



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**Los performances artísticos colaborativos de Casa | Matriz |.
Tramas, ensamblajes y experimentación de un espacio cultural
autogestivo en la Ciudad de México.**

PRESENTA:

Dulce María Trejo Maldonado

Matrícula **2223802188**

Correo: trejo.dulce.maria@gmail.com

Para obtener el grado de Maestra en Ciencias Antropológicas

DIRECTOR:

Dr. Rodrigo Díaz Cruz

ASESORAS:

Dra. Paz Xóchitl Ramírez Sánchez

Dra. Anne Warren Johnson

Jurado

Presidente: Dr. Rodrigo Díaz Cruz

Secretaria: Dra. Paz Xóchitl Ramírez Sánchez

Vocal: Dra. Anne Warren Johnson

Iztapalapa, Ciudad de México, 17 de septiembre de 2024.

[...] Esta presente realidad espectacular es simplemente el tablero de ajedrez. Nosotros, como personas en el planeta, debemos estratégicamente movernos a través de él.
Nato Thompson *Living as Form*

Se trata de saber si los miembros de una sociedad, ahogados hoy en día en el anonimato de los discursos, de las enunciaciones, de los signos que no son más los suyos, y sometidos a monopolios que les escapan, encontrarán con el poder de situarse en alguna parte, en un juego de fuerzas confesas, la capacidad de expresarse.
Maurizio Lazzarato, *Arte y Trabajo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	16
I.1 UNA MIRADA A Y DESDE LO <i>INFRANIMIO</i>	16
<i>I.1.1 Los colaboradores de Casa Matriz y su situación en lo infranimio.....</i>	<i>18</i>
I.2 EL PAC COMO ART NEXUS O TRAMA DEL ARTE.	23
I.3 LA APUESTA METODOLÓGICA.	29
II. RESULTADOS	38
II.1 A PROPÓSITO DE CASA MATRIZ 	38
II.2 LAS TRAMAS DEL ARTE DE LOS PAC DE CASA MATRIZ 	45
<i>II.2.1 Caecus: actores humanos y no humanos en el ensamblaje de un performance artístico colaborativo.....</i>	<i>46</i>
<i>II.2.2 Laboratorios somáticos y experimentación.....</i>	<i>53</i>
II.2.2.1 La gestación de los Laboratorios somáticos de Casa Matriz 	57
II.2.2.2 El trabajo en los Laboratorios somáticos de Casa Matriz 	58
II.2.2.3 La experimentación de los Laboratorios somáticos de Casa Matriz	60
II.2.2.4 La importancia organizativa de los Laboratorios somáticos de Casa Matriz	62
<i>II.2.3 Cauces Cautivos: entramados de agencias de un performance artístico colaborativo. ...</i>	<i>65</i>
<i>II.2.4 Convivios visuales: entre activaciones diversas y participación imperativa.</i>	<i>75</i>
II.3 LOS PAC DE CASA MATRIZ Y SU CONCEPCIÓN COMO COLECTIVOS CULTURALES COMUNITARIOS	81
III. DISCUSIÓN.....	88
III.1 FUSIONES Y CONFUSIONES DE LOS PAC.....	88
III. 2 LOS PAC COMO UN EJERCICIO DE LA AGENCIA COMÚN	95
III.3 Matices de un ejercicio de lo colaborativo	97
CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA.....	105

Introducción

Vivimos en una desterritorialización en que flujos de dinero, mercancías, cosas y personas se persiguen unos a otros sin cesar a través del mundo, y de donde surge una circulación de imágenes e ideas fragmentarias y ensombrecidas (Appadurai, 1990: 51).

Esto da lugar a una complejidad alimentada, constantemente, por dislocaciones y disyunciones fundamentales entre la economía, la cultura y la política (Appadurai, 2008, 176), en medio de la cual se sitúa el interés de nuestra reflexión sobre los performances artísticos colaborativos.

En este contexto, vemos a estos performances como entramados de agencias que, entre otras expresiones, emergen de “los mundos imaginados, es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo [...] capaces de responder a, y a veces hasta de subvertir, los mundos imaginados producidos por la mentalidad oficial y la mentalidad empresarial que los rodea (Appadurai, 1990: 47).

Dada su emergencia performativa, estos entramados de agencias organizan y dan forma a la heteroglosia de los mundos imaginados, sin negarla ni eliminarla (Werbner citado en Lins Ribeiro, 2003:58), para “articular valores aspiracionales a través de actos creativos de hacer —*poiesis*— que transforman elementos materiales de un mundo conocido y compartido en una instructiva experiencia estética” (Bhabha, 2014: 273).

Al responder así a los mundos imaginados producidos por la mentalidad oficial y la mentalidad empresarial que los rodea, los performances artísticos colaborativos devienen, entonces, en situaciones artísticas (Gell,2016:44) que irrumpen permanentemente en la tensión existente entre homogeneización y heterogeneización cultural (Appadurai, 1989: 45-56).

No obstante, debido a su emergencia artística, estos performances están siempre comprometidos con el mundo imaginado, proveniente del paradigma ilustrado, de una sociedad utópica en el que los ciudadanos libres puedan ir más allá de su interés individual e inmediato en busca de un bien común (Sansi, 2018:119).

Esta utopía sustenta la idea misma de lo estético como el ejercicio del libre juego de las facultades más allá del mundo práctico de la necesidad y la utilidad, siendo lo colaborativo, según esta utopía, la materialización de ello.

Sin embargo, lo paradójico de este ideal es que “[...] desde su origen, se constituye en oposición al modelo económico del utilitarismo burgués y justo por ello, comparte muchas cosas con él: se basa en una cosmología igualitaria, liberal, individualista que es la clave de la modernidad burguesa.” (Sansi, 2018:120)

De modo que, al formar parte de esta utopía de una narrativa ilustrada que articulaba ideas, términos e imágenes sobre la libertad, la democracia, la soberanía, los derechos, y la representación, desde una determinada lógica interna que presuponía la relación entre la lectura, la representación y la esfera pública (Appadurai, 1990: 49); el sentido de lo colaborativo y su compromiso paradójico con el mundo moderno y burgués de las mercancías ha dado lugar, según los contextos en su difusión por el mundo, a problemas semánticos y pragmáticos, un tanto paradójicos, en torno a la colaboración.

Esto hace necesario preguntarnos, una y otra vez, ¿qué queremos decir por performance artístico en un determinado contexto? ¿qué sentido adquiere lo colaborativo en ello? ¿cómo es distinto esto de otros contextos que parecieran *mundos a parte*? Y ¿de qué convenciones contextuales depende este sentido para su traducción e integración en el discurso político público de ese determinado contexto?

El pensamiento antropológico a propósito del performance artístico colaborativo se ha concentrado en pensar la participación y la colaboración desde la perspectiva del don como una manera de ampliar el enfoque de la teoría del arte a propósito de las prácticas artísticas colaborativas (Sansi, 2014 y 2015).

Si en la teoría del arte se ha pensado la colaboración desde una visión homogénea igualitarista que, marcada por una estética romántica, coloca a la colaboración en términos del ejercicio conjunto y libre de las facultades del ser humano, en claro contraste con el mundo de las mercancías; los intercambios de dones tal y como son pensados desde la antropología responden a una gama diferencial de intercambios que no refieren necesariamente a algo voluntario o igualitario, sino, muchas veces, a intercambios obligatorios y jerárquicos (Sansi, 2014:14).

El intercambio de dones suele formar parte de situaciones sociales en los que existe la obligación de regalar, aceptar el regalo y de devolverlo, generando entramados de intercambios recíprocos en los que los agentes tienen que dar y recibir. De modo que la colaboración pensada como intercambios de dones, queda lejos de ser algo libre, personal, y de reproducir una comunidad de iguales, no presentando ninguna connotación de intimidad ni de altruismo y pudiendo incluso presentar un carácter competitivo (Reygadas, 2018: 75; Sansi, 2014: 20-21).

Así vista, la colaboración responde a entretejimientos situados de distintos factores más que a una única representación igualitarista de lo que podría ser el colaborar, haciendo de ella un concepto polisémico en que se entrecruzan:

- imágenes del trabajo conjunto,
- urdimbres de agencias diferenciadas, muchas veces asimétricamente, que se conjugan en él y de las cuales dichas imágenes son un indicio;
- la homogeneidad o heterogeneidad del grupo social que produce este trabajo, y,
- las distintas maneras en las que se co-opera dicho trabajo.

Bajo esta noción de colaboración, se hace posible voltear a mirar a los performances artísticos colaborativos (en adelante PAC), como unidades procesuales precariamente armónicas configuradas mediante el entramado de distintos tipos de agencias – no sólo de actores humanos sino también no humanos, como las obras de arte o las ideas, imágenes o entidades que ellas representan –, que accionan y conducen a experimentar la colaboración mediante un efecto de presencia, produciendo imágenes locales y específicas de ella desde un paisaje social específico hacia paisajes sociales diversos.

Pensemos, por ejemplo, a los PAC desde el modelo del capital simbólico. En dicho modelo “el intercambio de dones no busca directamente la acumulación de capital económico en forma de mercancías, sino que, directamente, busca acumular poder sobre las personas [...] La persona que da, mientras su don no es restituido, tiene poder sobre la persona que ha recibido: esta tiene una obligación con el dador” (Sansi, 2014: 22).

No obstante, si un PAC logra configurarse en este contexto descansará sobre la asimetría existente, reiterada por el entramado de agencias del mercado del arte, entre el prestigio del artista y el de los destinatarios que colaboran con él; lo cual, a pesar de la labor donada por los destinatarios, inhibirá una comprensión de la colaboración en términos de

cooperación. De modo que la labor que se establece en conjunto resulta en un movimiento de “un sujeto estratégico [que] se apodera del tiempo de los otros” (Sansi, 2014:22).

Así, por ejemplo, en el PAC *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs, quien ve su trabajo como “hacer mitos o experiencias colectivas diseñadas” (Thompson, 2012: 105), el artista, para su participación en la 2da. Bienal Iberoamericana de Lima de 2002, reparte palas a 500 voluntarios quienes, en línea sobre una duna en la periferia de la ciudad, cavan al unísono para desplazar una línea de arena cuatro pulgadas. A partir de ello, el artista desarrollará diversos registros a difundir en el mundo del arte bajo su firma, considerando el aporte de sus colaboradores como una gratuidad del gesto en respuesta al axioma de la pieza (Alÿs, Medina, 2005: 1001).

Ahora bien, el modelo del capital simbólico no es el único marco desde el cual pensar los PAC, siendo la perspectiva antropológica del don un enfoque útil para pensar otros tipos de intercambios de dones en términos distintos a la acumulación que supone dicho modelo.

Para ello resultan relevantes los estudios sobre los dones que se han desarrollado a partir del estudio de Mauss sobre el tema, especialmente los estudios antropológicos sobre la relación entre el don y la personalidad en Melanesia de Marilyn Strathern, Wiener, Munn, Gell, entre otros (Sansi, 2018: 121).

Intercambios por dones como el potlatch o el kula, estudiados por estos antropólogos, descansan en una expansión de la persona: “El nombre, las historias, las cosas de la persona, viajan más allá de su mismo cuerpo en el espacio y en el tiempo, la persona está presente en todas esas cosas, en esas palabras. La persona viaja con ellas” (Sansi, 2014: 22). Podríamos denominar a estos PAC con el término propuesto por Gell de *persona distribuida*¹.

Bajo esta forma de la expansión de la persona, la colaboración se va configurando por una idea que imprime su agencia en nombres, historias, cosas, a través de los cuales va expandiéndose y, al mismo tiempo, volviéndose parte del PAC que con ello se va configurando (Gell, 2016: 145).

En 2013, treinta años después de la creación de la coreografía *Rosas dants Rosas*, Anna Teresa de Keersmaerker pone en circulación, vía un sitio web creado para ello, los

¹ Para la teoría de Gell, la persona es la suma de los índices que demuestran su existencia biográfica. De ahí que el término de *persona distribuida* hace alusión a la intervención que hace la persona con algunos de estos índices en el mundo causal creando objetos que invitan a pensar en su agencia y, en ese sentido, que distribuyen su agencia, más allá de ella e incluso más allá de su período biográfico de vida. En ese sentido, estos índices pueden ser vistos como una extensión distribuida o diseminada de un agente.

materiales necesarios para una transmisión global de la segunda parte de esta pieza creada por ella y el primer reparto de la compañía belga de danza contemporánea *Rosas*. Videos con explicaciones de la estructura de la pieza y de cada uno de los movimientos, el fragmento de la música original de la pieza y distintos materiales que permite contextualizarla, dan los elementos necesarios para que cualquiera que desee montarla lo haga reconfigurando la estética como lo desee y pudiendo enviar su contribución para su inclusión en el sitio web de *Re: Rosas the fabulous rosas remix Project*. En el sitio web del proyecto se han reunido los links a 678 videos con versiones que van desde reposiciones de la pieza por escuelas de danza amateur, hasta variantes multitudinarias en la playa o en locaciones dispersas por ciudades de los cinco continentes, versiones de la pieza en reuniones de zoom, entre muchas otras. Con una autoría que sigue expandiéndose a través del mundo análogo y el mundo digital, dentro del marco diseñado por la coreógrafa, ya no sólo en los cientos de videos, sino también en flashmobs², talleres y dispositivos pedagógicos que se crean para su transmisión, sin que necesariamente se hagan para su envío y su registro en la plataforma diseñada para ello, *Re: Rosas*, resulta un buen ejemplo de PAC de *persona distribuida*.³

Existen colaboraciones en las que a través del intercambio de dones dos personas pueden mezclarse y ser algo en común, algo diferente a ser individuos (Sansi 2014: 22-23, siguiendo a Mauss y Strathern). De modo que los sujetos no están necesariamente separados, sino que surgen como parte de una totalidad constituida por el acto del intercambio mismo.

Podríamos llamar a estos PAC *dividuales*, por cuanto diluyen a los individuos en los intercambios o, incluso, dan lugar a subjetividades que no se percibían antes del intercambio. En ellos las subjetividades pueden surgir de urdimbres de agencias que desbordan las agencias necesarias para la organización misma del performance, pudiendo responder a problemáticas más amplias como pueden ser el desgaste del tejido social por la violencia, una privatización a ultranza de medios básicos y de interés común, o el simple aburrimiento de una vida normalizada.

² Flashmob es una movilización relámpago que reúne a un grupo de personas en un lugar público para realizar una acción puntual previamente acordada y orquestada, normalmente, vía redes sociales digitales, sin que necesariamente las personas reunidas se conozcan entre ellas.

³ Para una visión general de la propuesta, V. el trailer disponible <https://www.youtube.com/watch?v=lzybBknQSA8&t=6s>. Para una visión precisa consultar el sitio web: <https://www.rosasdanstrosas.be/en-home/>

Un ejemplo de este tipo de PAC podemos encontrarlo en los *Bordados por la paz*, una intervención inicialmente convocada en 2011 por la organización mexicana *Fuentes Rojas* en la Ciudad de México, pero que se ha expandido a otras ciudades como Guadalajara, Puebla y Monterrey e incluso a otros países como Japón, Inglaterra y Canadá. Un PAC que recuerda iniciativas análogas en Perú, Guatemala, y evoca también, desde su concepción, las pañoletas de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina. En él se recogen en pequeños lienzos de tela las historias de familiares, colectivos y personas solidarias con familiares de víctimas de desaparición forzada, quienes se reúnen a bordar en el espacio público como un proceso de visibilización de la violencia, de dignificación de las personas cosificadas, humilladas, burladas por una violencia propagandística y de articulación de nuevas formas de tejer justicia, solidaridad, y memoria (Gargallo, 2014:54; Ovalle y Díaz, 2019: 128-130).

Con formas que han respondido a la violencia de Estado en otros países y, específicamente, a la violencia del narcoestado en México, que hacen surgir, en medio de sus urdimbre de agencias, subjetividades cuyas denuncias en lo individual sólo han quedado invisibilizadas y que con el performance emergen de dinámicas de articulación no necesariamente previstas, *Bordados por la paz* conforma un PAC *dividual* que desborda el ámbito mismo del arte y entreteje colaboraciones en contextos que podrían muy bien ser vistos como lo más opuesto al romantizado libre ejercicio de las facultades humanas.

Por ello cabe preguntarse, cuando hablamos de PAC, ¿a qué nos referimos con performance artístico?

Arriba decíamos que los PAC pueden ser vistos como unidades procesuales configuradas mediante entramados de agencias humanas y no humanas, que accionan y conducen a experimentar la colaboración mediante un efecto de presencia que produce imágenes locales y específicas de ella a partir de un paisaje social específico.

En este efecto de presencia (Féral, 2012), que nos hace experimentar la colaboración como si estuviera presente siendo el resultado de conductas de colaboración en las que ésta es “tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme, fragmentos que pueden ser reacomodados y reconstruidos, es decir, que busca inscribir algún orden” (Díaz-Cruz, 2008: 44), y que se han ido entretejiendo en los entramados de agencia que el PAC supone; radica su carácter de *performance*.

Y es artístico por cuanto, en tanto performance, puede ser visto como una entidad real, física, única e identificable cuyo *efecto de presencia* invita a pensarlo como si fuera un agente que actúa en red con otras agencias –la de las entidades que el performance mismo representa o se cree que representa (si es que es el caso), la de sus destinatarios y la agencia de quien o quienes lo crean–⁴. Todo ello, en una determinada relación de agencias y *paciencias* que dan lugar a una situación específica –una *situación artística*– (Gell, 2016: 44-59). Una situación en la que la colaboración puede ser experimentada, en el doble sentido de atravesar su vivencia y de recrear y restaurar desde “la capacidad de concebir otras formas de vida y de transformar la nuestra, de percatarnos críticamente de la propia y de la de otros” (Díaz-Cruz, 2023: 400).

Así, por ejemplo, si bien *Bordados por la paz* no es ni pretende ser un performance perteneciente al legitimado mundo del arte⁵, puede ser visto como un PAC por cuanto la agencia de la acción conjunta de bordar, en su efecto de presencia, actúa sobre una cierta manera de representar las muertes y desapariciones forzadas provocadas por la guerra contra el narcotráfico en México en los medios, para neutralizar su agencia de espectacularización; y propiciar, así, una resignificación de la información sobre la violencia tanto en los cientos de agentes que realizan la acción, como en sus espectadores.

Podemos ver también que existen PAC en los que los intercambios de dones no procuran la conservación de un determinado grupo social, sino que buscan su transgresión (Sansi, 2014:26). Estos son los tipos de PAC a los que convocaban los situacionistas, proponiendo una revolución general en la vida cotidiana de cara a la sociedad del espectáculo y de mercado, siendo performances que buscaban hacer entrar en crisis a esta sociedad. (Sansi, 2014: 25-26).

⁴ Es este *invitar a pensar como si* lo que Alfred Gell, de quien retomamos esta idea de lo artístico, reconoce como un movimiento lógico de *abducción*, un tipo especial de inferencia lógica la cual “no sigue una ley natural conocida a la que se llegue deductiva o inductivamente, y tampoco es una tautología o convención del lenguaje[...]” sino un caso de inferencia sintética que “cubre la zona gris en la que la inferencia semiótica – producida por los significados de los signos – se funde con la *inferencia hipotética* de carácter no semiótico – o no convencionalmente semiótico – como cuando Kepler infirió, a partir del movimiento de Marte en el cielo nocturno, que el planeta se desplazaba siguiendo una trayectoria elíptica [...]” (Gell, 2016:45)

⁵ De hecho, según la investigación que presenta Francesca Gargallo, en México este PAC sale de este mundo para socializar su efecto de presencia en un contexto donde adquiere un grado de agencia mucho mayor. Ya que es a raíz de una acción de Mónica Iturribarria titulada *1/40 000*, con la que recibió una beca de Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, en la que bordaba noticias que encontraba en los periódicos para reflexionar sobre la muerte violenta y la indiferencia, que el colectivo Fuentes Rojas comienza a plantearse la urgente necesidad de resignificar la información acerca de los asesinatos en el país (2014:64).

Al historiar estos performance desde una historia del arte basada en el artista y su figura de autor, incluso si es un amplio colectivo, se piensa que estos PAC fueron poco a poco diluyéndose en teorías y prácticas relacionales que permearon y quedaron resguardadas bajo el ámbito protegido de las instituciones culturales, perdiendo su fuerza subversiva (Sansi, 2014: 27), tras la desaparición de la Internacional Situacionista⁶ –organización de artistas e intelectuales a quien se concibe como autora de estos PAC.

Por el contrario, fuera de las instituciones oficiales, fuera del situacionismo mismo – me gustaría escribir *en las calles* – y de cualquier idea de la subjetividad de un autor, estos performances siguen configurándose desde relaciones de agencia ancladas en situaciones de lucha precisas realizadas en el anonimato.

Como los PAC de *Comité Invisible*, una “instancia de enunciación, estratégica” que, desde la desubjetivación – la desagregación de la subjetividad –, realiza acciones que pueden sólo inferirse por restos de manifestaciones en las calles, fotografías de pintas o escritos subversivos que enmarcan estas imágenes dentro de las insurrecciones de un *gesto destituyente*⁷.

Con estos ejemplos ha sido posible mirar, desde la perspectiva de la antropología de los dones, a los PAC y ampliar las nociones tanto de performance artístico, como de lo colaborativo.

Hemos visto que el performance artístico no se limita necesariamente a expresiones reconocidas por un determinado sistema cultural y las instituciones oficiales de dicho sistema.

También dejan ver que la *co-laboración*, que en algunos casos pudiera pensarse como la unión de sujetos individuales en una labor conjunta, puede también descansar en procesos de desubjetivación, fragmentación, o desfragmentación del sujeto.

Y, finalmente, en su conjunto, nos hacen notar que podemos nombrar con el término de *colaboración*, muchos y diversos modos de orquestar y realizar trabajo conjunto que, entre

⁶ Para una comprensión más amplia de la Internacional situacionista ver su manifiesto, disponible en: <https://solicitud210.wordpress.com/2018/09/08/manifiesto-de-la-internacional-situacionista-1960/>

⁷ El gesto destituyente, para esta instancia, “[...] destituyente no *se opone* a la institución, no dirige contra ella una lucha frontal, la neutraliza, la vacía de su sustancia, marca un paso de distancia y la mira expirar. La reduce al conjunto incoherente de sus prácticas y hace un corte en medio de ellas” Comité invisible, *Destituyamos el mundo*. Escrito disponible en: <https://lobosuelto.com/destituyamos-el-mundo-comite-invisible/>

otros, que pueden ir desde PAC para generar *capital simbólico*, por *persona distribuida*, *dividuales* y por *gesto destituyente*.

El propósito de este estudio es prolongar esta reflexión antropológica en torno al PAC a un estudio de sus *tramas de agencias* (Gell, 2016: 61-85), para pensarlos, en tanto que situaciones artísticas, como un medio de comenzar a penetrar el tejido fino de la heterogeneización cultural en la que colaboran agentes desde muy distintas escalas. Agentes muchas veces invisibilizados bajo la lógica de homogeneización cultural que caracteriza a la globalización hegemónica y que, al permanecer en un enfoque que prioriza la agencia del artista, pueden no ser problematizados suficientemente.

Nos concentramos en este primer momento de la investigación en performances que nos resultan cercanos y con los cuales mantenemos un amplio grado de intervención para conformar un modelo de análisis, a partir de performance de pequeña escala, al cual recurrir en investigaciones ulteriores, para el despliegue de etnografías multisituadas de caso extendido a propósito de situaciones artísticas de envergadura más amplia.⁸

Tanto en los catálogos que recopilan trabajos artísticos colaborativos como en estudios antropológicos sobre PAC, se muestra una tendencia a pensar a los PAC desde la agencia de un artista o una entidad colectiva que, en tanto que agencia primordial, funge como el fundamento, así sea en primera o última instancia, del performance que se analiza.

Así, por ejemplo, *Living Form* de Nato Thomposon (2015) constituye un catálogo de PAC que son enunciados, como lo dicta la norma de los catálogos y, sobre todo, de la valorización en el mercado, siempre con un autor referido a un individuo o colectivo, en todo caso un sujeto, en quien descansa la creación de la obra, a lado del título y su año o años de realización.⁹

Mientras que en el caso del estudio antropológico de Sansi *Art, anthropology and the gift* (2015), a pesar de su desarrollo crítico a partir de una antropología de los dones del concepto de PAC, los casos estudiados refieren, por principio, a sujetos individuales que eventualmente socializan su propuesta entre otros individuos.

⁸ Lo cual sería ya propiamente el propósito de mi investigación de doctorado.

⁹ El estudio de Claire Bishop de *Artificial Hells: participatory and the politics of spectatorships* (2012), resulta una notable excepción a esta tendencia. No obstante, al concentrarse en la relación del arte y la política sigue manteniendo su mirada, en coherencia con su labor como historiadora del arte, en PAC a los que de antemano se les ha otorgado una definición institucional como “obra de arte”, sin voltear a mirar otras *situaciones artísticas*.

Así, al tratar de pensarlos concentrándonos en las personas que los realizan, antes que desde los entretrejimientos de relaciones que se despliegan para realizarlos, su apuesta sólo alcanza a pensar la colaboración como el entramado de agencias que domina en el arte representativo (Gell, 2016:137) y, por extensión, únicamente pensando en situaciones artísticas que son legitimadas e institucionalizadas como tales. Lo que redundaría en una visión unitaria de los PAC en cuestión, una comprensión redonda y homogénea de su apuesta conceptual y una declaración de artista sin aspereza alguna.

Por ello, no pensaremos al PAC como resultado de la agencia de un artista ni como un producto de circulación en un determinado circuito llamado artístico, sino que concentraremos nuestra atención en la trama de agencias que permite que un determinado performance se configure; la cual leeremos, desplegando las agencias que en ellos se entretrejen.

Dedicar un estudio a los PAC desde su concepción en tanto que tramas de agencias, y no como el resultado de la agencia del artista ni como un índice material que circula en un determinado circuito, es una apuesta por el valor heurístico de dichas tramas para atender crítica y cuidadosamente a la apertura de diálogos a través de las diferencias de ideologías, culturas, identidades y posiciones sociales, abriendo, con ello, la posibilidad de pensar lo colaborativo desde los acuerdos parciales y los procesos conflictivos que supone. Y, en ese sentido, supone un interés por problematizar a la colaboración como una manera de dar forma a la heteroglosia de cara a los procesos que, reiterándose una y otra vez, fijan una cierta glosa hegemónica de la globalización.

No en todos los PAC se colabora de la misma manera, ni se persigue lo mismo. Y no todos los procesos culturales que implican los PAC son iguales ni suceden en un espacio-tiempo *claramente* definido.

Así que, al seguir a los PAC como formaciones culturales a través de sus múltiples sitios de acción y de sus tiempos y espacios difusos, es posible reconocer sus características situadas, al tiempo que se reconocen las conexiones y asociaciones que surgen entre PAC de distintos sitios.

Esto exige negarse a abordar el carácter colaborativo del performance de manera general mostrando, por el contraste, las circunstancias en que tienen lugar los performances y las relaciones que determinan las experiencias que en él y con él se viven, pudiendo

presentar, así, los disensos y cuestionamientos que hace la gente de las interpretaciones de ello y el *pathos* de sus colaboraciones

Así, para abordar etnográficamente al PAC como una trama, no lo abordaremos como una inscripción cuyo significado ha sido ya establecido, sino en términos de una circulación de la vivencia con significados fluctuantes, preguntándonos ¿cuáles han sido las innovaciones de los actores con respecto a lo colaborativo en un determinado performance? Y, en ese sentido ¿en qué se ha convertido lo colaborativo en él?

Por el momento, la manera más viable que encontramos de estudiar esta circulación de la vivencia ha sido mediante PAC que emanan de la experiencia de autogestión de un espacio cultural al sur de la Ciudad de México, denominado Casa | Matriz |, que se han sido desarrollados del 2022 al 2023 en y a través de este espacio.

En el primer apartado se precisa el enfoque teórico metodológico desde el cual los PAC Casa | Matriz | serán analizados. Se subraya primero lo infranímio como principal nivel de análisis de estudio, entendiéndolo como un nivel que permite mirar a aquellos actores apenas perceptibles y cuasi indiscernibles que actúan en una escala tan pequeña que pareciera por debajo de lo nimio; y se sitúa en este nivel a los colaboradores por entrevistar. Posteriormente explicamos en qué sentido nuestro estudio se enmarca en una antropología del performance. Y, como última parte del apartado, se presenta al Art Nexus o Trama del Arte de Alfred Gell como principal herramienta metodológica para el análisis, explicando cómo es articulada dentro de un enfoque procesualista de caso extendido para ello.

En el segundo apartado presentamos los resultados. Situamos, primero, a Casa | Matriz | como el sitio circunstancialmente situado que se toma como referencia para pensar los procesos colaborativos por analizar. Posteriormente se presentan, de manera general, los procesos organizativos que en él tienen lugar, como una manera de mapear la trama de procesos colaborativos que en él convergen. Explicamos posteriormente el modo en el que los PAC y sus tramas del arte han sido organizados para su análisis. Y finalmente presentamos de manera detallada el análisis de cada uno de los cuatro PAC a los que se avoca el estudio.

En el tercer apartado presentamos las discusiones a las que nuestro estudio dio lugar, haciendo primero una caracterización general de cada uno de los cuatro tipos de PAC analizados, en términos del modo en que abordan el paisaje social y las fusiones y

confusiones que suponen. Y posteriormente establecemos las relaciones entre ellos en función de sus modos de ejercer la agencia común y de la forma en que se posicionan ante dicotomía conceptual de participación y colaboración.

I. Planteamiento del problema

I.1 Una mirada a y desde lo *infranimio*.

Las situaciones que buscamos enfocar con este estudio se encuentran contextualizadas en un nivel *infranimio*¹⁰, por lo que consideramos necesario mirarlos sin descartar el mundo de lo infinitamente pequeño y del matiz que suponen.

Ya que, ante las categorizaciones de una globalización hegemónica, no constituyen ni siquiera una subalternidad que contendiese contra ella, sino que son más bien situaciones que adquieren una leve consistencia en medio de procesos contundentemente hegemónicos.

No nos encontramos, así, ante las interacciones de un grupo clara y socialmente reconocible, pero tampoco ante individuos puros y duros, fragmentados y sin ninguna articulación, cuya colaboración dependa de una intersubjetividad abstracta o corporativa dependiente de una organización jerárquica.

Estamos más bien ante sujetos que saben que “sus lugares en el mundo son mucho más el resultado de numerosas fusiones y con-fusiones en el tiempo que de cualquier ideología fundacional” (Lins-Ribeiro, 2003: 58).

De modo que, como lo comenta en entrevista una de las colaboradoras de Ana Santiago del proyecto de acompañamiento curatorial afín a Casa | Matriz |, *La Miscelánea del arte*, discutiendo sobre un posible posicionamiento de este proyecto como diferencia de cara a la globalización hegemónica:

No sé si lleguemos a ser esta diferencia entre la hegemonía, entre que se nos etiquete de cierta forma porque... lamentablemente la vida funciona así, de que todo el tiempo hay etiquetas. Un momento, lugares en los que te colocan... y, simplemente estamos existiendo, solamente eso. [...] Somos *La miscelánea del Arte* y si nos quieres poner aquí, y si nos quieres poner acá, no sabemos, solo danos pa' comer, danos pa' que también coman los artistas que estamos

¹⁰ Para retomar en un neologismo aquel término que Duchamp propuso para hablar “de aquello que es apenas perceptible, apenas reparable, aquello que representa una diferencia ínfima y singularizante” (Dávila, 2010). El término de Duchamp en francés y tal cual lo traduce Dávila es *inframineo* o *infradelgadez*. No obstante, propongo el neologismo *infranimio* para su traducción al considerar que lo *nimio* describe mejor la delgadez que supone el término propuesto por Duchamp. Pues lo *nimio* guarda en su filología un sentido contradictorio que hizo que, si bien en latín la palabra *nimius* significara *algo excesivo o muy grande*, con el paso del tiempo, al uso, y posiblemente debido a una asociación popular etimológica del término con la expresión latina de *minimus*, terminara significando *algo muy pequeño o insignificante*.

V. Etimología de *nimio*, en: <https://etimologias.dechile.net/?nimio>

acompañando. Hazlo y, ya después, cuando nos etiquetes y estemos en una posición y no nos cheque, igual vamos a decir “es que no somos de ahí”, pero no estamos ahí.

Así, no se trata de interacciones de sujetos que encajen del todo en las *etiquetas* que canónicamente se imponen desde lo local, lo nacional, lo internacional, o lo global, e incluso ni siquiera con las imágenes de lo subalterno que dichas etiquetas proyectan, aunque puedan fusionarse o confundirse con ellas en determinadas situaciones.

No es que no presenten en absoluto algún carácter de subalternidad. Sin embargo, su poder contrahegemónico no radica exactamente en unir fuerzas y tendencias de oposición entre las minorías marginalizadas para configurar una cosmovisión alternativa y coherente capaz de generar amplio apoyo popular da cara al poder del Estado y las organizaciones multi y transnacionales que puentean su poder a través de agentes a muy distintas escalas para “[...] dar forma a los destinos de los actores sociales colectivos, individuales debajo del capital flexible en un mundo globalizado transnacionalizado” (Lins – Ribeiro, 2003: 57).

Su poder se juega más bien en la multiplicidad de respuestas “a las nuevas configuraciones de poder, respuestas que permiten el mantenimiento y ampliación de la heterogeneidad en un mundo lleno de fuerzas homogeneizantes” (Lins -Ribeiro, 2003:57)

Y no implica la búsqueda de alguna representación o reconocimiento, ni ningún fin nacionalista o identitario, sino “un sentido más justo y pleno de igualdad que Etienne Balibar describió alguna vez como ‘no la neutralización de las diferencias [igualación universalista, basada en la noción de igualdad de condiciones], sino la condición y exigencia de la diversificación de las libertades” (Bhabha, 2014: 273).

Es por ello por lo que proponemos cambiar el centro de atención de nuestro estudio de la visión del subalterno –factible de ubicar en y por la economía política capitalista y colonialista en su gran variedad de formas (Marcus, 2001: 115)–, al seguimiento de la trama del arte que suponen los PAC objeto de este estudio (Gell, 2016).

Para ello consideramos a esta trama o *nexus* como una instancia más de las tramas o *plot* que, dentro de la etnografía multisituada, se reconocen como nuevos objetos de estudio heurísticamente sugerentes para rastrear lo social (Marcus, 2001: 120).

Concentramos, así, nuestra atención en el PAC como proceso distribuido entre varios sujetos situados en paisajes sociales diversos. De modo que el estudio que proponemos no consistirá tanto en una suma de perspectivas *infranimias* periféricas al núcleo de lo

subalterno, como en el análisis de las urdimbres de diversas narrativas del paisaje social que se entretajan en la trama de los PAC analizados.

Con ello, buscamos configurar una etnografía de caso extendido de distintas situaciones artísticas, que de otro modo podrían ser vistas como *casos aparte*, y distinguir los diferentes modos en que se sitúan en el paisaje social, así como las diferentes fusiones y confusiones que se generan desde dichas situaciones.

I.1.1 Los colaboradores de Casa | Matriz | y su situación en lo infranímio

Como un modo de analizar, en un primer momento, este nivel infranímio, analizamos la situación de la que procede cada uno de los colaboradores directos de Casa | Matriz |, quienes constituyen los principales interlocutores de este estudio.

Desde distintas situaciones, yo como residente nativa de la Ciudad de México, Gibran como residente de la Ciudad de México y proveniente de Sonora, y Ana como habitante de San Antonino Castillo Velasco, Oaxaca, con interacciones constantes con la Ciudad de México a través de sus labores en Casa | Matriz |. Ninguno se sitúa a cabalidad en un quehacer en específico, reconociendo nuestra agencia distribuida en distintos ámbitos, a pesar de poder reconocer que hay ámbitos, cada quien, por separado, hacia los cuales tendemos más y otros en los que definitivamente no se desea estar –siendo en este último punto en donde radican, mayormente nuestras *afinidades*.

Así, por ejemplo, si bien Gibran Acosta, aunque se dedica a “una variedad de cosas”, y puede situarse más en la parte académica y de investigación del arte, se reconoce alejado de lo que es más reconocido como artístico, de aquello que – nos dice – “tiene que ver más con esta presencia en espacios dedicados a ello, desde museos, casas de cultura o incluso galerías, aunque eso tenga que ver más simplemente con la oferta y la demanda”. Pues reconoce que no tiene una afinidad política con este otro ámbito, en el que prevalece un sentimiento capitalista:

[...] Yo presiento que muchas cuestiones en el arte, muchos grupos, están identificados desde un sentimiento muy capitalista, en cuanto a la finalidad sean las piezas y todo, el punto es que son mercancías. No estoy diciendo “hay que hacer las cosas gratis y así”, no, pero justo esa competencia genera esa otra parte de la depredación que básicamente es resumirlo en *cadeneros*. En qué espacios se te permite participar o no, pues cabe dentro de que justo tengas que

suprimir parte de tus identidades, porque justo es integrarte a un grupo y cuando te integras a un grupo te tienes que uniformizar.

Si bien, no es una uniformización propiamente lo que encontramos en el sistema cultural que Gibran describe, en esta apreciación del artista podemos pensar la idea de uniforme y uniformización como una metáfora que enfatiza el carácter homogeneizante de la participación en los circuitos legitimados del arte.

Este sistema que Gibran describe como de *cadeneros*, o, en otro momento de la entrevista, asimila a *clubes de fútbol*, basado en un sistema de competencia por ventas y prestigio en el circuito del arte, es lo que desde las *etiquetas* nacionalistas del *Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA)* es aludido con el eufemismo de la *calidad de la producción artística*.

La misión que este Fondo se atribuye es el de “apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad, promover y difundir la cultura e incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación”. Todo ello, bajo la figura del artista individual ávido de “desarrollar su trabajo sin restricciones, afirmando el ejercicio de las libertades de expresión y creación” y una complementariedad entre los distintos agentes nacionales, descritos como el *Estado*, la *sociedad civil* y la *comunidad artística*, para generar estímulos para la creación artística y cultural de calidad y “compartir mercados, tecnologías y productos culturales, ante la prodigiosa pluralidad de culturas y de identidades que conviven en nuestro país y en el resto del mundo”. (<https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/fondo-nacional-para-la-cultura-y-las-artes-fonca>, consultado el 18 de abril del 2024).

No obstante, para Gibran, hablando del caso de las ferias del arte en México – que representan a los agentes concretos detrás de lo que el FONCA denomina *comunidad artística* –:

No hay ninguna retribución ni ningún respaldo, básicamente te están invitando a un club en el que el club se alimenta de un cierto prestigio que está generado con el trabajo de los demás, con las piezas de los demás y generan justo esta exclusividad y excepcionalidad de que ‘no cualquier expone aquí, no cualquiera presenta aquí’, cuando a fin de cuentas viene más, justo, de quienes participan que de quienes organizan. [...] Generan esta ilusión de que participar en estos lugares resulta muy redituable. Pero para mí ha sido más redituable de manera independiente, porque justo el

punto es que yo tengo control y aquí no, te sometes a la identidad como una marca que ellos quieren promover o hacer.

En mi caso, vacilante entre el quehacer teórico, el arte performativo y escénico, y la enseñanza de distintas disciplinas corporales, una de las problemáticas que ha marcado más mi diálogo con estas *etiquetas* es el del acceso a los espacios para la presentación de mi trabajo.

De hecho, además de las inquietudes políticas por la agencia cultural que motivaron la apertura de Casa | Matriz |, mi intención profesional detrás de ello era crear un refugio y un motor desde donde presentar mi trabajo como performer sin preocuparme si podía tener o no acceso a otros espacios. Pues en mis experiencias anteriores como performer en lo individual, o como miembro de algún grupo o colectivo, la relación costo-beneficio de las gestiones por espacios eran la mayoría de las veces poco justas e incluso desgastantes.

Sin embargo, a diferencia de lo que promueve la *Secretaría de Cultura de la Ciudad de México* en torno a la *accesibilidad*, este acceso no lo buscaba como un modo de desarrollar una determinada identidad cultural y enriquecer la *calidad* de mis manifestaciones culturales (<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/secretaria/acerca-de>, consultado el 18 de abril de 2024), sino como un modo de dejar de apostarle a exposiciones y presentaciones desde el principio de excepcionalización como único modo de valorización del arte, de ejercer un quehacer ya profesionalizado, y una manera de comenzar a focalizarme en los diálogos comunes que podrían gestarse entre el quehacer de distintos y diversos artistas.

Para Ana Santiago, quien, si bien puede situarse profesionalmente como historiadora del arte, tiende a separar las distintas ramas a las que se dedica, ligándolo cada vez menos a lo profesional, un hilo que atraviesa esas distintas ramas es su interés por acompañar: “acompañar a mis amigos, acompañar proyectos, acompañar a las señoras [las señoras de agroecología, un proyecto con el que colabora] que implica trabajo, sí. Pero muchos de esos no son mis proyectos, sino que más bien acompaño [...]”.

Esto resulta, en algún modo, resonante con la visión que se atribuye la *Secretaría de las Culturas y las Artes de Oaxaca (SECULTA)*, la cual consiste en “ el fortalecimiento de la *cohesión social* e identidad en las diversas comunidades y pueblos originarios [...]”, pero la necesidad y procuración del acompañar del que habla Ana viene no tanto de “preservar un patrimonio cultural material e inmaterial”, ni de “difundir y proteger manifestaciones,

costumbres y tradiciones” (<https://www.oaxaca.gob.mx/seculta/mision/> consultado el 18 de abril de 2024), con un marcado interés identitario, sino desde un interés personal por prácticas de reciprocidad que ella ha visto que funcionan socialmente en San Antonino Castillo Velasco, su *pueblo*, a pesar de las paradojas y contradicciones que suponen.

Una vez ya precisado la situación de cada uno de los colaboradores, resulta pertinente ¿por qué colaborar?, ¿qué alteraciones, modificaciones y transformaciones de sus formas de existencia ha suscitado su colaboración los PAC de Casa | *Matriz* | y en qué consisten sus interacciones?

Para Ana Santiago, quien ve su trabajo curatorial consolidado a través de su ejercicio en Casa | *Matriz* |, uno de los motivos por los cuales desarrollar trabajo colaborativo, tiene que ver con el pueblo y con su experiencia personal de las relaciones de amistad:

[...] No es porque haya nacido y nací comunitariamente... pero sí he vivido mucho tiempo en un espacio en donde lo colaborativo – y no estoy hablando de lo colaborativo romantizado, de “todos nos amamos y amor y paz, y todos pensamos igual, y nuestras ideas son homogéneas”, no estoy hablando como de esa cosa colaborativa, sino más bien de que hay mucha contradicción en lo colaborativo, que hay mucha, también, incomodidad –. Pero sí lo veo en familia y en algunos ritos. Para mí creo que lo colaborativo fue más claro cuando mi abuela paterna falleció. [...] Yo en ese momento pensaba “¡Ay, no, por qué hacemos toda una semana de rezos! ¡Ya se murió la abuela, ya déjenla!”. Hasta que empecé a ver cómo la cosa emocional de mi papá de la compañía que, fuese la forma en la que fuese, era necesaria la compañía. Y ahí fue, hasta que viví un caso súper cercano, ahí fue cuando me hizo *click* y dije ¡claro!, lo comunitario y la colectividad se hace desde el *te acompaño*, desde el *aquí estoy*. Sí tiene que ver un poco con el compromiso, con el quedar bien, porque si tú vas a mis fiestas yo voy a tus fiestas, si tú vas a mis entierros yo voy a tus entierros, siento que probablemente es como una forma de forzar un poco la reciprocidad. Pero también entiendo que, así, el ser humano, suavcito y de buenas a primeras, tampoco es que entendamos. Y por eso hablaba de algo no colaborativo, romantizado... porque si lo analizamos desde otro lugar, es como, cuántas veces las personas tienen un chingo de trabajo y muere y fallece alguien y se esfuerzan, y no sé cómo estiran el tiempo, no sé cómo estiran el dinero, pero ahí están. Pero también son cosas que funcionan bastante bien, que hacen comunidad. Muy en sus formas, muy en sus dinámicas, pero yo también aprendí desde ahí lo colaborativo, desde esas cosas que funcionan y desde observar esas contradicciones.

Mientras que Gibran comenta:

[...] Me gusta la parte colaborativa y, justo, también me gusta mucho esta parte de tomar decisiones con el fin de que se realice un proyecto. Creo que

la única parte que me gusta como siempre reflexionar o lidiar al respecto es qué tan impositivo puedo ser o no. Porque justo creo que es importante esa parte, porque si vas a colaborar con otros tienes que dar chance a reconocer todas las cosas que tú sí sabes y las que no sabes. Y creo que me siento mucho mejor reconociendo todo lo que no sé.

Y enfoca esa parte desde sus posibilidades creativas también:

La primera vez que me tocó hacer algo así, fue ir a hacer el montaje de una exposición en la que yo participé en Nogales. Y, entonces, pude tomar muchas decisiones de montaje. [...] Me agradó mucho esa cuestión porque hubo como una especie de reconocimiento por parte de los demás de que había sido interesante la propuesta de ciertas cosas que eran como muy... como cómo estaban colocadas las mamparas, y entonces como que las mismas mamparas diseñaron el espacio y en esos espacios diseñados, porque eran espacios amplios, o sea, era diseñar el espacio dentro del espacio para las piezas. [...] Eso fue lo que me gustó mucho, porque en realidad fue como de “ah pues mira, también ahí, en esa parte, diseñas la pieza”, la pieza es la expo. Entonces los elementos que tienes que manejar son las piezas de los demás, pero fue muy interesante esa parte en la que justo estás diseñando un espacio más grande que las piezas.

Yo, por mi parte, me he concentrado artística y explícitamente en los procesos colaborativos desde 2017, aunque trabajaba en ellos, de manera tácita, a través de proyectos escénicos desde muy joven. Pero en 2017, año en que comencé el proceso de | Matriz |, al interior del cual se gestó la idea de armar un espacio cultural autogestivo, comencé a enfocar estos procesos como vehículos por los cuales el proceso iba adquiriendo consistencia.

De modo que la colaboración fue una manera de ir gestando índices materiales (Gell, 2016) que, introducidos en determinadas relaciones sociales, fueron dando lugar al proceso mismo.

Mi interés fue el de continuar con este modo de proceder, hasta que con la pandemia por COVID -19 las actividades del proceso que se habían previsto en colaboración con Ana Santiago ya no pudieron realizarse. Ana y yo decidimos, así, mantener una serie de charlas periódicas que nos permitieran seguir el aliento de estas actividades vía digital, al menos entre ella y yo y, al mismo tiempo, comunicarnos un poco a propósito de nuestros entornos. A estas charlas les llamamos *Las matrices y sus atmósferas*. Y en cada sesión hacíamos *apuntes de las cosas dichas* que nos compartíamos por correo electrónico, a modo de *abono mental* que eventualmente pudiese ser removido para generar otras cosas, aún desconocidas.

Al considerar los motivos para entablar trabajo colaborativo podemos encontrar ya mapas cognitivos diversos en donde observamos la posibilidad de rescatar visiones externas a las ortodoxias dominantes con las que el PAC es mirado en la era global (Laddaga, 2006; Kester, 2011; Bishop, 2012; Kelley y Kester, 2017). Y nos permite desentendernos de la visión estática de la práctica colaborativa, “[...] percibida como pudiendo ofrecer automáticamente un contra-modelo de unidad social a pesar de su política actual” (Bishop, 2012:12).

En el caso de Ana, la colaboración es un modo de ejercer un acompañamiento curatorial buscando experimentar con prácticas colaborativas que recuperen ejercicios de reciprocidad que funcionan a pesar de las contradicciones e incomodidades que suponen.

Gibran, por su parte, ve en lo colaborativo un modo de experimentar otros modos de ejercer decisiones con el fin de que se realicen proyectos sin tener que, necesariamente, participar en los procesos homogeneizantes de un legitimado circuito de arte.

Mientras que yo veo en lo colaborativo, tanto un proceso de gestación de índices materiales de mi trabajo como performer, como una herramienta para abandonar la competencia por la accesibilidad a los espacios.

I.2 El PAC como Art Nexus o Trama del arte.

Pensar al PAC desde su reflexividad abre un alveolo para pensar la articulación del discurso con las prácticas y los vínculos que la participación en él supone, exigiendo abordar el carácter colaborativo del performance desde las circunstancias en que tiene lugar y las relaciones que determinan las experiencias que en él y con él se viven, presentando los disensos y cuestionamientos que hace la gente de las interpretaciones de ello, para mostrar, así, el pathos de sus colaboraciones.

Una posible manera de desarrollar esto, ante la multiplicidad de propuestas que han concentrado su estudio en las dispersiones, destrucciones y deconstrucciones por superar (Latour, 2008: 27) consiste en retomar la apuesta de Latour por *ensamblar-lo-social*.

Latour nos dice:

Hay que seguir a los actores mismos, es decir, tratar de ponerse al día con sus innovaciones a menudo alocadas, para aprender de ellas en qué se ha convertido la existencia colectiva en manos de sus actores, qué métodos han

elaborado para hacer que todo encaje, qué descripciones podrían definir mejor las nuevas asociaciones que se han visto obligados a establecer (Latour, 2008: 28).

Así, para abordar etnográficamente al performance colaborativo no como una inscripción en términos de un significado establecido, sino en términos de una circulación de la vivencia con significados fluctuantes, podemos hacer extensiva esta inquietud al performance colaborativo y preguntarnos así ¿cuáles han sido las innovaciones de los actores con respecto a lo colaborativo en el performance? Y, en ese sentido, ¿en qué se ha convertido lo colectivo y lo colaborativo en él?

Podemos ver que los PAC reúnen códigos y artefactos de la colaboración a modo de una trama en la que intervienen:

“1) índices materiales que propician las abducciones, interpretaciones cognitivas, etc. [p.e. indicios visuales, gráficos, plásticos, el cuerpo y su acción mediante rutinas, gestos o movimientos precisos]; 2) artistas u otros creadores a quienes se les atribuye por abducción la responsabilidad causal de la existencia y las características del índice [el artista o colectivo de artistas que conciben el performance]; 3) destinatarios sobre los que los índices ejercen la agencia, o quienes manifiestan agencia a través del índice; conclusiones a las que se llega por abducción [quienes presencian o participan en el performance]; 4) prototipos, entidades que se piensa por abducción que están representadas por el índice (a menudo, pero necesariamente, por semejanza visual)” (Gell, 2016: 59);

Esta trama constituye una *situación artística* que conduce a inferir una *agencia social* a través de ella (Gell, 2016: 48) y cuyos “contornos, sitios y relaciones no son conocidos de antemano, pero que son en sí mismos una contribución para realizar una descripción y análisis que tiene, en el mundo real, sitios de investigación diferentes y conectados de manera compleja” (Marcus, 2001: 115).

Es por ello que abordar a los PAC en tanto que tramas resulta heurístico para plantear las posibles ironías y contradicciones que pueden presentarse con respecto a la colaboración y las agencias colaborativas que en ellos y a través de ellos se entretejen, en unas condiciones históricas en las que lo colaborativo corre el riesgo de ofuscar y sofocar, desde el acto ético reiterativo, el disenso performativo del arte y lo político ante un orden consensual constataivo (Bishop, 2012: 28). Y puede, al mismo tiempo, a través de este rastreo, conducirnos a mapear, trazar y atravesar los senderos de colaboración que, entretejiéndose

en sitios normalmente concebidos como *mundos aparte*, dan, sin embargo, consistencia y sentido a las colaboraciones que se suscitan en situaciones artísticas.

Al hablar de *mundos aparte*, para el caso de los performances artísticos colaborativos, no nos referimos a sitios necesariamente alejados geográfica o completamente desvinculados de las situaciones artísticas que suponen, sino más bien a sitios o mundos en los que, si bien, las colaboraciones que allí se establecen dan sentido o consistencia a las experiencias colaborativas del performance, son normalmente mantenidos aparte del *mundo del arte*.

Estos *mundos*, generalmente, suelen ser concebidos como *aparte* para excepcionalizarlos, es decir, para impedir una abducción de otras agencias más allá de la del artista o de la del índice material, propiciando con ello una espiritualización de la obra (*fetichización de la obra*) y un incremento del prestigio del artista a quien se le atribuye (*veditización del artista*).

No obstante, “al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad de una serie –con frecuencia numerosa– de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos escuchamos cobra existencia y perdura” (Becker, 2008: 17).

Para el caso específico de los PAC que aquí estudiamos, además de la división social del trabajo artístico que supone la constitución de un determinado índice material, el performance, tales como el curador, el encargado de registro, quienes apoyan en la organización del espacio de realización del performance, y todo el personal que actúa en propiciar que se realice su difusión y consumo; estos mundos se extienden también a las interacciones sociales que, como agentes, nos han enseñado qué, cómo y por qué colaborar, conduciéndonos a los ámbitos domésticos, académicos o comunitarios, entre otros, que generalmente no son contemplados en la división del trabajo estrictamente artístico.

Pues la trama de agencias que en ellos se entrelazan, desde distintos grados de agencia, va entrelazando y dando recursividad, a su vez, a distintos modos de lo colaborativo que se van tejiendo por los grados y tipos de relación que mantienen entre sí la agencia del artista, el efecto de presencia del PAC en cuestión, los prototipos que supone y la agencia de sus destinatarios.

La forma que toman los PAC se basa, así, en las relaciones de interacción que pueden darse entre los distintos elementos de la situación artística que le da lugar, en medio de la

cual, de modo general, “el artista se convierte en un mediador, una persona que fomenta y provee situaciones de intercambio, más que un creador de objetos” (Sansi, 2018: 118).

No obstante, conviene pensar a los PAC no únicamente como el resultado de la agencia del artista, sino como una situación artística que puede ser definida, de manera general, como una configuración específica de interacciones de agencia entre:

- cosas y acciones visibles, tangibles, físicas, única e identificables que invitan a pensarlos como si fueran el resultado o instrumento de la agencia social, y que podemos nombrar índices materiales,
- entidades que se infieren de los índices materiales como la identidad a la que representan, si es el caso, y que podemos llamar prototipos.
- Actores humanos a quienes se les atribuye, por inferencia, la responsabilidad causal de la existencia y las características del índice, que podemos llamar artistas, y
- Actores humanos y no humanos, como las redes analógicas y digitales de circulación y distribución, sobre quienes se piensa, por inferencia, que los índices materiales ejercen alguna agencia, o bien que manifiestan agencia a través de dichos índices.

De modo que pueden existir PAC específicos de los que se puede inferir, efectivamente, que un artista agente es la causa primera de su existencia y que la agencia del resto de los elementos que configuran su situación artística se supedita a la del artista (Gell, 2016: 92), como en el caso del performance descrito a arriba¹¹, de *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs.

Pero también puede haber PAC en los que la agencia que se infiera como causa de su existencia se divida entre uno o más de los elementos arriba nombrados, como por ejemplo un índice material que suscita la agencia del o de los artistas, siendo, así, “la agencia del artista menos importante que describir la relación particular, donde las relaciones toman primacía por encima de otras entidades” (Sansi, 2018:121). Como en el caso del PAC de *persona distribuida* de *Re: Rosas the faboulous rosas remix Project*, en los que la agencia de

¹¹ Supra. p.6.

la segunda parte de la coreografía *Rosas Dants Rosas*¹² suscita la creación de muchas personas en el mundo.

O, entre muchas otras posibilidades de configuraciones de interacciones de agencia, puede haber PAC en los que la *desautorización de agencia* diluya por completo la agencia de un determinado elemento, dando lugar al surgimiento de ensamblajes de elementos heterogéneos, humanos y no humanos, como potenciales agentes al interior de una situación artística.¹³

Como en el PAC de *Bordados por la paz*¹⁴ en el que, mediante el índice material de la acción de bordar en el espacio público de múltiples agentes, se desautoriza la agencia del prototipo de representación de la violencia propagandística de los medios masivos de comunicación, abriendo así la posibilidad de un prototipo de una representación digna de las personas cosificadas por la violencia y de nuevas agencias de artistas y destinatarios para la articulación de formas de tejer justicia, solidaridad, y memoria.

Para este estudio, antes que determinar alguna configuración pre-establecida de PAC para el análisis, los sentidos con los que la agencia del artista se realiza, se comprende y se explica se van definiendo conforme la trama del arte de un determinado PAC es estudiada en tanto que situación artística. Y el sentido de la colaboración queda definido, en última instancia, por la configuración de relaciones en las que se establece temporalmente a través del performance. Lo cual lleva a imaginar y reconstituir indiciariamente el evento de la colaboración que constituyó, así como los rasgos de lo colaborativo de los que provino, y los modos de colaboración en los que se gestó. Que pueden muy bien provenir de *mundos aparte*, situaciones que desbordan los contextos legitimados estrictamente como mundos del arte.

Pero una determinada situación artística y los rasgos indiciarios que de ella se pueden imaginar, descansan en una alteridad y una heterogeneidad en medio de la cual las relaciones

¹² Supra. p.7.

¹³ Aquí retomo, inicialmente, la idea que Sansi recupera de Kester de una cierta *desautorización de agencia*, sin suscribir como él hace el presupuesto de que, por ello, la situación artística del PAC dé lugar a un proceso fuera de un orden pre-establecido de agencia (v. Sansi, 2018: 121-122). Pues el concepto mismo de situación artística supone ya múltiples agencias, y dicho presupuesto puede dar lugar a una romantización de la agencia de los índices materiales del PAC, como de una supuesta agencia libre y azarosa del artista, que puede muy bien ser recuperada por la agencia de otros agentes que, por ejemplo, en tanto que mecenas, terminen imponiendo su agencia de destinatarios por encima de la agencia de cualquier otro agente de la situación artística.

¹⁴ Supra. p.9.

que definen constantemente a la colaboración, los agentes de la colaboración y los participantes en ella serán siempre y únicamente definibles espectralmente y desde el lugar que ocupan en la urdimbre de colaboraciones que le dieron lugar.¹⁵

Ahora bien, ¿qué hace esta trama del arte con las imágenes de colaboración que avivan a los performances artísticos colaborativos?

Se puede decir que acciona su sentido, reformulando por el sólo hecho de quedar entrelazado en una determinada trama, y haciendo advenir la colaboración en ese determinado sentido a la realidad por *el efecto de presencia* del performance que conduce a los participantes en él al sentimiento de que los cuerpos y trabajo conjunto ofrecidos a su mirada y a su experiencia, a sus oídos, a su corporeidad, están realmente ahí, en el mismo tiempo y en el mismo espacio, aunque sepan que están ausentes (Féral, Pérrot, 2012:26).

Y esto, si bien es difícil de percibir más allá del imaginario, es la primera marca tangible de su poder: la transformación de una imagen local y específica de la colaboración en un relato social objetivo que desborda las imágenes ideológicas de ciudadanos propietarios libres que pueden ir más allá de su interés individual en busca de un bien común, así como las imágenes mediáticas de trabajadores creativos auto-administrados, acoplados a un mundo privatizado en tanto que consumidores funcionales (Sansi, 2018:119-120).

Así, rastrear lo social en las re combinaciones que llevan a pensar en imágenes (Laplantine, 2017) y *accionar* lo colaborativo (Wirth, 2010) se vuelve heurísticamente sugerente al permitir enmarañar, metodológicamente, en un mismo rastreo de lo social a través de una trama del arte o *nexus*, la restauración de conductas de colaboración, acciones colaborativas *in-situ* y modos etnográficos de producción y de relación de lo colaborativo, tanto en un lugar determinado estratégicamente como en los sitios con los que todo ello se relaciona (Marcus, 2001).

Bajo esta visión de la trama de agencia, analizaremos los PAC que fueron dando forma a Casa | Matriz | en tanto que imágenes y relatos socialmente objetivos de la colaboración, para posteriormente desarrollar un análisis de las urdimbres sociales que les dieron lugar. Esto con el doble objetivo de: a) desarrollar un análisis de los PAC que dan

¹⁵ Es por ello, como veremos más adelante, para abordar a los performances artísticos colaborativos, que se hace necesario hablar tanto de un *nexus* o trama del arte, como de ensamblajes sociales que le dan soporte, y también de enmarañamientos en los que es posible contemplar el carácter parcialmente perceptible y, con ello, también parcialmente espectral con los que se presentan estas interacciones. Esta discusión puede ser nutrida también con el concepto de colaboración que Tsing encuentra en *La selva de las colaboraciones* (2005).

cuenta de la conformación situada de este espacio cultural autogestivo en términos de una Art Nexus o Trama del Arte (Gell, 2016); y b) seguir el contexto de gestación y desarrollo de dichos performances a lo largo de los paisajes sociales translocales en los que se conformaron, complementando la metodología de la Trama del Arte mediante las propuestas metodológicas que permitan reensamblar lo social (Latour, 2005) a partir de los contextos situados de los PAC gestados con, generados para, o gestionados por o para Casa |Matriz|.

I.3 La apuesta metodológica.

¿Cuál es el sentido de los PAC en los paisajes sociales? ¿Cómo se transforma este sentido al entrelazarse, siempre de manera situada, con fenómenos convencionalmente percibidos como *mundos aparte* (Marcus, 2001: 120)? Y ¿cuáles son las conexiones, asociaciones y relaciones que conforman la trama del arte de dichos performances en tanto que urdimbre de nuevos mapas cognitivos, trazas y senderos en torno a la colaboración?

La apuesta de nuestra reflexión sobre los PAC desde una antropología del performance es que, al pensar los PAC considerando el carácter politético del performance, se hace posible pensar las yuxtaposiciones y semejanzas de PAC que suelen pensarse como formas culturales fracturadas en *mundos aparte*. Lo que posibilita articular una reflexión situada del carácter colaborativo de cada performance en particular y, a la vez, una etnografía de caso extendido de las distintas tramas de PAC.

En este primer momento de la investigación, los PAC que abajo se estudian responden a situaciones artísticas específicas en las que la colaboración se ha logrado operar desde cuatro distintas coordinaciones que dan lugar a experiencias distintas de lo colectivo según cada situación.

Ya que cada una de estas situaciones ha tenido como sitio de anclaje, de uno u otro modo, al espacio cultural autogestivo de Casa |Matriz|, situamos a los performances estudiados en este sitio a modo de marco de referencia de cada performance en cuestión.

Respecto a los performances se analiza *la trama del arte* que supone cada PAC en particular como una modo de reconocer el carácter colaborativo específico de dicha trama y la manera como el conjunto restringido de los colaboradores directos de Casa |Matriz|, Ana Santiago, curadora, Gibran Acosta, artista, y yo, Dulce Trejo, coordinadora y performer – así como algunos otros actores que resultan relevantes para cada caso y son estudiados a partir

de la observación participante del desarrollo de los performances –, viven la colaboración a través de un performance específico.

Hacemos esto partiendo de la hipótesis de que, si concebimos, en un primer momento a los PAC a los que se avoca el presente estudio en tanto que *situaciones artísticas* que, organizándose como *tramas del arte*, se presentan como el resultado de una determinada configuración de la agencia social gestada en medio de distintas urdimbres, se vuelve posible describir, aprender, comprender y explicar, en su particularidad, los procesos de *colaboración* que dichos performances despliegan. Particularidades que, dado su carácter infranímio¹⁶, de otro modo, en medio de las fricciones y choques de relaciones de poder en que estas situaciones están inmersas, en tanto que *drama social*, podrían pasar desapercibidas.

Retomamos, así, para un primer momento de análisis, la propuesta de Alfred Gell de la *trama del arte* como una herramienta que permitirá estudiar a cada PAC como una situación artística específica organizada en términos de agencias.

La teoría antropológica de la *Trama del arte* o *Art Nexus* tiene como objeto de estudio el dominio en el que los *objetos* se funden con las *personas* a causa de las relaciones sociales entre las personas y las cosas, y entre las personas y otras personas *por medio* de las cosas. Y deja de concentrarse en los objetos *legitimados* como objetos de arte.

Así, desde esta teoría, antropológicamente es necesario centrar la atención en *situaciones artísticas* más que en *obras de arte*, sobre las cuales Gell nos dice que son “aquellas en las que el índice material –la “cosa” visible y física– suscita una operación cognitiva que identifico como *abducción de la agencia*.” (Gell, 2016:44).

La *abducción*¹⁷, en tanto que inferencia no demostrativa, permite a Gell fijar límites a la semiosis lingüística y apela a un tipo de inferencia lógica que permite pensar que existe una *agencia social* entendida esta como “el marco establecido culturalmente para pensar la causalidad, cuando se supone que lo que ocurre sigue las intenciones previas de una persona agente o una cosa agente” (Gell, 2016: 48), de la que es resultado o instrumento un

¹⁶ Supra. pp. 14-21.

¹⁷ Aquí entendida desde el enfoque de Pierce que retoma Gell, como una operación lógica en la que el carácter evidente de una premisa de partida a la inferencia de una conclusión probable, y no en el sentido de raptó o secuestro (relativo a extraterrestres), ni en el sentido anatómico de alejamiento de un miembro del centro.

determinado *índice material*. Cosa o acción visible, tangible, física, única e identificable que que podemos considerar un índice artefactual (Gell, 2016: 47)¹⁸.

Las relaciones sociales que dan lugar a una *situación artística* están conformadas por los siguientes términos: índice material que, como vimos, son entes materiales que invitan a la abducción de agencia; artistas u otros creadores a quienes se les atribuye por abducción la responsabilidad causal de la existencia y las características del índice; los destinatarios, sobre quienes los índices ejercen la agencia o quienes manifiestan agencia a través del índice, vía la abducción; y prototipos, entidades que se piensan por abducción que están representadas en el índice, los cuales pueden o no estar presentes en una determinada *trama del arte*.

Según esta teoría, dependiendo de las configuraciones de relaciones, en cada situación artística las atribuciones de agencia entre cada uno de los elementos pueden cambiar. Lo que puede ser visto en una determinada situación como índice material, puede devenir el prototipo de otra; un destinatario que en una situación es el receptor paciente de un performance, puede ser el agente principal de otro.

El *Arts Nexus* o *trama del arte* propone el análisis de *situaciones artísticas* entendidas como relaciones entre la agencia de:

- *índices materiales*, cosas y acciones visibles, tangibles, físicas, únicas e identificables que invitan a pensarlos como si fueran el resultado o instrumento de la agencia social.

¹⁸ Si bien el término *índice* según es utilizado por Gell implica una alusión ineludible a la base semiótica del arte; en su propuesta de la *trama del arte*, aunado al concepto de *abducción*, “resulta útil para fijar límites a la semiosis lingüística propiamente dicha. Así, ya no nos tienta la posibilidad de aplicar modelos no lingüísticos donde no son apropiados, a la vez que mantenemos la libertad de plantear inferencias no lingüísticas” (Gell, 2016:46). Es desde esta posibilidad que retomamos el término ya por completo integrado en una trama más amplia de *abducciones de agencia*, concentrándonos más en el aspecto, podríamos decir, lógico del término, de abrir la puerta a inferencias no lingüísticas con respecto a las agencias que se pueden inferir de distintos actores implicados en una determinada situación artística; que en el aspecto de modelos semióticos no lingüísticos, propiamente. No obstante profundizar en este segundo aspecto en el desarrollo ulterior de la investigación; permitirá precisar el sentido de lo que se entiende por *abducción* como un concepto clave de la situación artística, en general, y del PAC en específico, permitiéndonos pensar, además el carácter peculiar de los PAC como índices, y el al carácter politético de lo colaborativo en ellos. Así podríamos preguntarnos ¿por qué recurrir al término de *abducción* como un concepto para nombrar, dicho con Wittgenstein, ciertos *parentescos de familia* con respecto a la situación artística en general, y con respecto al PAC en específico? Y ¿Cómo determinar el índice material de un performance, en general, y del PAC en específico- dado su carácter colaborativo? Como un punto de partida para esta última pregunta resulta sugerente problematizar las consideraciones de Gell sobre el performance (2016: 44) en el marco más amplio de una reflexión sobre el concepto semiótico de índice y su relación con el performance.

- Si es el caso, *prototipos* o entidades que se infieren de los índices materiales como la identidad a la que representan.
- *artistas*, actores humanos a quienes se les atribuye, por inferencia, la responsabilidad causal de la existencia y las características del índice; y
- *destinatarios*, actores humanos y no humanos sobre quienes se piensa, por inferencia, que los índices materiales ejercen alguna agencia, o bien, que manifiestan agencia a través de ellos.

Y que puede adquirir muy diversas configuraciones e incluso suponer emergencias de otros agentes.

Esta trama da lugar a una serie de combinaciones básica de los cuatro términos de la relación en función de su carácter de agente o paciente, como sigue:

		A G E N T E			
P A C I E N T E	Artista	El artista como fuente del acto creativo	El material le dicta una forma al artista inherentemente	El prototipo controla las acciones del artista. Su apariencia la imita el artista. Arte realista.	El destinatario es la causa de las acciones del artista (como mecenas)
	Artista	El artista como testigo de la creación			
	Índice	La agenda y la intención del artista moldean la materia	El índice como su propia causa	El prototipo determina la forma del índice	El destinatario es la causa de la creación del índice y de su forma
	Índice		El índice Como "cosa hecha "		
	Prototipo	La apariencia del prototipo determinada por el artista. Arte imaginativo	Las imágenes o las acciones del prototipo están controladas por el índice, un <i>locus</i> de poder sobre el prototipo.	El prototipo como Causa del índice. El índice Afecta al prototipo	El destinatario ejerce un poder sobre el prototipo. Hechicería por imagen.
Destinatario	La respuesta del destinatario está determinada por la habilidad, los poderes mágicos, etc, del artista. Está cautivado.	El índice es la fuente de poder sobre el destinatario. Éste actúa como espectador que se somete al índice.	El prototipo ejerce poder sobre el destinatario. Su imagen se usa para controlar las acciones del destinatario. Idolatría.	El destinatario como mecenas El destinatario como espectador.	

Fig. 4 Tabla de la trama del Arte diseñada por Alfred Gell como base de análisis de su Art Nexus

Siendo estas relaciones lo que determinaría, de modo siempre relacional y contextual, el tipo de colaboración a la que nos enfrentamos con un determinado PAC

Si bien la *trama del arte* es retomada como una herramienta general de análisis, los PAC como una determinada situación artística y los indicios colaborativos que de ella se pueden inferir, descansan en una alteridad y una heterogeneidad de factores en medio de las cuales las relaciones que definen constantemente a la colaboración, los agentes de la colaboración y los participantes en ella son siempre y únicamente definibles espectralmente

y desde el lugar que ocupan en la urdimbre de colaboraciones, no siempre armónicas, que dan lugar a la situación artística.

Por ello, tras abordarlos como unidades procesuales precariamente armónicas y describir las tramas del arte que dan lugar a la colaboración que accionan, mediante efecto de presencia, produciendo una imagen local y específica de la colaboración en un relato social objetivo; lo estudiamos, en un segundo momento, como dramas sociales.

Así, tras ser analizados inicialmente en términos de *tramas del arte*, los PAC serán considerados en tanto que constelaciones de eventos y formas sociales particulares que, insertas en *dramas sociales*, presentan procesos de *regularización*, *ajustes situacionales* y *factores de indeterminación* (Moore, 1978).

Los *procesos de regularización* pueden ser pensados como aquellos procesos que, a fuerza de repetición, representan una estabilidad y continuidad actuada y vuelta actuar. Mientras que los *ajustes situacionales* responden a procesos de un cierto margen de manipulación, apertura, elección, interpretación, alteración, intromisión, inversión y transformación que involucran la explotación de las indeterminaciones en los acontecimientos socioculturales - los *factores de indeterminación* - y su generación efectiva, pudiendo ser pensados como una reinterpretación o redefinición de las reglas y las relaciones. (Moore citada por Turner, 1985:189-190).

Y, finalmente, con el entramado de los distintos análisis particulares se prevé tejer la etnografía de un grupo de performances artísticos colaborativos, vistos como unidades procesuales de tramas de arte sobre el tiempo de existencia del espacio circunstancialmente situado elegido, Casa | Matriz |, que permita entender en su conjunto al PAC y rastrear lo social de las colaboraciones que supone.¹⁹

Como toda etnografía de caso extendido, el trabajo presenta una reflexividad considerable. Sin ella, no habría sido posible voltear a mirar a detalle los performances y experiencias colaborativas que se realizan en el sitio circunstancialmente situado de Casa |Matriz|.

¹⁹ Eventualmente, para una investigación ulterior, esto nos permitirá, al enfocarlos en tanto que itinerarios cambiantes de nudos y conexiones que van conformando redes de trabajo, establecer los vínculos multisituados con cómo se viven en otros lados dichos tipos de PAC u otros tipos que resulten relevantes e indagar, así, “las imperfecciones y vacilaciones de la vida social, sus componentes situacionales, muchas veces contradictorios” (Turner citado por Díaz-Cruz, 2015:78) que dan lugar a posibles colaboraciones en una época en la que los espacios colaborativos son constantemente amenazados de aniquilación por la aceleración del tiempo.

De ahí que la investigación esté construida, por principio, desde la intervención que hace en los contextos que estudia, como un performance colaborativo investigativo que descansa en el involucramiento con los interlocutores en tanto que co-laboradores en una frágil ficción, que admite, a su vez, la frágil situación del trabajo de campo en cada una de sus interlocuciones (Conquergood, 2013: 21).

Es desde esta fragilidad del trabajo de campo que esta investigación se articula de manera directa, no sólo con mi proyecto de vida como artista, sino con los proyectos de mis colaboradores directos, quienes son los principales interlocutores de este estudio.

Para ello se vale, sobre todo, de la observación participante continúa de cada uno de los performances que se analiza, la entrevista a profundidad desde un enfoque colaborativo a Ana Santiago y Gibran Acosta, los colaboradores directos y de mayor incidencia en las acciones que dan cuerpo a Casa | Matriz |, un taller de intervención para conocer y dialogar desde y sobre lo colaborativo con uno de los proyectos colaborativos de Ana Santiago, y la observación participante de una serie de conversatorios de artistas, varios de ellos colaboradores invitados a Casa | Matriz |, organizados por Gibran Acosta a través del Posgrado Arte y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.²⁰

Gracias a estas herramientas metodológicas y al enfoque que posibilitaron se da una mutación en la relación entre mi trabajo como artista del performance y mi investigación como antropóloga del performance.

Durante largo tiempo, la investigación etnográfica había sido un recurso para realizar mi trabajo como artista. Gracias a ella se construía un cierto tipo de *rapport* primordialmente artístico y sensible desde donde dialogar, desde nuestra fragilidad, con interlocutoras e interlocutores que nutrían algunas veces puntualmente, otras esporádicamente y, en algunos casos, siguen nutriendo procesualmente mi trabajo de performer²¹.

²⁰Si bien, dado el nivel de participación, reflexividad e intervención de la investigadora en el campo, un enfoque autoetnográfico habría parecido deseable, al centrar su atención en las tramas del arte como herramientas heurísticas para estudiar los procesos colaborativos de los performances en cuestión, un enfoque autoetnográfico no habría permitido extender la mirada a las tramas de agencia que cada una de las situaciones analizadas implicó. Razón por la cual la metodología que se propone, si bien se hace desde un alto grado de participación e intervención, pone en relación la agencia de la investigadora con el resto de agencias analizadas para dar foco, así, a la situación artística analizada en tanto que, en un primer nivel, unidad procesual y en un nivel más amplio, en tanto que entramado de procesos colaborativos de un lugar circunstancialmente situado.

²¹ Para un ejemplo de esta relación que establecí inicialmente entre antropología del performance y mi trabajo como artista del performance ver infra. apartado II.2.2.1, en donde doy cuenta de las relaciones que fueron dando lugar a un material somática artístico de base a partir de un trabajo de campo multisituado no concebido aún como tal.

Pero poco a poco este trabajo de investigación etnográfica para el arte, en sus *ires* y *venires*, fue delimitando, a su vez, un campo específico de investigación – el del PAC pensado desde nivel infranímio de las relaciones que supone como proceso artístico y antropológico – susceptible de ser estudiado antropológicamente como situación artística en contextos sociales extendidos, desplegando en toda su envergadura la fragilidad del trabajo de campo.²²

Esta fragilidad –que implica una ambigüedad ética (Conquergood, 2013: 22) en el encuentro entre mis interlocutores y yo en tanto que antropóloga, a disipar, una y otra vez, mediante nuestra acción y nuestra actitud en cada acto del performance colaborativo investigativo–, es asumida e integrada en el presente estudio desde la consciencia de “un acoplamiento íntimo –de percepción y acción– de la observadora y la observada” (Ingold, 2017, 150) que no implicó una mimesis que revirara el estudio hacia la artista -investigadora. Sino que condujo a una *correspondencia* que nos transportó a *vivir juntos*, a vivir con otros prestando atención (Ingold, 2017: 152)

De modo que, desde la correspondencia, la relación que mantenemos con los interlocutores de la investigación no es una relación intersubjetiva, sino una urdimbre de relaciones que se pliegan y se despliegan (Ingold, 2017: 155), en medio de la cual surgen los involucramientos colaborativos que esta investigación supone (Ingold, 2017: 155).

La investigación parte, por tanto, de un interés epistemológico por enmarcar, una y otra vez, el punto de vista desde el que se va desplegando y reconociendo la pluralidad de narrativas que en ella se entrecruzan. Pero sabiendo que estará siempre, en alguna medida, permeada por la narrativa que, en tanto que investigadora, busco desplegar aquí como parte constitutiva de la acción, para situar y guiar nuestras prácticas como actores sociales. (Conquergood, 2013: 22; Díaz-Cruz, 2023: 259).

Esto puede percibirse en el texto, de modo evidente, desde grados distintos con los que mi voz personal aparece enunciada en primera persona, según la trama analizada lo precisa; pero también, de un modo más velado, en una voz narrativa que acompaña y da forma a la construcción del análisis.

²² En una investigación ulterior sería deseable ahondar tanto etnográfica como teóricamente en el estudio de cómo se gesta esta frágil zona de indeterminación entre antropología del performance y performance para los contextos específicos de los PAC que se estudian y, en general, para el estudio de PAC que desarrollo, a la vez, cómo antropóloga y como artista del performance. Para una reflexión teórica al respecto véase: Sansi(2016) y Marcus y Myers (1995)

Todo ello, con el interés de mapear las múltiples entradas y salidas, desde y rumbo a la colaboración que la experiencia del PAC nos ha posibilitado, para alimentar y explorar nuevas formas del involucramiento que mantenemos, cuidar y cultivar nuestra correspondencia, y avivar la co-imaginación de futuros posibles (Ingold, 2017: 156).

II. Resultados

II.1 A propósito de Casa | Matriz |

Casa | Matriz | abrió sus puertas en marzo de 2022, tras el incierto proceso de confinamiento en respuesta a la pandemia por COVID-19, con el interés de procurar procesos significativos de conocimiento incorporado y afectivo que permitieran a las personas implicadas en ellos, ver, vivir y encontrar fuentes de intercambio simbólico alternativas a los intercambios excepcionalizantes y extractivos de lo institucionalmente legitimado como arte.

Esta intención se gesta, inicialmente, en un proceso artístico mío de corte claramente autoral denominado *| Matriz |*; el cual consistió, inicialmente, en una serie de manifestaciones de arte no-objetual²³ basadas en acciones corporales procedentes de técnicas de sensibilización corporal que fueron desarrollándose, paulatinamente, bajo la forma de performances colaborativos y otros índices materiales que, desde diversos contextos culturales, fueron conformando al proceso mismo.

Estas experiencias fueron constituyendo materiales sensibles que poco a poco tomaron forma en textos, cartografías corporales, imágenes, video, acciones corporales y performances, entre otros.

Mediante ello se fue dando forma a distintas acciones a lo largo del proceso: 1) una interacción somático-artística de la artista a cargo del proceso con el trabajo de sobada de una partera tradicional maya; 2) tres colaboraciones artísticas de la artista a cargo del proceso con un fotógrafo de Mérida, un artista plástico de Oaxaca y una artista plástica de Francia; 3) un diálogo de saberes de la artista plástica, el fotógrafo y la artista a cargo del proceso, con médicas indígenas tradicionales de Capulálpam de Méndez; 4) seis dispositivos pedagógicos impartidos por la artista a cargo del proceso, tres de ellos desarrollados con mujeres y adolescentes de la comunidad de Calpulálpam de Méndez, Oaxaca; uno con mujeres de Ocotlán de Morelos y San Antonino Castillo Velasco, Oaxaca; otro más con mujeres convalecientes y pacientes de cáncer de la Ciudad de México y finalmente uno más

²³ Nos referimos por arte no-objetual, con Juan Acha, a todas aquellas manifestaciones artísticas que dan prioridad a conceptos y acciones (performance, happenings, arte acción, entre otras), así como a efectos espaciales, ambientales y perceptuales de imágenes táctiles, lumínicas, electrónicas o digitales (instalación, land-art, entre otros) cuya estructura artística “toma ex profeso un curso contrario a las ideas, persuasiones y represiones que los intereses comerciales y oficiales imponen a los espectáculos y objetos, espacios y entretenimientos que hoy producen y manejan a la tecnología y al arte tradicional”. (2012, p. 140].

desarrollado con mujeres y personas no-binarias de la Ciudad de México; 5) un laboratorio artístico compuesto y facilitado por la artista a cargo del proceso, desarrollado en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca; 6) diversas gráficas y esquemas que iban documentando y conceptualizando el proceso; 7) tres instalaciones construidas con los esquemas y gráficas del proceso; y, finalmente, 8 y 9) la constitución de un espacio cultural autogestivo, Casa | Matriz |.

Ya que la metodología artística del proceso de | Matriz | fue constituida a partir acciones corporales²⁴ basadas en un enfoque de educación somática de movimiento, para la conformación de este espacio se creó un laboratorio somático para compartir experiencias somáticas con sus colaboradores y generar un espacio flexible de encuentro para la organización del espacio, especialmente de sus momentos expositivos y performativos. Este laboratorio, activo desde agosto de 2022, que consiste, así, en un momento de trabajo en el que nos reunimos tanto para trabajar corporal y artísticamente como para comentar las cuestiones necesarias de organización

Casa | Matriz | comenzó sus actividades en marzo del 2022 y se encuentra vigente hasta el día de hoy. Dentro de las actividades realizadas se encuentran inauguraciones y clausuras de exposiciones, talleres, charlas, activaciones y performances.

Y es un proyecto que se ha gestado y es organizado, principalmente, por mí, Dulce Trejo, performer y artista corporal originaria de la Ciudad de México y basada en ella; Ana Santiago, historiadora del arte originaria de San Antonino Castillo Velasco, Oaxaca, basada en esa localidad; y Gibran Acosta Encinas, artista plástico procedente de Sonora, pero basado en la Ciudad de México desde hace casi siete años. Y se mantiene gracias tanto a la interacción que mantenemos con personas que Ana Santiago ha sugerido en Oaxaca, y las interacciones personales y profesionales que mantenemos, principalmente, con algunos contactos de Gibran y míos en la Ciudad de México, así como con colaboradores míos de largo aliento que visitan la ciudad, procedentes de Bélgica y Francia.

A lo largo de su funcionamiento, se han realizado las exposiciones colectivas *La supervivencia* (marzo, 2022), *Metáforas de la cueva y la montaña* (Agosto, 2022), *Volver-*

²⁴ Concebimos a las acciones corporales para este proceso, desde el contexto del arte, entendiéndolas como acciones que “tienen por eje central el más elemental, cotidiano y generalizado de los lenguajes visuales: el corporal, que no requiere de un aprendizaje especializado o profesional, como el pintar o el dibujar” tratándose así “[...] de gestos, ademanes y actos de este lenguaje [que] pertenecen – junto con la palabra – a nuestra vida diaria [...]” [Acha, 2012a, p.160].

Exposición de obras visuales de Patrick Keulemans (febrero, 2023), y dos muestras bajo un concepto curatorial que denominamos *dividual* –que consiste en “colocar como esqueleto de toda la exposición lo que en otro mundo habría sido una exposición individual, para segmentarla y dar cabida a que otrxs artistxs, con parentescos extraños, se articulen a él para agitar, enturbiar, perturbar o suscitar otras propuestas y diálogos” (Texto de sala a propósito del diálogo curatorial de *Hoguera en la caverna*)–, *Hoguera en la caverna* (Noviembre, 2022), y *Cuerpos inmanentes* (Agosto, 2023)

Como parte de la exposición *La Supervivencia* se presentó el Performance *Caecus*, a partir de la escultura *El ciego* de Gibran Acosta, en una primera versión por Dulce Trejo (marzo, 2022), otra segunda versión a cargo de Dulce Trejo con la *intervención sonora de Mariana Yunes y Ricci Aymerich* (abril, 2022), y, formando parte de la exposición de *Hoguera en la caverna*, una última versión a cargo de Mariana Castro con algunas pautas de Gibran Acosta (noviembre, 2022).

También como parte de la exposición de *Hoguera en la Caverna*, se presentó el performance *Reparación del daño*, de Dulce Trejo (noviembre, 2022), y la *Plegaria*, en francés, a ROUGE ARES ROJA de Météora Aurore LaLoy, con la traducción performative de Anya Atanasio Cadena (noviembre, 2022).

En febrero de 2023, para la exposición de *Volver*, Patrick Keulemans comisionó dos performances: una improvisación de voz, movimiento y proyección a cargo de Mariana Castro y Dulce Trejo, y otro de movimiento y gesto a cargo de Dulce Trejo, ambos en torno a la línea. Además de facilitar, a lado de Paula Kas, el dispositivo pedagógico *Explorando líneas*.

Como parte de la exposición de *Cuerpos inmanentes* (agosto-octubre, 2023), se realizaron distintas activaciones en las que artistas invitados a la exposición facilitaron, por binomios, actividades especializadas en su área a públicos no especializados. La sesión didáctica de voz impartida por Mariana Castro aunado al performance de *Plegaria a la venus desaparecidas*, escrita por Météora Aurore Laloy con la presentación performativa de Anya Atanasio Cadena; un laboratorio de performance y dibujo expandido por parte de Darío Meléndez y Ka Rebolledo; una sesión de percepción activa desde la visualidad impartida por Judith Arámburu y, desde el movimiento, por Isabel Romero; un dispositivo pedagógico sobre la pieza *dibujos sobre la hierba*, impartido por Mauricio Reza, aunado a la sesión

músico-poética de Lúa Canchola y Alda Arita a partir del poemario de Canchola *Debajo de esta piel de cocodrilo estoy yo*; y se realizó el performance colaborativo de *Cauces Cautivos*, inicialmente, como una colaboración entre la artista plástica Alyne Pérez y Dulce Trejo, que posteriormente incorporó, tras su primera presentación en la I Feria del Libro del Centro Cultural Posadas, en Santiago Niltepec, Oaxaca, la participación de Ana Santiago como cuentacuentos y el texto *Rizide Gate*, *Saber morir* del poeta Víctor Fuentes.

Asimismo, se han organizado otros talleres y activaciones como la charla *¿Qué sobrevivencia?* facilitada por Donovan Hernández Castellanos (marzo, 2022); y las activaciones “Libros y juegos por la supervivencia” facilitado por Nänä Colectiva (marzo, 2022).

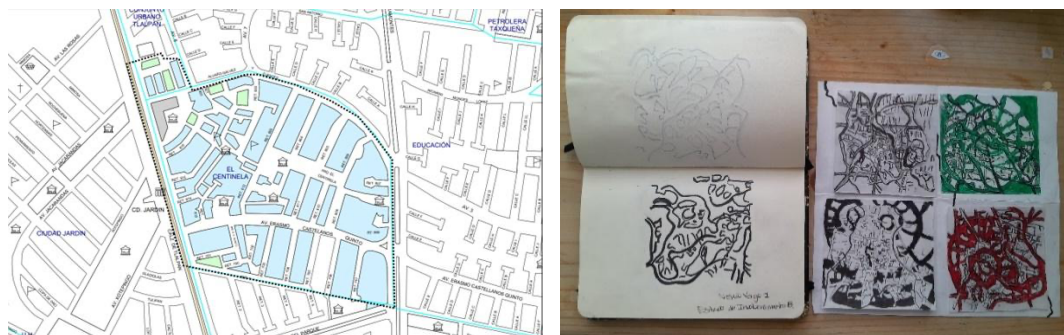


Fig.1. 1/ 1 2022 Mapa de la unidad territorial El Centinela. Fuente Jefatura de gobierno del Distrito Federal, Coordinación de Planeación de desarrollo territorial de la alcaldía de Coyoacán. (izq.) Trazas de la autora de la unidad territorial El Centinela, Coyoacán, a partir de exploración corporal del nervio vago de lxs artistas colaboradores de Casa | Matriz |. CDMX, Laboratorio somático de Casa | Matriz |, 2022 de Casa Matriz. CDMX, 2021.

Durante la pandemia por COVID -19, el gobierno federal emitió un apoyo único para artistas nombrado *Contigo en la distancia*, para generar algún contenido digital a ser compartido vía internet con los ciudadanos. Yo recibí este apoyo en la categoría de narrativa transmedia, por unas cápsulas radiofónicas de arte sonoro e improvisación corporal, obteniendo un apoyo único suplementario de \$20 000 que decidí ahorrar en su gran parte. Posteriormente, gracias a una serie de conversatorios en línea organizados en junto con la coordinación de difusión cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel San Lorenzo, tuve acceso a un pago de alrededor de \$8000 pesos como organizadora, como parte del presupuesto asignado para una organización del evento.

A inicios de 2021, tras el ofrecimiento de un terreno familiar en comodato que ya había utilizado antes para algunos eventos artísticos puntuales, y aunado a un

apoyo económico materno, decidí invertir este dinero en el montaje de un espacio, cuyo propósito era aún indefinido al momento de su construcción.

Durante el tiempo de la construcción comencé a diseñar un plan de actividades para el espacio y decidí proponer tres tipos de actividades, pensadas en su mayoría desde una temporalidad intermitente: 1) clases de yoga impartidas por mí²⁵, 2) talleres periódicos de trabajo corporal²⁶, y 3) residencias artísticas a una de las cuales invité a Ana Santiago para *curar el espacio*, esto es, explorar las posibilidades artísticas y curatoriales del espacio, lo cual era una invitación bastante abstracta²⁷.

Es de esta última residencia que surge Casa | Matriz | que, tras la colaboración que mantengo en paralelo con Gibran Acosta a partir de una de sus piezas²⁸ y de invitarlo a sumarse a la organización de este espacio a lado de Ana Santiago y mí, toma la forma predominantemente de un espacio expositivo de actividad intermitente.

Con la integración de Gibran al equipo, se suma además del conocimiento especializado en curaduría e historia del arte y de performance, un conocimiento

²⁵ La primera actividad paró poco tiempo después al resultar insostenible en términos de tiempo- demanda-retribución. Pues aparte de un grupo de cinco alumnas a quienes ya les daba clase y que pagaban muy poco por ella y decidí dejarles el costo de la clase igual, hubo solamente una persona del barrio que se sumó a las clases; lo cual, sin embargo, demandaba, además, una necesidad continua de trabajo para mantener el espacio en buenas condiciones, y no de manera intermitente como se había previsto.

²⁶ Esta actividad propuesta inicialmente a modo de taller tomó dos formas. Una primera en consonancia con la propuesta de Casa | Matriz | y que analizamos en el apartado de resultados bajo la forma de activaciones de las exposiciones. La segunda, menos afortunada, asumió la forma de una velada expropiación para comerciar por parte de dos maestras de adultas mayores a quienes, por compensar la obligatoriedad del don que implicaba el comodato familiar y la deuda por el apoyo económico materno, concedí impartir un curso de tanatología en el espacio. Y quienes se han mantenido ahí sin ningún pago de renta, simplemente, por el trueque de clases que imparten a mi madre y a otras 20 personas, a quienes cobran alrededor de \$2000 el cuatrimestre por cursos de superación personal y recreación cultural. Si este fuera una etnografía unilocal del espacio, y no una etnografía circunstancialmente situada de los PAC, resultaría sugerente analizar este tipo de colaboración bajo la forma de un falso don (Reygadas, 2018).

²⁷ Las otras dos residencias eran una residencia hecha a la distancia con el colectivo TRES de Francia y México, y otra propuesta a un grupo de filósofos miembros del Centro de Estudios Genealógicos para el Estudio de la Cultura en México y América Latina. TRES, un colectivo con el colaboro en tanto que artista, se volvió uno de los colectivos de base invitados a las muestras, desarrollando además una residencia *in situ* con la poeta Météora Aurore Laloy, artista del colectivo, algunas contribuciones con textos durante el 2023. La residencia con el grupo de filósofos, un grupo con quien había colaborado para los conversatorios que aludo arriba y que siempre se mostraban entusiastas al hablar de la posibilidad de desarrollar actividades culturales; no se realizó, pues, tras aceptar la invitación, nunca volvieron a mantener comunicación con el espacio, no plantearon ninguna actividad, ni participaron en ninguna de las actividades propuestas.

²⁸ *Infra*. apartado II.2.1, en donde analizo *Caecus*, un PAC desarrollado, inicialmente por Gibran Acosta y por mí a partir de una máscara de su autoría titulada *Ciego*.

especializado en artes plásticas, artes visuales y diseño que acompañarán desde entonces el desarrollo del proyecto.

Y con la decisión de dirigir el trabajo del equipo principalmente a la organización de muestras, en un inicio colectivas (*La Supervivencia*, 2022; y *Métaphoras de la Cueva y la Montaña*, 2022) y posteriormente bajo una forma que denominamos *exposiciones dividuales*²⁹ (*Hoguera en la caverna*, 2022; *Cuerpos inmanentes*, 2023; y *Objetos Enseres*, 2024); el resto de las actividades fueron consideradas en términos de actividades de soporte que permitían generar público pasivo de las muestras, es decir, personas que usaban el espacio por estas actividades pero que eventualmente podrían comenzar a interesarse en las muestras en tanto que destinatarias; y generaban un poco de dinero para materiales de montaje y algún otro requerimiento de las muestras. Y, por otro lado, también se realizaron como activaciones que dialogaban directamente con la muestra y permitían que destinatarios activos interactuaran con ella.

Con respecto a los recursos para funcionar, además de esta pequeña caja que sumaba alrededor de \$2000 mensuales, la caja se completaba con actividades suplementarias que yo realizaba en otros espacios con honorarios constantes pero reducidos, como clases de qigong vía Facebook para la Dirección General del Deporte de la UNAM y clases de yoga vía zoom – que decidí donar al espacio; el pago sólo en dos ocasiones de rentas por espacio, basado en los criterios de cobro

²⁹ Término que retomamos de Deleuze y Guattari, quienes piensan lo *dividual* de dos maneras: desde una reflexión sobre *la segmentariedad*, que recupera los estudios de lo que aquí llamamos, con Sansi, *Antropología del don*; y otro que corresponde a una problematización de las *sociedades de control*, donde lo dividual es más bien pensado como el *doble digital* del individuo en términos de su control.

Gibran, Ana y yo llegamos a una reflexión sobre estos dos sentidos de lo *dividual* en una reunión organizativa de la *exposición Hoguera en la caverna*, que iba a reunir en su mayoría piezas de Gibran Acosta, pero con piezas de otros artistas que dialogaran, no sólo curatorial, sino artísticamente con las piezas. Y decidimos retomar este término, pero considerando lo dividual como aquel flujo que anima lo colectivo -no necesaria y únicamente como la colectividad que determina el control. Y que tomamos prestado para el contexto del arte, en franca oposición a las exposiciones individuales que *vedetizan* la persona del artista individual y a exposiciones colectivas que, reuniendo piezas de artistas que en lo individual no mantienen dialogo alguno, construyen un diálogo como un medio de veditización del curador. Siendo lo importante para nuestras exposiciones, no la valorización ni de los artistas ni de los curadores vía la veditización, sino la socialización del arte en diversos niveles: entre los artistas expositores, los artistas expositores y los artistas organizadores, y los artistas en general y los destinatarios tanto de las muestras como de todas las activaciones que se hacen en torno a ellas.

por espacio del tabulador de trabajadores del arte contemporáneo³⁰; y las donaciones tanto de material, como de renta de obra y tiempo de trabajo por parte de los artistas y la curadora.

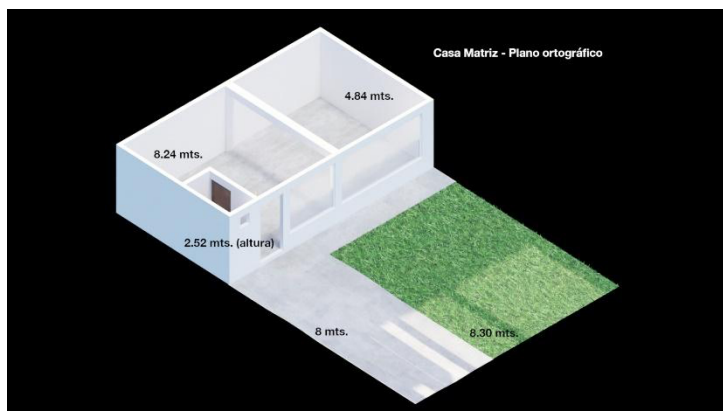


Fig. 1.1/3. Plano ortográfico de Casa |Matriz| realizado por Gibran Acosta como parte de la organización de la muestra “Hoguera en la Caverna”, CDMX, noviembre de 2022.

Si bien Casa | *Matriz* | figura como espacio de referencia de cada uno de los PAC analizados, no deseamos hacer con este estudio una etnografía unilocal de este espacio cultural autogestivo. Sino desarrollar una etnografía sólo circunstancialmente situada para observar el tipo de interacciones y procesos sociales que se entretajan en los PAC de Casa | *Matriz* |; puntualizando, posteriormente, aquello que, en estas interacciones, permite mirar las principales clasificaciones, categorías y contradicciones que implican como proceso cultural situado en paisajes sociales no necesariamente locales (Marcus, 2001: 121).

En este contexto, más que trabajos de arte contenidos en un solo lugar, los PAC por estudiar serán vistos como un ejercicio, una experiencia y una *trama del arte*, todos ellos procesos de la imaginación, entendida como práctica social, en los que la colaboración, es decir, la capacidad de los actores de realizar una labor conjunta, sea cual esta fuere, es puesta en experimentación para ser re-pensada, re-actuada, en resumen, *restaurada* (Schechner, 1985). Todo ello con el fin de ampliar nuestra capacidad de confeccionar los mapas

³⁰ *Trabajadores del arte contemporáneo* es una iniciativa colaborativa para el establecimiento de buenas prácticas laborales y remuneración justa de los trabajadores de arte, tendientes a consolidar y profesionalizar a las escenas locales de América Latina. Y que cuentan con distintos manuales y recursos que facilitan dicha labor. En su sitio web tienen una calculadora que permite hacer presupuestos para las iniciativas del arte, bajo un tabulador que se creó y se revisa cada año en la *Asamblea Latinoamericana de Trabajadoras y Trabajadores de Arte Contemporáneo*. V. <https://www.trabajadoresdearte.org/sitio/>

cognitivos, las trazas y los senderos de las asociaciones entre actores que posibilitan el ordenamiento procesual, más que espacial, de Casa | Matriz |.

II.2 Las tramas del arte de los PAC de Casa | Matriz |

De esta multiplicidad de performances y actividades, hemos elegido cuatro PAC que, reconocemos, permiten dar cuenta del trabajo colaborativo de Casa | Matriz|.

Organizamos analíticamente los cuatro PAC en que se concentra el presente estudio tomando como criterio la relación entre cuatro distintos tipos de colaboración que van desde una colaboración mayormente heterogénea a una participación uniformizada determinada principalmente por instituciones, que pueden ser públicas o privadas. Esto es, en términos procesualistas, nos concentramos inicialmente en el análisis de PAC marcados fuertemente por factores de indeterminación y ajustes situacionales que se hacen para conformar un precario momento de colaboración o quehacer conjunto; para ir poco a poco moviéndonos hacia performances marcados por procesos fuertemente regularizados con ajustes situacionales y factores de indeterminación mayormente controlados.

Para cada uno de ellos describimos inicialmente el PAC por analizar, así como la configuración situada de Casa Matriz a la que da lugar dicho performance.

Posteriormente analizamos la *trama del arte* que supone, en términos de una unidad procesual precariamente armónica, describiendo en qué medida y en qué sentido las circunstancias específicas del performance analizado, así como las historias de los colaboradores directos de Casa | Matriz | – Gibrán Acosta, artista colaborador y gestor del espacio, Ana Santiago, curadora y gestora del espacio, y yo como encargada y gestora del espacio y performer – y sus relaciones influyen en la constitución de la situación artística analizada.

Reconstruimos posteriormente los argumentos, justificaciones e interpretaciones que los colaboradores directos están haciendo para explicar cómo se organiza la vida social que genera y sostiene el PAC en cuestión. Y mostramos cómo la gente y la configuración de las tramas de agencia insertas en procesos de regularización y ajuste situacional y afectadas por distintos factores de indeterminación, refutan las interpretaciones de lo que está sucediendo para mostrar cómo estas situaciones artísticas han sido experimentadas en tanto que situaciones sociales.

II.2.1 *Caecus*: actores humanos y no humanos en el ensamblaje de un performance artístico colaborativo



Fig. II.2.1/1 *La máscara de Caecus*, de Gibran Acosta. Fotografía de C-3 Fuegos tomada de *Pira*, exposición personal del artista en el taller de C-3 Fuegos. Ciudad de México, 7 de mayo al 11 de junio de 2022.

Entre noviembre de 2021 y abril de 2022 se realizaron cinco versiones distintas de *Caecus*, tres de las cuales tuvieron lugar en Casa | Matriz | en el marco de la exposición de *La Supervivencia*, una fue realizada en exploraciones previas a la apertura de Casa | Matriz | en el Parque Xicotécatl de la alcaldía de Coyoacán, y una última se realizó en un taller de cerámica en el marco de una exposición personal de Gibran Acosta. Una versión más se realizó en noviembre de 2022 como parte de la exposición *Hoguera en la Caverna*, de Casa | Matriz |.

Si bien, más de la mitad de las versiones de este performance se han realizado en Casa | Matriz |, el espacio figura más como el lugar de acogida del performance que como un espacio elegido para un performance de sitio específico; siendo visto este espacio, incluso, como resultado del *vínculo* que este performance propició. Pues:

[...] El *Caecus* llega –comenta Dulce Trejo en entrevista con Gibran– en el momento en el que Anita y yo estábamos pensando que había que curar este espacio, pero no teníamos idea de qué curar. Como que eso es muy importante, siento, de cómo [Casa | Matriz |] se forma como espacio expositivo. Yo sólo tenía la idea de que quería sentir el espacio y saber qué se podía hacer en este espacio. Pero, entonces, después viene la idea de sí hacer una muestra ¿no?, de poner piezas y de ver qué piezas hay, y al mismo tiempo estábamos [Gibran y

yo] trabajando con el *Caecus*. Entonces te digo préstamelo y luego viene *Pilar* [otra pieza de él *que se incluyó en la exposición*]. Ahí se abre el espacio, pero no como en el sentido común de tenemos piezas y hay que ponerlas de muestra, sino más bien de ¡ah! tenemos un espacio y cómo se puede usar un espacio vacío. Y ahí me parece resonante, aunque no fue con esa intención clara, que el *Caecus* entrara con esa misma lógica de ¡ah! aquí está un vacío y lo que importa es cómo experimentarlo.

Caecus es un PAC que ensambla dos elementos: una máscara de cerámica y el performance, a través del uso que la o el performer deciden hacer de aquella. La máscara *detona* el performance y este permite evidenciar cómo esta pieza se desborda:

[La máscara de Ciego] es una pieza que no tiene pedestal y es una pieza que puede estar por sí sola. Sí tiene algunas características que por sí sola puede ser atractiva visualmente. Pero el punto es ese, que reside en lo que se active y que se activa por medio de las personas. Por eso el punto es que es la representación del vacío. Ahí está el vacío y la persona que lo utiliza lo llena, y lo llena con lo que ocurra en el momento. Y eso es algo como desbordado, como de ahí técnicamente no sé si decir que el pedestal se vuelve la persona que la utiliza... Pero ¿cómo funciona eso? Porque los pedestales suelen ser una estructura fija, una cosa donde lo pones encima y ya y ahí está. Pero en este caso está ese desbordamiento. Es una pieza que se desborda.



Fig. II.2.1 /2 Registro de montaje de la exposición *La Supervivencia*, en donde figura la máscara de *Caecus*.
Fotografía de Gibran Acosta. Ciudad de México, Casa | Matriz |, 17 de febrero de 2022

Antes de ver cómo se da este desbordamiento, y en ese sentido se ensambla una determinada colaboración, es importante subrayar que la máscara misma proviene de un entramado de agencias.

Gibran Acosta narra el proceso de vida de esta máscara como sigue:

Pues hacer la pieza, como la imagen ya la tenía desde hace tiempo... pero digamos que el proceso vino justo como de mhhh..., pues de otras situaciones. De estar en el taller de cerámica con Luis, que fue en el momento en el que la pude hacer. Incluso desde antes ya estaba planteada cierta inquietud. Pues igual como ir a Oaxaca, a ver el barro negro, fue muy fundamental ¿no? como esas texturas, esa idea de cómo se ve el material.

Y reconoce a su base un prototipo, una imagen cuya agencia lo conduce a realizar esta máscara:

[...] Estaba la imagen no la idea, la imagen como de desvanecer un rostro, eso. Pero no estaba claro por qué, para qué, cómo, en qué. Y entonces más bien en el viaje de Oaxaca también coincidimos y hablamos de ello... bueno se habló de ello, de la intención de hacer unas máscaras o de hacer una máscara o algo así. Y como que ahí se empezó a concretar más en qué, en cerámica, ¿con qué? ah pues que tenga como esta alusión del engobe³¹ del barro negro. [...] Era la imagen y luego la materialidad, pero incluso en la materialidad, incluso, no había idea de concepto. Sino que más bien una vez que hubo la materialidad ya se empezó a relacionar como esta parte como de “¡Ah! Pues está es como la idea de un vacío [...]”

Así vemos que la máscara de cerámica como índice material detona el performance, supone ya una *trama del arte* en ella misma en la que la agencia del prototipo de un cuerpo sin rostro, va poco a poco enlazándose con la agencia de los materiales de la cerámica y el engobe de barro negro, que el artista descubre, el primero, en el taller de cerámica del *Colectivo 3 Fuegos* y, el segundo, que se vuelve sugerente en un viaje a Oaxaca al visitar San Bartolo Coyotepec y ver todo su producción de barro negro.

Todo ello moviliza la agencia del artista para generar una pieza que pueda tanto funcionar para un destinatario paciente que contempla la máscara desde su atractivo visual, como para un destinatario agente que detona el performance habitando la máscara como una pieza indumentaria que neutraliza la vista y que invita a concentrarse en otros sentidos, disponiendo a otros destinatarios a la presencia atenta del movimiento de un cuerpo a rostro cubierto.

³¹ Un revestimiento delgado a base de arcilla que se aplica sobre una pieza de cerámica para modificar su color natural.



Fig. II.2.1/3 Still de video del registro del performance *Caecus* durante la inauguración de la exposición *La Supervivencia*. Registro de César López. Ciudad de México, Casa | Matriz |, 5 de marzo de 2022 .

La colaboración se establece así, más que como un acuerdo, como un ensamblaje de agencias, una serie de asociaciones que se suscitan entre la imagen o prototipo de un rostro cubierto, los materiales de la cerámica y el engobe de barro negro, todos ellos actores no humanos, la agencia de un artista dándole forma a esos materiales en una máscara sin ningún hueco de la cara en ella, y la agencia de otra artista –y posteriormente otros artistas a quienes pongo en contacto con Gibran para que “muevan su máscara”– que, desde el mediador de la utilización de la máscara, asume activamente esa forma como destinataria.

Al ponerme la máscara en la primera exploración en el parque Xicotécatl, siento una necesidad de caminar, de avanzar para descubrir qué hay en ese vacío que miro, y qué tan lejos puede y puedo ir. No obstante, siento también que puedo moverme de manera no tan estructurada integrando una exploración del vacío en mi propio cuerpo. Por ello avanzo a lo largo del parque, sin la posibilidad de mirar, pero parando y poniendo atención a las articulaciones de mi cuerpo que desean entrar en movimiento, incorporando dicho movimiento en mi caminar.

Al mirar esto, Gibran descubre un ajuste situacional de la máscara que, desde el uso que hago de ella, resulta distinto de lo que él había imaginado y buscaba proponer con su máscara. Y me comenta que él había imaginado un uso más *estructurado*.

Le propongo caminar al interior de una fuente vacía para guiarme con el contacto de su borde, y hacemos una segunda exploración así.

Con esta exploración en mente, para la inauguración de Casa | Matriz |, le propongo a Gibran presentar una nueva versión de esta última exploración, usando para ello el referente del contacto de mis pies con el piso de concreto que conduce, a través de un jardín, a Casa | Matriz |.

La idea o, en términos de Gell, el prototipo, consiste únicamente en trazar un trayecto en línea recta desde la puerta de entrada hasta el espacio ya propiamente expositivo de Casa | Matriz |, con la máscara puesta. Siendo el desafío performativo el lograr mantenerme en esa línea o volver a encontrarla para entrar al espacio expositivo, el tiempo que tome eso.

Bajo la agencia de este prototipo, realizo el performance de *Caecus* por primera vez para destinatarios como primera acción performativa e inaugural de Casa | Matriz |. Invitamos a los espectadores a quedarse en este patio, y antes de que nadie entre a ver la exposición de *La Supervivencia*, atravieso este espacio con la máscara puesta dándome todo el tiempo para lograr entrar al espacio expositivo y sentarme en una silla que tengo preparada enfrente de una mesa con diagramas y semillas con los que juego, a modo de elementos adivinatorios, hasta crear un pequeño diagrama de semillas con la máscara puesta.

Este trayecto lo hago en medio de dos filas de destinatarios, unos claros en que venían a presenciar un performance, otros invitados por algunos destinatarios a una reunión, razón por la cual presencian un poco desconcertados el performance, pero con interés.

El diagrama de semillas es un nuevo elemento en el performance que integro para esta versión, en diálogo con los esquemas y diagramas que se encuentran expuestos.

Los destinatarios previamente informados no se muestran menos desconcertados, pues no entienden muy bien qué mirar ni qué hacer.

El prototipo, cuya agencia detona el performance, tenía como apuesta inicial que, con mi caminar, la gente me seguiría y decidiría entrar al espacio. No obstante, hay quienes se mantienen mirando desde su silla y otros deciden parar y observar a través de la ventana, a modo de personajes curiosos que husmean desde el exterior qué está haciendo al interior del espacio ese personaje sin rostro.

Al quitarme la máscara a los únicos que veo dentro del espacio es a Ana Santiago y César López, encargado del registro del performance, a la mayoría de los destinatarios claros en que venían a presenciar el performance los veo detrás de la ventana y quienes no tenían mucha idea de en dónde estaban están sentados mirando, aún con desconcierto desde su silla.

De modo que la agencia de destinatarios que se ejerció en términos de espectadores, al finalizar el performance dentro del espacio expositivo y lejos de las sillas a dónde habían sido situados inicialmente, adquirió una gradación que iba de los espectadores más cercanos tanto social, espacial como afectivamente al performance, hacia los espectadores más desentendidos del performance –lo que podría verse, en términos de Gell y de manera general, como destinatarios sobre quienes la agencia del índice material del performance tuvo poca efectividad.

No obstante, tras una meditación grupal y una vez abierto el espacio para que pudieran entrar a ver la exposición, algunos destinatarios se acercaron a ver y jugar con los elementos que estaban en la mesa, y otro más se acercó a mí a preguntarme cuál era la idea de lo que hice.

Otras versiones de este performance con otros performers invitaron a otros usos, creando nuevos ensamblajes. Para mí es claro que el vacío me invita a avanzar, a caminar y a atravesarlo. Por su parte, Jorge Flores Templo, el otro performer que accionó la máscara en la exposición del *Colectivo 3 fuegos*, decidió permanecer en un lugar connotado con un oficio preciso, la barra de un bar, y servir vino a los invitados con la máscara puesta. Mientras que Mariana Castro –actriz y maestra de práctica vocal–, bajo indicaciones precisas de Gibran de permanecer en un trozo de pasto artificial que él mismo colocó al interior de Casa 'Matriz' para la exposición de *Hoguera en la caverna*, decide vociferar y organizar movimientos articulados muy puntuales y repetitivos que acompañan los sonidos que vocifera.

Entre los destinatarios de cada versión, el desconcierto es generalizado, y observan en cada ocasión atentamente el performance por un cierto tiempo, pero se adaptan, al cabo de un rato, a la presencia de un cuerpo sin rostro entre ellos.

Entre las posibilidades de uso que pueden funcionar como mediadores de esta colaboración entre Gibran, la máscara y los performances, podría ser que él usara la máscara. No obstante, esto es considerado por él, en cierto sentido, un uso ilegítimo de la máscara, por cuanto la ha creado para que la usen los demás:

[...] De usar la máscara, por ejemplo, yo no la uso y no la quiero usar [...] no es estricto eso, yo podría hacerlo, pero simplemente no quiero, pero el punto es que sí la usen las demás. Entonces es como injusto –dice Gibran al respecto–, como una relación de poder extraña, pero a fin de cuentas el punto es que si alguien accede a seguir pues está padre.

Así, el artista reconoce una cierta asimetría en esta colaboración por cuanto es su propia agencia como artista la que pesa sobre los destinatarios que acceden a usarla. Pues, para mediar el ensamblaje de cada una de las versiones particulares de este PAC; en su uso de la máscara que el o la performer aceptan, asumen también que por más libre que puedan ser las acciones que decidan hacer con la máscara, deben dejarse utilizar por la agencia de la máscara que el artista creó.

No obstante, en el otro sentido, en el sentido de la relación a la que la máscara conduce al artista a establecer con el performer, nos dice Gibran:

Hay un cierto aislamiento, un gran aislamiento de mi parte, porque a mí lo único que me interesa es que la utilicen y ver cómo la utilizan, pero a fin de cuentas a quien le puede dejar más cosas es a quien la utiliza en su experiencia [destinatario activo en que deviene el o la performer en esta colaboración]. Y en esa parte ha sido importante porque ha sido un punto en común.

Existe, así, también una relación no simétrica, por cuanto el artista no puede ejercer la agencia activa que el o la performer realiza como destinatarios activos. Siendo, finalmente, la decisión de renunciar cada uno por su parte a las agencias que no pueden acceder lo que posibilita el punto común de esta colaboración.

En este PAC, la colaboración es tan efímera y puntual como la de una colaboración artista-artista que acceden a ensamblar un performance común (Green, 2001). Y sólo se sostiene mientras se sostiene el juego; que consiste en establecer como punto en común la experimentación de la máscara, mediante la renuncia del artista a su agencia de destinatario activo para portar la máscara, y la renuncia del o la performer a su rostro para realizar lo que el uso de la máscara le sugiera.

El uso de la máscara, como un escondite para el rostro, detona una amplia gama de destinatarios cuya agencia va desde portar la máscara y hacer lo que este uso sugiera, cuidar y acompañar a quien usa la máscara y pierde la posibilidad de ver; quienes observan, a modo de espectadores, a quien porta la máscara y, dependiendo la propuesta del o la performer, llegan incluso a interactuar con el performance, o bien, se mantienen lejos de lo que observan; hasta aquellos ante quienes el performance y la máscara no tienen ninguna agencia.

Con respecto a la máscara, sin esta experimentación, sin este accionar, se instala un fin para la máscara por cuanto deviene algo fijo y materializado, “como que la pieza –nos

dice Gibrán– se vuelve muy pequeña si sólo está puesta así nada más o si nada más se ve el registro”.

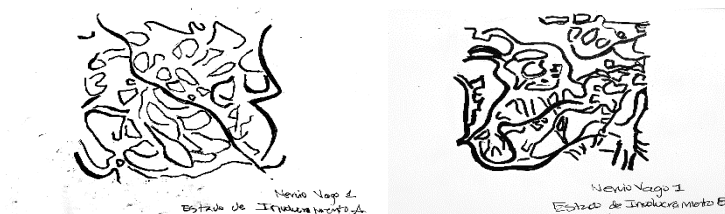
Pero en cuanto vuelve a detonar su agencia para relanzar el proceso en quien la usa, la máscara como forma del vacío imprime mediante esta forma su agencia; detonando de nuevo el performance y, en ese sentido, reactivando la existencia de la máscara

Ahora bien, como se puede percibir en la descripción que hacemos arriba de la agencia de los destinatarios de este PAC, salvo el destinatario activo – el o la performer –, al momento del performance, el resto de los destinatarios no sabe que se actúa bajo la experiencia del vacío impreso por la máscara, a no ser por la experiencia sensible que experimentan de un rostro cubierto que atraviesa el espacio frente a ellos.

Así, en la versión que se describe arriba, esta condición dio lugar a un gradiente de agencias de los destinatarios que fue suscitando poco a poco un proceso de regularización de este performance, hasta llegar a un punto en el que el vacío de la máscara ya no tuvo agencia alguna y el cuerpo sin rostro se convertía, para ciertos destinatarios, en un cuerpo más en medio del paisaje social.

Es en este sutil gradiente de agencias de los destinatarios que expande la agencia de los artistas implicados en el *Caecus* donde reconocemos el efecto colaborativo de este PAC. Pues, es posible decir, en términos de ensamblaje, que es a través de ello que se puede seguir el rastro de lo social desde sus destinatarios hasta los artistas. Pudiendo observar que el efecto colaborativo de este PAC fue muy efectivo por cuanto los ensamblajes particulares que de él se dieron al interior de Casa | Matriz |, permitieron rastrear las afinidades entre los artistas y colaboradores directos de Casa | Matriz |. Pero fue limitado con respecto a la agencia de los destinatarios distintos al performer.

II.2.2 Laboratorios somáticos y experimentación



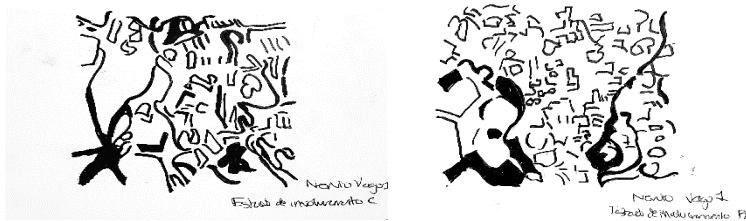


Fig.II.2.2/1 Trazas tomadas de la bitácora de la primera sesión concertada del laboratorio somático de Casa ¡Matriz ¡. Sesión realizada con la colaboración de Alyne Pérez, JM Monjarás, Gibran Acosta y Dulce Trejo. Registro de Dulce Trejo. Ciudad de México, Casa ¡Matriz!. 25 de septiembre de 2022.

Tras *Las Metáforas de la Cueva y la Montaña*, la primera exposición colectiva en que se abrió la invitación a varios artistas y no artistas a presentar alguna fotografía que refiriera al tema de la exposición, conocimos la obra de Alyne Pérez, artista de Ecatepec, Estado de México, amiga de Gibran Acosta, a quien se invitó a presentar una serie de fotografías, haikus y acuarelas del vertedero de basura de Ecatepec, para la exposición mencionada, y que se mostró interesada en exponer otras de sus piezas al plantearle la posibilidad de hacerlo.

Y, tras su visita a la Ciudad de México, el artista oaxaqueño JM Monjarás, quien vino por invitación de Ana Santiago para la inauguración de dicha exposición, manifestó su interés por exponer en Casa ¡Matriz ¡, lo que sería eventualmente su tesis de grado en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

Con ello, se abría la posibilidad de exponer el trabajo de más personas en Casa ¡Matriz ¡, y era necesario reflexionar sobre cómo integrarlas.

Un primer punto para considerar era que había una cierta afinidad entre Ana Santiago, Gibran Acosta y Dulce Trejo –colaboradores activos ya en ese momento en torno a la organización del espacio–, con respecto a no querer volverse *cadeneros*, es decir, la preocupación común ante una situación recurrente en los circuitos del arte que consiste en la tendencia a la homogeneización de las propuestas como condicionante para participar en los espacios de exposición.

Nos resultaba importante, así, procurar las diferencias. Al respecto, Ana Santiago comenta, en entrevista con Dulce Trejo, hablando de los elementos que importan o destacan en el trabajo colaborativo de Casa ¡Matriz ¡:

[...] Para mí, es bien rico que haya personas con distintas miradas, distintas experiencias y distintas formaciones. Porque hay más posibilidades, como que hay más espacio para más cosas. [...] Y siento que de los elementos importantes es justo que haya un artista, ¿no?... que, en este caso, como un artista, así, visual, Mario [el otro nombre de Gibran Acosta], una artista corporal, que justo que también dentro del laboratorio tú vas guiando y

diciéndole a Alyne y a Monjarás es que a tu obra le falta cuerpo [...] Siento que también como que tu formación en el cuerpo y desde tu aportación del cuerpo, desde tu aportación desde el cuerpo, pero también como filósofa, como que sí le da mucha sustancia. Y siento que también como que mi aporte desde la historia del arte Eh... E incluso diría que, por edades, que por género. O sea, como tener esto integrado. [...] Yo diría que es eso: los elementos importantes para mí son las diferencias, como que existan esas diferencias hace que el proyecto tenga más cabida, como más posibilidades.

Además de estos dos puntos cruciales y afines entre los tres organizadores a la base de Casa | Matriz |, existía el claro interés previo somático y colaborativo de | Matriz |, mi proceso artístico del cual Casa | Matriz | fue, en un inicio, un índice material.³²

Contemplando todo ello, nos preguntamos si se iba a incluir más gente en el trabajo de Casa | Matriz | y cómo. Fue de esa pregunta que surgió la propuesta explícita del laboratorio:

Recordaba ahorita que te escuchaba -comento en entrevista con Ana Santiago- que el laboratorio, en donde surgió fue en la mesa con Alyne con sus piezas y era como, bueno, a ver ¿se va a incluir más gente? ¿Cómo se va a incluir más gente? Y fue como un modo muy intuitivo mío de decir, se va a incluir más gente, pero no se puede incluir cualquier gente. Porque eso es un número muy abierto. Pero tampoco vamos a hacer convocatorias como todos los espacios porque no somos un espacio que trabaje desde ahí. Y como el espacio está pensado con base en un proceso somático que le dio poco a poco forma. Entonces siento que eso también deja ese espacio sí ceñido como decías [...] como que hay una segmentación que forzosamente se hace porque se delimita, pero que no se delimita desde el demérito del trabajo del otro, sino más bien desde lo que aporta quien viene.

El laboratorio somático de Casa | Matriz | surge, así, como una respuesta a abrir los procesos de socialización del arte de los que dependió su gestación a más personas, especialmente otros artistas agentes, de modo que pudieran colaborar desde sus propios intereses y propuestas, pero cuidando que las labores por hacer para facilitar dichos procesos de colaboración no fueran tantas que resultaran imposibles de realizar tanto para los colaboradores directos como para los artistas invitados y, al contrario, pudieran nutrirse artística y organizativamente de ello.

En entrevista con Gibran, él encuentra que los laboratorios son:

³² Supra. p. 35.

[...] la dinámica que sostiene o genera Casa Matriz. Esa es la parte que permite ver de qué se trata, porque a fin de cuentas las exposiciones sí, son importantes sí, pero también derivaron de hacer eso, como que hacer las muestras derivó de hacer eso. [...] Esas reuniones sin aparente propósito son reuniones de laboratorio, en realidad, y por eso se generan cosas, [...], pero no está implícito que “nos vamos a juntar porque va a ser una sesión de laboratorio en esta ocasión”, lo cual no tendría nada de malo, pues ¿no?, pero siento que sí está esta dinámica.

Las sesiones de este PAC comienzan en septiembre de 2022 bajo la forma de una serie de sesiones de periodicidad flexible guiadas principalmente por mí, Dulce Trejo, para un núcleo cambiante de artistas interesados e invitados a participar en las actividades de Casa Matriz. Y, como puede leerse en lo comentado por Gibran, se extienden a otras sesiones en las que nos reunimos sin aparente propósito y nos ponemos a trabajar o discutir sobre algún aspecto de las muestras, los performances o las piezas que se expondrán próximamente.

Participan en este PAC finalmente tres artistas plásticos y dos artistas escénicas – yo incluida –, y eventualmente se puede incorporar algún otro artista interesado en alguna sesión en particular.

Dichos laboratorios suponen el espacio de Casa | Matriz | como el índice material de un proceso más amplio que, a partir de un programa de exploraciones de sensibilización corporal desarrollado previamente con grupos de mujeres en distintas regiones, restaura y realiza, una y otra vez, este espacio de involucramiento social compartido por artistas. Algunos con un mayor involucramiento en la organización del espacio, los colaboradores directos. Y otros, invitados a las actividades puntuales que se organizan en el espacio, los artistas invitados. Y es en el PAC de los laboratorios somáticos en donde ambos grupos se encuentran, para exaltar la experiencia social del arte vía la experiencia somática.

En ese sentido, desde este PAC, tanto el espacio como las sesiones de trabajo se convierten en un precario proceso de regularización que consolida, una y otra vez la dinámica de Casa | Matriz |.

II.2.2.1 La gestación de los Laboratorios somáticos de Casa | Matriz |



Fig. II.2.2/3 Registro de la sesión concertada del laboratorio somático de Casa | Matriz | del 30 de abril de 2023. Sesión realizada con la colaboración de Alyne Pérez, Dulce Trejo y Gibran Acosta rumbo a la exposición de *Cuerpos Inmanentes*, concebida a partir de la obra de Alyne Pérez. Registro de Gibran Acosta. Ciudad de México.

Durante alrededor de 6 años, realicé talleres grupales de sensibilización corporal con un enfoque somático, especialmente con mujeres adultas de los municipios de Capulálpam de Méndez, Ocotlán, Oaxaca de Juárez y, en distintos contextos, en la Ciudad de México.

Las mujeres en diálogo con quienes estos talleres se fueron creando fueron de Capulálpam de Méndez. Con quienes trabajé en esa localidad, como parte de una residencia artística del Encuentro de Artes Vivas-Oaxaca (2017) y quienes inicialmente se mostraron un poco cerradas al trabajo de taller, debido a que el cabildo les impuso la actividad como parte de participación en programa PROSPERA (2017), pero una vez experimentadas las primeras dinámicas que proponía yo, aun de un modo experimental, se mostraron mucho más dispuestas e interesadas en el trabajo.

Un segundo grupo de mujeres que colaboró en la organización de este taller fue el grupo de médicas tradicionales de esta misma localidad, con quienes tuve oportunidad de interactuar, a modo de una diálogo de saberes concertado con ellas por mí con el permiso del cabildo en el Centro de Medicina tradicional y quienes realizaron las actividades de sensibilización corporal, aportando una retroalimentación especializada sobre la falta de alguna actividad de cierre, una suerte de enfriamiento, que permitiera a las mujeres cerrar el trabajo de sensibilización y entrenamiento energético que se procuraba con la sesión.

Finalmente, una vez ya organizado el conjunto de las sesiones, compartí estos talleres con mujeres del municipio de Ocotlán Oaxaca (2018) en un taller organizado por Ana Santiago en colaboración con el Jardín de niños comunitario Nilahui. También con un grupo de mujeres convalecientes de cáncer que conformaban un grupo de apoyo de pacientes para pacientes en el Centro Médico Siglo XXI a través de la asociación civil Ximbal. Con mujeres

y personas no binarias participantes en las Feria Internacional del Libro de Estudios de Mujeres y Feminismos, en Oaxaca (2017 y 2018). Y también con mujeres del encuentro zapatista de mujeres en lucha y en resistencia de y en la Ciudad de México.

Con todas ellas, el trabajo, ya una vez organizadas las sesiones de trabajo, consistió en probar el orden de las sesiones que mejor convenía didáctica y somáticamente para el desarrollo de estos talleres.

El trabajo de estos talleres consistía en sesiones de movimiento y sensibilización corporal que permitía a sus participantes adquirir consciencia, en primera persona, de distintas estructuras y sistema anatómicos, mediante un trabajo de atención corporal consciente, actividades de improvisación de movimiento, e interacción en pareja o grupales de concientización corporal mediante el toque y el tacto.

Y el tiempo de duración de dichas sesiones podía ir desde una hora y media hasta cuatro horas, dependiendo de la disponibilidad de tiempo tanto de las mujeres como del espacio que nos acogiera. Todas las sesiones las compartía gratuitamente a los grupos de mujeres, a cambio de su tiempo de experimentación, se concertaban normalmente por mediación de organizaciones civiles formales o informales que se había mostrado previamente interesadas en mi trabajo.

Se observó que, debido al nivel de respuestas de alerta en la población de mujeres, sobre todo procedentes de contextos predominantemente urbanos y conurbados, era importante dedicarle un buen tiempo al trabajo somático de sensibilización y regulación del sistema nervioso y que, sólo en casos en los que se trabajaban en un ambiente seguro, era posible profundizar más en las sesiones hacia un trabajo somático de los órganos, como en el caso del taller impartido en el Jardín de Niños comunitario de Ocotlán.

II.2.2.2 El trabajo en los Laboratorios somáticos de Casa | Matriz |

Todo este trabajo, inicialmente experimentado con mujeres, fue el que decidí compartir en las sesiones del laboratorio somático de Casa | Matriz |, teniendo que hacer, principalmente, tres ajustes para ello:

- Transformar el taller en un laboratorio en el que se pudieran incluir exploraciones por arte de los participantes y en el que el programa más sistemático que había compuesto con las mujeres se convirtió en un repertorio abierto de exploraciones somáticas que elegía

en función de las condiciones de trabajo de cada sesión (cómo venían los artistas de cansados, de qué tanto tiempo disponíamos, que tanta disposición teníamos al trabajo corporal y qué cuestiones organizativas se iban a trabajar)

- Regular mi voluntad de controlar todo el desarrollo de la sesión en tanto que facilitadora, y

- Abrir la facilitación de las sesiones a otros medios, no sólo al cuerpo como medio, sino también a los intereses plásticos, visuales, y vocales de los otros participantes en el laboratorio.

Así, por ejemplo, en el caso de la primera sesión del laboratorio somático que se realizó en Casa | Matriz |, propuse una serie de automasajes del cráneo, el tórax y la pelvis que suelen despertar nuestra sensibilidad a las activaciones del nervio vago, tras lo cual los artistas participantes desarrollaron trazos y objetos con hojas como indicios materiales de la experiencia corporal que atravesaron.

Las trazas que se presentan arriban, son indicios realizados por mí, *a posteriori*, con los que buscaba desplazar las experiencias sensoriales que había tenido del nervio vago de cada uno de los artistas al tocarlos para transmitirles la instrucción del automasaje, a un indicio visual que me permitiera recordar esa experiencia. Y por su parte, los artistas pudieron desarrollar, con sus trazos y objetos de papel, manifestaciones que, de manera tácita, descansaban en sus procesos artísticos.

Gibrán Acosta ve así la integración de los procesos personales en estas sesiones:

Creo que es muy vivencial, también es muy empírico. Siento que también hay una cuestión de observación de experiencia. Pero todo está contenido bajo ciertas pautas, pero estas pautas no están en una idea cuantificable. [...] son como laboratorios donde [...] no se están midiendo las cosas, sino simplemente es como un laboratorio como de socialización artística. Cada quien trae un proceso de algo, no sé, por ejemplo, tu traías este proceso como de auscultación del cuerpo, pero con uno mismo, pero con lo de Monjarás [otro artista plástico participante]..., por ejemplo, yo traigo, no sé... traigo el carrito, la escritura, y esos intercambios son los que lo generan [...] Lo chistoso es que, en vez de socializar por medio de nosotros mismos, lo hacemos por medio del proceso u objetos, como que está determinado por eso.

Mientras que ve la colaboración en este PAC como algo volátil:

Como que es muy volátil como el aspecto de... pues sí, no es como una expectativa de que yo creo que, si yo traigo esto, esto va a pasar. O sea, yo

creo que nunca está esa parte. Sino que es de sí, pues cada quien va a traer algo y que la manera justo de socialización es por medio de estos procesos, acabados o inacabados o que tienen que ver con experimentarlos en ese momento, vivenciarlos o incluso desde un punto muy empírico.

En los laboratorios, el grupo es asumido como un espacio de soporte y estimulación en donde tienen lugar las vivencias personales en las que se focaliza cada miembro del grupo por separado bajo la guía común propuesta de una exploración somática o, ahora ya, plástica, visual o vocal. Y, si bien, es en lo vibrátil del cuerpo en donde surgen gran parte de las exploraciones propuestas, las experiencias corporales y vivencias somáticas que se posibilitan con estas prácticas encuentran un modo de movilizarse y establecer asociaciones para permear los procesos artísticos, visuales y performativos de quienes participan en los laboratorios.

II.2.2.3 La experimentación de los Laboratorios somáticos de Casa |Matriz|



Fig. II.2.2/2 Registro de la sesión concertada del laboratorio somático de Casa |Matriz| del 11 de febrero de 2024. Sesión realizada con la colaboración de Gibran Acosta, JM Monjarás y Dulce Trejo (izq.) y del montaje de la exposición *Objetos enseres*, realizado con la colaboración de Ana Santiago, Gibran Acosta, JM Monjarás y Dulce Trejo el 30 de mayo de 2024 (der.) Registro de Dulce Trejo. Ciudad de México.

En las sesiones de este PAC se entremezclan los procesos de escultura que está trabajando Gibran con madera y a partir de la escritura asémica con propuestas exploratorias de instalación de Monjarás, o experiencias somáticas y de improvisación de movimiento que propongo yo con dinámicas de exploración vocal que propone Mariana Castro, trabajos de cartografía corporal propuestos por mí con los intereses de estampa corporal de Alyne Pérez, o bien podemos salir todos a hacer un proceso de deriva³³.

Todo lo cual da lugar a nuevos procesos que han nutrido, sobre todo, las muestras o exposiciones de Casa |Matriz| y los performances colaborativos gestados en ella. Y es a

³³ Un proceso de caminata sin aparente propósito más allá de experimentar sensiblemente el espacio que se atraviesa.

través de ello que se perciben las distintas asociaciones con las que se entabla la experimentación en ellos, como:

- entre el trabajo somático gestado en diálogo con mujeres de distintas regiones y el propuesto por mí en el laboratorio,
- entre las propuestas de instalación derivadas del trabajo de Monjarás y las propuestas de estampa corporal de Alyne,
- el trabajo escultórico de Gibran y las consignas performativas que suscita a partir de él,
- las exploraciones vocales propuestas por Mariana y su trabajo de vociferación y arte sonoro para *arropar* los PAC presentados en las muestras expositivas, y
- entre todo ello y sus transformaciones en otros PAC.

Otro aspecto que marca a esta experimentación es el desplazamiento que podemos observar entre los distintos niveles de colaboración que se entablan a partir de ella.

Así, vemos que la agencia de la experimentación se va desplazando y ampliando a más colaboradores siguiendo el siguiente orden, no programado ni previsto, sino que ha ido surgiendo entre actores y humanos. Primero del trabajo únicamente entre colaboradores directos al trabajo entre colaboradores directos y artistas invitados. Después de artistas invitados a otros artistas afines a ellos. Y posteriormente de todos ellos a destinatarios que se interesan en el trabajo de socialización del arte que procuran estas sesiones.

Mientras que vemos a esta agencia desplazarse también entre actores no humanos: de las sesiones exploratorias y experimentales realizadas principalmente con el cuerpo como medio hacia la curaduría que toma como un punto crucial de sus propuestas la vivencia del espacio a partir del cuerpo. De ahí a muestras que se concentran en los diálogos que otros artistas invitados pueden establecer con las curadurías propuestas plástica, visual, sonora o performativamente. Y de todo ello hacia inserciones en nuevos procesos o en procesos previamente existentes a nuevos contextos, como la prolongación de estas sesiones a otros contextos, como a tertulias de café que realizamos ya fuera de Casa | Matriz |, pero para seguir hablando de procesos organizativos, o las sesiones de cuidado corporal con mujeres de San Antonino Castillo Velasco donde compartimos Monjarás y yo tanto un trabajo de sensibilización corporal como de experimentación somática e instalativa a partir de ideas y materiales de un performance colaborativo que se hallaba en proceso.

Todo ello da cuenta de un modo específico del PAC en el que la agencia de experimentación de la facilitadora, nutrida previamente por diálogo somático con grupos de mujeres, se distribuye, asociándose, transformándose y desplazándose a lo largo de actores tanto humanos como no humanos, dejando de ser el fundamento de las exploraciones y dinámicas que se proponen, y da lugar a nuevas experimentaciones.

II.2.2.4 La importancia organizativa de los Laboratorios somáticos de Casa ¹Matriz¹.

Más allá de su carácter eminentemente experimental, existe un cierto proceso de regularización que va transformándose, vía la improvisación y la experimentación, para el ordenamiento de estos PAC. Y, en ese sentido, conducen a estos laboratorios a cumplir una cierta función organizativa que consiste, sobre todo, en atender la aparición de ciertos factores de indeterminación para ver cómo pueden ser integrados al proceso mismo en el momento en que se están desarrollando:

Es justo ver el momento en que se están generando las ideas por sí mismas –comenta Gibran en entrevista–, por medio de cualquiera de los dos procesos, por medio de una espontaneidad que tiene que ver con cierta intuición que tiene que ver con el hacer, pero ese hacer puede o no estar acompañado de una parte intelectualizada, de un diálogo intelectualizado. [...] Y entonces yo siento que esa es la cualidad como de organizar, como la función: es desarrollar las ideas o las acciones, pero esto ocurre en esos momentos. Creo que ya depende de cada quien como qué tanta espontaneidad, qué tanta intuición o qué tanta racionalidad le mete.

Es esta cualidad, sigue Gibran, “[...] lo que no se permite en muchos otros espacios. Es que las cosas tienden a ser como mucho más orgánicas que fijas, cambiantes [...]” aunque también “[...] en ese aspecto creo que es difícil a veces, porque no está quieto, como que se sale, hay cambios que te gustan y cambios como que no te laten”.

Todo ello da lugar a transformaciones en el proceso mismo que muchas veces no logran apreciarse en el resultado:

[...] Muchas veces en el resultado, ya en la obra – comenta Ana Santiago – no alcanzamos a visualizar bien qué sucedió, cómo llegamos ahí o por qué obtuvimos eso. Pero siento que esas transformaciones están en el proceso, [...] Creo que ahí toman forma y ahí mismo podrían transformar el proceso

mismo y hacer posible otros procesos, o modificar y cambiar el proceso, o probar otros procesos, o integrar transformaciones al proceso mismo.

Y, al mismo tiempo, continúa Ana:

En medio del proceso nos quedamos con elementos, con herramientas que desarrollamos, que terminamos haciendo para otra cosa. Ahí hay mucha materia orgánica, ahí hay mucho *abonito* que es imposible que todo eso resulte en una pieza magnífica y demás...

De ahí que para estudiar la colaboración de este tipo de PAC sea indispensable atender al proceso mismo, tanto en términos de las particularidades de los ordenamientos de la acción, como de las multiplicidades que supone en términos de colaboración, la experimentación y la transformación de las dinámicas colaborativas.

Y, debido a este carácter poco fijo y más orgánico, es difícil notar qué cosas han tenido que ajustar los colaboradores para colaborar en este PAC, así como qué se ha ajustado en este performance, cuyo proceso de regularización consiste en gran medida en una serie constante de ajustes situacionales que lo posibilitan.

Así, describo en entrevista con Ana un ajuste situacional que, en lo personal, he tenido que atravesar a partir de este PAC, que ha permitido un estabilización cómoda y acorde con sus dinámicas:

[...] si no hubiese bajado la voluntad que tenía cuando trabajaba en la escena [en que no dejaba de trabajar durante horas y horas y días y días hasta que no salía todo exactamente como había previsto la escena que me encontraba componiendo— y la hubiera regulado hacia una disposición en la que sino hacía todo lo que quería o había programado pues no había problema, lo que salía había dado indicios ya de algo — ... no habría sido fácil que ellos se incorporaran. Pero ahora ya es súper tranquilo, o sea a mí me da mucha tranquilidad un día antes saber quién va a llegar, porque yo tengo una idea y si Mariana no llega, pues ya tengo otra, pero ya está alguien más que... además de que también ya hay más confianza de quién puede guiar.

Lo cual, aunado a toda la experiencia de Casa | Matriz |, da cuenta de mi aprendizaje a propósito de la colaboración:

Creo que en general, y ahí es cierto esto como de la colaboración, no sólo el laboratorio, sino todo el trabajo de Casa Matriz me ha enseñado mucho, he aprendido mucho de cómo es colaborar de otro modo. [...] Colaborar cuesta mucho, o sea, lleva *mucho a cuestras*³⁴ si se hace para la voluntad de uno y,

³⁴ Trabajar imponiendo su voluntad a otros para que colaboren implica horas de convencimiento, grandes jornadas de procesos de transmisión, es decir, de compartir la idea de lo que se quiere hacer, muchas luchas de

en realidad, no es sostenible algo tan voluntario como lo que yo trabajaba en escena [...]

Mientras que esta forma tan exploratoria y de experimentación que puede resultar tan volátil y a la que se puede renunciar fácilmente por pensarse que no va a resultar en nada, procura, no obstante, momentos de encuentro con implicaciones organizativas bastante estables.

Así, si bien se propuso al cuerpo como punto de partida de las exploraciones y experimentaciones del laboratorio, poco a poco se estabilizó la propuesta de también trabajar con otros, así como con la interacción entre medios (por ejemplo, el cuerpo y la estampa, la estampa y el volumen, o el objeto y el performance) para integrar a todos los colaboradores en el PAC. Y, en general, se realizan ajustes constantes para incorporar los factores de indeterminación que se puedan presentar.

Así en el caso de mis propuestas he tenido que definir más lo que voy a trabajar y sólo compartir aquello que aporte algo a la sesión de trabajo. En el caso de Alyne Pérez, con quien se fue trabajando en el laboratorio, poco a poco, tanto para organizar la exposición de *Cuerpos inmanentes*, basada en parte de su producción, y también un performance que se analizará en el siguiente apartado; con ella, que tenía muy claro su proceso artístico desde el cual colaboraba en el laboratorio una explicación previa para mí de su parte de lo que quería trabajar le pareció necesaria, y posteriormente se propuso el trabajo de una sesión a partir de su propuesta. Mientras que Mariana prefiere que le dé una idea de lo que se podría trabajar y en función de ello escoge previamente alguna exploración que propone ya directamente en la sesión. En el caso de Monjarás, pude hablar con él horas y horas y discutir sobre lo que podría hacerse desde ciertas propuestas conceptuales tanto teóricas como artísticas, sin definir nada en concreto, hasta el día de la sesión en la que, siempre con un poco de duda, comparte alguna propuesta de trabajo. Y Gibran, siempre observa un poco tangencialmente todo lo que sucede en la sesión y en función de ello decide si comparte algo con algún elemento de sus procesos artísticos que aportó, o no.

Ana Santiago concluye en entrevista con respecto al laboratorio:

ego con aquellos que no están tan de acuerdo con lo que se va a hacer, y grandes o tensas jornadas de trabajo para editar, modifica lo que se logra hacer y adaptarlo a lo que el artista como *f fuente del acto creativo*, para retomar la terminología de Gell, desea obtener como resultado. Un buen ejemplo de ello se encuentra documentado en el libro realizado por Alÿs y el curador Cuauhtémoc Medina para documentar el proceso de *Cuando la fe mueve montañas*, (Alÿs, Medina, 2005).

Cuando hablamos de lo colaborativo tendemos a pensar que lo colaborativo tiene que ser de una cierta forma en la que todo va a estar súper bien consensuado o todo va a ser un desmadre, pero no es ni lo uno ni lo otro. Porque no colaboras de la misma forma con las personas. [...] Hay una base, porque al final está tu trabajo ahí en medio, que creo que eso es lo que sí da soporte, para que esos procesos, o bien definidos o bien abiertos, no lleven a no lograr lo que se está buscando. Pero entonces eso también lo hace más complejo, porque bajar la voluntad también implica estar abierto a que no vamos a tener un molde de cómo se trabaja lo colaborativo, porque no existe, no hay y no se puede hacer un molde sobre lo colaborativo.

II.2.3 *Cauces Cautivos*: entramados de agencias de un performance artístico colaborativo.



Fig. II.2.3/1 Imagen de Entraña II (2017, acrílico sobre pellón) de Alyne Pérez. Índice material del que partió el performance colaborativo de Cauces Cautivos Registro de Alyne Pérez para la presentación de sus propuestas a Casa Matriz, 20 de abril de 2023. Ciudad de México.

Cauces Cautivos es un performance colaborativo de la artista visual Alyne Pérez y la performer Dulce Trejo que, mediante un momento dialógico entre dos cuerpos, abstrae signos del femigenocidio para resguardarlos de la violencia expresiva corporativa bajo la mirada de mujeres y personas no binarias y suscitar, así, un pacto solidario de reflexión sobre el binomio vida-muerte.

Este performance implementa a la estampa corporal como intersticio del performance de dos cuerpos para restituir la materialidad simbólica del cuerpo y los objetos. Lo cual forma parte de una propuesta visual y performática para hacer un corte en la imagen, atravesar el

“impacto” esperado de la violencia y abrir, así, un *cauce* para repensarla desde los actos que honran a la muerte.

Alyne Pérez es una artista egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, procedente de Ecatepec, Estado de México, cuyo trabajo se enfocó inicialmente en la exploración del diálogo entre la pintura, el dibujo y la litografía y, posteriormente, en el desarrollo de un discurso de carácter personal –a través de la construcción de imágenes, la inmersión contemplativa de su contexto y la apropiación corporal– desde el que delimita su reflexión acerca de la violencia (Casa Matriz, 2023: 5).

Así, su obra, de la cual forma parte *Entraña II*, es ampliamente marcada por la violencia de su contexto inmediato que “utiliza dinámicas a las que estamos expuestos inexorablemente, como la pobreza o la nulidad de los espacios seguros” y en el que “hay una invalidez de la vida digna que permea incluso [...] en la banalización de la violencia, ya que surge como una red que envuelve y anula significados más profundos como la posibilidad de una existencia plena” (Pérez, 2023).

No obstante, su obra procede también, en franco diálogo con este contexto y con las materias que le arroja para su trabajo –como las cenizas de basura con las que es preparado el pigmento de la pieza que presentamos y las imágenes de la bolsa negra y el encierro desde las que se fragua su prototipo–, de la comprensión de que el estado de encierro al que la confina su contexto no es gratuito y de la claridad de que dicha comprensión la reivindica desde él:

Pues –escribe la artista– localizarnos dentro del sentido de autocuidado, de la capacidad de adaptación, de reciclaje, de autoconstrucción, quizá haga pensarnos más allá de un mero acto de resistencia en el que es posible una otredad, en la que nos reconocemos con otras formas de convivencia, otras condiciones de vida, otros modos válidos de socializar” (Pérez, 2023)

Y es desde esta apuesta que su obra:

Conjunta múltiples sentires y vivencias corporales, atravesadas por el desconocimiento mutuo. El eje visual tiene por objetivo manifestar la diversidad de acompañamientos corporales, que más allá de la irrupción o el intercambio, son situados por el desconocimiento del otro, justo allí reside lo común. Es la construcción de un espacio de los cuerpos presentes, una temporalidad efímera, trivial, en contratrascendencia. Un escenario que da paso al desfase, a la eventualidad, al hallazgo, a la tensión primaria que detona el desocultamiento (Casa Matriz, 2023: 61).



Fig. II.2.3/2 PAC Cauces Cautivos(2023) a partir de una pieza de Alyne Pérez, con la colaboración de Alyne Pérez, Dulce Trejo y Ana Santiago, y el texto 'Rizide gate', Saber morir de Víctor Fuentes. Exposición *Cuerpos inmanentes*, Casa |Matriz|, 7 de octubre de 2023, Ciudad de México.

Por mi parte yo, Dulce Trejo, artista corporal y performer de la Ciudad de México, formada de manera independiente en la Ciudad de México en danza contemporánea, en performance entre los performers del suburbio este de París y en estudios del performance en la Universidad Libre de Bruselas y la Universidad de Niza Sophia-Antipolis, cuyo interés se concentra en la exploración de poéticas corporales interdisciplinarias a partir de vivencias concretas del cuerpo y de las problemáticas y colaboraciones que ellas detonan, al ser destinataria agente de *Entraña II* y en general de la obra plástica con la que colaboró Alyne para montar el eje de la exposición de *Cuerpos inmanentes* en Casa | Matriz |, me intereso en el proceso de esta pieza al escuchar la manera como había sido realizada y la problemática disciplinaria que implicaba.

Pues, a decir de Alyne Pérez, *Entraña II* y todo su trabajo de estampa corporal resultaban problemáticos a nivel de su clasificación técnica, ya que es difícil considerarlo como estampa, pero tampoco es evidente –dado que el proceso no se muestra– verlo como performance.

Ante esta problemática, más que tomar a la estampa como un índice material fijo, reconozco en ella un índice dinámico e inestable desde el cual detonar un proceso de trabajo entre ambas, conformado en su mayor parte por discusiones, concepciones y exploraciones,

que modifiquen la perspectiva visual desde la que es pensada y desplieguen la agencia del prototipo performático que supone su proceso de producción.

Esto se realiza de dos maneras: 1) sugiriendo complementar el potencial performático del proceso de estampado con partes de un performance mío en proceso, titulado *Crisálida*, que se realizó en 2017 en una versión para un aquelarre sororo con feministas de la ciudad de Oaxaca y no volvió a presentarse; y 2) un proceso de mediación que, a través de sesiones de laboratorio, introdujeron a la artista plástica al performance, desglosando los potenciales performáticos del cuerpo implicados ya en el proceso de *Entraña II*. Esto llevó a complementar el proceso de la artista plástica con lo que la performer sabía ya del cuerpo.

Asimismo, el proceso se ve marcado por un cuidado en la mediación que va poco a poco abriendo la agencia de las artistas implicadas a los distintos sistemas de cognición que, desde la percepción y la acción, se presentan en cada una de las fases de adaptación performática de la pieza.

Desde su consistencia visual y performática hasta el despliegue de lo que aún no se había inscrito en él y se inscribe gracias a las matrices socioculturales de la imaginación colectiva que suscita el performance, cada vez que es restituido en contextos intergeneracional y socioculturalmente diversos, se presenta un cuidado de las distintas agencias que en él se entranan ante “la preocupación que teníamos inicialmente –como comento en entrevista con Ana Santiago- de que no fuese un performance violentador al tratar con ciertos elementos de una plástica que ya está signada así”.

Todo esto va configurando el performance de *Cauces Cautivos*, un performance en el que, desde un cuidado de los cuerpos y un resguardo sororo de la mirada, el cuerpo de la performer y el de la artista dialogan desde el movimiento y la acción expresiva para desbordar el sentido acotado al femigenocidio, por parte de la violencia expresiva corporativa, de ciertos signos como son: el encierro de los cuerpos, las bolsas negras de desecho de los vertederos, la gestión del movimiento de un cuerpo por otro y las huellas sin cuerpo de los cuerpos.



Fig. II.2.3/3 Still de video de la presentación del PAC de *Cauces Cautivos* de Alyne Pérez, Dulce Trejo y Ana Santiago, (2023). Primera Feria del Libro del Centro Cultural Posada. Registro de Víctor Fuentes. Centro Cultural Posada, 29 de julio de 2023, Santiago Niltepec, Oaxaca.

Una vez concebido el performance, gracias a una red de trabajo de otras usuarias del espacio de Casa | Matriz |, se entra en contacto con Migdalia Vera Posada, encargada de *Centro Cultural y Artístico Posada BPG* de Santiago Niltepec, Oaxaca, que, al igual que Casa |Matriz|, responde a una pequeña iniciativa autogestiva basada sobre lógicas de amistad y afinidad para su organización y las colaboraciones que le dan cuerpo; y se plantea la posibilidad de que la primera versión de este performance se presente en la *Primera Feria del Libro del Centro Cultural y Artístico Posada*, acompañado de un taller para infancias en el que se comparta el proceso artístico plástico, somático y de laboratorio en el que se basó el proceso de producción del performance.

En un contexto que reúne sobre todo a mujeres, agentes culturales vinculadas al fomento a la cultura, al cuidado de los cuerpos y a la promoción artística y cultural comunitaria, la mayoría de ellas procedentes de Juchitán, Oaxaca, se presenta el performance, tras tres días de trabajo en taller con infancias de la localidad.

Dado que en el taller para infancias se implementó, además del trabajo de artes plásticas de Alyne Pérez y de movimiento somático de Dulce Trejo, el trabajo de cuentacuentos de Ana Santiago y que el evento estaba centrado principalmente en el fomento a la lectura, como un primer ajuste situacional, se incorpora en su presentación la lectura de un texto que diera ciertos elementos para la preparación de las espectadoras a la presentación del performance:

Yo decía –comenta Ana Santiago a propósito de su colaboración como cuentacuentos en el performance–, ¿cómo empezar el performance con un cuento?, como que no lo había entendido [...] Pero después dije “pues sí, claro, como que si hay una línea de taller que ya empezó con el cuento, el taller tiene que ver y sale de *Cauces Cautivos*. Entonces sí me da la lógica que empiece con un cuento”. Y después también se me hizo como esas posibilidades que nunca pensamos, y lo comparé un poquito cuando en las primeras exposiciones de Casa | Matriz | cuando empezábamos con una meditación, cómo preparar. Siento que el cuento también fue como empezar a preparar, ¿no? como empezar a suavizar algunas cosas. Y siento que a veces como que la línea de artistas somos demasiado artistas y damos por hecho que la gente va a entrar y va a absorber increíble y demás, ¿no? Y no preparamos. Entonces sí se me hizo que terminó embonando todo sin forzar, sin que fuese impositivo, sin nada de eso. Pero creo que los mismos elementos del ritmo, Niltepec lo marcó. Que la gente en Niltepec lo marcó, porque no era algo que nosotros lo hayamos planeado, creo que más bien con las condiciones que vimos fue cuando saltó que ¡ah! podría ser así...

Para la primera presentación de *Cauces Cautivos*, desarrollada en el patio de una antigua casa familiar destinada a consolidarse poco a poco como Centro Cultural en Santiago Niltepec, se disponen los soportes –dos pellones sobre los cuales se dejará una huella de pintura negra– que marcan el espacio de realización del performance y, en torno a él, las mujeres se dividen entre las más jóvenes, de un lado, y las mujeres mayores del otro.

Mientras que se invita a los hombres del lugar a fungir como cuidadores de las infancias durante la presentación del performance, ya que el performance está pensado para ser presenciado únicamente por mujeres y personas no binarias. El registro se solicita a Víctor Fuentes, poeta y encargado de la *Galería Gubidxa*, de Unión Hidalgo, Oaxaca, invitado a la feria del libro para la presentación de sus publicaciones.

Si bien para las artistas, en la concepción del performance, la agencia principal recaía en su prototipo, según el cual los signos del femigenocidio podrían desfasarse de la violencia expresiva corporativa para suscitar un pacto solidario de reflexión sobre el binomio vida-muerte en cualquier contexto sororo; para esta primera presentación, hubo un ajuste situacional por parte de sus destinatarias de mayor edad quienes situaron la agencia principal del performance en su índice material.

Las destinatarias adultas mayores concentraron su atención en el movimiento, la desnudez del cuerpo, el recurso a la bolsa y la pintura negra en contraste con el blanco del

soporte, que les permitió una interpretación más formal del cuerpo y del performance, referida, sobre todo, a la complementariedad entre la vida y la muerte.

Mientras que las destinatarias más jóvenes congeniaron con la visión performativa del cuerpo marcada por una reflexión sobre la violencia de género que el prototipo del performance suponía. A tal grado que la mayoría de las destinatarias jóvenes supusieron que había un discurso compartido entre ellas y las artistas que hacía deseable reintegrar el performance en espacios culturales afines a ellas en Juchitán. En uno de los casos, incluso, condujo a la destinataria a proponerle a la artista plástica a abducir ella misma la agencia de la performer para realizar ella el performance corporal. Lo cual, dada la ética colaborativa de la artista, al suponer una colaboración con cierto grado de acumulación por despojo por parte de la artista con respecto a la colaboración de la performer, no sucedió.

Ambas interpretaciones fueron explicitadas en un momento de retroalimentación que se dejó al final de la presentación del performance.

Sin embargo, salvo por las intervenciones de las artistas en las que explicaban el proceso de producción del performance y su posición abierta a las posibles interpretaciones que podían surgir de él, la presentación de la interpretación de las mujeres más jóvenes siempre se vio interrumpida por las mujeres mayores, que seguían explicando su interpretación por encima de la explicación que trataban de dar sus co-destinatarias.

Así, lo que hubiera podido pensarse como un contraste entre un performance claramente marcado por signos procedentes de un contexto urbano y la agencia más o menos homogénea por parte de destinatarias procedentes de un contexto rural, que marcaría interpretaciones diferenciadas según los diferentes contextos, resultó en un entrelazamiento en el que las visiones e interpretaciones de las mujeres jóvenes, tanto artistas como destinatarias, por más diferentes que fuesen sus entornos de procedencia, se encontraban mayormente entrelazadas y entretejiendo un mayor número de líneas comunes, como la concepción performativa del cuerpo y una perspectiva de género crítica de la violencia femigenocida. Y en el que aquellas interpretaciones que, procedentes del mismo entorno, se diferenciaban tanto por la presencia o ausencia de una cierta perspectiva de género desde la que pensaban el cuerpo, como, y especialmente, por el establecimiento de una jerarquía entre ellas, que privilegia la expresión de las mujeres mayores frente a las mujeres jóvenes.

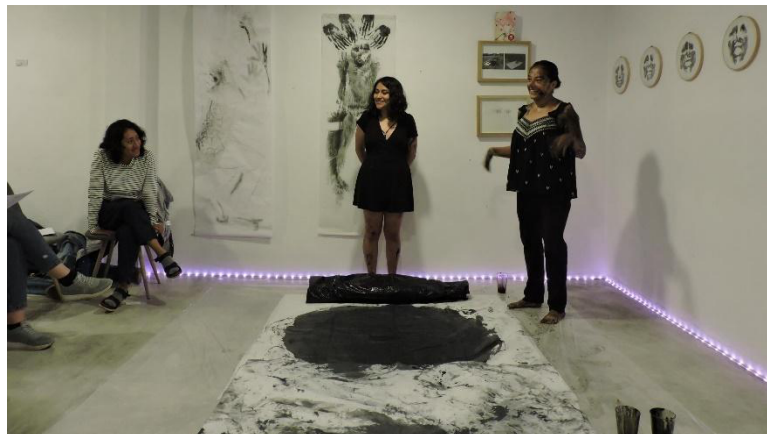


Fig. II.2.3/4 *Cauces Cautivos*(2023) realizado bajo resguardo sororo en el marco de la exposición de *Cuerpos inmanentes* Casa |Matriz| ,7 de octubre de 2023, Ciudad de México.

Tras su presentación en Santiago Niltepec, y ya en el marco de *Cuerpos inmanentes*, la exposición que organizó Casa | Matriz | a partir de la obra de Alyne Pérez, *Cauces Cautivos* se presentó en la clausura de esta exposición.

En esta versión, lo que inicialmente había sido una preparación a través de un texto improvisado, se convirtió en la colaboración de Víctor Fuentes con un texto de su autoría que propuso tras presenciar el performance en Niltepec, titulado *Rizide Gate' / Saber Morir*. A partir de ese texto, la alusión a la muerte que se había contemplado para el primer prototipo del performance quedó más explícita.

Por lo que respecta a las destinatarias, si en Niltepec las destinatarias eran mujeres desconocidas que congeniaban con las artistas por su cercanía con la promoción artística y cultural, y los hombres, a quienes se les negó la agencia de destinatarios, eran también desconocidos y desconocían el trabajo y la obra de Alyne, de modo que no les resultó significativa la petición de no entrar; en el caso de su presentación en Casa | Matriz |, las destinatarias eran allegadas y afines a las artistas y no necesariamente pertenecían al ámbito artístico, y los hombres a quienes se les invitó a salir del espacio de presentación del performance eran también afines y allegados que se desconcertaron inicialmente por la petición, pues habían venido al evento acompañando o acompañados por sus parejas para presenciar la clausura de la exposición.

Esto dio lugar a una clara subdivisión de la agencia de los destinatarios entre aquellas que, como destinatarias pacientes, pudieron ser espectadoras y aquellos que no pudieron ejercer su agencia como destinatarios.

Entre el primer grupo, en su calidad de espectadoras, y en la intimidad del espacio de Casa | Matriz | –un espacio ya conocido para la mayoría–, “creo que también –comenta Ana Santiago– lo colaborativo saltó a las amigas, a cómo lo recibían, a cómo se sentían [...]” Y debido a la cercanía física que procuraba el mismo espacio, pero también a la cercanía afectiva implicada por la afinidad y la amistad entre espectadoras y artistas, cabía plantearse las preguntas con respecto a la agencia de las destinatarias –se pregunta Ana– de “si en algún momento ellas estaban intelectualizando o ligando ciclos o si lo estaban recibiendo más con el cuerpo, si lo estaban recibiendo de manera más afectiva [...] y de cómo ellas pudieron haberlo percibido”.

Preguntas que resultaban sugeridas por las marcadas particularidades con las que cada destinataria encaró el performance, recurriendo especialmente al horizonte interpretativo provisto por sus intereses profesionales.

Aunque también se presentó una diferenciación etaria en las interpretaciones, esta no dependió de una negación de la perspectiva de género. Por el contrario, las diferenciaciones se dieron a partir del modo en que asumían dicha perspectiva. La interpretación de las más jóvenes estuvo marcada por la susceptibilidad directa ante el contexto de la violencia feminicida y, en el caso de las interpretaciones de las mujeres mayores el interés de sus interpretaciones, descansaba en pensar los signos implicados en el performance más allá de la violencia, vinculándolos a los temas del cuidado y de la muerte.

Mientras que, para el segundo grupo, el de los destinatarios que no pudieron ejercer su agencia debido a la agencia sorora del prototipo del performance mismo, el desconcierto se tradujo en humor, tedio y, en el caso más afín al trabajo y a las artistas, en una reflexión sobre la recepción que como hombre se suele tener de la violencia de género y la violencia en general. Así, comenta Gibran respecto a su posición como no espectador:

[...] Fue muy pesado para mí, en la cuestión de no ver. Pero dentro del contexto de lo que estaba planteando Alyne y que igual lo comento, que es como esta noción de que sí, es que es muy raro cómo muchos hombres andamos, o sea, incluyéndome, andamos y andamos haciendo las cosas y salimos a trabajar o hacemos lo que sea que tenemos que hacer y se apaga, se apaga todo el resto del mundo, se apaga la noción de las demás personas porque no están ahí. Pero digamos que como uno está con mucha seguridad y se oscurecen un montón de cosas que es como justo, donde pasan estas cosas que no te enteras, pues, y que de cierta manera no te quieres enterar. [...] Tú sales y te vas a hacer tus cosas y así, y como que está todo esto que justo pues sí es lo que no vemos, pero siento que es como un no ver activo. Sí, un no, no

quiero saber, quiero pensar que esto está bien y que esas cosas no pasan [...]. Entonces se me hizo muy interesante todo lo que reflexioné a partir de esa noción como de simplemente no sé si está exclusividad o exclusión, porque no tanto fue así, sino que tenía una coherencia muy congruente sobre por qué así, y siento que si no hubiera sido de esa manera no habría tenido esa reflexión [...] Como que fue ponerse más en esa posición de sí, pues, o sea... como de por qué no te preocupas igual que se preocupan por ti. Esas nociones como de gente que no se preocupa por nadie, pero hay mucha gente que se preocupa por él o por ella.

De modo que, a diferencia del ajuste situacional en Niltepec que llevó a concentrar la recepción del performance mayormente en su índice material y las interpretaciones que de él se dieron, en el caso de Casa | Matriz | la agencia de las destinatarias y de los, intencionadamente, no destinatarios de *Cauces Cautivos*, resultó más importante que cualquier otro elemento de su trama. Y fue a través de dichas agencias que se fueron reconociendo particularidades en los posicionamientos con respecto a una perspectiva de género y a una crítica de la violencia feminicida y femigenocida más generalizadas.

Así, al complementar el entramado de agencias de la trama del arte de *Cauces Cautivos*, por un lado, con la agencia de sus destinatarias y, por otro, con la negación de la agencia de sus destinatarios, ambas para un resguardo sororo de su recepción, se completó un proceso de regularización que comenzó con un proceso de laboratorio en el que la agencia de la artista y de la performer se abrieron a un proceso de experimentación que poco a poco fue regularizándose mediante la creación de un prototipo común a las dos artistas. Lo que dio lugar a un índice material en el que, posteriormente, se abdujo tanto la agencia de la acompañante curatorial como la de uno de sus destinatarios, así como la agencia, para el primer caso, diferenciada y, para el segundo caso, particularizada de sus destinatarias.

Si bien en este proceso de regularización la agencia del prototipo del performance, basado principalmente en el proceso de producción de *Entraña II* y expandido por algunos elementos de un performance en proceso, permitió ordenar toda la trama de *Cauces Cautivos* en un índice material más o menos predecible; como toda obra, se trata de una entidad dinámica e inestable.

Este carácter dinámico e inestable se presenta, principalmente, ante factores de indeterminación procedentes de la agencia de sus destinatarias quienes, colaborando desde su multiplicidad, pueden, pero también pueden no, compartir el prototipo del performance. Lo que da forma a su colaboración mediante distintos ajustes situacionales que pueden ir

desde una participación tal en el prototipo del performance y una sintonía con su proceso de regularización que se busque reintegrar el performance en contextos análogos a los contextos de presentación, pero aún más afines a las destinatarias, pasando por un posicionamiento y una vivencia particular en sintonía con alguno o algunos de los elementos del performance, una inversión de la polaridad simbólica de alguno o algunos de los elementos del performance, hasta una negación de algunos o la mayoría de los elementos de su regularización³⁵.

II.2.4 Convivios visuales: entre activaciones diversas y participación imperativa.



Fig. II.2.4/1 Activación de la exposición de Casa | Matriz | *La supervivencia* (2022) con infancias, realizada en colaboración con la colectiva de fomento a la lectura *NäNä Colectiva*, 9 de abril de 2022, Ciudad de México.

A lo largo del funcionamiento de Casa | Matriz | y, la mayoría de las veces, en diálogo con las muestras que se han presentado en este espacio, se han organizado una serie de PAC que han involucrado a más personas.

³⁵ Para pensar la agencia de las destinatarias de *Cauces Cautivos* retomó aquí algunos de los elementos del concepto de *antisignificación* que usa Pfafenberger para pensar el cambio cultural en procesos de regularización asociados a la tecnología, según el cual “los reformadores de un proceso de regularización invierten la polaridad simbólica o niegan algunos de los significados de la regularización [...] Un punto importante sobre la antisignificación es que es siempre parcial. Invierte algunos significados, pero deja a otros intocables. El resultado puede ser el cambio, pero el resultado más probable es el cambio parcial o la ausencia de cambio, en donde el sistema dominante recaptura a los disidentes y los reproduce él mismo” (2015:154). Un concepto que, para investigaciones ulteriores, considero sugerente para repensar los matices de las colaboraciones en PAC con un proceso de regularización bastante consolidado, un índice material muy definido y un grado cualitativamente alto de participación cuyo proceso puede mantenerse bastante estable a través de diferentes contextos socioculturales.

Al igual que el laboratorio somático de Casa | Matriz |, estos PAC surgen como respuesta a la pregunta de cómo abrir a más personas los procesos de socialización del arte en los que se basó tanto su gestación como la gestación, gestión y organización de las muestras, para que la trama de agencias del espacio y las actividades que propone se abran a un mayor número de destinatarios y dialoguen y socialicen sus procesos con otros proyectos

Para el desarrollo de estas colaboraciones se recurrió a los proyectos de allegados y afines al proyecto que, a su vez, hicieron extensiva la invitación a sus destinatarios, espacialmente, a las activaciones que se planteaban en colaboración con ellos o a las presentaciones que los involucraban como artistas invitados a algunos de sus miembros.

Se trabajó así con madres e infancias del proyecto de Santa Úrsula Coapa *Nänä Colectiva*, mujeres adultas y adultas mayores del proyecto *Danza Personal* y de la escuela de Qi gong *La Gran Danza*, ambos bajo la dirección de Isabel Romero, algunos miembros de los Conversatorios del doctorado del posgrado de Artes y Diseño de la Facultad de Artes y diseño de la UNAM, Montañistas de la Asociación de Montañismo y Escalada de la UNAM, y familiares, amigos, allegados y afines de los colaboradores directos y de los artistas invitados.

Estos performances colaborativos, como comenta Gibran:

Como que interconectan a mucha gente... es importante eso como de que hay gente muy especializada y que sabe un montón. Mezclan a estas personas como súper especializadas con gente nada especializada. No de como "Ah, no sabes" no, sino que más bien como justo, tienen una manera de percibir las cosas de otra manera muy particular. Creo que eso lo hace significativo.

Y ponen en diálogo, así, la especialización de los facilitadores, artistas o performers invitados a realizarlos, con las percepciones diversas de sus destinatarios, procedentes de profesiones, oficios, intereses, edades y géneros diversos, no necesariamente artísticos; una base sobre la cual se crea una red más amplia de destinatarios.

Así, por ejemplo, en la activación que presentamos en la fig. II.2.4/1, las infancias del club de lectura de *Nänä Colectiva*, organizado y conformado principalmente por mujeres e infancias de Santa Úrsula Coapa, visitaron la exposición de *La Supervivencia* y, entre Nora Elia Rosado y Dulce Trejo diseñamos un dispositivo pedagógico que incluyó un juego infantil de integración, una lectura que resonara con el tema de la exposición, un juego infantil relacionado con el cuento y el tema de la exposición, y un recorrido en el que las

infancias pudieran interactuar con los índices materiales de la exposición, tras lo cual se realizó un momento de convivencia libre. Una vez planteado este dispositivo para tener, al menos, como destinatarias a las infancias del club de lectura, la propuesta se difundió entre vecinos, familiares y allegados de Casa | Matriz|, haciendo que más infancias se sumaran a la actividad, junto con madres de familia de infancias de la primaria más cercana a Casa | Matriz|.



Fig. II.2.4/2 Activaciones de la exposición de Casa | Matriz | *Metáforas de la Cueva y la Montaña* (2022). Meditación inaugural guiada por Juan Carlos López del proyecto *Árbol Adentro*, 13 de agosto de 2022 (izq.) e Intervención transdisciplinaria del proyecto de *Tejidos de piel*, en colaboración con Rocío Guzmán, Isabel Romero, Día Ordaz y Norma Ascencio 3 de septiembre de 2022 (der.). Ciudad de México.

Si bien estas activaciones pueden tomar diversas formas como meditaciones, talleres, dispositivos pedagógicos, piezas escénicas transdisciplinarias, performances, charlas, entre otros (ver fig. II.2.4/2), la trama general del arte que implican es la misma: corresponde a una situación donde el artista es un “paciente” en relación con los índices materiales primarios que corresponden a la exposición en turno en Casa |Matriz |, y genera un prototipo de un posible índice material secundario (un ejercicio de meditación, un performance en lo individual, una coreografía, un taller, etc.), cuyo carácter agente media la relación de agencia que los destinatarios pueden o no entablar tanto con él como con la exposición.

Así, los artistas pacientes realizan sus activaciones retomando elementos que la agencia de la gama de índices materiales de la exposición le sugieren. Donde se encuentran ya concentrada tanto la agencia de otros artistas, como la agencia del acompañamiento curatorial de la exposición.

Este acompañamiento impregna de un cierto carácter lúdico al montaje de la exposición, que hace que las piezas aparezcan “disociadas de su contexto mundano”, dando la impresión de que se encuentran *simplemente* ahí:

Las piezas están ahí –comenta Gibran a propósito de la exposición de *Hoguera en la Caverna* y el disenso con respecto a una presentación protocolaria que se realizó en su inauguración–. Tienen una intención general [...] como en un espacio más natural, como esta idea que te decía de como simplemente recorrer y vas encontrando cosas. Esa sensación a mí me agrada me agrada mucho y como que también esta sensación de... pues... como de que no te tienen que explicar todo, ¿no? [...] Aunque ahí [en la exposición] se haya desarrollado un gran trabajo intelectualizado, no todo deviene de eso y también estoy abierto a la posibilidad de que la cosas [...] Todo puede tener un significado, pero también no es necesario que se tenga que entender, o que lo haya. No, como que a fin de cuentas es como bueno, yo tengo mis razones, pero cada quien va a entender lo que quiera o no.

Bajo la agencia de los índices materiales de la exposición, los artistas producen un prototipo a ser activado por destinatarios agentes. Ante lo cual suelen aparecer dos factores de indeterminación iniciales que provienen, uno, del modo en que ejerce su paciencia el artista invitado con respecto a los índices materiales agentes, y otro de la agencia de los destinatarios.

En estos factores se juega el carácter colaborativo de estos PAC desde un sentido experimental amplio. Pues la intención artística de las piezas y de la exposición quedan expuestas, mediante el prototipo agente propuesto y por la activación realizada por los destinatarios a través de dicho prototipo, al mundo social que las constituye en tanto que situación artística (Sansi, 2016:72).

De manera que, si bien todo se mantiene en el marco de las reglas del prototipo propuesto por el artista invitado, éste más que desarrollar un prototipo determinado estrictamente por la exposición y que los destinatarios de las activaciones busquen complacer o no ofenderles, la agencia de ambos hace lujo de la multidireccionalidad de su causalidad para cumplir las reglas. Ambos tienen la posibilidad de ejercer una agencia en tanto que artistas o actores humanos que pueden inferirse como la causa de la existencia de los índices materiales que surgen con las activaciones.



Fig. II.2.4/2 Activaciones de la exposición de Casa ; Matriz ; *Hoguera en la caverna* (2022). Activación performática del *Caecus* por Mariana Castro (izq.) Plegaria de *Météora Aurore Laloy* con la traducción performática de Anya Atanasio Cadena (der.).26 de noviembre de 2022. Ciudad de México.

Así, por ejemplo, algo que, desde el acompañamiento curatorial, Ana Santiago y yo encontramos sugerente en términos de factores de indeterminación de los performances que han actuado como activaciones de las exposiciones, es que los performers tienden a abordar de manera tangencial los índices materiales con los que dialogan los prototipos que proponen, tomando como punto de partida el concepto de la exposición.

Así, en el caso de *Hoguera en la Caverna*, la exposición que tomó como eje la producción de Gibran Acosta, en una de sus activaciones *Météora Aurore Laloy* asume la imagen de la *Hoguera* como un símbolo de combate de la guerra y desde ahí activa la pieza de Gibran Acosta de *Esfera*, tomándola como símbolo del corazón, del vientre y del mundo y pidiendo, en plegaria, un beso para ella.

Por su parte, Mariana Castro concentra su acción propuesta en las sombra que muestra la gravedad en el contorno de la máscara de *Caecus* y en su peso más que en el concepto propiamente de la ceguera y el vacío que supone esta pieza; y yo, Dulce Trejo, me concentré francamente en *HECHO EN MÉXICO*, una pieza residual que Gibran Acosta había hecho para otra exposición, pero que, ubicada en el centro del jardín, consideré situada de manera estratégica en diálogo con respecto a las piezas de la exposición que habían sido colocadas en el exterior [Casa Matriz, 2022c: 16, 30, 32-35].

Otro factor de indeterminación con respecto a los prototipos que proponen los artistas invitados en sus activaciones, comenta Gibran, son “esos riesgos subjetivos que tienen que ver con las personalidades [...] “y que asumen al riesgo en varios sentidos. Un primer riesgo claramente físico con respecto a la persona del performer. Otro más con respecto al entorno y las personas que se encuentran o se encontrarán en él. Y también en un sentido moral de

no querer hacer el ridículo. Y otro riesgo más profesional, de temer que hacer una acción o un performance les determine ya como perteneciendo al *nicho de los performers*.

Con respecto a este último riesgo, Ana Santiago comenta: “Pero pues que tampoco es que sea esa la exigencia, ni tampoco que esté completamente vetado para él [el artista en cuestión que realiza un performance procediendo de otra disciplina artística] el poder hacer alguna acción, ¿no?”.

Con respecto a esto último, que contempla la multidireccionalidad de la causalidad de agencia de los artistas invitados a las activaciones para cumplir las reglas, Gibran considera que:

[...] creo que lo atractivo es justo experimentar con todas estas zonas, porque justo es como de estarse saliendo justo de tu zona segura. Y eso creo que es muy valioso porque te hace percibir mejor como de realmente decir como “sí creo que esto definitivamente no es lo mío”. Y me hace enfocarme en lo que realmente veo, como que dices como no, aquí sí puedo aportar algo porque aquí sí es algo que sí me siento en disposición de... Como que siento que cada exposición la llevamos como de sí, tenemos noción de lo que estamos haciendo y todo, pero es como esta sensación de nuevo, de no sé de cuando eres niño y te subes un trampolín y primero estás muy emocionado, que si te quieres subir al trampolín de la alberca y te quieres aventar y una vez que te subes te da miedo. [...], ¿no? o sea, a lo que me refiero es como a la confianza, y como que sepas hasta dónde está el límite de confianza en ciertas experiencias.



Fig. II.2.4/4 Activaciones de la exposición de Casa | Matriz | *Cuerpos inmanentes*, previstas inicialmente como convivios visuales para la recreación comunitaria para el proyecto de activación cultural comunitaria presentado al programa de Colectivos Culturales Comunitarios (2023). Sesión musicopoética de Lúa Canchola y Alda Arita, 23 de septiembre de 2023 (izq). Sesión didáctica de sensibilización vocal, 19 de agosto de 2023 (der.). Ciudad de México.

En el caso de los destinatarios se han visto también respuestas muy distintas, desde quienes están muy presentes y dispuestos para las activaciones hasta quienes se dispersan por completo con algún otro elemento de la exposición o del espacio, o quienes asumen una marcada reintegración del proceso que están desarrollando como algo *súper artístico* o de suma importancia, que puede llegar a traducirse en una fuente de estrés.

Un tipo particular de respuesta, en este último sentido, se puede ver en allegados a quienes se les solicita simplemente alguna acción de soporte para los performers en sus activaciones en alguna acción que implica desgaste o para hacer el registro de alguna acción y lo asumen desde una espectacularidad. Con respecto a uno de esos casos comento en entrevista con Gibran:

[...] yo no me percaté de que eso era una petición que no se le podía hacer a alguien que *no estuviera metido en el juego* porque era una exigencia muy cabrona. Sí, claro, yo he entrenado, no sé, 12 años... 20 años, esto ¿no?, y si me dicen “dame agua”, no voy a hacer una preparación con un disfraz específico para que yo dé agua... pues el güey tiene sed, le voy a dar agua. Es como lo único que me toca como tarea. Pero porque yo conozco todo el despliegue de acciones de soporte para que eso pase y a él (el destinatario en cuestión) le representó un gran problema [...]

Para mí hasta ese momento no me era evidente cuán importante es esta función de disociación para las acciones que proponemos, esa consciencia del juego que jugamos con ellas (Díaz-Cruz, 2023: 392), pues siempre había presentado mis acciones en espacios especializados que aseguraban una distancia con respecto a los destinatarios, mediante una cierta *mise-en scène* muy evidente para todos los implicados.

Mientras que Gibran ve esto no como un “un factor de indeterminación que se ve muy claro en las personas, y no es como justo ‘Ay es que no, entienden’. No, es que simplemente así reaccionan, ya es su respuesta.”

II.3 Los PAC de Casa | Matriz | y su concepción como Colectivos Culturales Comunitarios

Más factores de indeterminación de la trama del arte de estos PAC y, en general, una definición más precisa de su trama, se hicieron evidentes al confrontar esta propuesta con los criterios de gestión del programa social de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México *Colectivos Culturales Comunitarios 2023*, para el cual se presentó una aplicación tomando como antecedente las activaciones que se habían desarrollado hasta entonces, pero fue rechazado.

Colectivos Culturales Comunitarios es un programa social creado en 2019 por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México que busca fortalecer el derecho a la auto-organización de los colectivos independientes y organizaciones sociales en los territorios que

padecen los efectos de una agenda cultural centralizada [*Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 31 de enero de 2023: 8] y, así, “promover el ejercicio de derechos culturales a través de la participación y la creatividad de las comunidades, la organización eficaz del potencial cultural existente y el aprovechamiento de los recursos económicos, materiales, sociales, financieros, culturales y humanos” [Programa de Gobierno de la CDMX 2019-2024: 155].

Más allá de su emergencia cultural, en él se entremezclan distintos criterios culturales, gubernamentales, organizacionales y económicos³⁶.

Así, busca ampliar las políticas culturales de una difusión centralizada del arte y una monopolización de la actividad cultural por parte de los recintos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024, : 53-54) a los barrios y comunidades, suponiendo a la cultura como una mediación entre subjetividad y orden (Güell, 2008: 40), que va a permitir intervenir en los sectores sociales menos favorecidos, para, por un lado, culturalmente otorgarles reconocimiento y fortalecer sus capacidades, y, por otro, gubernamentalmente, permitirles un mayor acceso al bienestar.

Lo cual roza ya con una performatividad gubernamental de bienestar que coordina al gobierno estatal de la Ciudad de México con el gobierno federal, que busca permear la administración de las alcaldías. Así, el programa reconoce “un potencial latente de desarrollo que puede desatar un proceso de construcción comunitaria [...]” en “estos sectores

³⁶ Aunque el campo de estos PAC se sitúa en la Ciudad de México, en este caso vez en diálogo con los lineamientos de un programa gubernamental de la misma; las consideraciones de Jon McKenzie sobre *Performance y globalización* han resultado sugerentes para analizar dichos lineamientos, pues presentan de modo particularmente adecuado los modos de performatividad y rendimiento desde los que se conciben dichos lineamientos. McKenzie comenta con respecto a lo que él denomina una *performatividad global* que “opera tanto de arriba hacia abajo como de abajo hacia arriba, de forma tanto global como local, tanto impersonal como íntima. Afecta no sólo a las organizaciones políticas y comerciales, sino también a las instituciones culturales y a los irs y venires de la vida cotidiana” (2011: 453). En ella se apela principalmente a una noción de performatividad en términos de rendimiento y se intentan integrar diferentes criterios performativos, desde los organizacionales, tecnológicos, gubernamentales, financieros o económicos, ambientales y los culturales mismos, entrelazados muchas veces de modo contradictorio, en la adopción de programas de medición de performance por parte de gobiernos y autoridades públicas en todo el mundo. Dicha performatividad suele ser ambigua al buscar, por una parte, asegurar la inclusión de aspectos como los derechos humanos, respeto a la diversidad, condiciones de trabajo justas y seguras, protección de los derechos de mujeres y niños y el mejoramiento de la calidad del aire y el agua de acuerdo con los modelos de performance de innumerables organizaciones del mundo; y, al mismo tiempo, sacrificar los valores socialmente eficaces fácilmente ante otros valores performativos, escuchar las voces marginadas pero no atenderlas, traducir crudamente aspectos cualitativos en aspecto cuantitativos, y utilizar las promesas de responsabilidad corporativa y gubernamental tan sólo como cortina de humo para encubrir otros intereses. Para una investigación ulterior, resultaría especialmente sugerente desglosar los aspectos de la performatividad global que se encuentran operando tanto en los PAC como en la situación social en la que se encuentran inmersos dichos performances en tanto que situación artística.

desatendidos por las políticas de la *alta cultura* y atendidos por la *cultura de masas*” (Programa de Gobierno de la CDMX, 2019-2024: 154).

Y atribuye esta inequidad en la accesibilidad y disfrute de las expresiones culturales a una distribución territorial desigual de las políticas culturales, limitada a las primeras etapas del crecimiento de la ciudad, impidiendo lo que denominan el goce de una *cultura de calidad*.

Desde un criterio económico de inequidad en la distribución, el programa reintroduce la idea de una *cultura de calidad* que debe ser distribuida e impartida por el Estado [Gaceta oficial de la Ciudad de México, 31 de enero de 2023: 10], un término confuso que suele tender a dirigir a la colaboración a la que apela entre comunidad cultural y el gobierno de la Ciudad de México – a través de la participación de cientos de creadores y promotores culturales implicados en la realización de este programa social –, al cumplimiento de una continuidad identitaria entre las acciones y políticas del estado en conjunto con los ciudadanos. Pues ¿en quien sino en el Estado radicarían los criterios, según este programa, para determinar lo que sea y no una *cultura de calidad*?

De cara a este programa, para gestionar el apoyo ofrecido por él, las activaciones de las exposiciones en Casa | Matriz | fueron reformuladas y organizadas como si se tratara de acciones propuestas por una “agrupación voluntaria de personas organizadas [...] con objetivos e intereses comunes, formado al interior de la comunidad con la misión de gestionar, intercambiar, construir y desarrollar actividades artístico-culturales de calidad, impulsando un desarrollo social a través de procesos desde, con y para la comunidad” [Gaceta Oficial de la Ciudad de México, 31 de enero de 2023: 15].

Incluso sí, en un inicio estas activaciones se realizaron desde un interés difuso pero afín con respecto a la movilización de distintos agentes artísticos para establecer formas de colaboración durante tiempos prolongados de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases y disciplinas para la invención de mecanismos que permitieran:

- una actuación conjunta que no exigiera una continuidad identitaria, como de hecho lo hace el sistema cultural del arte;
- la creación y recreación constante de un espacio accesible para presentar los trabajos de quienes colaboran en él como un modo de socializar a través de sus procesos sin implicarse necesariamente en contiendas por prestigio; y

- procurar la integración de prácticas de reciprocidad que se han aprendido en los entornos inmediatos para el acompañamiento de estas dinámicas de socialización.

De modo que lo que, por principio y finalmente, fueron activaciones de la exposición de *Cuerpos inmanentes*, se organizó para la convocatoria como una programación de Activación Cultural Comunitaria –una de las dos categorías de la convocatoria en conjunto con la de Desarrollo Cultural Comunitario– de dos tipos de actividad, visitas guiadas y convivios visuales, con 12 sesiones cada una, buscando un impacto en 200 personas; sin éxito.

No obstante, comenta Gibran:

[...] creo que ese modelo se terminó haciendo así porque estaba dirigido dentro de otro proceso que ya se había acomodado un poco, como que lo estábamos dando mucho por hecho ¿no?, y que justo correspondía a una adaptación de algo que no está ubicado dentro de esa dinámica a la forma de colaboración de aquí.

Así, la brecha entre las activaciones de exposiciones como PAC de Casa | Matriz |, de cara a un programa único de activación cultural de la Ciudad de México a través de colectivos comunitarios, consistió en que las activaciones de Casa | Matriz |, que tienen “el propósito de ‘hacer creer’, de pretender, actuar ‘como si’ compartiéramos una identidad colectiva” (Díaz-Cruz, 2023: 293), sin ocultar las diferencias ni la fragmentariedad y parcialidad de la memoria, pretendieron, sin lograrlo, actuar bajo el imperativo funcional de una cierta continuidad identitaria comunitaria, supuesta en el programa de *Colectivos Culturales Comunitarios*.

Frente a esta brecha, conviene distinguir la continuidad identitaria, como lo hace Gibran, del carácter cooperativo de los PAC de Casa |Matriz |:

Sería muy importante decir: sí hay un sentido cooperativo, creo que ese es el sentido más fuerte, el cooperativo. De comunidad creo que no podría afirmarlo. Sí hay un núcleo, pero este núcleo es bastante volátil. Pero no diría como “Ay sí... somos un proyecto comunitario” ¿no? Sí hay una cuestión cooperativa importante, eso sí, ¿no?, pero en lo otro no, y creo que no hay intención de ello, en sí.

Esta brecha se hizo más grande al distinguir más factores de diferenciación con respecto al programa de *Colectivos Culturales Comunitarios*, como: una intermitencia con

respecto al orden temporal de las activaciones y en general del funcionamiento de Casa | Matriz |, de cara a la necesidad de una continuidad temporal para las acciones del programa; y una apuesta por la experimentación de los PAC de Casa | Matriz |, difícil de evaluar en un programa como el de *Colectivos Culturales Comunitarios*.

Situada en una visión constructivista del tiempo según la cual “el énfasis se desplaza a las condiciones de producción político-cultural del presente desde el cual se recupera, reconstruye e inventa un pasado que inevitablemente se revela como maleable” en el cual, “las memorias son plurales, fragmentadas y en conflicto”, dejando en ellas “reservorios de sentido disponibles para múltiples usos” (Díaz-Cruz 2023: 378); la inquietud consciente por procurar una temporalidad intermitente Casa | Matriz | proviene de un interés pragmático por lidiar con el mejor aprovechamiento del trabajo donado por los colaboradores y los pocos aportes de dinero.

Así comento con Gibran en entrevista:

La intermitencia es como la fórmula capitalista básica ¿no? O sea, el dinero, es tiempo de fuerza de trabajo acumulado. No tenemos dinero no, o sea, lo que de aquí sale no es dinero. Lo que ponemos es trabajo, entonces sobre esa fórmula, lo que tenemos que solventar mejor es el tiempo. No hacerlo más eficiente, sino más bien... sí pensar que, si no cuidamos el tiempo con respecto a la fuerza de trabajo, lo que empieza a costar es fuerza, es trabajo, es humano. Entonces la intermitencia está en ese juego de cuánto tiempo se necesita para hacer todo esto sin que yo tenga que estar desgastándome, desgastando mi fuerza de trabajo, porque si no, no sucede.

Y, en ese sentido, como comenta Gibran, hablando de la intermitencia como el orden temporal desde el que se cifran los procesos de trabajo en Casa | Matriz |, y precisando como la entiende:

[...] A fin de cuentas, como que la inquietud o lo importante es que sí remite a un proceso en el que hay más descansos [...] Es la intermitencia, pero la intermitencia no significa que se abandona ¿no?, sino simplemente es como una especie de congregación que tiene un ciclo muy, muy raro, de llevar a cabo sus actividades.

Este ciclo raro u orden temporal de la intermitencia permite que entre en juego una cierta ambigüedad³⁷ que “permite la oposición y subversión de los órdenes social, político,

³⁷ Retomo aquí algunas ideas de Díaz Cruz sobre la ambigüedad del juego que desglosa en al menos siete tipos de ambigüedad: de referencia, de referente, de intención, de sentido, de transición, de contradicción y de significado (Ver, 2023: 239). Aquí aludimos de modo general a dicha ambigüedad, pero consideramos

cultural temporal (a lo que es como es: la realidad indicativa) para crear, imaginar, invocar otras posibilidades; para impulsar la transformación de ese pasado que, como perturbación de sentido, no quiere pasar y tenga simultáneamente el efecto de promover la generación de sentido y futuro [...]” (Díaz-Cruz, 2023) e introducir así una potencia subjuntiva que posibilite la experimentación.

De esto modo, en términos de performances y de su trama del arte, el factor de diferenciación más importante entre los PAC de Casa | Matriz | y las acciones solicitadas por el programa de *Colectivos Culturales Comunitarios* fue el de la experimentación.

Al respecto comenta Ana Santiago:

Como que es más fácil evaluar un proyecto que ya tiene una técnica, que viene ya como [...] sí, como que lo que ya conocen sería más fácil revisar, calificar, darle seguimiento a tener cosas que son más experimentales, que están conversando con más cosas. Porque siento que Casa | Matriz | no está jalando un modelo ya de algo, ni de trabajo, ni de exposición, porque está proponiendo, porque, justo, está proponiendo. Entonces *Colectivos Culturales Comunitarios* fue un desacierto.

Y fue un desacierto pues, notablemente, la trama del arte que suponen las actividades solicitadas por el programa sigue una trama característica de la impartición del arte en las escuelas.

Según esta trama, en su desempeño en la clase de educación artística, el estudiante debe demostrar una competencia artística y cultural pensada como “la construcción de habilidades perceptivas y expresivas que dan apertura al conocimiento de los lenguajes artísticos y al fortalecimiento de las actitudes y los valores que favorecen el desarrollo del pensamiento artístico mediante experiencias estéticas para impulsar y fomentar el aprecio, la comprensión y la conservación del patrimonio cultural” [*Programa de estudio en educación artística de Educación Primaria*, de la Secretaría de Educación Pública, 2011: 179] , enmarcando la producción del arte, principalmente, en complacer al facilitador, quien solicita que se demuestre dicha competencia³⁸.

sugerente para una investigación ulterior analizar en cada PAC cuáles de estas ambigüedades se presentan y en qué consisten en cada caso.

³⁸ Si bien, es cierto que, dada la multiplicidad de factores y agentes que entran en juego en dicha trama, resulta reduccionistas decir que esta trama se organiza únicamente en función de la competencia descrita, las agencias implicadas en esta trama se entrelazan, sin embargo, a partir de esta competencia que las enmarca; determinando en gran medida su forma como se describe en seguida.

En esta trama, el facilitador cumple la función del destinatario agente, o mecenas, quien solicita a sus alumnos que realicen una determinada actividad. De modo que el trabajo resultante es, primordialmente, índice de la agencia del facilitador quien ha dado la instrucción, pero para quien no existirían estos ejercicios imaginativos si los artistas o causantes de la existencia de las acciones, no hubieran seguido su instrucción [Gell, 2016: 91].

Esto sitúa la colaboración entre *comunidad cultural* y el gobierno de la Ciudad de México en una relación de *participación*, entendida esta como “un dispositivo de producir personas y jerarquías entre personas, no solo comunidades igualitarias entre individuos separados y preexistentes a esta participación” que crea “[...] jerarquías, en radical oposición a la ‘autonomía’ y ‘libertad’ que muchos de estos proyectos defienden” [Sansi, 2014: 25].

Mientras que, como explicamos arriba, en la trama del arte de los PAC de Casa |Matriz| se juega un amplio carácter experimental, según el cual, si bien la gama de índices materiales de una determinada exposición o propuesta ejercen una agencia sobre los artistas, éstos producen prototipos cuya agencia dejan abierta la posibilidad de que los destinatarios actúen, no actúen, o actúen de un modo inesperado ante él.

Esta brecha, desde la perspectiva de los colaboradores implicados en los PAC de Casa |Matriz|, condujo a acciones reparadoras diversas que fueron desde tomar distancia por el desánimo y el desgaste del tiempo invertido en la gestión de la convocatoria, la donación del trabajo que ya habían aceptado realizar todos los colaboradores en las activaciones propuestas; hasta la continuidad de trabajo que aseguró la realización de todas las actividades.

Una vez que el apoyo fue negado, se hizo, además un ajuste en la programación que redujo las actividades a la mitad.

Por mi parte, este trabajo fue asumido a modo de acciones poéticas que me permitieron experimentar propuestas diversas desde muy distintas disciplinas, a lado de artistas conocidos y desconocidos cuyas propuestas nutrieron las activaciones programadas.

Por parte de Alyne Pérez, la artista en cuya producción estaba basada la exposición para las que fueron pensadas las activaciones propuestas al programa de *Colectivos Culturales Comunitarios*, acompañó la mayor parte de las actividades, focalizándose principalmente en el registro visual y el desarrollo de un catálogo de la exposición muy

completo y estéticamente bastante apreciable, que documentó no sólo su obra y de quienes exponían, sino la obra de todos los colaboradores en las activaciones.

Y muchos de los destinatarios de las activaciones disfrutaron de las actividades propuestas de un modo recreativo, especialmente aquellos que era la primera vez que experimentaban una activación. Varios más, quienes habían sido destinatarios de activaciones previas, reconocieron en ellas un espacio de actualización profesional que podían nutrir sus propios proyectos. Mientras que gran parte de los artistas invitados, al sumarse a las activaciones tanto como destinatarios como como artistas agentes, pudieron ejercer una socialización de sus procesos artísticos en un espacio de encuentro.

Con respecto a las relaciones de colaboración, si bien en la mayoría de los casos los artistas invitados simplemente colaboraron con la activación que habían propuesto sin más, en algunos casos sus relaciones de colaboración se vieron intensificadas, sumándose a la organización de exposiciones y activaciones ulteriores.

Ciertas asimetrías en las relaciones entre colaboradoras directos se vieron atenuadas, como un cierto peso de mis decisiones en la dirección del espacio. Mientras que la pregunta por nuevas formas de organización que no supongan la gestión de apoyos gubernamentales que comprometan nuestra agencia común en aras de un imperativo de identidad colectiva, ni exijan abandonar el modo intermitente de nuestra organización, fue una constante a largo del año posterior a la aplicación en la convocatoria de *Colectivos Culturales Comunitarios*.

Finalmente, una reflexión, situada sobre si es posible ensamblar estas activaciones en otros dispositivos de participación, y si lo es cómo, desde dónde sí, en qué condiciones no, en qué términos es posible activarla y ensamblarla y en qué términos resulta imposible e incluso contraproducente para el carácter colaborativo de estas activaciones, se ha vuelto cada vez más inminente.

III. Discusión

III.1 Fusiones y confusiones de los PAC

Tras abordar los PAC de Casa | Matriz | desde un punto de vista antropológico, como unidades procesuales precariamente armónicas que se van conformando a través de tramas

del arte, es decir, de configuraciones específicas de relaciones entre distintos tipos de agencias –índices materiales, prototipos, artistas y destinatarios–, pudimos ver cuatro distintas configuraciones que accionan de modos particulares imágenes de la colaboración mediante un efecto de presencia, produciendo imágenes locales y específicas de la colaboración en paisajes sociales precisos que, a pesar de converger todos en el sitio circunstancialmente situado elegido, lo desbordan o intensifican algún aspecto específico en él.

Así, para el caso del PAC de *Caecus* que resulta del vínculo creado entre dos artistas mediante un actor no humano –una máscara producto ella misma de una trama del arte–; el sitio circunstancialmente situado es experimentado, por los artistas implicados, como el resultado de los procesos de regularización que se suscitaron con la colaboración misma.

Por su parte, los laboratorios somáticos de Casa | Matriz | suponen este espacio como el índice material de un proceso más amplio que, a partir de un programa de exploraciones de sensibilización corporal desarrollado previamente con grupos de mujeres en distintas regiones, restaura y realiza un espacio de involucramiento social compartido por los artistas colaboradores de Casa | Matriz |, exaltando la experiencia social del arte vía la experiencia somática. Proceso que dio lugar a las transformaciones, transmutaciones y transducción que permitieron que se conformara finalmente el espacio de Casa | Matriz |.

Mientras que, en el caso de *Cauces Cautivos*, el sitio de Casa | Matriz | es visto, primero, como el espacio en el que tiene lugar el proceso de mediación para que el performance se geste. Posteriormente, a través de él, se entabla el diálogo con otros espacios para su presentación y finalmente deviene él mismo en un espacio de presentación de performance. En cada espacio se realizan los ajustes situacionales necesarios para su presentación, y cada espacio funge como mediador del contacto con sus destinatarias.

Finalmente, con respecto a las activaciones de las exposiciones de Casa | Matriz |, estos PAC ven al espacio de su realización como una trama de agencias que lo gestan, lo gestionan y lo organizan mediante actividades que le permiten abrirse, a su vez, a otros destinatarios, a otros proyectos y otras tramas de agencias.

Reconocer estas particularidades fue posible gracias a un enfoque centrado en un nivel infranímico, que antes que partir de una comprensión del PAC como una manifestación no objetual definida, por la teoría, la historia y el sistema del arte, como un proceso de trabajo

que extiende la agencia del artista a colectivos, con ciertos intereses etnográficos e incluso de intervención política (Acha, 2012: 63, Bishop, 2012: 275, Sansi, 2016:72); se dio a la tarea de analizar propuestas particulares, difícil de colocar bajo etiquetas, incluso aquellas etiquetas que, desde una cierta mirada del subalterno (Marcus, 2001: 115), pueden ser percibidas como un contra-modelo de la política hegemónica (Bishop, 2012:12).

Lo que implicó, además, un desplazamiento de un foco centrado en la agencia del artista, incluso pensado como persona distribuida (Sansi, 2014, 2015, 2016 y 2018) a un seguimiento de la trama del arte (Gell, 2016) implicada en cada PAC pensado como situación artística. Poniendo entre paréntesis, por un momento, la discusión antropológica y artística en torno a un cierto posicionamiento ético-político del artista frente a lo participativo y lo colaborativo (Kester, 2011, Bishop, 2012, Sansi, 2016), para mirar el entramado de agencias, más allá del artista, que componen al performance artístico colaborativo.

Esto condujo a concentrar nuestro análisis en las características de dicha trama que vimos surgir de lo empírico y, posteriormente, articularlas en un análisis procesual de los dramas sociales en los que se situaron.

A partir de ello pudimos distinguir, como lo hacemos arriba, que el sitio circunstancialmente situado que el conjunto de PAC suponía como marco de referencia, es experimentado de maneras distintas por los agentes implicados en función de la trama del arte desde el que se sitúa.

Y desde ahí, más que proponer, etnográficamente, formular una visión general de este espacio y, antropológicamente, suscribir uno u otro polo de la dicotomía entre participación y colaboración para explicar, en su totalidad, el conjunto de los PAC analizados, proponemos reconocerlos en su fragmentariedad y pensar los distintos tipos de articulación a los que dan lugar cada una de las tramas analizadas en términos de *fusiones* que pueden comportarse de muy distintos modos.

En el caso del performance *Caecus*, encontramos una fusión en términos de una doble renuncia que permite tanto a la agencia del artista como a la de sus destinatarios más activos entrar en libre juego con la forma del vacío que la máscara busca imprimir en el cuerpo del o la performer y en el espacio, transformar la relación consigo mismo y con los demás destinatarios desde un alto índice de ambigüedad en la colaboración que suele causar desde desconcierto hasta indiferencia entre los destinatarios cuya agencia es menos activa.

El performance de los Laboratorios somáticos de Casa | Matriz | presenta una fusión en términos de un ordenamiento de la acción y las relaciones ceñidas a una dinámica experimentación que permite a cada uno de sus participantes socializar con el resto mediante sus procesos artísticos y los índices materiales a los que ellos dan lugar, en reuniones sin aparente propósito. Todo ello desde una cooperación que supone “un continuum de interacciones entre un número de personas reunidas” (Gulliver citado por Turner, 1974:46), interesadas en asociar sus procesos a otros, distorsionar relaciones a las que los participantes no son afines y transformar, transmutar y traducir disciplinas y medios artísticos, así como diferencias sociales, con un alto grado de ambigüedad.

En el caso de *Cauces cautivos*, si bien se presuponía que iba a implicar una fusión más del tipo de la *communitas*, “de la sociedad experimentada como una *comitatus* sin estructura y relativamente indiferenciada o incluso como la comunión de individuos iguales” (Turner, 1974: 60) que participaría del prototipo colaborativo propuesto por las artistas. La fusión a la que dio lugar fue un entrelazamiento de personas marcadas por diferencias disciplinarias, de género y etarias, enmarcado por la realización del performance, que si bien -para el caso de las destinatarias – suponían una cultura compartida en cada caso, se valieron del performance para expresar estas diferenciaciones a través de su agencia como destinatarias, y también como artistas (Díaz-cruz, 2008: 39).

Mientras que, en las activaciones de las exposiciones pensadas a modo de performances artísticos colaborativos, el tipo de fusión que prevaleció fue un núcleo volátil de personas allegadas y afines que extendieron su colaboración a otros destinatarios, a sus propios proyectos, y a las tramas de agencias con las que entran en relación (ver Gulliver y Firth citados por Turner, 1974: 45-46). Una fusión que se caracteriza por una temporalidad intermitente y por una negativa a suscribir un imperativo funcional de continuidad identitaria con agentes gubernamentales estatales.

Por lo que estos PAC no presentan un *cum-munus*, un tener en común con otros encargos o tareas ni culturales, ni gubernamentales que, desde la complejidad performativa de hoy en día, suelen suponerse para la participación de un programa social cultural gubernamental.

Si bien para cada trama de nuestro estudio podemos reconocer las fusiones antes dichas, debemos reconocer que estas fusiones corresponden a un sentido parcial de lo colaborativo que implica, paradójicamente, también ciertas confusiones.

Entendemos por *confusión* aquellos huecos, aspectos difusos, aquellos puntos ciegos de la colaboración que revelan la parcialidad de los acuerdos o incluso detonan contradicciones en la colaboración, creando así nociones, si no paradójicas, al menos sí opacas de la colaboración en las que tienen lugar³⁹.

Dado que en el desarrollo etnográfico que presentamos arriba las confusiones encontradas en los PAC analizados fueron asimiladas para su inteligibilidad mediante los conceptos procesualistas de *ajuste situacional*, *factores de indeterminación*, *procesos de regularización* y *drama social*; en lo que sigue nos damos a la tarea de mapear, de manera explícita, dichas confusiones.

Partimos para ello de la claridad de que la colaboración, pensada de modo general, supone un tipo de sujeto situado en un paisaje ideológico proveniente del mundo ilustrado, así como una sociedad utópica en el que los ciudadanos libres pueden ir más allá de su interés individual e inmediato en busca de un bien común (Appadurai, 1990: 49, Sansi, 2018: 119). No obstante, pensamos también que es posible voltear a mirar los modos específicos como se ejerce lo colaborativo, atendiendo, así, a algo mucho más difuso de lo que este concepto iluminista de colaboración podría alumbrar.

Así, con respecto a sus *confusiones*, el *Caecus*, en tanto que performance colaborativo, se estableció sin ningún acuerdo explícito previo, pero en el entendido de que se realizaría desde el ensamblaje de asociaciones de agencia entre un artista que se niega a actuar como destinatario de su propia obra y un destinatario agente que no sabe muy bien cómo accionar el vacío que el artista busca sugerir con una máscara de su autoría. *Confusión* cuya agencia actúa a su vez sobre otros destinatarios que asumen una función de espectadores.

Los laboratorios somáticos, si bien supusieron una reflexión grupal previa, a propósito de cómo integrar y socializar con más personas los procesos artísticos de socialización del arte de Casa | Matriz |, entre sus confusiones, reunieron, sin embargo a

³⁹ Esta consideración toma como antecedente la noción difusa de colaboración que propone Anna Tsing, tras el estudio etnográfico de la formación de un bosque gestionado comunalmente en Kalimantan del Sur, en *La Selva de las Colaboraciones* (2013: 266-298).

personas con prácticas extra-cotidianas muy diferentes y singularizadas, desde una improvisación que hacía bastante aleatoria las interacciones, y exigía una amplia apertura a la obtención de resultados inesperados, marcados por el alto grado de ambigüedad con el que se establecen asociaciones, distorsiones, transformaciones, transmutaciones y traducciones de los distintos medios y disciplinas artísticas que en ellos se daban cita.

A ese respecto, *Cauces Cautivos* se puede ver como un PAC ampliamente marcado por la agencia de las artistas en él implicadas, ejercida sobre sus destinatarios, mediante un prototipo que las distinguía en espectadoras y no espectadores, produciendo un sesgo más amplio de las interpretaciones. Que, a pesar de presentar un prototipo bastante regularizado, encuentra distintos factores de indeterminación, sobre todo al contacto con sus destinatarias, quienes participan en él integrando para ello algunos elementos de anti-significación (Pfaffenberger, 2015).

Por su parte, las *activaciones de las exposiciones de Casa | Matriz |* presentan varios tipos de confusiones. Integran percepciones muy diferentes de sus destinatarios, marcadas por la procedencia de profesiones, oficios, e intereses no vinculados con el arte necesariamente. De modo que presentan también una marcada diferencia entre agentes especializados y no especializados. Pueden presentar más de un índice material en su trabajo con distintos grados de agencia cada uno y en momentos distintos del proceso. Gozan de una cierta potencia subjuntiva que posibilita la exposición de la intención artística de sus agentes al mundo social que la constituye, en tanto que elemento de una situación artística (Sansi, 2016: 72 y Gell, 2016: 87-110). Presentan un carácter de juego que dota de una multidireccionalidad a la causalidad de las agencias que conforman su trama (Díaz-Cruz, 2023: 389). E implican un alto grado de ambigüedad en la agencia de sus destinatarios.

Cuatro tipos de performance artístico colaborativo		
Tipo de PAC según su trama del arte	Características	Ejemplos
Ensamblajes artista-artista a través de un mediador no humano	<ul style="list-style-type: none"> • El espacio funge como un factor de indeterminación que resulta del ensamblaje mismo. • Se basa en una fusión en términos de juego. Descansa en una antiestructura y una potencia subjuntiva que lleva a los actores a concebir otras formas de vida y a transformar la propia y a pecatarse críticamente de ella, aceptando un alto grado de ambigüedad en la colaboración. • Suelen surgir espontáneamente sin acuerdo explícito previo, pero en el entendido de que se realizarán desde el ensamblaje de asociaciones ambiguas suscitadas entre las partes implicadas. Pueden implicar asociaciones cuya ambigüedad, no necesariamente beneficie a las partes implicadas. 	Performance <i>Caecus</i> de Gibran Acosta y Dulce Trejo a partir de la agencia del índice material de una máscara de cerámica.

Laboratorios artísticos	<ul style="list-style-type: none"> • El espacio es visto como un índice material, resultado de un proceso más amplio de transformaciones, transmutaciones y traducciones que le dan lugar. • Presenta una fusión en términos de un ordenamiento de la acción y las relaciones desde una cooperación que supone un continuum de interacciones entre un número de personas reunidas, interesadas en asociar sus procesos a otros, distorsionar relaciones a las que los participantes no son afines y transformar, transmutar y traducir disciplinas y medios artísticos, así como diferencias sociales, desde un alto grado de ambigüedad. • Suele suponer un acuerdo grupal previo que, sin embargo, no cierra la posibilidad de una gran heterogeneidad entre las personas que reúne. Las interacciones suponen un alto grado de improvisación que las hacen bastante aleatorias, exigiendo una amplia apertura a la obtención de resultados inesperados. Suelen estar marcados por un alto grado de ambigüedad en las asociaciones, distorsiones, transformaciones, transmutaciones y traducciones que se suscitan entre los distintos medios y disciplinas artísticas que en ellos se dan cita. 	Laboratorios somáticos de Casa Matriz
Entramado de agencias en un prototipo común	<ul style="list-style-type: none"> • El espacio o los espacios fungen como mediador de las distintas relaciones de agencia que supone su trama del arte, la cual puede incluir el entramado con otros espacios, que, a su vez, median el contacto con las destinatarias del performance y al performance mismo, precisando éste ajustes situacionales en cada ocasión. • Supone una fusión a modo de un entrelazamiento de personas marcadas por diferencias (disciplinarias, de género y etarias, etc) que toman al performance como marco para expresar sus diferencias, a través de la agencia que ejercen en la trama. Puede o no suponer una cultura compartida. • Presenta una amplia agencia de los artistas implicados ejercida por encima del resto de los elementos de la trama. Con un prototipo muy regularizado del cual depende la participación en el performance. Los factores de indeterminación suelen provenir de los destinatarios, quienes integran para su participación algunos elementos de antisignificación. 	<i>Cauces Cautivos</i> , a partir de un prototipo de Alyne Pérez, con la colaboración de Dulce Trejo, Ana Santiago y Víctor Fuentes
Activaciones de exposiciones e índices materiales.	<ul style="list-style-type: none"> • Ven al espacio de su realización como una trama de agencias que lo gestan, lo gestionan y lo organizan. Una trama que le permite abrirse, a su vez, a otros destinatarios, a otros proyectos y otras tramas de agencias. • Prevalece una fusión en términos de núcleo volátil de personas allegadas y afines que extienden su colaboración a otros destinatarios. Presentan una temporalidad basada en la intermitencia y en una negativa a suscribir un imperativo funcional de continuidad identitaria. • Integran percepciones muy diferentes de sus destinatarios, marcadas por la procedencia de profesiones, oficios, e intereses no vinculados con el arte. Suelen presentar una marcada diferencia entre agentes especializados y no especializados. Pueden presentar más de un índice material en su trabajo con distintos grados de agencia cada uno y en momentos distintos del proceso. Gozan de una cierta potencia subjuntiva exponiendo la intención del artista al mundo social que la constituye, en tanto que situación artística. Presentan un carácter de juego que dota de una multidireccionalidad a la causalidad de las agencias implicadas en su trama. E implican un alto grado de ambigüedad en la agencia de sus destinatarios. 	Activaciones de las exposiciones de Casa Matriz

Fig. III.1./1 Cuadro de clasificación de los PAC analizados a partir del modo en que conciben los espacios en que se sitúan, y las fusiones y confusiones a las que dan lugar sus colaboraciones. Fuente: elaboración propia.⁴⁰

De este modo, rastrear lo social en las recombinaciones que llevan a pensar en imágenes (Laplantine, 2017) y *accionar* en imágenes lo colaborativo (Wirth, 2010), a través de las tramas del arte situadas que cada uno de los performance analizados supone, se vuelve heurísticamente sugerente al permitir no sólo entramar, metodológicamente, en una etnografía de caso extendido distintas situaciones artísticas, que de otro modo podrían ser

⁴⁰ Si bien los cuadros que aquí se presentan son de elaboración propia, se inspiran, hasta cierto punto, en algunos de los cuadros de análisis elaborados por Luis Reygadas sobre las dinámicas colaborativas en redes sociales en su artículo *Dones, falsos dones, bienes comunes y explotación en las redes digitales. Diversidad de la economía virtual* (2018).

vistas como *casos aparte*, sino también al permitir distinguir los diferentes modos en que se sitúan en el paisaje social, las diferentes fusiones y confusiones que se generan desde dicha situación.

III. 2 Los PAC como un ejercicio de la agencia común

En la última de las situaciones analizadas llegamos a una paradoja que suponía una comprensión radicalmente distinta de lo participativo y lo colaborativo. Esta paradoja puede ser vista como un fuerte contraste entre performances participativos cuyo imperativo funcional de continuidad identitaria e imperatividad del pasado (Díaz- Cruz 2023: 393) van uniformizando y perdiendo la consistencia colaborativa de las tramas de arte que suponen; y performances colaborativos cuyo ejercicio de una agencia común, si bien respeta las diferencias y la singularidad de sus tramas, se volatiliza en un alto sentido cooperativo y en su intermitencia, reiterando con ello el paisaje ideológico de un mundo ilustrado, burgués, liberal, individualista al que busca oponerse (Sansi, 2018:120).

Por ello, antes de caer en más paradojas, al igual que en el análisis de los elementos de la colaboración que desarrollamos en el apartado anterior, decidimos seguir aquí un rastreo de las distintas maneras que hemos encontrado, a través de PAC específicos, de asumir la agencia común que supone lo colaborativo en ellos.

Según lo observado, esta agencia de lo común puede ser concebida de múltiples modos. Puede ser pensada como: un ensamblaje efímero posibilitado por un índice material, la pertenencia a una trama común o a un núcleo volátil de personas con intereses difusos, y también como el resultado del trabajo conjunto con otros a partir de una decisión individual y voluntaria que permite experimentar una agencia común de modo volátil y vivencial.

Por lo que, con este rastreo, más que conformar un concepto ampliado de lo participativo o lo colaborativo que salve la paradoja arriba enunciada, se propone un gradiente de nociones que permitan pensar, a la vez, los ejercicios de agencia común dentro de una escala de ponderación de lo colaborativo, así como lo colaborativo desde sus particularidades.

Con respecto a la agencia común, podemos decir que el PAC del *Caecus* ensambla una agencia común a partir de la mediación de un actor no humano y la cesión de la agencia como artista de una de las colaboradoras implicadas en él, así como la cesión de agencia en tanto que destinatario por parte del otro colaborador.

Los laboratorios somáticos permiten experimentar una agencia común de modo volátil y vivencial, al interior de un grupo que es asumido como espacio de soporte y estimulación en el que tienen lugar las experimentaciones de quienes participan. Experimentaciones a través de las cuales es posible seguirle la pista a las distintas transformaciones, transmutaciones y traducciones que dicha agencia atraviesa.

En el caso del PAC de *Cauces Cautivos*, se entreteje una agencia común en algo que parecería un proceso común del cual participarían todas sus destinatarias, pero que depende en realidad de un prototipo regularizado, el cual se ve permeado por diferenciaciones procedentes de la realidad social de sus destinatarias.

Y en las activaciones de las exposiciones se activa una agencia común desde un interés difuso, pero afín, que no imprime una continuidad identitaria en sus agentes, pero que sí propicia procesos de socialización a través de los procesos artísticos de los colaboradores, así como la integración de prácticas de reciprocidad aprendidas tanto por los artistas como por los destinatarios en sus entornos inmediatos.

Al considerar estos cuatro tipos de performances artísticos colaborativos, fue posible distinguir en su particularidad cuatro maneras distintas de gestionar una agencia de lo común. Que, al insertarse en una escala de ponderación de los distintos tipos de agencias de lo común, permitieron inferir otras múltiples maneras de asumir la agencia común de lo colaborativo que van desde el ejercicio de lo común, que ya se reconoce en situaciones analizadas, a un sentido identitario mucho más marcado que denominamos *continuidad identitaria* (Díaz Cruz, 2023: 378).

Así, la gama de agencias de lo común que pueden estar presentes en los PAC y que fue posible inferir a partir del presente análisis puede ser clasificado como sigue:

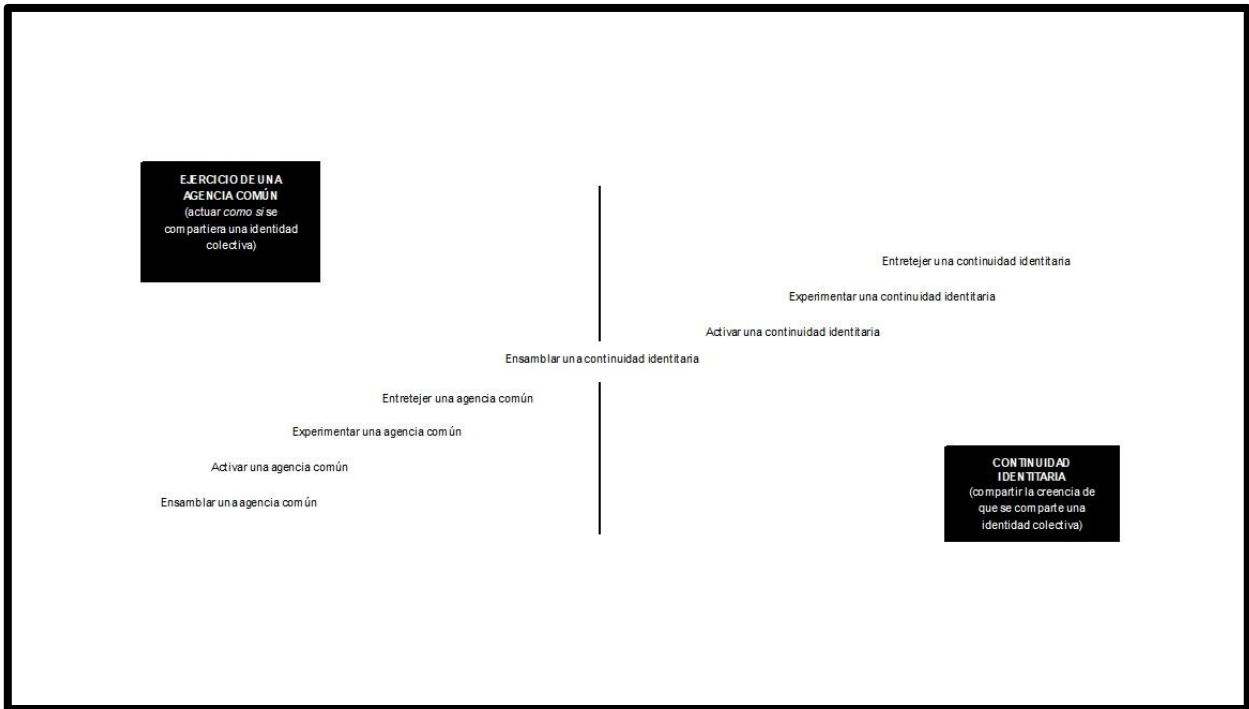


Fig. III.2./1 Cuadro de clasificación de los PAC a partir de los distintos de ejercicio de una agencia común. Fuente: elaboración propia.

III.3 Matices de un ejercicio de lo colaborativo

Asimismo, la manera en como la trama de los distintos PAC se posiciona con respecto a una cierta participación en lo social o una colaboración entre individuos, nos ha permitido inferir otra manera de clasificar a los performances artísticos colaborativos, distinta a la tajante distinción entre lo participativo y lo colaborativo, presente tanto en las consideraciones antropológicas (Sansi 2016) como en las consideraciones de la teoría y la historia del arte acerca del PAC (Keller, 2011, Bishop, 2012).

Por lo cual proponemos analizar las distintas categorías de posicionarse de cara a lo colaborativo y lo participativo desde lo que hemos encontrado con nuestro análisis, para inferir de ahí otras posibles.

El PAC del *Caecus*, dada su emergencia colaborativa a partir de un índice material, no humano, que fungió mediador de un vínculo artístico colaborativo previamente no existente, puede ser descrito como el *ensamblaje de una colaboración* a través de un mediador, la máscara, que distorsionó, transformó y tradujo un vínculo de afinidad, social, artística y política, entre dos artistas, en una colaboración altamente efectiva capaz de dar

lugar, incluso, a la configuración de un espacio cultural autogestivo común, a pesar de estar basado en asociaciones con un alto grado de ambigüedad.

Por su parte, el performance artístico del Laboratorio somático de Casa | Matriz | en tanto que un performance abierto a la experimentación supone una organización en el que la subjetividad de quienes en él participan no constituyen el fundamento último de las exploraciones y experimentaciones que en él tienen lugar. No obstante, al constituir un proceso volátil de soporte y estimulación para quienes en él participan, abierto a las asociaciones distorsiones, transformaciones, transmutaciones traducciones de los factores de indeterminación que puedan surgir, suscita con su performatividad una *participación en la experimentación*.

Al presentar un prototipo altamente regularizado, mediante el cual las artistas ejercen su agencia por encima de otros elementos de su trama del arte, el performance de *Cauces Cautivos*, si bien se presenta como una participación de una trama común del que todos los elementos participan, esto lo hace mediante la agencia de un prototipo en el cual se participa. De modo que hallamos en él una *participación en el entramado de agencias de un prototipo común*.

Finalmente, las activaciones de exposiciones de Casa | Matriz | asumen la colaboración desde su comprensión como *cooperación con un núcleo volátil de personas* que se reúnen en torno a una acción particular sin ocultar las diferencias y la fragmentariedad que marca su agencia común.

Estas son sólo cuatro maneras posibles de asumir lo colaborativo o lo participativo, según sea el caso, que hemos reconocido en lo empírico. A partir de ellas se pueden pensar otros modos de posicionarse ante ello que podrían esquematizarse, entre otras maneras, como sigue:

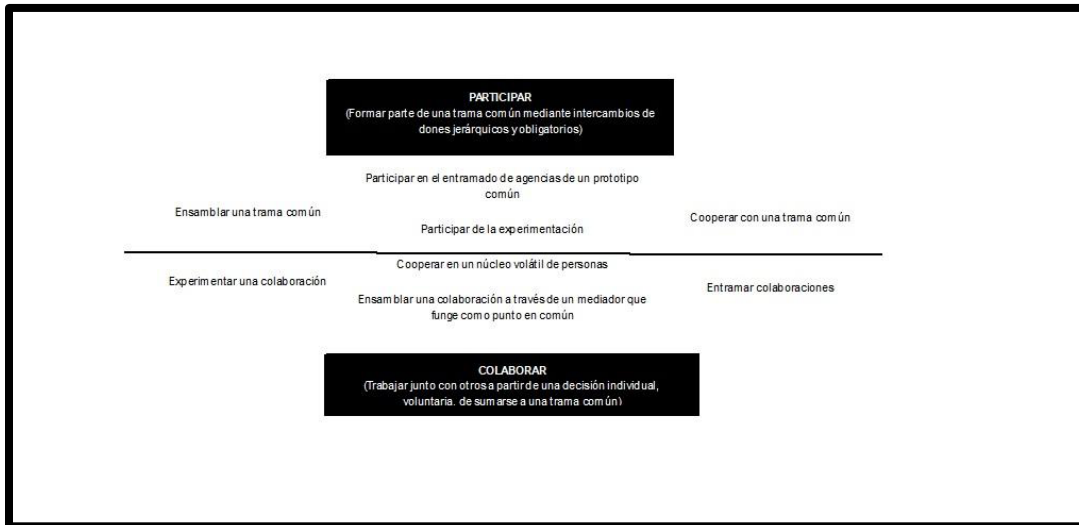


Fig. III.3./1 Cuadro de clasificación de los PAC a partir del posicionamiento ante la distinción participativo- colaborativo. Fuente: elaboración propia.

Lo cual, si bien se ofrece como una gama más amplia desde donde pensar lo participativo y lo colaborativo, no agota, sin duda, ni la multiplicidad de situaciones de posicionamiento que pueden presentarse ante ello, ni la complejidad que, en tiempos de una performatividad global (McKenzie, 2011), pueden implicar tramas de agencia y relaciones de poder mucho más imbricadas, en la que dichos posicionamientos se gestan. Así, por ejemplo, las tramas que vimos tejerse entre distintos niveles de agencia de destinatarios en los laboratorios somáticos de manera artística, ya bajo la forma de activaciones termina trenzándose con agencias procedentes de dispositivos propios de una performatividad gubernamental. Mientras que las tramas que se han establecido desde los laboratorios somáticos en colaboración con mujeres procedentes de un contexto rural y comunitario podrían conducir a entretejimientos con tramas procedentes de una performatividad ecológica. Exhortando así a realizar discusiones y precisiones finas que se puedan dar desde una antropología del don, desde teorías antropológicas de situaciones artísticas colaborativas, los estudios del performance tanto como campo normativo como campo expresivo, entre otros.

Sirva esto, solamente, como un primer esbozo de las líneas de problematización que se abren a propósito del PAC en estos campos.

Conclusiones

La presente investigación puede ser vista como una etnografía de caso extendido en torno a los PAC enfocados desde un nivel infranímico.

Al enfocar a estos performances desde dicho nivel, se posibilitó una etnografía de lo particular para pensar de modos distintos tanto lo colaborativo como los ejercicios de una agencia común que puede implicar.

Al situar su mirada, más que en las agencias de los artistas que los proponen –como suele hacerse en la historia del arte, la teoría del arte, pero también en los estudios antropológicos al respecto–, en las capacidades heurísticas de seguir las distintas tramas de agencia de determinadas situaciones artísticas; se hizo posible pensar la colaboración desde las parcialidades que sus múltiples ejercicios suponen.

Esto, si bien no permitió pensar a la colaboración desentendida por completo del paisaje ideológico del iluminismo individualista, burgués, utilitarista e igualitario, sí permitió comprender la relevancia de las distintas apuestas artísticas colaborativas al momento de rastrear-lo-social; tanto en términos de los distintos modos de pensar el paisaje social, la conformación de asociaciones de actores humanos y no humanos, como de rastrear las confusiones que todo ello supone.

Asimismo, el estudio permitió agrupar y relacionar distintos modos de concebir el ejercicio de la agencia de lo común, así como de posicionarse ante lo colaborativo en contraste con lo participativo.

En un estudio ulterior, se prevé que estos dos grupos de relaciones puedan cruzarse para atender un grado más complejo de lo colaborativo, desde distintas líneas que, a lo largo de la investigación, se han vuelto sugerentes para el pensamiento antropológico del performance artístico colaborativo.

En un nivel de contextualización, resulta sugerente abrir el estudio a una comprensión más puntual del papel de la performatividad en la economía política de la globalización y los diferentes niveles de performatividad que se entrecruzan en las maneras de vivir y entender otras globalizaciones (Lins-Ribeiro, 2008; McKenzie, 2011). Para lo cual resulta importante y pertinente incluir, en estudios ulteriores, una comprensión de las performatividades que detonan y se detonan en otro tipo de tramas de agencias que circunscriben las tramas del arte de los performances artísticos colaborativos, como: acciones conmemorativas, performances

gubernamentales, performances transnacionales para el desarrollo y algunos otros performances estatales, nacionales, internacionales o transnacionales (McKenzie 2011; Taussig, 2015, Bhabha, 2014).

Por ello, y por las asociaciones y distorsiones que surgieron al seguirle la pista al PAC en el trabajo de campo, me parece motivante y pertinente conducir la metodología que aquí se planteó a un estudio multisituado de PAC cuya trama del arte suponga otro tipo de tramas de agencias no necesariamente artísticas como:

- El estudio de las antisignificaciones de un PAC situado en el contexto comunitario de Unión Hidalgo Oaxaca, que opera desde un espacio análogo a Casa 'Matriz', que por el contexto mismo implica otro tipo de vinculación comunitaria y que, por su trayectoria de 20 años, ha dado lugar a posicionamientos muy específicos con respecto a lo participativo y a lo colaborativo en sus interacciones con otras tramas de agencias, como el Estado, las instituciones de educación comunal, las asociaciones civiles, y las instituciones tradicionales.
- Las estrategias de alianza y demarcación de un PAC que reúne a una artista especializada en danza y artes corporales chinas con adultos, principalmente mujeres adultas mayores, que administrativamente es acogido por la institución gubernamental del INBAL, pero que artísticamente actúa de modo independiente y se despliega en ámbitos muy diversos, la mayoría de las veces alejados de los recintos culturales de dicha institución.
- La concepción intelectual de un modo específico de lo colaborativo en diálogo con políticas sociales de Estado que, debido a la neoliberalización, se encuentran en un estado cada vez mayor de descomposición; denominada lo *contributivo*, que ha dado lugar a performances colaborativos que buscan implementar este modelo de contribución en contextos suburbanos parisinos (<https://www.iri.centrepompidou.fr/>).
- Un PAC que, bajo la forma de un programa interdisciplinario de un año de duración, financiado por una fundación holandesa para la cultura y el desarrollo, asigna a cinco mentores que seguirán el trabajo de 12 artistas y profesionales de la cultura, procedentes de diferentes partes del mundo, cuyas prácticas artísticas se concentran

en la justicia climática, la conexión entre los problemas sociales y raciales y la crisis climática, y debe involucrar a sus comunidades en dinámicas de intervención y la imaginación de futuros alternativos.

La delimitación de este campo se hará tanto en función de la pertinencia, el alcance y viabilidad de las modificaciones que se tengan que hacer a la metodología, como de la viabilidad de realizar trabajo de campo tanto presencialmente como de manera virtual.

Metodológicamente, resulta importante ampliar las consideraciones en torno a la etnografía multisituada y colaborativa, tomando como base las aportaciones que al respecto ha hecho ya la antropología al estudio de los performances artísticos colaborativos. Notablemente se ve necesario profundizar aún más en el estudio que Roger Sansi realizó al respecto en *Art, Anthropology and the Gift* (2015), así como en la comprensión que del arte y de lo colaborativo arrojan los estudios de Georges Marcus y sus colaboradores sobre la antropología como una crítica de la cultura, notablemente, en los estudios de *The Traffic in Culture* (1995) y «Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention» (2010).

En un nivel teórico, y como un modo de ampliar el enfoque a otro tipo de actores no humanos que puedan entrar en juego en las tramas de agencias por analizar, se considera importante profundizar en los estudios de Ingold sobre las *Correspondencias* (2023), y las consideraciones de Anna Tsing sobre la colaboración, la solidaridad y la homogeneidad (2013).

Asimismo, con respecto al carácter problemático que lo colaborativo puede implicar antropológicamente y en complementariedad con el interés metodológico de seguir las tramas de agencias, se considera importante hacer una revisión de primera mano de la antropología del don mapeada ya por Sansi (2015) en sus estudios, a la luz tanto del pensamiento contemporáneo que de él se ha dado, especialmente las consideraciones de Ginzburg sobre Mauss (2010), como de la reflexión de Gell (2016) a propósito de la *persona distribuida* y la *mente extendida*. Lo cual puede verse enriquecido, para una reflexión más enfocada en el performance, al considerar y profundizar en el estudio de propiedades que resulten relevantes y pertinentes del conglomerado de propiedades que Díaz-Cruz atribuye al performance y al ritual (2023).

Con respecto al carácter artístico del performance, en función de las situaciones artísticas que se elija analizar, un rastreo de bibliografía especializada sobre la ambigüedad del juego, considerando, al menos, los siete tipos de ambigüedad que implica y que posibilitan su potencia subjuntiva, rastreados por Díaz-Cruz –de referencia, de referente, de intención, de sentido, de transición, de contradicción y de significado– queda pendiente.

Asimismo, si bien en un inicio subrayábamos la importancia de pensar el carácter colaborativo de los PAC desde su efecto de presencia que produce imágenes locales y específicas de ella desde un paisaje social específico hacia paisajes sociales diversos; en los análisis hasta ahora desarrollados, se presentó una atención limitada a este efecto.

Ello, si bien permitió que mapeáramos las tramas de colaboraciones que dieron lugar a los PAC desde la perspectiva de los colaboradores directos con el espacio circunstancialmente situado, restringió nuestro enfoque dejando de lado la voz de participantes que podrían nutrir las imágenes locales de colaboración a las que dieron lugar los PAC.

Atender a este aspecto en el desarrollo ulterior de la investigación, pensamos, posibilitará un mapeo más preciso de las imágenes locales de colaboración de los PAC situados en un paisaje social específico y de las relaciones que mantienen, desde una perspectiva multisituada, con otros paisajes sociales.

Por ello, para un desarrollo ulterior cabría ampliar el marco metodológico de nuestra investigación etnográfica al estudio empírico del efecto situado de presencia de cada PAC.

Con respecto a la implicación en el trabajo de campo, puedo decir que al iniciar este estudio daba una especial importancia a mi reflexividad como investigadora y a mi performance investigativo desde sus posibles intervenciones y la relación de correspondencia que se reconocía con los colaboradores e interlocutores de esta investigación.

Más no fue sino hasta ahora, una vez terminado este primer momento de investigación, que una consideración de Sansi sobre el entrecruzamiento de lo colaborativo, el arte y la antropología me resultó especialmente sugerente.

Sansi comenta, en sus consideraciones sobre la experimentación, la participación y la colaboración en arte y antropología (2016), que “la crítica a la ‘observación participante’ parece centrarse más en la primera parte, ‘observación’, con su connotación de distancia objetivante, que en la segunda parte ‘participante’”. Por ello puede resultar sugerente que la

nueva estética colaborativa de los estudios etnográficos sea pensada en términos de *experimentación participante*.

Este término revela el proceso de experimentación junto con otros, que ha estado siempre presente en el trabajo de campo antropológico, pero que, al mismo tiempo, nos compromete con una participación que nos conduce más allá de la educada *colaboración ilustrada*.

Al cerrar este momento de la investigación, considero pertinente el concepto de experimentación participante para pensar mi propia implicación en el trabajo de campo, no sin antes asumir como problema el carácter ilustrado de la colaborativo y reivindicar, ante ello, la necesidad de pensar a la colaboración en su parcialidad y ambigüedad. Como lo hago en el presente estudio.

De ahí que cierre este escrito con las dos siguientes preguntas a responder, de manera situada, con respecto a la experimentación participante:

- ¿cómo y en qué sentido, desde la ilustrada colaboración a la que estamos condenados en tanto que antropológxs, intelectualizadxs y academizadxs, se hace posible ensamblar, activar, experimentar o entretejer una experimentación participante? y
- ¿qué deconstrucciones, destrucciones, distorsiones y asociaciones supone nuestra participación en una trama común al buscar estudiar desde ella ensamblajes de colaboraciones mediadas, cooperaciones, participaciones volátiles, participaciones en entramados de largo aliento o cualquier otro tipo de colaboración o participación?

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila (1991), "Writing Against Culture", en Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 466-479.
- Acha, J. (2012). *Arte y Sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. México: Trillas.
- Alÿs, F Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner.
- Appadurai, A. (2016). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, H. K. (2014) "Epílogo: Global pathways". En Fischer-Lichte, E., Jost, T. y Jain, S.I.(eds.) *The Politics of Interweaving Performance Cultures beyond the postcolonialism*. Londres, Nueva York: Routledge University Press, pp. 259-276.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, Nueva York: Verso.
- Clifford, J. (1991) "Sobre la alegoría etnográfica". En Clifford, J y Marcus, G. (1991) *Retóricas de la Antropología*. Barcelona :Júcar, pp. 151-182.
- Colin, N. (2016) "Collaboration as a Mode of Labour". En *Collaboration in performance practice: premises, workings and failures*. N. Colin et. Al. (eds.). Londres: Palgrave Macmillan.
- Conquergood, D. (2013) *Cultural Struggles: performance, ethnography, praxis*. Johnson, P. (ed.). Michigan: Michigan University Press.
- *Cuerpos inmanentes*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 2023). Casa Matriz, Ciudad de México. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1VqrC0lz9HwdGj1DMxGj7AIBjVR0EeDfE/view?usp=sharing>
- Dávila, T. (2010) *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Edition du regard.
- Díaz Cruz, Rodrigo(2023) *EL fulgor de la presencia: ritual, experiencia, performance*. Ciudad de México: Gedisa.
- _____ (2017) "Iconoclasia, performance y la opacidad de la presencia". En *Alteridades* [online], vol.27, n.54, pp.13-26.
- _____ (2008) "La Celebración de la contingencia y la forma. Sobre la Antropología de la performance". En *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre, 2008, pp. 33-59.
- _____ (1997) "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia" En *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5-15.
- _____ (1995) *Archipiélago de rituales.Cinco teorías antropológicas del ritual*. [Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México. FFyL. Doctorado en Antropología] URL: <http://132.248.9.195/ppt1997/0222785/Index.html>
- Díaz y Ovalle (2019) *Memoria prematura: Una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas*. CDMX: Fundación Heinrich Boll.
- Féral, Josette; Perrot, E.(2012) « De la présence aux effets de présence. Ecarts et enjeux. » En: Féral, Josette. *Pratiques Performatives, Body Remix*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2012. P. 11-26.
- Gargallo, F. (2014)"Bordados de paz y memoria. Acciones de disenso ante la violencia" En *Colectivos Bordados por la paz, Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de*

- visibilización. Disponible en: <https://archive.org/details/BordadosDePaz/page/n71/mode/2up?view=theater>
- *Gaceta oficial de la Ciudad de México, Gobierno de la Ciudad de México*, 2023, Ciudad de México, 31 de enero de 2023. Disponible en: https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetitas/39506c2ed4e1d42ef9b3e928f845508f.pdf
- Gell, A. (2016) *Arte y Agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires, México Madrid: SB.
- Ginzburg, C. (2010) “Lectures de Mauss”. En *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/6 (65e année) Éditions de l'EHESS, pp. 1303 à 1320.
- Green, H. (2001) *The third Hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Haesbaert, R.(2013) “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. En *Cultura y representaciones sociales*, año 8 núm. 5, pp. 9-42.
- Harvey, D. (2013). *La Condición de la Posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 288-313 y 357-393.
- Hoguera en la Caverna*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 2022). Casa Matriz, Ciudad de México. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1JKAM8W7e9Ze_ODo3w0BpSmIm-ZIO_p1K/view?usp=sharing
- Ingold, T. (2023) *Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2017) “¡Suficiente con la etnografía!” En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 53, núm. 2, Julio-diciembre 2017, pp.143-159.
- _____ (2011) *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Keller, B. y Kester, G. H (eds.)(2017) *Collective situations, readings on contemporary Latin America Ar, 1995-2010*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Laddaga, R. (2016). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Laplantine, F. (2007) « Penser en images ». En *Ethnologie française*, Janvier-Mars 2007, nouvelle serie, T. 37, Núm. 1, *Arrêt sur images: Photographie et anthropologie* (Janvier-Mars 2007), pp. 47-56.
- *La Supervivencia*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 2022). Casa Matriz, Ciudad. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1copl85WBpIERmLCBN8H7753KkepsQ5Br/view?usp=sharing>
- Latour, B: (2005). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lazzarato, M. « La forme politique de la coordination ». Consultable en <https://web.archive.org/web/20080513150342/http://eipcp.net/transversal/0707/lazzarato/fr/prin>. Consultado el 13 de marzo de 2024.
- Lins Ribeiro, G. (2003a) “Postimperialismo, diálogo con el postcolonialismo y el multiculturalismo”. En *Postimperialismo : Cultura y política en el mundo contemporáneo*. Barcelona/Buenos Aires: Gedisa, pp. 39-59.

- _____ (2008) “Otras globalizaciones. Procesos y agentes alternativos transnacionales” *Alteridades*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre, 2008, pp. 173-198.
- _____ (2023) “Scales, levels of agency and condensation”. En *Anuario Antropológico*, [Online], v.48n.2 | 2023, Online since 28 August 2023, connection on 18 November 2023. URL: <http://journals.openedition.org/aa/11073> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.11073>
- Marcus, G. (2018). “Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000” En *Etnografías Contemporáneas* 4(7), pp. 177-195.
- _____ (2010) “Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention”. En *Visual Anthropology* núm. 23, pp.263–277.
- _____ (2001) “Etnografía en/ del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal” En *Alteridades*, 2001, núm. 11 (22): Págs. 111-127.
- _____ y Myers F. R. (eds.) (1995) *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkely, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Mckenzie, J. (2011) “Performance y globalización”. En Taylor, D. y Fuentes, M. (ed.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 431-458.
- *Metáforas de la Cueva y la Montaña*, catálogo de la exposición (Ciudad de México, 2022), Casa Matriz, Ciudad de México. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1nM8Gu6G8uomXn4ABYd1TXXEhHVfsvZUq/view?usp=sharing>
- México: *Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024, Gobierno de la República*, 2019, Ciudad de México, DOF, 30 de abril de 2019. Disponible en https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019#gsc.tab=0
- Moore, Sally F. (1978) *Law as process*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Pérez, A. (2023) “Ecatepec de Morelos : un estado de encierro”. En *.925 Artes y Diseño*, Año 10, edición 38. Disponible en: <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2023/05/09/ecatepecdemorelos-unestadoencierro/>
- Phelan, P. (1995) “Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing”. En Leigh Foster, S. (ed) *Choreographing History*. Indiana: Indiana University Press, pp. 198-208.
- _____ (1996) *Unmarked: the politics of performance*. Nueva York: Routledge.
- Pfaffenberger, B. (2015) “Las tecnologías de la información y sus ‘dramáticos’ resultados”. En Santos, M.J y Díaz-Cruz, R. (coord.), *Innovación tecnológica y procesos culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 146-158.
- *Programa de Gobierno 2019-2024, Gobierno de la Ciudad de México*, 2019, Ciudad de México, 2019 Disponible en: https://servidoresx3.finanzas.cdmx.gob.mx/documentos/Plan_Gob_2019_2024_1.pdf
- Prieto, A. (2017) “¿Traducir performance? La representación subvertida”, en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*, Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne W. Johnson (eds.). México: Universidad Autónoma Metropolitana, INAH, Juan Pablos, pp. 31-56.
- Roux, C. (2007) *Danse(s) performative(s)*. Paris: L’Harmattan.
- Sansi, R. (2018) “The Recursivity of the Gift in Art and Anthropology”. En Bakke, G. y Peterson, M. *Between matter and method: encounters in anthropology and art*. Londres, Nueva York: Bloomsbury, pp. 117-130.

- _____ (2016) “Experimentaciones participantes en arte y antropología”. En Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXXI, n.o 1, enero-junio 2016, pp. 67-73.
- _____ (2015) *Art, anthropology and the gift*. Londres, Nueva Delhi, Nueva York y Sydney: Bloomsbury.
- _____ (2014) “Arte, don y participación”. En *Ankulegi* 18, 2014, 13-28
- Schechner, Richard (1985), *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- *Programa de Estudio 2011. Educación Básica Primaria*, Secretaría de Educación Pública, 2011. Disponible en: <https://www.gob.mx/sep/documentos/primer-grado-educacion-artistica-11676?state=publis>
- Taussig, M. T. (2015). *La magia del Estado*. México: Siglo XXI editores; UNAM, Dirección General de Artes Visuales; UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas; UAM, Palabra de Clío, 2015.
- Taylor, D. (2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- _____. (2015) *El archive y el repertorio*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- _____ y Fuentes, M. (2011) *Estudios Avanzados del Performance*. México: Fondo de cultura Económica.
- Thompson, N.(2012) *Living form. Socially engaged art from 1991-2011*. Nueva York, Cambridge, Massachussets, Londres: Creative Time Books.
- Tsing, A.(2013) “La selva de las colaboraciones”. En Cañedo, M. (ed.). Madrid: Trotam pp. 266-298.
- Turner, V. (1989). Introducción: Del ritual al performance. La humana seriedad del juego. Nueva York:Qumran in Campus Verlag, pp. 7-25.
- _____ (1985). “La Antropología del Performance”. En Turner, V. y Turner E. L. B. *On the edge of the bush. Anthropology as Experience*, pp. 177-204.
- _____ (1974) “Social Dramas and Ritual Metaphor”. En turner, V. *Dramas, fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Nueva York: Cornel University Press, pp. 23-59.
- Vesco, L (2023) « Le graffiti de Tiquun au Comité Invisible », *Fabula / Les colloques*, Devenirs : de la fiction à l’artialisation, Les écrits sauvages de la contestation (dir. Denis Saint-Amant), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document9549.php>, Consultado el 2 de agosto de 2024.
- Vich, V. (2015) Poéticas del duelo. *Ensayo sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Warren Johnson, A. (2015). “De raíces y rizomas: el devenir del performance”. En *Diario de Campo*, (6-7), 8–14. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6293>.
- Wirth, J. (2010) “Performativité de l’image ? » En Dierkens, A., Bartholeyns, G. y Golsenne, T. *La performances des images*. Bruselas : Universidad de Bruselas, pp. 125-136.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00157

Matrícula: 2223802188

LOS PERFORMANCES
ARTÍSTICOS COLABORATIVOS
DE CASA; MATRIZ; TRAMAS,
ENSAMBLAJES Y
EXPERIMENTACIÓN DE UN
ESPACIO CULTURAL
AUTOGESTIVO EN LA CIUDAD
DE MÉXICO.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas del día 17 del mes de septiembre del año 2024 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. RODRIGO DIAZ CRUZ
DRA. ANNE WARREN JOHNSON
DRA. PAZ XOCHITL RAMIREZ SANCHEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

DE: DULCE MARIA TREJO MALDONADO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



DULCE MARIA TREJO MALDONADO
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. RODRIGO DIAZ CRUZ

VOCAL

DRA. ANNE WARREN JOHNSON

SECRETARIA

DRA. PAZ XOCHITL RAMIREZ SANCHEZ