

INVEN TARIO

Indistinciones:
arte, [contra] pedagogías
y acción social

EDITO RI AL

El segundo número de la serie **INVENTARIO** reúne dos experiencias que tienen en común la indistinción entre el arte, las (contra) pedagogías y la acción social: el proyecto **Lanchonete<>Lanchonete (L<>L)**, fundado por Thelma Vilas Boas en 2017 en la zona conocida como “Pequena África”, en Río de Janeiro, y la organización **Calpulli Tecalco**, impulsada por Carmen Rodríguez desde los años ochenta en la delegación de Milpa Alta, en la periferia de la Ciudad de México. Ambas iniciativas se han conformado de manera orgánica desde procesos de base comunitaria que las hacen operar de manera situada en un diálogo directo con sus contextos y con quienes participan de ellas.

Ambos casos nos muestran el potencial transformador de la palabra, convocando formas de resistencia que, mediadas por las pedagogías y el arte en su dimensión más social, dan lugar a la construcción de ciudadanías activas y participativas con un fuerte lazo hacia el territorio en el que se desenvuelven. Aquí la palabra reivindica articulaciones de orden colectivo: escucharse con la puerta abierta a la calle, en el caso de **L<>L**, y el estudio de las lenguas indígenas y las toponimias del territorio, en **Calpulli Tecalco**, son parte de un proceso de mediación del lenguaje y la palabra, con el cual se dinamizan afinidades y simpatías en la cohesión del tejido social.

El uso del diálogo y la comida para abrir procesos que conllevan a ejercer derechos constitucionales, frecuentemente negados para las comunidades, en el caso de **L<>L**, o la preservación lingüística del náhuatl y los conocimientos ancestrales alrededor de la milpa como sistema de siembra, en **Calpulli Tecalco**, son parte de una suerte de regeneración, al menos en un nivel microscópico, del tejido social a través de la influencia que ejercen ambos proyectos.

2

La escuela, la educación y la pedagogía sirven como estrategias para la articulación comunitaria. Y es ese proceso de base mediado por la educación, justamente, el que da lugar a una noción de ciudadanía con un carácter constituyente, donde emergen de manera horizontal, y desde la base de las comunidades, acciones para la vida común. Vale la pena pensar entonces en el potencial que tiene la pedagogía como regeneradora del tejido social a través de estas dos experiencias. Además, su articulación con dinámicas de ancestralidad preexistente da cuenta de la recuperación de epistemologías alternativas para enfrentar las crisis del presente y establecer narrativas contracoloniales: la cuestión de la africanidad en el caso de **L<>L** y el náhuatl en **Calpulli Tecalco**. La presencia de estos rasgos históricos activa allí procesos que, en vínculo con la pedagogía, generan ciudadanías en las que el arte opera como mediador o detonador.

3

Finalmente, veremos que en ambos opera la noción de conocimientos útiles. Desde el activismo artístico-cultural no se presupone una actividad definida, sino que es desde la necesidad colectiva de la comunidad que se ponen en marcha procesos de pedagogías y contrapedagogías alrededor de conocimientos que necesitan y demandan las personas que frecuentan ambos espacios.

Este número también incluye una breve crónica de otro de los viajes de investigación, realizado a la ciudad de La Paz (Bolivia), entre el 17 de febrero y el 7 de marzo.

LANCHONETE < > LANCHONETE

ABRIR LAS PUERTAS HACIA LA CALLE

[y escuchar lo que la gente dice]

[Michelle Farias Sommer]
Brasil¹

Esta reflexión se origina en mi interés por entender el tratamiento de las temáticas sociales en el arte brasileño contemporáneo, y su punto de partida lo identifiqué con el trabajo de los críticos brasileiros **Mário Pedrosa (1900-1981)** y **Aracy Amaral (1930)**. Ambos encontraron una afinidad con la escena latinoamericana del arte al explorar las preocupaciones sociales de su tiempo. Aracy Amaral publicó en 1984 el libro *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, donde estudiaba las modulaciones de la dimensión social del arte de Brasil entre los años treinta y setenta, y lo adaptaba a lo que estaba sucediendo en el momento en América Latina, Europa y Estados Unidos. Amaral traía nuevamente la reflexión sobre la función social del arte y el compromiso social del artista, que tuvo una presencia importante en las discusiones teóricas sobre lo latinoamericano en los años setenta. Privilegiar la idea de “función social” desvanece la función estética del arte, cuyo resultado más visible es la activación de lo social-comunitario a través de las empatías generadas por los artistas. El compromiso social del arte es proporcional a la sensibilidad social de los artistas, y la implicancia de este en activismos es consecuencia de la resonancia que los problemas de su tiempo tienen con su propia humanidad.

Este antecedente, me hace pensar acerca de la utilidad y el compromiso social del arte en la escena de Río de Janeiro, todo ello a través del espacio **Lanchonete < > Lanchonete** (L < > L, en adelante). La palabra *Lanchonete* se asocia con la idea de un bar, un lugar en el que se come y se bebe. La gestora del espacio, Thelma Vilas Boas, señala que este es un lugar “**al que se llega en sandalias y camiseta, y donde se teje el compartir**”. El proyecto comenzó a gestarse en 2017 en el territorio conocido como *Pequena África* en el centro de Río de Janeiro, un sector que sufrió reformas urbanas, así como procesos de gentrificación e “higienización”, tanto en la época de la Copa Mundial de Fútbol en 2014, como en los Juegos Olímpicos de 2017. Además, **esta área recibió en 2017, justamente, la designación como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.**

Pequena África fue un sector portuario que recibió una de las mayores cantidades de personas esclavizadas en Brasil hasta 1879, cuando tuvo lugar la abolición total de la esclavitud. *Cais do Valongo*, construido en este territorio en 1811, fue el lugar central del comercio de esclavos y donde se fundó la primera favela de Río de Janeiro. Las memorias materiales de este territorio reaparecieron recientemente luego de excavaciones arqueológicas en el marco de proyectos urbanísticos, lo que dio lugar a la reconstrucción de la historia colonial de esta zona de la ciudad.



Imagen pag 5: Buraqueira Lanchonete. Projeto de Thelma Vilas Boas; marcenaria de Marcelo Zocchlo, 2021. Acervo Lanchonete. Foto: Thelma Vilas Boas. Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 29, n. 46, jul.-dez. 2023.

¹Profesora Universidad Estadual de Río de Janeiro (UERJ).

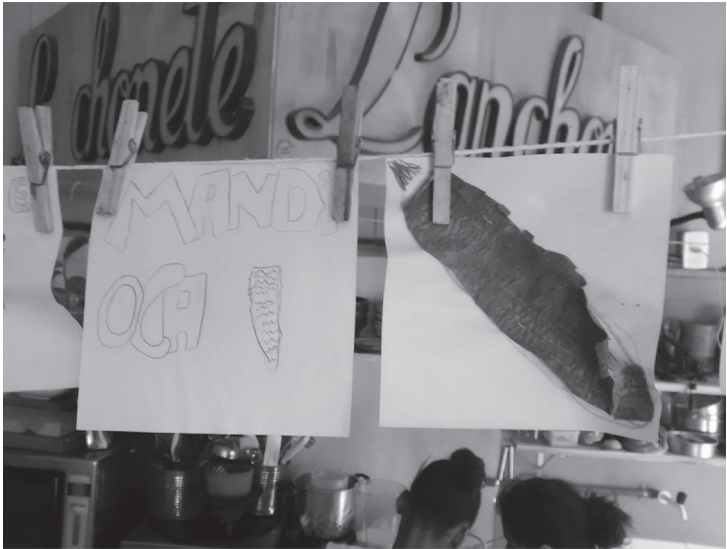
En ese contexto, muy conectado de hecho con la propia historia del Brasil, el espacio independiente **Saracura** comenzó una ocupación entre 2015 y 2017 en una casa entregada por un artista y gestor cultural que propuso la apertura del espacio para actividades culturales y exposiciones. En aquel momento **Thelma Vilas Boas** propuso el proyecto de **L<>L**, el cual consistía en instalar una gran mesa y una cocina en la terraza del caserón, abrir sus puertas y colocar en la entrada un aviso invitando a las personas a entrar, sentarse y conversar sobre la vida. Bajo esta iniciativa **L<>L** comenzó a ser frecuentado por niñ_s negr_s después de la jornada escolar y por mujeres en condiciones de vulnerabilidad habitacional. Desde allí, Thelma comenzó a reflexionar sobre el tipo de contribución comunitaria del proyecto, que, si bien nació con una intencionalidad artística, empezaba a conectarse socialmente con el contexto de **Pequena África**.

El periodo de formación de **L<>L** coincidió justamente con mi llegada a Río de Janeiro, y desde entonces comencé a acompañar el proceso de manera cercana, movilizada principalmente por los afectos y por los vínculos que se estaban dando desde mi labor universitaria. Quiero regresar a ese momento a través de una conversación que fue publicada en la revista *Cadernos Desilha* 2 (2019), en la que Thelma reflexiona sobre este tipo de ocupaciones y espacios ubicados, principalmente, en lugares vulnerables de la ciudad afectados por las transformaciones urbanísticas que generaron la Copa del Mundo y los Juegos Olímpicos.



Imagem pag 6:
Lanchonete <> Lanchonete /
Ocupação Bar delas —
Um bar dirigido por mulheres
Cadernos Desilha 02. Ed. Livia
Flores y Michelle Farias Som-
mer. Río de Janeiro: PPGAV
EBA UFRJ / Editora Circuito,
2019, p. 185-187.

Imagem pag 7:
L<>L é uma cozinha-escola e aproveita suas
dinâmicas para estimular o encontro com a
escrita e a leitura, a interpretação e construção de
narrativas diversas e críticas. Cadernos Desilha
02. Ed. Livia Flores y Michelle Farias Sommer. Río
de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito,
2019, p. 185-187.



"Lanchonete <> Lanchonete es un espacio que fue gestado desde 2017 cuando ocupó *saracura*, un espacio experimental en la región portuaria de Río de Janeiro. En 2018 se acopló a una ocupación feminista y a partir de 2019 comenzó una gestación del espacio colectivo y colaborativo: **Escola por vir (Escuela por venir)**. La programación del espacio sucede junto a esa cultura riquísima que resiste a la opresión y ocupa la región de **Pequena África**, zona portuaria en el centro de la ciudad de Río de Janeiro y lugar histórico de comunidades remanecientes de quilombos [palenques]. Thelma Vilas Boas, la gestora del proyecto, reafirma esa invitación de puertas abiertas para entrar dentro de un espacio desde y para las personas que se desenvuelve a través de las presencias compartidas. La artista escucha y colectivamente actúa. Esa programación, delineada junto con las personas, es fluctuante, y en ella ocurren grupos de estudio, talleres, *workshops*, confección de productos de limpieza e higiene, encuentros para preparaciones de comidas pensando la mesa y la cocina como ese gran local de comensales donde las personas se reúnen para comer y compartir vidas e historias, una oficina abierta de arquitectura pensando en la asistencia técnica y la cuestión del derecho a la vivienda, una conexión con la educación dirigida a la ciudadanía, y una ocupación de espacio público con muestras de cine y video enfocadas en cuestiones africanas y afrodiaspóricas".



Cuando le pregunté a Thelma acerca de las maneras en que contribuía a los procesos territoriales, ella afirmó que **L<>L** "(...) es una praxis que se deriva de una relación política volcada a la educación, que está en conexión con formas de pedagogía ciudadana". Durante este diálogo, el proyecto todavía estaba muy enfocado en las relaciones entre cocina y capacitaciones profesionalizantes para mujeres, sin embargo, para el 2018, dado el cierre de *saracura*, **L<>L** migró hacia una ocupación feminista al interior de un bar capitaneado por mujeres. En este cambio, el proyecto expandió su vocación hacia cuestiones asociadas a la educación, que ampliaron las dinámicas del espacio más allá de la mesa de comer para entenderla como un lugar de estudios y formación.

Durante el periodo 2018-2019 se llevaron a cabo acciones relacionadas con el derecho a la vivienda y el espacio público, discutiendo sobre la necesidad de afirmación a partir del uso del territorio y el derecho a la ciudad. Las actividades desarrolladas por artistas, curador_s, critic_s o académic_s, sucedieron como "contrapedagogías", teniendo un enfoque afrocentrado, pensadas desde la educación alimentaria como un derecho y el jugar como una práctica de ocupación del espacio público. Fueron importantes también, durante este periodo, la exploración de la idea de *moradía* segura como un derecho constitucional, junto a la salud, la educación y la alimentación para la protección de las infancias.

La vida de **L<>L** dentro del bar feminista fue corta. En 2019 se instaló en un galpón más amplio ubicado justamente al frente del bar. Allí comenzó **Escola por vir (Escuela por venir)**: una práctica de educación para las ciudadanías. En esta nueva fase, el proyecto vivió una actualización en 2020 pensando los desafíos de la pandemia y el trabajo que se había desarrollado hasta el momento, todo ello en medio del sufrimiento y la profunda vulnerabilidad social ocasionada, en buena cuenta, por las políticas ultraderechistas del gobierno de Jair Bolsonaro. Desde

entonces, **L<>L** comenzó a tener una relación más fuerte con el territorio, principalmente con l_s niñ_s y las mujeres.

Actualmente el galpón que habita el proyecto tiene un promedio de 100 visitantes por día, los cuales participan de diversos programas construidos desde y con la comunidad. El énfasis temático está en discusiones sobre la blanquitud y su pacto narcisista en el contexto brasileño, así como el racismo estructural, la urgencia de políticas de reparación y prácticas contracolonias como gestos transformadores. Además de la cocina, la formación de mujeres y las prestaciones de servicio, Thelma posiciona así el proyecto: **"Lanchonete <> Lanchonete vive la procesualidad sin tabú, sin mentira, sin preocupaciones de control y en la mayor apertura posible hacia la calle"**. Pienso al respecto: ¿cómo habita un proyecto de este tipo (capitaneado por una mujer blanca, en Río de Janeiro, proveniente de una perspectiva del arte contemporáneo cuestionado por ella misma) el contexto de *Pequena África* y el Brasil de hoy? Lo hace, sin duda, desde una necesaria y urgente alfabetización racial en la que Thelma ve la manera de salir de la simple declaración de un proyecto contracolonial para romper, desde la acción, con el pacto hecho por la blanquitud en el Brasil.

Una de las gestoras actuales del proyecto, **Desirée Simões** es enfermera, psicoanalista, negra, y su trabajo de mediación cuestiona la idea de **L<>L** como un espacio abierto en permanente invitación para entrar y conversar sobre un mundo que nos es común. Señala que el actual enfoque del espacio tiende hacia la construcción de ciudadanías. [ver link entrevista]

<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/62575/39986>

Imagen pag 8:
Cinema na rua - a disputa pela cidade é uma luta defendida pela práxis L <> L, que acredita que aparição é um recurso importante para conquistarmos o direito à cidade e seu devir-escola. Cadernos Desilha 02. Ed. Livia Flores y Michelle Farias Sommer. Rio de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito, 2019, p. 185-187.

Finalmente, ¿cómo pensar el impacto de este proyecto en **Pequena África**? ¿De qué manera **L<>L** configura una alternativa para viabilizar el acceso a dispositivos, equipamientos y políticas públicas para personas que viven en ocupaciones irregulares? ¿Cómo pensar precisamente el acceso desde una perspectiva contrahegemónica y situada, que emerja desde las personas que ocupan y viven este espacio? ¿Cómo articular la atención psicosocial en proyectos autogestionados y con una preocupación social desde el arte?

CALPULLI Tecalco

[Mónica Amieva]
México²

²Investigadora del Instituto de Investigaciones
Estéticas de la UNAM.

Esta propuesta hace parte de una investigación en curso que lleva como título **Pedagogías contingentes**, y que tiene en su base la pregunta por las capacidades del arte para generar transformaciones en realidades concretas. El proyecto estudia la aplicación de

metodologías contextuales y situadas que responden a nociones contrahegemónicas de pedagogía social desde las artes, la plasticidad de la vida social y la indistinción entre el arte, la educación y los activismos sociales. Para ello, se toma como referencia el trabajo de cuatro artistas-pedagogos mexicanos: José Miguel González Casanova, Pablo Helguera, Mónica Mayer y Fernando Palma. En sus trabajos se exploran los aportes a la historia del arte nacional en términos de pedagogías y contrapedagogías, configuración de ciudad y construcción de experiencia ciudadana.

En el caso de **José Miguel González Casanova**, por ejemplo, se estudian sus estrategias de investigación artística articuladas a la agroecología, la economía y la pedagogía, además de las implicancias sociales de todo ello. En **Pablo Helguera**, por su parte, se identifican dos orientaciones en su obra: una conceptual y otra pedagógica. De esta última, cabe señalar ejemplos como la **Escuela Panamericana del Desasosiego** (2006), donde desarrolla un viaje desde Alaska hasta Argentina haciendo una serie de performances y talleres bajo la idea utópica del panamericanismo trasladando un foro nómada por diferentes contextos de la región; **Instituto de la telenovela** (2002) en el cual explicita la sensibilidad ciudadana construida a partir de las telenovelas mexicanas; finalmente, se destaca el proyecto editorial **Education for Socially Engaged Art** (2011), dirigido a



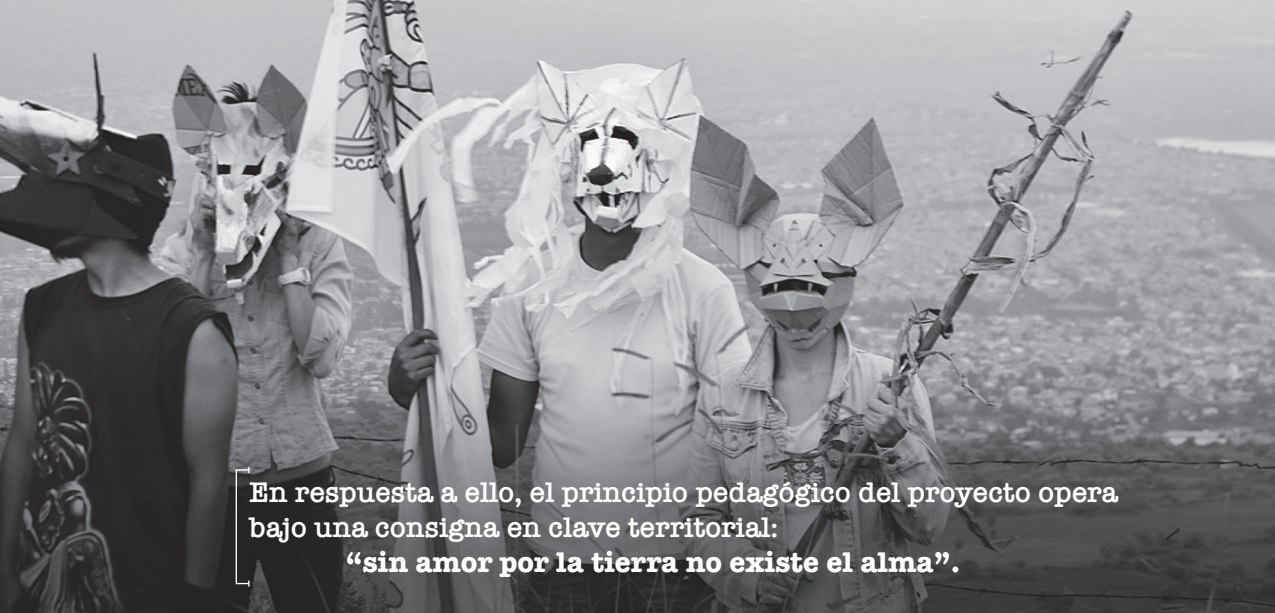
Imagen: Blog Calpulli Tecalco,
<https://calpullitecalco.wordpress.com/>

estudiantes en formación de las áreas de arte e historia del arte, en donde desarrolla la cuestión de la ciudadanía a través de los vínculos sociales del arte y su dimensión pedagógica.

Con respecto a **Mónica Mayer**, la revisión se ha centrado en proyectos de incidencia "extrartística", como lo son las luchas feministas y los compromisos sociales, mediante obras como **El tendedero** (1978), o las reflexiones sobre el proceso pedagógico mismo y la producción de términos como "**pedagogías amorosas**". Con su trabajo, Mayer retoma la idea de Suzanne Lacy cuando sugiere la necesidad de entender que **el arte es lo que necesitamos que sea**, lo cual da lugar a una serie de prácticas híbridas de indistinción entre el arte, la pedagogía y el activismo. Finalmente, en el caso de **Fernando Palma**, la atención se concentra en sus acciones de reasentamiento indígena y restauración lingüística con el proyecto **Calpulli Tecalco**.

La organización **Calpulli Tecalco** reside en la delegación de Milpa Alta, al sur de la Ciudad de México, lugar donde se encuentra una de las principales despensas agrícolas para la ciudad y un importante espacio de protección medioambiental y reserva de aguas. La palabra **Calpulli**, tiene diferentes acepciones en náhuatl, sin embargo, podría ser traducida al español como "**casa comunal**". Milpa Alta ha sido víctima de diversos procesos de extractivismo ambiental derivados de la aplicación de políticas neoliberales desde los años noventa, como también, en la actualidad, es escenario de disputa territorial por el control del narcotráfico. Este municipio se caracteriza también por tener un complejo tejido social en el que convergen comunidades indígenas náhuatl y otomíes. Allí, desde 1988, la educadora Carmen Rodríguez, madre del artista Fernando Palma, comenzó un proceso de fortalecimiento de la lengua náhuatl en niños a través de actividades de escritura y lectura en voz alta. Estos círculos de lectura funcionaron inicialmente en el patio de su propia casa, pero el proyecto fue creciendo en volumen y diversidad, y comenzó a involucrar a sus propios hijos como gestores de contenidos en filosofía, agricultura y arte.

El objetivo de Carmen Rodríguez era la preservación del náhuatl como lengua tradicional, así como de los valores y prácticas culturales de San Pedro Actopan en Milpa Alta. De este modo en la propuesta pedagógica del proyecto se encuentra la idea del rescate y la restauración lingüística, entendiendo que la desaparición de diferentes lenguas indígenas en México es el resultado de la sistemática discriminación a los pueblos originarios.



En respuesta a ello, el principio pedagógico del proyecto opera bajo una consigna en clave territorial:
“sin amor por la tierra no existe el alma”.

Al momento de hablar con el artista Fernando Palma sobre la cuestión de la ciudadanía para pensar la plataforma **Calpulli Tecalco**, señala precisamente que esta se agencia desde expresiones culturales y artísticas, así como desde la educación en situación; y que lo importante es preguntarse por cómo la formación ciudadana puede ofrecer ciertas reconfiguraciones sociopolíticas así sea a un nivel microscópico. En **Calpulli Tecalco**, por ejemplo, se han trabajado en detalle los sistemas de terrazas de cultivo prehispánicos de Milpa Alta, trayendo a la actualidad discusiones sobre el origen de los alimentos, la soberanía alimentaria y la sustentabilidad en la Ciudad de México. Reconocer el sistema de terrazas agrícolas prehispánicas constituye una acción que es al mismo tiempo de historia y memoria viva. Ese tipo de experiencias, genera para Palma una reflexión de base para el proyecto, el cual asume la traducción y el uso del lenguaje como forma de afirmación política, en donde se dirimen las tensiones que se generan en las mediaciones lingüísticas respecto a la nominación y el uso de la tierra. De hecho, una de las acciones que desarrolla el artista guarda relación con las toponimias y el nombre de las calles en los barrios de la delegación, en donde registran, por ejemplo, los vestigios de un pensamiento ancestral que habita el territorio espectralmente.



La toponimia enuncia procesos sociales preexistentes que sólo se hacen visibles a través de la palabra, y pone de manifiesto capas de sentido que se conflictúan entre sí. Territorio-lenguaje-identidad constituyen para Palma una táctica para repolitizar la memoria náhuatl desde el lugar propio, lo cual implica una adaptación de las formas de la ciudad a las dinámicas ancestrales, y no a la inversa. Esta forma de apropiación de la ciudad configura otro tipo de ciudadanía que parte de la revaloración de la diferencia en la que se funda la experiencia urbana, y no de su integración, asimilación y anulación, como sucede a menudo durante el proceso colonial-moderno. La autoafirmación de las subjetividades indígenas en Milpa Alta pasa por asumir su propia ontología desde la palabra, lo que lleva a la toma de conciencia de una condición de ciudadanía diferencial: **¿qué significa ser ciudadano para un náhuatl?**

Milpa Alta es un municipio “verde” y un territorio con vocación agrícola, y en **Calpulli Tecalco** asumir la recuperación de las formas tradicionales de producción, es una expresión de la recuperación cultural, y por tanto otra práctica de repolitización del territorio. Distintas disciplinas se articulan a las acciones del proyecto: el arte, la arqueología, la ciencia, la lingüística, la robótica, la agronomía; cada una de ellas se despliega a través de mediaciones específicas para la apropiación territorial, la resignificación de la actividad urbana, la construcción de ciudadanía interseccional, la reanimación de la cultura ancestral y la configuración de sistemas agrícolas alternativos a la producción intensiva.

Las acciones de **Calpulli Tecalco** constituyen un inventario de conocimientos útiles catalizados por la experiencia artística y la función pedagógica. Sea pues por la recuperación lingüística o el perfil pedagógico que asumen los activismos artísticos, el proyecto está determinado por un vector educativo que atraviesa todas sus dinámicas de encuentro. Por ejemplo, Fernando Palma desarrolló un proceso de **creación de un video juego en náhuatl sobre la historia de Milpa Alta, cuyo objetivo consistió en adaptar contenidos históricos a los gustos de niñ_s que frecuentaban las “maquinitas” de videojuegos ubicadas en tiendas de abarrotes, un lugar en el que sin duda eran vulnerables al microtráfico de drogas**. Ajustarse al lenguaje de los videojuegos implicó adaptar a las dinámicas de sitio las formas y contenidos educativos con objetividad y sin romanticismos curriculares. A través del área de educación artística que lidera Fernando Palma es posible pensar el papel que juega el arte en estas labores comunitarias, las cuales implican una responsabilidad colectiva para la defensa del patrimonio cultural y natural, así como del potencial que tienen estos proyectos para generar redes de solidaridad y apelar a saberes situados. **Calpulli Tecalco** se articula además a los proyectos educativos formales de las escuelas públicas y los procesos productivos reales de Milpa Alta.



“Adopta una Milpa”, por ejemplo, constituye otra de las acciones de resignificación del aparato productivo local por medio de la reanimación de las **milpas, o sistema agrícola de terrazas prehispánicas**. Esta iniciativa, además de motivar la apropiación de un modo de producción tradicional y sus saberes asociados (ciclos de cultivo y colecta, conocimiento de plantas alimentarias y medicinales, estrategias y formas de riego), estimula una relación colectiva con la tierra. Acompaña a este proceso la activación de preparaciones tradicionales y cocinas colectivas con los productos de las *milpas*. A partir de un agenciamiento artístico-pedagógico se entrelazan entonces otras agriculturas, la protección del medio ambiente y la construcción de comunidad a modo de crítica al sistema moderno de posesión y uso del suelo, teniendo como base la lengua, la cultura y el territorio.

Con **Calpulli Tecalco**, la crítica a la versión moderna de ciudad y ciudadanía se amplifica desde la reincorporación de prácticas ancestrales en Milpa Alta, y su resultado reivindica la diferencia y las contrapedagogías. La idea integracionista de ciudadanía es cuestionada, pues ella se alinea a un proyecto de nación en donde toda diferencia cultural y racial se ve forzada a componer un programa social artificioso y lejano, por vía del mestizaje y la narrativa “mexicanizadora”. **¿Qué significa ser ciudadano para un náhuatl? O mejor aún ¿es posible una ciudadanía de los pueblos indígenas?** Son preguntas que tensionan la retórica moderna de la ciudad democrática y vuelven este concepto un campo de disputa; como en Milpa Alta, donde las ciudadanías se ven contaminadas por el arte a través de la resistencia lingüística y el activismo territorial.

Listado de imágenes:

pag 12

Arriba: Angélica Palma (2015). En el Teuhtli, caminata por el pueblo de Xico. Blog Calpulli Tecalco.

Abajo: Fernando Palma (2014). Bandera. Toponimia y paisaje de Malachtepec Momoxco, Milpa Alta. Blog Calpulli Tecalco.

pag 14-15

Angélica Palma (2016). Niños del Libro Club Fernando Benítez/In Cualli Ohtli. Blog Calpulli Tecalco



Sin amor
por la
TIERRA

ALMA
NO
EXISTE

CIUDADANÍAS

Da ní as

[¿con] o sin
TELEOLOGÍA?

Una de las preguntas más interesantes detonadas a partir de este segundo encuentro es si las ciudadanías críticas a partir de proyectos autogestionados y de acción social tienen en su base una teleología o no, es decir, si se movilizan impulsadas por un fin último o emergen de procesos orgánicos que no necesariamente tienen por objetivo alcanzar metas o fines concretos.

En ambos casos está presente la idea de una ciudadanía sin teleología. La Modernidad planteó pensar esta noción como un tipo de teleología posible que determina hacia dónde va el ciudadano, cuál es su deber ser, cómo debe ser su comportamiento, etc. Sin embargo, en estos casos la noción de ciudadanía no opera bajo ese principio, sino sobre la premisa de abrir la puerta a la calle y que ella misma se manifieste, y que, por lo tanto, la mediación del espacio no proponga teleologías últimas para un tipo particular de ethos pensado desde la institucionalidad. **La idea de la palabra y de la escucha, de abrir el espacio para hacer una activación psicosocial en L↔L** resulta significativa, porque la palabra cura, no de un modo pasivo, sino, como una forma de activación a través del ejercicio de escucharse colectivamente, y se genera una respuesta concreta: más de 100 personas asisten diariamente a ese espacio.

Así, con la noción de ciudadanía en disputa y tensión permanente parecería que ambos casos carecen de una teleología moderna al pensarse

orgánicamente como un proceso constituyente que emerge de las mismas comunidades. En ellos hay una búsqueda por ejercer derechos constitucionales alrededor de la alimentación, la vivienda, la memoria histórica, el cuidado, la seguridad y la vida urbana en poblaciones vulnerables: mujeres, niños, personas indígenas y racializadas. Tanto en **L↔L** como en **Calpulli Tecalco** se valoran la diferencia y la diversidad como elementos trascendentales para asumir la ciudadanía y la experiencia urbana. La comida como espacio de encuentro que permite pensar cuestiones como la soberanía alimentaria o el papel de la memoria histórica, plantea, a su vez, en los dos casos, una experiencia social y estética significativa.

Sin embargo, una ciudadanía sin teleología es una ciudadanía en la que no se estaría reconociendo el componente ideológico que motiva e impulsa los procesos de acción dentro de las comunidades. Resistir desde una crítica al discurso colonial y apostar por la construcción de una subjetividad distinta desde la negritud en el caso de **L↔L**, por ejemplo, es una cuestión que tiene en su base, entre otras cosas, un componente ideológico fundamental que moviliza la acción. O recuperar el náhuatl para pensar otra manera de ser parte de la sociedad desde una articulación lingüística distinta tiene también un carácter ideológico que permea los procesos pedagógicos de **Calpulli Tecalco**. Tal vez al historizar los diferentes momentos del concepto de ciudadanía podríamos trazar mejor cuál es el sentido político de estas prácticas y a qué apuntan implícita o explícitamente. Porque una práctica de resistencia no apunta a resistir por siempre, sino a intentar una reconfiguración del orden social en distintas escalas.

Vinculado con la pregunta que está detrás de ambas prácticas alrededor de la historia, llama la atención que, si bien hay una experiencia reciente que se plantea desde su origen como un modo de resistencia y repensar las prácticas microsociales ante un cierto momento de la política global neoliberal, hay una respuesta también a una idea hegemónica de la ciudadanía.

Una práctica de resistencia no apunta A RESISTIR POR SIEMPRE, SINO A INTENTAR una reconfiguración del orden social en DISTINTAS ESCALAS.

Cuando los movimientos populares en Perú durante los años setenta respondían a la ciudadanía como concepto denunciaban el término por su carácter burgués, en tanto era una clase la que había impuesto el concepto de ciudadanía para pensar la vida social. Esto es: el ciudadano o ciudadana como sujeto del Estado, que debe cumplir con un ethos en el entorno familiar, en la sociedad civil y en la nación. Para los años setenta, parece que la ciudadanía había dejado de ser ese concepto que a lo largo del siglo XX integró diferentes aspectos en función de la participación subjetiva dentro de la sociedad civil. Pensando en cómo se responde a ese concepto, lo que se ve, en el caso del Perú durante este periodo, es la existencia de una noción de ciudadanía con otro contenido. Cuando se piensa en qué pasa con la ciudadanía dentro del neoliberalismo, el propio concepto en su dimensión histórica también tiene una revisión por parte del poder y parece desinflarse a causa del consumo y la propiedad privada volviéndose insustancial.

Lo que vemos en ambos proyectos es la respuesta, precisamente, al concepto actual de ciudadanía en su forma dominante y hegemónica, que no responde a las condiciones concretas de la vida social. En ambos proyectos existen formas de sociabilidad que intentan demostrar lo contrario y conformar una nueva noción de ciudadanía. Así, el concepto no podría pensarse sin teleología. Bien sea porque en su faceta tradicional esta idea es inmanente al término, o porque desde activismos y formas de resistencia opera en escalas microscópicas y se piensa para una comunidad específica, o porque en una escala mayor la pluraliza para configurar un Estado, como sucede en el caso boliviano. Esto último permitiría discutir la idea de la ciudadanía y lo plurinacional a través de ángulos de debate que tengan en cuenta sus usos y problemas o su aplicación en la política pública.

I N V E N T A R I O EL SUR GLOBAL DESDE LOS ANDES BOLIVIA

La historia de Bolivia tuvo en la Revolución de 1952 uno de sus puntos de quiebre más singulares durante el siglo XX. Este proceso, en el que gobernó el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), desde el 9 de abril de ese mismo año –cuando ocurrió el golpe que dio fin al gobierno de la Junta Militar mediante la insurrección popular– hasta 1964, trajo consigo cambios sustanciales en la política pública. Detonada principalmente por la crisis económica y la guerra del Chaco, la revolución a cargo del MNR puso en marcha varias acciones que cambiaron la vida social y política del país: la nacionalización de empresas mineras, la creación de una reforma agraria, la puesta en marcha de una reforma educativa y la instauración del voto femenino. Allí se sentaron algunas de las bases que en un registro temporal más reciente serían recuperadas para dar lugar al Estado Plurinacional de Bolivia actualmente, toda vez que se reconoció –si bien de manera incipiente– la existencia de pueblos o “naciones” originarias presentes en todo el territorio del país.



Gastón Ugalde. “Marcha por la vida II”.
Instalación con medios mixtos.
Dimensiones variables. 2004.

Dentro de las genealogías del arte contemporáneo boliviano destacan dos artistas que marcaron significativamente la escena artística del país durante la segunda mitad del siglo XX: **Roberto Valcárcel y Gastón Ugalde**. Ambos irrumpieron en la segunda mitad de los años setenta, cuando la escena boliviana aún se debatía en la vieja dicotomía entre costumbrismo e indigenismo, por un lado, y la pintura abstracta y no figurativa, por otro. La obra de **Valcárcel** ha sido reconocida por su carácter conceptual y transgresor dentro de la historia del arte local. Formado en arquitectura, Valcárcel fue un artista prolífico que se movió en diferentes registros estéticos. Con una agudeza intelectual excepcional y una obra que permanentemente aludía a la ironía y el humor, ejerció un rol fundamental desde el trabajo pedagógico con generaciones de jóvenes artistas desde al menos los años noventa.

Por su parte, **Gastón Ugalde**, recurrió de manera temprana a elementos cotidianos, rituales y de la cultura popular para proponer nuevas reflexiones estéticas en el arte boliviano. Comenzó utilizando billetes como soporte para la realización de dibujos o las hojas de coca para su serie sobre próceres y mártires. No obstante, uno de sus trabajos más interesantes tiene que ver, sin duda, con las exploraciones que realizó con los aguayos -textil tradicional boliviano- sobre el paisaje del Salar de Uyuni. El desplazamiento del textil andino hacia el arte contemporáneo, tiene en la obra de Gastón Ugalde un carácter que no solo se limita al trabajo fotográfico, sino que, también, se vincula con situaciones del escenario socio-político en la historia reciente. Con motivo de la campaña del Movimiento al Socialismo (MAS), un partido de base rural, que condujo a la victoria de Evo Morales en las elecciones presidenciales de 2005, Gastón Ugalde dispuso un textil en gran formato conformado por la unión de diferentes aguayos para las marchas indígenas en La Paz. Este evento, que fue crucial en la historia contemporánea de Bolivia por el trastocamiento de las fuerzas ideológicas mediante el ascenso al poder del primer presidente indígena del país, proveniente de un movimiento vinculado con sindicatos agrarios, condujo a políticas públicas centradas en la ruralidad y en la revaloración de la identidad boliviana desde el carácter plurinacional que caracteriza al país desde el año 2009.

Sumado a la transformación en el panorama político boliviano de la primera década del 2000, la consolidación de un tipo de pensamiento decolonial en buena parte del Sur Global impulsó revisiones de orden historiográfico que tuvieran en cuenta los procesos de explotación social y material que sostuvieron el desarrollo económico y cultural de la Modernidad eurocéntrica. En este contexto, entre el 12 de mayo y el 6 de septiembre de 2010 se llevó a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid la exposición **Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?** Bajo la curaduría de la teórica Silvia Rivera Cusicanqui y los curadores Max Hinderer, Alice

20

21

Creischer y Andreas Siekmann, esta muestra proponía “repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y de los procesos de colonización”.

Esta muestra fue sin duda un referente significativo dentro de las lecturas decoloniales del arte contemporáneo. La revaluación de la historia colonial pone de presente nuevos abordajes metodológicos que se articulan con cuestiones urgentes que tienen que ver, justamente, con el enfoque y los alcances de este proyecto de investigación: la construcción de ciudadanías activas en las que la conciencia interseccional de raza, género y clase tiene en la reivindicación del relato histórico uno de sus puntos de partida para comprender críticamente el presente. Específicamente desde el arte, cabría preguntarse, cuáles son sus funciones en el mundo globalizado de hoy, en tanto las prácticas situadas y de base comunitaria ponen en evidencia formas de resistencia que permiten vislumbrar formas críticas de agenciamiento de los discursos coloniales.



Iván Cáceres.
“Diálogos de video arquitectura
obscena”. Acción performática
en el mercado central de
Cochabamba. Registro en video,
08:55 min. 2016.
Cortesía del artista.

Principio Potosí también se ocupó de cuestionar la fetichización en la que cae usualmente la revisión de identidades en territorios específicos desde el campo artístico. Partiendo del sur como un territorio que opera a modo de reverso del mundo hegemónico, **Silvia Rivera Cusicanqui** señala que tomar como punto de partida este sur implica mirar que en nuestros territorios también hubo riqueza y acumulación desde epistemologías que obedecen a lógicas distantes de las que propone el pensamiento eurocéntrico. Hacer inteligibles mundos antagónicos, mostrar el reverso donde las estrellas nos miran de otro modo, internalizar las vivencias de otros calendarios, fiestas y rituales, es parte de una nueva mirada que recupera el concepto de lo **Chi'xi** para mostrar el abigarramiento, la mezcla y la mancha que caracteriza a nuestras sociedades, sin caer en los típicos dualismos del pensamiento occidental y acudiendo, más bien, a la noción de lo "intermedio" y "mestizo" como posibilidad. Reivindicar la vida desde el sur en lo global como parte de una ciudadanía que tiene sus propias autonomías y que no depende únicamente del conocimiento expropiado por Europa durante su proceso de colonización es, también, poner sobre la mesa la densidad semiótica de los pueblos históricamente oprimidos y su capacidad para comunicarse ante el mundo desde otros cuerpos y otras manifestaciones de la cultura.

Durante el viaje también se analizaron otros casos que serán desarrollados a profundidad en el libro resultado de la investigación. Dentro de ellos pueden señalarse el archivo de la Familia Galán, un colectivo trans que opera en la ciudad de La Paz desde los años noventa vinculado con activismos en espacio público mediante las fiestas populares, el colectivo Mujeres Creando y el trabajo que ha llevado a cabo la artista y activista María Galindo, el espacio Martadero en la ciudad de Cochabamba, las diferentes ediciones que tuvo la Bienal Siart (y en especial el número que tuvo como foco curatorial el desarrollo de prácticas artísticas en espacio urbano en 2005), la obra *Beso de chola* realizada por la artista Adriana Bravo (una acción performática registrada en fotografía y video que replanteaba la representación convencional de la chola boliviana desde un enclave de disidencia sexual), el trabajo de Iván Cáceres, los usos de la gráfica política a través de artistas como Daniela Rico o el trabajo de investigación desarrollado por el artista y curador Galo Coca Soto sobre las arquitecturas y las ecologías del festejo.

Este viaje contó con el generoso apoyo del espacio autogestionado *Materia Gris*, dirigido por la curadora Matecha Rojas, cuyo acompañamiento dio lugar a la muestra **Expandir los límites del disenso**, expuesta en las instalaciones de *Materia Gris* entre marzo y abril de este año.

22 23

Adriana Bravo en colaboración con Ivanna Terrazas. "Beso de chola". Acción performática. 2016. Curaduría: Matecha Rojas. Fotografía: Eduardo Suárez.



[Red de investigación]

Adriana Palma / Brasil
Ana Longoni / Argentina
Gerardo Mosquera / Cuba
Jorge Lopera / Colombia
Mercedes Reátegui / Perú
Michelle Farias Sommer / Brasil
Mijail Mitrovic / Perú
Mónica Amieva / México
Pablo Santamaría / Colombia
Rossina Cazali / Guatemala
Thais Magalhães / Brasil

[Edición]

Jorge Lopera y Pablo Santamaría.

[Diseño Gráfico]

Juan Diego Restrepo G.

[Impresión]

La Bruja Riso, mayo 2024

[Tiraje]

500 ejemplares





Proyecto de investigación seleccionado en la
convocatoria SURA 2022:
Arte en lo urbano, nuestra relación desde el arte
con el espacio público latinoamericano.