por lo tanto es natural que las piezas o sean colectivas o que a partir de la urgencia de uno surja la emergencia de otro. No es tan importante de quién sean las ideas sino que hay una relación más natural con la autoría en gran parte determinada por la certeza de que no van a poder exponer y tampoco van a poder vivir del arte que produzcan. Las dos reglas que hay en mi taller es que no se tomen nada a nivel personal (aunque todo lo que trabajemos sea puramente personal) y por otro lado que nadie diga qué es lo que haría él si estuviera en el lugar del otro (cuando es únicamente para demostrar su creatividad) aunque si se pudiera lograr un clima de confianza y uno pudiera adoptar la idea de otro sería maravilloso.

Tanto en La Central como en el Faro básicamente planteo lo mismo: detectar las urgencias y sentar las bases de qué vamos a entender por arte contemporáneo. Hay un falso problema aquí porque el arte se podría entender de tres maneras: El trabajo formal del arte, el desarrollo del arte como "club social" y retomando a Beuys el arte "como ciencia de la libertad". Una palabra extraña con la que podemos experimentar nuestras propias imposibilidades de tener libertad. O una especie de investigación holística que puede tener lugar porque los métodos científicos están tan cerrados a la contradicción y lo inacabado que necesitamos de un espacio para tratar con estos aspectos y ahí está el arte. (2011)

La Central del Pueblo: Centro histórico

Benjamín González Pérez¹⁴ dice que más que hablar a título individual se le puede considerar el representante de un equipo de personas que durante los últimos 12 años han estado en una conversación sobre dos temas que afectan a la ciudad: La

reconversión del espacio público y privado en materia cultural y la integración de nuevos modelos de atención y promoción cultural.

Provengo de una formación universitaria, se empieza a pensar y discutir sobre la ciudad. Somos un grupo de personas que se formaron en la UNAM en 1986-1987 y el tono cultural de este grupo, que luchaba por la gratuidad y por la cultura como una herramienta social para pensarse y pensar a los demás. Un texto de Bertolt Brecht era mucho más importante que cualquier manifiesto político.

El Faro respondía a un esquema de escuela libre, sin pruebas de admisión, sin regulación formal o certificación de estudios. Con una lógica de intercambio más comunitaria. No se pretende formar "artistas" sino otorgar a los ciudadanos un derecho a la emoción, a la alegría, a la belleza, al estremecimiento, a llorar, a reír. Un derecho que debe existir. Si después alguno quiere asumir estas posibilidades como una forma de vida, puede hacerlo. En la lógica de ir abriendo otros espacios fue como inauguramos La Central del Pueblo.¹⁵

La Central del Pueblo inició sus actividades en 2008. En la primera etapa se desarrolló un proyecto de recuperación del Teatro del Pueblo, el cual permitió reactivar un histórico inmueble ubicado en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, con una intensa programación de teatro, música, danza y cabaret. Centro de Artes Libres AC. es una organización sin fines de lucro integrada por artistas y promotores culturales con una amplia experiencia en el fomento cultural, la educación artística, la intervención, recuperación y resignificación de espacios urbanos y la construcción de iniciativas participativas que tienen como objetivo crear comunidad alrededor del arte y la cultura. Actualmente este centro cultural está situado en el Centro Histórico y atiende a más de 300 personas semanalmente; su sede ocupa un antiguo colegio colonial, usado recientemente como vecindario, y catalogado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) como patrimonio arquitectónico. En el centro cultural se llevan a cabo cinco programas fundamentales: 1. Educación artística. 2. Servicios culturales. 3. Programación cultural. 4. Vinculación cultural y residencias artísticas y 5. Restauración y resignificación del inmueble y su impacto barrial. Así, una iniciativa ciudadana crea un espacio cultural de carácter público, gratuito y de calidad; un lugar para el diálogo y el ejercicio de la tolerancia; una terminal para vecinos, artistas y colectivos que requieren un espacio para compartir su expresión; una nueva estación que participa en el proceso de revitalización social y cultural del Centro Histórico. Debray señala que todo aquello que puede reunir a los hombres a través del espacio, tiene un alcance simbólico, y que reunirse significa crear territorio y construir futuro.

Galería de Comercio: Colonia Escandón

La galería de comercio es una iniciativa de un grupo de artistas que presenta proyectos de arte público y gratuito en la esquina de las calles Comercio y José Martí. Entre los objetivos publicados de la Galería figuran los siguientes:

1. La Galería de Comercio presenta proyectos (por invitación) que se conciben de acuerdo al espacio de la galería, a su contexto físico, social, urbano, económico y político.
2. La Galería de Comercio existe momentáneamente y no produce residuos-excedentes en el sitio.
3. El lugar de la Galería de Comercio es el espacio en la calle y ocasionalmente incluye las paredes, muebles, personas, animales, vegetales u objetos que lo

habiten. Su tiempo es permanentemente momentáneo y/o simultáneo.

4. La Galería de Comercio presenta proyectos autónomos que no requieren mantenimiento. También presenta proyectos cuyo uso y condiciones del entorno permiten su permanencia; o que voluntariamente consideran su fracaso, transformación o destrucción como parte de su naturaleza.
5. La Galería de Comercio se compromete a no dañar o poner en riesgo el entorno, a sus habitantes y edificios. Lo exige también de los proyectos que presenta.
6. La Galería de Comercio presenta proyectos de bajo o nulo presupuesto. Los gastos materiales y/o de mano de obra son cubiertos por el/los responsable(s) de cada proyecto.
7. La Galería de Comercio presenta un proyecto al mes, durante un evento público, con horario fijo.
8. La Galería de Comercio se encarga de difundir, registrar y hacer seguimiento de cada proyecto.
9. La Galería de Comercio no conserva, almacena, ni comercializa, ni disputa obras o certificados, ni la propiedad, ni los derechos de autor o porcentaje alguno de cualquiera que pueda ser el beneficio pecuniario o moral de los proyectos que presente. La Galería de Comercio es una entidad libre que no se rige democráticamente ni es dependencia del gobierno. La Galería de Comercio se reserva el derecho de cambiar de domicilio a voluntad y a discreción. Su potencial ubicuidad es proporcional a las necesidades de los proyectos presentados.

En la entrevista que mantuvimos con Nuria Montiel y Alejandra España¹⁶, miembros del equipo, sobre el espacio, pudimos charlar sobre los objetivos del proyecto:

En un inicio investigamos sobre cómo trabajar, si pedíamos o no permiso para la utilización de la calle. Como actitud política nos planteamos que la utilización de la calle debería ser un derecho, en la calle deberían pasar este tipo de cosas todo el tiempo. No tenemos un permiso de la delegación aunque hicimos una investigación sobre qué burocracia había que solucionar pero nos dimos por vencidos. La comunidad ha ido advirtiendo que no hacemos ningún daño, no graffitamos, ni martillamos, ni cualquier otro perjuicio. La comunidad nos conoce y eso ayuda. Tal vez la actividad más problemática fue con los skaters porque en si es una comunidad a la que se mira con suspicacia pero por ejemplo en un evento como el de ¿Quieres bailar conmigo? Que consistía en cortar la calle para un baile popular pasaba la policía y preguntaba ¿hasta qué hora van a estar? Hasta las 12... y cuando ya eran las 12 volvían y les decíamos hasta la una... Casi puede decirse que se daba una camaradería y sin dinero de por medio. Ésa es una de las reglas de la Galería de Comercio, que no haya dinero de por medio, que no sea comercial y que no se dejen residuos en la vía pública. Son situaciones y eventos que invitan a la gente a tener una experiencia estética en sus vidas.

Cómo posicionamos nuestra relación con la comunidad ha sido un tema polémico dentro del grupo. Algunos manifestaban que no se estaba haciendo un "servicio" a la comunidad. Yo sentía que en el momento que hay unas personas que tienen la capacidad de reunirse, de hacer, de lograr, de construir, se están poniendo las cartas para que si la sociedad quiere jugar lo haga. Ha sido muy gratificante que la gente se involucre como lo ha hecho. Gente del barrio que nos ha dicho que son "seguidores" de lo que hacemos, la reacción de algunos vecinos ha sido muy positiva en este sentido. En una charla que dimos en el Faro de Tlahuac asistió una señora a la que parecía que la existencia de la Galería de Comercio le había cambiado su perspectiva sobre el espacio público. El que ocupáramos la calle sin hacer nada malo. Fue muy emotivo porque sintió entusiasmo al pensar ¿por qué no? El espacio también es mío, podría sacar una mesita...

La inauguración se hizo con música porque tenía que ser algo festivo. También esto nos

interesa. Después ha habido muchos eventos relacionados con el arte sonoro. Por ejemplo conexiones en vivo entre Londres y México. La música es efímera, es instantánea. Te lleva a un estado no residual. Te deja una sensación impresa, una constante. No nos interesaba que todas las propuestas fueran visuales o artísticas. Nos apetece invitar a biólogos, científicos, a gente que venga a platicar sobre física cuántica, que se produzcan encuentros y experiencias, intercambios de conocimiento. Estuvimos haciendo una especie de “sondeo”, entrevistas a la gente del barrio. Las respuestas han sido muy interesantes. Había gente que nos identifica, otros no. Por ejemplo un niño proponía hacer demostraciones de samuráis. O una señora que quería jugar a gallinita ciega. Mucha gente se quejaba de la suciedad de la calle. Una de las preguntas era ¿qué haría si tuviera 500 pesos para realizar alguna acción? Entonces mucha gente decía que compraría una escoba y barrería. Esto nos llevó a entrevistar al barrendero que lo que quería hacer era dar un curso de ecología sobre cómo reciclar los residuos vecinales y es un proyecto que queremos realizar.

Entre las propuestas que ha albergado este colectivo tiene lugar la posibilidad de “autocomprensión” y de vivir el mundo de otra manera: “Las obras participativas con tendencia implicativa se generan a partir de las estructuras sociales y se dirigen a ellas, en un intento por modificar algunas formas sociales por medio de la ampliación de las estructuras de participación comunitaria”. (Aguilar, 2010: 12) Como bien describe Guadalupe Aguilar

una propuesta participativa implicativa supone el conocimiento del artista sobre el entorno en el cual la obra funcionará. Como resultado de la organización de la experiencia social⁸ in situ, por parte del artista surge una propuesta estética dirigida a la generación de efectos sociales (...) Otro de los móviles del arte participativo implicativo ha sido la intención de restauración de la idea de comunidad a través de una re-elaboración colectiva de sentido. La participación implicativa se desarrolla en tres momentos distintos: el primero es la participación del artista en lo público, el segundo la participación de la obra en la formación del público, y por último, la participación del público en la obra. (2010: 13)

Lo lúdico ha estado presente en muchas de las propuestas de Galería de Comercio. Cuando les preguntamos sobre cómo lo entendían y utilizaban respondieron:

Lo lúdico es agarrar el sentido del humor en la vida. Es la ligereza. Tener la posibilidad de hacer algo porque si tiene algo de espiritualidad, en medio de todas las obligaciones y preocupaciones. Los juegos por lo general tienen reglas y a la vez incitan a la pertenencia a la comunidad. Se hizo el Juego de Giotto que fue el primer evento por correspondencia, de Alessandro Ceresoli y el grupo A12 que son arquitectos y artistas italianos. Antes la calle era un lugar de juego. Yo pienso en mi abuela que mantiene sus amigos del barrio de aquella época desde que jugaban en la calle. Es una manera de apropiación del espacio público. Se incita al ciudadano a cruzar las fronteras, a volverse loco, jugar al loco, hacer el loco. Una pérdida de control, dejarse ir. Hay una satisfacción en la que se desencadenan una serie de acciones y de relaciones. (Entrevista a Montiel y España¹⁷)

Si bien el juego es uno de los modos más eficaces en el proceso de aprendizaje de los niños y a la vez uno de los motivos más entrañables para procurar amistades y alianzas múltiples, la calle siempre ha sido el escenario perfecto para éstos; para el libre intercambio, para que ocurran los juegos alrededor del juego¹⁸. Estas dinámicas son modos de organización grupal entre participantes de cualquier género, estrato social, procedencia geográfica, nivel educativo, etc. Y hasta años recientes, parte de la herencia social que alberga la dinámica urbana de este lugar. El pasado 17 de julio de 2011 en La Galería de Comercio tuvo lugar el evento Juegos Callejeros con base a una memoria

compilada a voces y mensajes electrónicos, utilizando el espacio público como tablero para la participación voluntaria de asistentes, espectadores, transeúntes y curiosos. Todas las prácticas y manifestaciones lúdicas son expresiones simbólicas del ser humano, en las cuales los sujetos satisfacen determinados deseos y emocionalidades en busca de reconocimiento. Este hecho implica remitirse a la imaginación simbólica para comprender la esencia misma de lo lúdico y el sustento de una pedagogía relacionada con ella. El juego es lúdico porque en él se expresa lo esencial de la imaginación simbólica y por lo tanto lo lúdico no se reduce a él.

Grupo (DE): de la escuela de arte a la ciudad

Grupo (DE) se conforma como una colectividad cambiante. Se trata de una salida artística que se vincula con lo social, lo que ha hecho que en ocasiones se involucren con terceros que no son necesariamente artistas, por ejemplo Otros por la Tierra. El Grupo (DE)¹⁹ genera situaciones donde el espectador está implicado como participante, cómplice y colaborador fundamental, investigando nociones como “arte y servicio” y “arte como intercambio”. Entre las estrategias que pone en marcha “aprende tácticas completamente nuevas, por ejemplo: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público, y cómo clarificar el simbolismo visual del proceso artístico a gente no educada en arte. El artista público está convencido de la génesis social de su poética y con el objeto de ejercer la crítica sobre las condiciones sociales existentes, se involucra en un ámbito social concreto para generar su propuesta, asumiendo así el carácter de un antropólogo subjetivista” (Aguilar, 2010: 14) Este proceso creativo produce la reapropiación del espacio público y favorece la construcción de comunidad. El proyecto ATR (Archivo Temporal Reproducible) es una biblioteca pública ambulante e itinerante compuesta de libros donados por amigos y público en general. Este archivo es temporal y está en constante cambio. Debido a su interés en el libre intercambio, el proyecto cuenta con una fotocopidora donde todos los libros, textos e imágenes son reproducidos sin costo alguno. Otro de sus proyectos, que ya hemos mencionado aquí debido a que fue realizado en colaboración con la Galería de Comercio, fue el denominado Día de Muertos. Con motivo de la celebración por los 200 años del bicentenario de la independencia, concebida para apoyar y consolidar un proyecto de nación “que se encuentra herido de muerte” y la conmemoración por los 100 años del inicio de la revolución mexicana, absorbida por los medios masivos de comunicación.

El grupo (DE) propuso una acción que consistía en la dislocación del calendario para evidenciar y disparar reflexiones sobre la situación de extrema violencia y militarización que atraviesa el país.

En México se celebra a los muertos con un luto bastante colorido donde son invitados a celebrar con los vivos un reencuentro breve.

La ceremonia duró 12 horas y consistió en un carnaval, un comedor comunitario una sesión de micrófono abierto, una fiesta callejera y la realización de una ofrenda. En otra ocasión Un torneo de baile, fue la excusa para vincular las distintas facultades de la Universidad de las artes en Xalapa, Veracruz y el CNA (Centro Nacional de las Artes). La gente bailó y así reactivaron un espacio (la cantina) poco frecuentado por la comunidad.

A modo de conclusión algunas cuestiones

¿Qué puede la colaboración?

A partir de las experiencias que hemos estudiado podemos conjeturar sobre las

posibilidades de construir discursos de abajo a arriba, la certeza de que fomentando los derechos culturales de la ciudadanía se puede construir entramados con los que dotar y cambiar ciertas estructuras sociales que se conformaban como absolutamente terminadas, excluyendo de la posibilidad de creación a aquellos sin recursos económicos. De esta manera se intentan fisurar las fronteras invisibles pero no por ello menos reales que existen en la Ciudad de México.

Estas prácticas tienen en común algunos conceptos clave como son la cooperación, que en el espacio de producción social juega un papel relevante, como dice Mauricio Lazzarato se trata de una cooperación autónoma, independiente y creativa; destaca que para Gabriel Tarde, de hecho, la fuente de la riqueza no descansa “ni en la tierra, ni en el trabajo, el capital o la utilidad, sino en la invención y la asociación” (Lazzarato, 2002: 8) Sería deseable profundizar en cómo las relaciones de cooperación pueden ser capaces de desplazar los mecanismos competitivos como base sobre la que organizar una nueva política racional, una manera de posicionarse frente a los procesos de gentrificación. La cultura se puede percibir como un sistema regulador del comportamiento, la forma como se configura el espacio público, cómo se estructuran las lógicas de intercambio simbólico en la cotidianidad de los ciudadanos, constituyen un campo prioritario de batalla política, como afirma Martín Barbero: “el estratégico escenario que le exige a la política recuperar su dimensión simbólica –su capacidad de representar el vínculo entre los ciudadanos, el sentimiento de pertenencia a una comunidad- para enfrentar la erosión del orden colectivo” (Barbero, 1998: 15) Por lo tanto es fundamental la condición en que se posiciona la cultura como un modo de resistencia. La manera de articular estos objetivos supone trabajar con la cultura como un derecho. Janusz Symonides, recogiendo un pensamiento ampliamente compartido, señaló que “Los derechos culturales suelen calificarse de ‘categoría subdesarrollada’ de los derechos humanos.” Halina Niec había indicado que: “Definir los derechos culturales ha probado ser una tarea monumental. Si bien es obvio que los derechos culturales son derechos a la cultura, no es obvio qué es lo que incluye exactamente el término cultura, y esto ocurre a pesar de la existencia de numerosas definiciones contenidas en varios documentos internacionales. Otro elemento que contribuye al ya mencionado descuido es el conflicto entre la universalidad de los derechos humanos y el concepto de relativismo cultural” (Achugar, 2003). Los derechos culturales implican una concepción de la cultura ciudadana que desencadene y coordine acciones públicas y privadas para generar sentido de pertenencia y apropiación de la ciudad. La apropiación es la forma como los ciudadanos usan la ciudad, respetan su carácter de patrimonio común. Las acciones deberían incidir en la forma como los ciudadanos perciben, reconocen y usan los entornos sociales y urbanos; y en las relaciones que ellos establecen entre sí en cada uno de estos contextos. La cultura ciudadana posibilita la construcción de un proyecto colectivo de ciudad a partir de reglas de juego y límites respetados entre desconocidos, por eso la base de esta investigación es la constitución de una ciudadanía activa.

¿Qué antidotos contra la segregación urbana?

Si como plantea Manuel Delgado la eficacia funcional del gueto consistía en su idoneidad para la solidaridad y las iniciativas colectivas

la premisa teórica es que “el antidoto contra la segregación urbana y la exclusión social es favorecer, mediante la intervención pública, la mezcla social sobre el territorio, la convivencia y la interacción en los espacios urbanos de diversos grupos sociales (sobre todo por recursos económicos, pero también por religión, por características étnicas)”. Como se ve, se supone que intercalar clases y grupos étnicos tiene efectos beneficiosos que, por otra parte, nunca han visto comprobada su presunta bondad en orden a otra cosa que no sea sosegar, por la vía de la disolución, la tendencia que los sectores más desfavorecidos de la sociedad tienen a devenir

fuerza de intranquilidad para las clases política y económicamente hegemónicas. (Delgado, 2008: 14)

Por lo tanto y como esbozaba en la entrevista Eduardo Vázquez se trata de proteger a la clase media, no dotar de mejores condiciones a los más desfavorecidos. Se “procura una cierta estampa de multiculturalismo y cosmopolitismo, referente puramente estético destinado a atender las demandas en materia de convivencia entre culturas que reclaman esos sectores sociales interesados en las dinámicas de gentrificación, es decir en la reocupación por clases medias y altas de centros urbanos rehabilitados, en los que se espera que pulule una cantidad aceptable de inmigrantes que garanticen el nuevo colorido local, el nuevo tipismo pluriétnico (Delgado, 2008: 17) Lo que está criticando Delgado es la imposibilidad de que esos seres humanos agraviados se agrupen, reconozcan sus intereses y objetivos mutuos y tomen conciencia de su fuerza y de su capacidad de desplegarla. Por no hablar de que esas políticas nunca afectan a barrios que ya eran de clase media o alta, en los que a ningún urbanista oficial se le ocurre animar a instalarse a familias pobres o marginales para asegurar la supuestamente deseada “heterogeneidad social”. Tampoco la “lógica del mercado” será capaz de generar los diálogos que exige la densa heterogeneidad cultural en el interior de cada nación y entre ellas. En los estudios tanto de García Canclini (2000) como de Martín Barbero (1998), se señala la incapacidad del mercado como instancia organizativa de la cultura, en cuatro áreas fundamentales de la vida social: el mercado no puede sedimentar tradiciones; crear vínculos sociales entre sujetos; engendrar la innovación social, ni permite organizar la interculturalidad. En sus reflexiones aparece la constante preocupación por revitalizar la esfera pública y la dimensión simbólica de la política. Sobre el tema urbano, García Canclini esboza algunas coordenadas que orientan las acciones a emprender: la agenda pública urbana debería cubrir espacios de sociabilidad y consumo cultural; así como mejorar y diversificar la oferta cultural en el contexto de una esfera pública transnacional garantiza el acceso de las culturas populares locales.

¿Qué pueden las políticas culturales?

Los estudios recientes sobre políticas culturales tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. No puede haber políticas sólo nacionales en un tiempo donde las mayores inversiones en cultura y los flujos comunicacionales más influyentes, o sea las industrias culturales, atraviesan fronteras, nos agrupan y conectan en forma globalizada, o al menos por regiones geoculturales o lingüísticas. Esta transnacionalización crece también, con las migraciones internacionales que plantean desafíos inéditos a la gestión de la interculturalidad más allá de las fronteras de cada país. La reconstrucción de la esfera pública pasa por revitalizar lo público dentro de cada país para dar sentido social a ámbitos y circuitos culturales afectados por los procesos de privatización, pero también es preciso reformular el papel de los organismos internacionales y otros actores públicos para integrar las economías latinoamericanas entre sí y con las de Norteamérica y Europa.

Gran parte de los movimientos sociales, como los Sin Tierra en Brasil, los de Derechos Humanos en Argentina, Uruguay y Chile, los movimientos indígenas de Ecuador, México y Guatemala, emergen de frustraciones graves e insisten en reivindicaciones estructurales muy postergadas. Constatamos que es escasa la capacidad de los

partidos históricos para representar las demandas de la ciudadanía mientras aumenta la “explosividad” social, las protestas por violaciones a los derechos humanos, los asaltos a supermercados, las ocupaciones de tierras, los enfrentamientos de las fuerzas represivas con los movimientos indígenas y urbanos, de desempleados y de empleados a los que les deben seis meses de sueldos paupérrimos. En este espacio de insatisfacciones difícilmente gobernable, las políticas culturales tienen una vasta tarea como políticas organizadoras de las incertidumbres y los conflictos simbólicos, como movilizadoras de nuevos sentidos sociales. Como lugar en el que se reformulan los vínculos entre cultura, sociedad y política. Los ejemplos y testimonios que hemos recogido en este trabajo demuestran que estas propuestas no son palabras vacías, no quedan en “teorías que se le ocurren a los poetas” sino que trascienden el espacio de las metáforas. La cultura ciudadana regula los comportamientos en la medida que establece las normas mínimas comunes que hacen posibles las relaciones de los ciudadanos entre sí y con su entorno. Es necesario reflexionar sobre las mediaciones constitutivas entre la cultura y la política: superar la visión instrumental del poder. Como nos han dicho muchos de los entrevistados México necesita una política de Estado incluyente, participativa y democrática y no simplemente una política sexenal. Los procesos creativos suponen una fuerza de transformación social, es necesario sembrar la igualdad en el acceso y el disfrute de la cultura con experiencias que han demostrado funcionar como son los Faros; ofrecer espacios, bienes y servicios culturales de calidad (no cultura pobre para los pobres); favorecer las expresiones de la diversidad como base de unión y convivencia social; ampliar la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social. Impulsar una acción cultural de participación y corresponsabilidad puede ser la base sobre la que vivirse en una sociedad enferma donde los procesos creativos pueden actuar como una terapia social y más allá de ella. Muchas de las propuestas que hemos examinado dependen de políticas gubernamentales, pero tanto en España como en América Latina y con demasiada frecuencia, las políticas culturales²⁰ están amarradas a estructuras muy débiles que cíclicamente pierden su autonomía. Sería necesario trabajar para reforzar la independencia de este sector. Crear una estructura sin amnesia es una labor necesaria para poder avanzar en una política que solidifique y articule la construcción de ciudadanía a partir de la cultura.

Notas

- 1 Se puede encontrar más información sobre este proyecto en la siguiente dirección: http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=28834&lang=ESP&PHPSESSID=r0khri87ifvj0lmtdsi2hfa9b5
- 2 En el cuento Viajes podemos apreciar la filosofía tipológica que propone Cortázar: “Cuando los famas salen de viaje, sus costumbres al pernoctar en una ciudad son las siguientes: Un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras. El segundo se traslada a la comisaría y labra un acta declarando los muebles e inmuebles de los tres, así como el inventario del contenido de sus valijas. El tercer fama va al hospital y copia las listas de los médicos de guardia y sus especialidades. Terminadas estas diligencias, los viajeros se reúnen en la plaza mayor de la ciudad, se comunican sus observaciones, y entran en el café a beber un aperitivo. Pero antes se toman de las manos y danzan en ronda. Esta danza recibe el nombre de “Alegría de los famas”. Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o

les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: “La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad”. Y sueñan toda la noche que en la ciudad hay grandes fiestas y que ellos están invitados. Al otro día se levantan contentísimos, y así es como viajan los cronopios. Las esperanzas, sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a verlas porque ellas ni se molestan.” (1996)

- 3 Ver en el Apéndice 1 el listado completo de espacios y agentes entrevistados.
- 4 “ El desmadre (un caos inconcebible en el universo agrario) es el bono que las instituciones otorgan a los recién vecindados en la capital, y de la noche a la mañana, y de la mañana a la noche, se producen los canjes: aquí estaba el peón de hacienda porfirista, aquí saluda el banquero; aquí dormitaba la retórica de las hazañas patrias, aquí se extienden el habla cantinflasca y el humor semisecreto del cinismo; aquí decía “haiga” el revolucionario, aquí ensaya su delicioso extranjerismo el aristócrata recién fabricado.” (Monsivais, 2010; 31).
- 5 Como ha señalado Javier de Lucas, “las nociones de cultura e identidad cultural no son en absoluto pacíficas, tampoco en su formulación jurídico-política”, y más aun agrega, “... la cultura se da por supuesta como un concepto pacífico, unitario, aún más, obvio en el planteamiento de homogeneidad cultural propio de los Estados nacionales hasta prácticamente ayer, pues se da por hecho que el Estado es monocultural, que compartimos una cultura. Con la toma de conciencia de la multiculturalidad es cuando se da paso al plural: a las culturas, a la diversidad cultural. Con el incremento del pluralismo cultural, con el reconocimiento de que las nuestras son (siempre lo han sido, aunque sólo ahora es visible) sociedades multiculturales, es posible e incluso necesario distinguir: una cosa es el derecho al acceso y participación en la cultura como bien primario, en el sentido del acceso, participación y disfrute de la cultura, de la vida cultural, como requiero para el desarrollo y la emancipación individual. Otra, el derecho a la propia identidad cultural, al propio patrimonio y herencias culturales. En la primera, el objetivo es que todos seamos iguales. En la segunda, lo importante es la diferencia”. (2005)
- 6 Información facilitada por el Sistema de Información Cultural de CONACULTA
- 7 El Plan Nacional de Desarrollo es el documento oficial que se da a conocer al inicio de cada gobierno, en donde el Ejecutivo federal expone los objetivos, estrategias y prioridades para el desarrollo integral del país.
- 8 Este énfasis de ciudadanía en la cultura fue visto por amplios sectores culturales como el deseo del gobierno de deslindarse de sus responsabilidades, ya que al hacer corresponsable a la sociedad civil de la actividad cultural dejaba al mercado su desarrollo. Véase, por ejemplo Carmen Galindo “La cultura en el primer año del PAN, no hay nada nuevo bajo Fox” en http://www.estudiosdeldesarrollo.nt/coleccion_america_latina_en_el_1/12pdf
- 9 The most innovative element of Benkler’s analysis, within the framework of liberal theory, is the notion that the distance between the nature of political economy and the nature of civil society can be bridged by social production: “a good deal more that human beings value can now be done by individuals who interact with each other socially, as human beings and social beings, rather than as market actors through the price system” (Benkler,: 7)
- 10 Eduardo Vázquez Martín es escritor, poeta, promotor cultural y en la actualidad Director del Museo de Historia Natural de la Ciudad de México. Entrevista realizada por Lila Insúa en el mes de Julio de 2011.
- 11 En la Ciudad de México existen dos escuelas oficiales de Arte, La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” está adscrita al Instituto Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. La Academia de San Carlos depende de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM) En sus instalaciones

- impartieron clases y estudiaron los más prestigiosos arquitectos, pintores y escultores del país educados bajo los modelos que predominaron en su momento.
- 12 Liliana López Borbón es especialista en políticas culturales. Dirigió la Red de Faros durante 3 años, desde el año 2007 al 2010.
 - 13 Taniel Morales es músico- artista visual- profesor desde hace 8 años en el Faro de Oriente. Profesor en La Central del Pueblo. Profesor en CICO (centro de investigación coreográfica) Entrevista realizada por Lila Insúa en la Ciudad de México en el mes de Julio de 2011.
 - 14 Fue director, durante 7 años y fundador del Faro de Oriente. Actualmente dirige La Central del Pueblo
 - 15 Esta entrevista a Benjamín González fue realizada por Lila Insúa en agosto de 2011 en la Ciudad de México.
 - 16 Entrevista realizada por Lila Insúa en la Ciudad de México en el mes de Julio de 2011.
 - 17 Entrevista realizada por Lila Insúa en la Ciudad de México en el mes de Julio de 2011
 - 18 'Bogotá está en juego' se refirió a la importancia que tienen las acciones de los ciudadanos con respecto a la ciudad y a la idea de propiciar la autorregulación por medio de juegos ciudadanos. El viraje dentro de la estrategia general del Programa cambió este universo simbólico a partir del compromiso que el 2 de enero de 1996 Mockus adquirió con los ciudadanos y que consistió en transformar a la ciudad en 'Bogotá Coqueta'. Propuesta que generó una gran controversia por las deterioradas condiciones físicas en las que se encontraba la ciudad. Fue justamente la discusión, la que terminó introduciendo la imagen de la ciudad en la agenda de los medios. En la revisión de los registros de prensa escrita y de las emisiones en radio y televisión que se conservan en los archivos del IDCT, se comprobó que la coquetería estuvo en primer plano durante casi todo el año 96, con un titular o mención semanal y diaria durante el cumpleaños de la ciudad en agosto, que fue el momento en que se lanzó formalmente la campaña masiva correspondiente. En este contexto, las intervenciones lúdicas en el espacio público urbano fueron una forma de construir acontecimientos para los medios y hechos para los ciudadanos. Hacer visible un comportamiento por esta vía permitió introducir en las rutinas cotidianas de los grupos de población que vivían directamente la experiencia, la posibilidad de cruzar una frontera o un umbral, en donde la intensa condición ordinaria de lo cotidiano se reemplaza por un tipo diferente de intensidad (Silverstone, 1994: p. 278). Una intensidad que revitalizó la communitas y brindó elementos para sumergir en la memoria colectiva una percepción renovada de la socialidad. Como la describe Martín Barbero "esa focalización de la cultura ciudadana llevó a los artistas y a otros creadores culturales a repensar su propio trabajo a la luz de ser ciudadanos como algo que informaba su vida cotidiana, y desde ahí el sentido de su creación". En esta lógica, las prácticas estético–expresivas fueron modos de recobrar memorias o tejer lazos de pertenencia con el territorio y por esta vía rehacer las identidades (Martín Barbero, 1998: página 208). Liliana López Borbón: Op. Cit. Página 13.
 - 19 Entrevista realizada por Lila Insúa en la Ciudad de México en el mes de Julio de 2011.
 - 20 El eje actual de las políticas culturales de la UNESCO está vinculado con la noción de desarrollo y la idea de que el progreso económico y social está culturalmente condicionado. En esta perspectiva las políticas culturales deben garantizar "la oportunidad de elegir un modo de vida colectivo que sea pleno, satisfactorio, valioso y valorado, en el que florezca la existencia humana en todas sus formas de integridad" (Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, 1996: p. 19).

Referencias bibliográficas

Achurar, Hugo (2003). Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?. En *Pensar Iberoamérica*, Revista de Cultura. Número 4

Aguilar, G. (2010). La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Tíme Divisa de Antonio Vega Macotela. En la Revista *Arte y Políticas de Identidad: Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades*. Vol. 3, (pp. 9-28) Murcia: Universidad de Murcia.

Benkler, J. (2006). *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, puede consultarse el artículo completo (enlace consultado el 18-11-2011): <http://www.yale.edu/yalelj/112/BenklerWEB.pdf>

Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Delgado, M. (2008). El miedo al gueto (o porqué se procura evitar la concentración excesiva de pobres en la ciudad). En el *II Seminario Atlántico de Pensamiento*. Puede consultarse el artículo completo (enlace consultado el 18-11-2011): <http://www.studio18.tv/seminario/libro2/manueldelgado.pdf>

Foucault, M. (1978). Security, territory and population, conferencia pronunciada el 11 de enero de 1978. Referencia completa: http://www.generation-online.org/p/fp_foucault14.htm p.3

Foucault, M. (1967, 14 de marzo). De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Galindo, Carmen. La cultura en el primer año del PAN, no hay nada nuevo bajo Fox. Consultada en http://www.estudiosdeldesarrollo.net/coleccion_america_latina_en_el_1/12pdf

García Canclini, N. (Coord.) (1998). *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Modernidad y Multiculturalidad: la Ciudad de México a fin de siglo* 1ª parte. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Grijalbo.

García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. En Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 69-81) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Acceso al texto completo (enlace consultado el 18-11-2011): <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>

García, Dora (2010, 10 de abril). "Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar". Auditorio del MACBA. En http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=28834&lang=ESP&PHPSESSID=r0khri87ifvj0lmtdsi2hfa9b5

- Gopegui, B.** (2009). *Deseo de ser punk*. Barcelona: Anagrama.
- Jiménez, C.** (2005, 5 de febrero). Santiago Sierra: México es como una ciudad tumor y Alýs, un exiliado curioso. Madrid: Babelia
- Lazzarato, M.** (2002). *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. París: Les Empêcheurs de Penser en Rond.
- Lazzarato, M.** (2009). Neoliberalism in Action: Inequality, Insecurity, and the Reconstitution of the Social. En *Theory, Culture & Society*, Vol. 26, nº 6.
- López Borbón, Liliana** (2001). *Políticas culturales orientadas al plano de la vida cotidiana: evaluación de las estrategias de comunicación del Programa de Cultura Ciudadana (Bogotá, 1995-1997). Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO*. Consultado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/lopez.pdf>
- Lucas Martín, J.** (2005). La Ciudadanía para los Inmigrantes: Una Condición de la Europa Democrática y Multicultural. Conferencia pronunciada en las *Jornadas Una Europa solidaria: ciudadanía y cooperación internacional*, Oviedo: Instituto de estudios para la Paz y la Cooperación-IEPC. (www.universidadabierto.org). (Enlace consultado el 18-11-2011)
- Macé, E.** (1999). Les violences dites "urbaines" et la ville. En *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 83/84 (septiembre), (pp 59-64).
- Martín Barbero, J.** (1998). Un nuevo mapa cultural. En Campos, Yezid (Comp.) *La ciudad observada. Violencia, cultura y política*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín Barbero, J.** (1998). Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad En *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, DIUC.
- Monsivais, C.** (2010). *Apocalipstick*. México: Editorial Debate.
- Santana, A.** (2009). La lucha libre y la identidad cultural mexicana. En *Producta50: Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre economía y cultura*. Barcelona: YP Productions. <http://www.ypsit.net/proyecto.php?id=3>. (enlace consultado el 18-11-2011)
- Terranova, T.** (2009). Another Life: social cooperation and a-organic life. En *Journal Theory, Culture & Society*. Vol. 26, nº 6, (pp. 1-29) Los Ángeles/Londres/ Nueva Delhi/ Singapur: SAGE. Puede consultarse el artículo completo en español: <http://www.uoc.edu/ojs/index.php/digithum/article/viewFile/n12-terranova/n12-terranova-esp> (enlace consultado el 18-11-2011)
- Yúdice, George** (2003). Paradojas del arte Público. Conferencia dentro del seminario *La construcción de lo público MACBA* Barcelona 28-29 de noviembre 2003. Puede consultarse la conferencia completa en español: <http://www.box.net/shared/xcihm9nukb5qveza3bc0> (enlace consultado el 18-11-2011)

Apéndice 1

El grupo con el que se han trabajado estos materiales incluye: Centro Cultural Universitario Tlatelolco (Sergio Raúl Arroyo) + Unidad de Vinculación Artística UVA (Ignacio Pla) + Agustín Estrada (Director de la Red de FAROS) + Museo del Chopo (Alma Rosa Jiménez Chávez) + Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC, Sol Henaro) + José Miguel Casanova (Escuela Universitaria de Arte de la UNAM, ENAP) + Faro de Tlahuac (talleristas, ciudadanos, gestores) + Faro de Indios Verdes (talleristas, ciudadanos, gestores) + Centro Cultural de España en México (Rodrigo García) + Casa Vecina + MUCA Roma (Gonzalo Ortega) + Galería de Comercio (Nuria Montiel y Alejandra España)+ Néstor García Canclini (antropólogo, especialista en Estudios Culturales) + César Martínez (artista) + Verónica Gerber (artista) + Benjamín González (La central del Pueblo) + Liliana López-Borbón + Emma Messeguer (directora de Casa Talavera) + Carla Herrera-Prats (artista y curadora) + Monica Mayer (artista y curadora) + Lorena Wolffer (artista) + Adeco-diciac (Pantitlán) + Martes de arte en Tepito (Mario Puga) + Yutsil Cruz (artista y curadora del proyecto Obstinado Tepito) + Faro de Oriente (talleristas, ciudadanos, gestores) + Faro de Milpa Alta (talleristas, ciudadanos, gestores) + Arturo Ortiz (Arquitecto y artista) + Grupo (DE) (colectivo de artistas)

(Artículo recibido: 17-04-2011; aceptado: 13-05-2011)