

Cuando no hay fronteras
entre el arte y la enseñanza

PSU Art and Social Practice
Reference Points

Editado por Patricia Vázquez Gómez

Asesoría por Julie Ault

Diseño por Molly Sherman

Corrección de estilo por
Elisa T Hernández

Publicado e impreso por
Publication Studio
En Portland, Oregón

La serie de libros Reference Points
es generosamente patrocinada por
la familia Platt, y Dave y Erika Cianculli.

ISBN 978-1-62462-122-2
© Portland State University
Art and Social Practice Program
y los autores

psusocialpractice.org
publicationstudio.biz

Este libro es parte de la serie Reference Points publicada a través de la maestría en Arte y Práctica Social de la Universidad Estatal de Portland. La serie es una plataforma pedagógica flexible en la que los estudiantes formulan e investigan un tema o una figura relacionada con el arte y la práctica social. Esta serie está diseñada para ser modificada y responder a las inquietudes de los estudiantes y profesores de la maestría, por lo tanto la estructura, la forma y el contenido son abiertos.

Agradecimientos

A Julie Ault, José Miguel González Casanova, Harrell Fletcher, Molly Sherman, Elisa Hernández y a todas y todos mis compañeras y compañeros de la maestría en práctica social... y a mis familias en ambos lados de la frontera, aquella en la que nací y aquellas que continúan adoptándome.

—PVG

Cuando no hay fronteras entre el arte y la enseñanza

**Patricia Vázquez
Gómez con
José Miguel
González Casanova
y Harrell Fletcher**

6

Prefacio

Patricia Vázquez Gómez

10

Conversación con José Miguel González Casanova

42

Conversación con Harrell Fletcher

Prefacio

**Patricia
Vázquez Gómez**

Quando entré a la maestría en Arte y Práctica Social en la Universidad Estatal de Portland no tenía una idea clara de lo que era la práctica social. Los tres años en el programa me dieron la oportunidad de desarrollar, si bien con lentitud y desafíos significativos, los recursos prácticos e intelectuales para transformar mi labor artística enfocada en la producción de objetos, en un trabajo enfocado más en el proceso. Como estudiante de esta práctica artística experimenté muchos de los desafíos de enseñar y aprender una forma de hacer arte que no está comprometida con una habilidad específica, que puede utilizar las metodologías y procesos de cualquier disciplina y que es relativamente nueva en el medio académico. Comparto con muchos otros estudiantes de práctica social una pasión por enseñar que concibo como vital para mi práctica artística. Pero aun después de cumplir con los cursos obligatorios de pedagogía y de tener experiencia enseñando como asistente, la pregunta de cómo se enseña efectivamente una práctica involucrada socialmente permanece. En los Estados Unidos, el país donde vivo, sólo hay unos cuantos programas en el nivel de educación superior dedicados a la práctica social. En México, el país de donde provengo, conozco sólo un seminario de tres años en una de las universidades públicas más grandes dedicado a este tipo de práctica expandida. Conforme el arte involucrado socialmente se establece en el campo académico, parece ser que el principal recurso en el tema son los individuos que se han dedicado a su enseñanza en los últimos años.

Hace un par de años conocí en México a un grupo de artistas jóvenes, cuyo trabajo me impresionó profundamente. Rastreando el origen de sus prácticas supe que todos eran estudiantes de José Miguel González Casanova, un artista y profesor que ha estado al frente del Seminario de Medios

Múltiples de la Escuela Nacional de Artes Plásticas desde el 2003. Salí de mi primera conversación con José Miguel sintiéndome profundamente estimulada por la claridad y agudeza de sus ideas con relación al papel del arte en la sociedad, a la necesidad de crear alternativas para que los estudiantes de arte tengan una mayor independencia en relación con el mercado del arte, y a cómo se relaciona esto con las particularidades de la sociedad y la cultura mexicanas. Encontré muchas conexiones entre sus valores e ideas con las de Harrell Fletcher, el director del programa de maestría del que me gradué recientemente. Pero también noté diferencias importantes, como las instituciones educativas en la que operan: José Miguel enseña en una universidad pública gratuita en un país “en desarrollo” mientras Harrell enseña en una universidad pública en un país “desarrollado”, que cobra miles de dólares a sus estudiantes. Sus contextos políticos, sociales, económicos y culturales también son radicalmente diferentes. Algunas preguntas comenzaron a emerger de esas observaciones: ¿cómo es que los contextos influyen los valores y los métodos que guían la enseñanza del arte involucrado socialmente? ¿Cómo es que la historia de este tipo de arte y de las prácticas educativas alternativas en un país específico alimentan la manera en que las prácticas artísticas contextuales son enseñadas? ¿De qué manera la relevancia política de enseñar este tipo de arte es afectada por el ambiente general en el cual se enseña?

Como una artista binacional, estos temas son de particular importancia porque quiero que mi práctica refleje los lugares que me han formado. En la escuela de posgrado, constantemente experimenté un sentimiento de inconformidad por el carácter tan intensamente “euro” y “gringo” céntrico de nuestras conversaciones. He buscado,

con cierta desesperación, información y nombres que me lleven a un entendimiento de lo que significa hacer arte involucrado socialmente en el tercer mundo, y en particular en América Latina; cuáles son las influencias y prioridades regionales y cómo estas prácticas artísticas responden a las particularidades de las sociedades específicas en las que operan. Muchas de las figuras claves que he encontrado, incluyendo a Luis Camnitzer, Pablo Helguera y Ernesto Pujol, son artistas y educadores de origen latinoamericano trabajando en los Estados Unidos. Las conversaciones que tuve con José Miguel me proporcionaron una perspectiva muy valiosa en cuanto a la relevancia del arte contextual y su educación, de la forma en que es practicado en México y reflexionado desde allí. Al mismo tiempo, ser estudiante de Harrell Fletcher ha dejado una marca en mi trabajo artístico y en mis ideas acerca de lo que es relevante que un estudiante de práctica social aprenda. A pesar de nuestras diferencias en orígenes y perspectivas, concuerdo con la mayor parte de los valores que guían la práctica artística y educativa de Harrell. La conversación que tuve con él para este libro facilitó una exploración más intencional de su influencia sobre mi nueva identidad como artista involucrada socialmente y un entendimiento más profundo de las diferencias entre enseñar arte en los Estados Unidos y enseñarlo en México.

En esa primera conversación que tuve con José Miguel le pregunté su percepción sobre cómo sus estudiantes respondían a la realidad mexicana. Su contestación continuamente ha resonado, como eco de las aspiraciones que tengo para mi propio quehacer artístico, así como para el de mis futuros estudiantes: “su trabajo tiene una urgencia que proviene del ser parte de una realidad que se está cayendo a pedazos cada minuto”.

Conversación con José Miguel González Casanova

El Seminario de Medios Múltiples fue creado en 2003 por José Miguel González Casanova, artista y docente que vive y trabaja en la ciudad de México. Este seminario es un curso opcional para los estudiantes de la carrera de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México, la universidad pública más grande en la ciudad de México.

El seminario se propone como un proyecto educativo que afirma que el aprendizaje del arte se da en la generación de experiencias comunes en las que se integran artistas y públicos determinados; y que el arte funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica. En estas experiencias estéticas compartidas y generadas por los participantes de un proyecto se amplían y entrecruzan los campos de la educación y del arte. En el seminario, cada alumno es considerado un artista, profesor y estudiante, que concibe proyectos serios y coherentes con el contexto en que se desenvuelve y el público con el que dialoga. La mayoría de los trabajos están enfocados a la búsqueda de apertura de espacios de circulación del arte y a la participación del público en la realización de la obra.

Los estudiantes participan en el seminario por un periodo de tres años, se realizan reuniones semanales en donde comparten opiniones de lecturas, hacen ejercicios prácticos grupales e individuales y revisan colectivamente los proyectos. Las tesis interdisciplinarias desarrolladas por los estudiantes del seminario han sido publicadas en los libros Medios Múltiples 1, 2, 3 y 4. Los estudiantes del seminario han creado colectivamente obras de arte público con artistas invitados como Martin Dufrasne, Shirley Paes Leme, Gean Moreno, Ruslán Torres y Rosángela Rennó. El seminario se imparte en español.

Además de maestro, José Miguel González Casanova es un artista que ha participado en más de cien exposiciones colectivas e individuales en cuatro continentes, ha publicado varios libros, y ha sido distinguido con premios en México y España.

PATRICIA VÁZQUEZ GÓMEZ: Tú te formaste como pintor y después te convertiste a un tipo de práctica artística

que depende menos de la creación de objetos y está más orientada hacia la acción y la participación públicas. ¿Cómo es que se dio este cambio? ¿Qué te llevó a desarrollar un tipo de trabajo que difiere tanto de la producción artística convencional?

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA: La misma obra me fue llevando. Mi primera formación fue como grabador, después realice también pintura, hice un par de exposiciones, luego me clavé en la instalación y finalmente comencé a hacer trabajo más vinculado con el público. Como pintor yo estaba trabajando con una perspectiva bastante conceptual, pero no dejaba de ser pintura. En mi última exposición hice unos cuadros con anamorfosis, dónde veías diferentes cosas dependiendo de dónde te ubicaras en relación a la pintura, de cerca, de lejos, de frente, de lado, etcétera. Estaba explorando con la simultaneidad de diferentes lecturas e interpretaciones, exigiendo al espectador moverse alrededor del cuadro. Entonces, como que ya desde entonces estaba poniendo atención al espectador, a sus movimientos alrededor del cuadro y su interpretación desde los diferentes puntos de vista.

Lo siguiente fue lo de Temístocles¹ pues me interesaba un trabajo más conceptual con los que habían sido mis estudiantes, para compensar también las grandes carencias de un programa de estudios muy tradicional en la escuela. Hicimos un grupo de estudio que concluyó en este espacio. En mi primera instalación integré las ideas sobre representación y realidad que estaba trabajando en la pintura, lo que me llevó dos meses de trabajo, mientras que la última exposición de pintura me tomó dos años, y en esos dos meses sentí que había conseguido lo mismo o algo mucho más

efectivo, porque la gente entendía de manera mucho más clara mi reflexión a través del trabajo. Me di cuenta de que el trabajar ocho horas diarias en un cuadro era una experiencia totalmente cerrada tanto para mí como para el espectador de la obra, quién tenía que tener todas esas referencias tan cultas de la historia de la pintura para entender la obra.

La instalación me fue llevando a la reflexión del espacio específico, del contexto en el que se está llevando la pieza, pero no solamente desde un punto de vista formal del espacio, sino de qué significa ese lugar, cuál es su historia, cuál es su público. Esto fue en el año 1993, para 1994 tuve una exposición en la galería Nina Menocal dónde llevé la sala de mi casa y me instalé allí a vivir durante quince días, e hice un proyecto diferente cada día con un amigo distinto de diferentes disciplinas, y era una cosa muy efímera, rápida y espontánea dirigida a un público específico, cercano, de amigos y más próximos a mí. La pieza que hice con Nina, la galerista, era una clase de baile, ella invitó a sus amigas ricas y yo invité a mis amigos artistas pobres y tuvimos una clase de baile todos juntos. En ese momento seguía haciendo instalación, pero rápidamente incorporé la presencia del público y se volvió un problema de intersubjetividad y del público cuya acción hacía la obra, y prácticamente no había objetos. Al mismo tiempo se dio la crisis de Temístocles y como parte de mi crítica del sistema artístico al que se estaba dirigiendo ese proyecto fue que me fui a trabajar con mis alumnos a Santiago Tepalcatlalpan, el pueblo en Xochimilco, muy cerca de la ENAP y empezamos a trabajar en un proyecto dirigido a la comunidad.

La primera crítica a la pintura y la necesidad de dejarla radicalmente vino porque sentí que era un código para especialistas, y que ya en sí la pintura limita a su público

posible, sobre todo si estás metido en una cosa tan especializada como estaba yo, una reflexión sobre la pintura misma. Y esa crisis con la pintura termina siendo una crisis con el mundo del arte, con su estructura y sistemas de competitividad, de circulación y comercio. Esa reflexión me hace pensar que necesito crear otras relaciones con otros públicos para ampliar los significados del trabajo artístico. Ya para el año 1998 yo estaba buscando maneras de salirme de ese contexto artístico, con cosas como el teatro, el pueblo de Xochimilco y cada vez estaba menos interesado en trabajar en una galería. Y de allí, me fui yendo por otros caminos.

PVG: ¿Y cómo es que se da la creación de espacios educativos que concluyeron en la formación del Seminario de Medios Múltiples?

JMG: Esto todo se va dando paralelo al trabajo en la escuela. En el año 1999 estalla la huelga² y nos quitan el espacio en Tepalcatlapan, pues el gobierno no quería facilitar espacios a la universidad, pues no quería que se usaran para dar clases extramuros. Además, también había habido una crisis con la comunidad, una situación política de grupos de poder internos. Durante la huelga hicimos acciones en la calle en distintos lugares. Regresando de la huelga decido crear el Seminario de Medios Múltiples pues aunque todos los proyectos estaban muy vinculados a la escuela, siempre se daban fuera de la escuela y yo lo que quería era afectar la estructura escolar. Y entonces me puse a pensar de qué manera podía incidir en esta estructura haciendo al mismo tiempo una crítica de los proyectos que los chicos hacían como grupo, pues se ocultaban en el grupo para no desarrollar sus investigaciones personales. Funcionaban muy bien las

intervenciones en la calle como colectivo, pero no se estaban formando en lo personal ni teórica ni prácticamente. Y entonces armé un seminario de tesis, organicé investigaciones teórico-prácticas y al mismo tiempo seguía fomentando lo que yo ya sabía hacer, que era el trabajo de la colectividad, pero teniendo cada uno también su propio desarrollo artístico. Hay mucho entusiasmo regresando de una huelga, y desde entonces sigue el seminario, ya van cuatro generaciones y se ha ido afinando. Se agregó la idea de hacer una publicación y de seguir esta investigación que yo estaba planteando desde un principio, la de integrar en el proceso creativo la producción, la distribución y el consumo de la obra, así como la reflexión acerca de con quién estás dialogando, los contextos sociales y los espacios.

PVG: Tú has estado enseñando por muchos años, veinticuatro si no me equivoco. Y has estado creando experiencias educativas novedosas en una escuela que no las recibe con los brazos abiertos y que no te proporciona mucho apoyo económico, o de ningún otro tipo, ¿porqué estás tan comprometido con la enseñanza?

JMG: Para mí es el contexto de mi producción artística. Yo no separo la enseñanza de la práctica artística, encuentro muchos puntos en común, ambas son experiencias que generan conocimiento, sobre todo si concibes la enseñanza como una experiencia de aprendizaje donde no hay un conocimiento objetivo a verter sobre un contenedor vacío, sino que es algo que se está construyendo activamente, que se está encarnando, asimilando afectivamente, experimentando en un proceso de enseñanza-aprendizaje colectivo. Y eso básicamente es el arte también, a menos que consideres

que el arte requiere de un espectador pasivo de la obra de arte de un genio que le está mostrando un modelo universal de sensibilidad, y al que el espectador sólo puede responder con un “me gusta” o “no me gusta”. Entonces depende de la concepción de lo que son el arte y la educación, pero en la mía pueden ser la misma cosa. Por otro lado, me interesa de qué manera estas experiencias estéticas y de sensibilidad pueden ser compartidas y comunicadas a otros niveles, y contextualizadas de una manera más amplia. Y me parece que entonces sólo hay dos posibilidades: o estás en el mercado, circulando en torno a las ferias y bienales, vendiendo tus productos estéticos, o estás más bien alineado con la idea de romper la división entre producción y consumo y funcionas más desde la perspectiva de generación de conocimiento en lugar de la de venta de objetos. Si estás en esto último, estás en la educación. Por ejemplo, esta misma entrevista está surgiendo porque tú estás en una universidad y estás haciendo una investigación en torno al conocimiento y la educación, y eso nos permite establecer un vínculo entre mis proyectos, los de mis estudiantes y los que se están generando dónde tú estás, eso crea una red de conocimiento a través de la educación y los proyectos educativos, nuestras investigaciones no se quedan como experiencias aisladas, pues eso puede ser un peligro también. Son comunicables, pero el medio por el cual nos comunicamos no es el del mercado.

PVG: Pero a mí me parece que la enseñanza también tiene propósitos, responsabilidades y premisas que son diferentes a los del arte, por ejemplo, un maestro no pone tanto énfasis en la originalidad y la experimentación como lo hace un artista porque a fin de cuentas espera conseguir ciertos resultados

y esos resultados implican una gran responsabilidad social ¿Crees que hay límites entre la práctica artística y la pedagógica?

JMG: Mi perspectiva es la de un maestro de arte, que es muy particular. Desde luego que un maestro de medicina tendría una responsabilidad de que los estudiantes no maten a un paciente en una operación, es una cuestión más técnica. Pero en esencia yo creo que el conocimiento no es una cosa que tú puedas pasar al estudiante y que él recibe. Es un proceso en el que se aprende generando el conocimiento a partir de la experiencia y la experimentación, salvo cuando asumes la experiencia de otros en un sentido más técnico, en forma de reglas técnicas como sucede en la medicina u otras áreas del conocimiento. Aún así, yo pienso que un buen médico debería formarse de una manera más integral, humanista y creativa para tener la capacidad de visión creativa dentro de su disciplina. Y lo de la originalidad es muy relativo, yo creo que en el sentido de que se da un proceso en el que se origina el conocimiento, pues entonces sí existe en la educación. Por la influencia del mercado en el arte se da esta cuestión de querer figurar como el autor original de una marca registrada que va a competir con otras, yo no creo que eso es el arte, pero sucede en el medio artístico; y lo que me gusta mucho en la docencia del arte es que no importa de quién son las ideas, los conocimientos fluyen. Es válido el repetir ejercicios que a ti te sirvieron para aprender y nadie está esperando que tú seas quién lo inventó. Es algo que va creciendo orgánicamente y se alimenta de muchas experiencias. Yo creo que la educación es un arte, en cuanto a que es una experiencia que crea conocimiento.

PVG: Entonces para ti no existen límites, cosas que harías como artista pero como educador no.

JMG: No, no veo porque habría que haberlos. Creo que es una mutua ganancia, abordar la educación desde el arte y el arte desde la educación. No se contradicen, al contrario, se ayudan a crecer.

PVG: ¿Por qué Medios Múltiples? ¿Qué te llevó a escoger ese nombre para el seminario?

JMG: Tiene varios significados, tiene que ver con la multiplicidad de lecturas, del mensaje, de los medios sociales, de los contextos y de disciplinas. La pintura no es un medio múltiple, no se reproduce, ni se multiplica. La interdisciplina sí lo es, el que un proyecto pueda desarrollarse en múltiples medios, tanto disciplinarios como de lectura y contextualización. La idea de lo múltiple más teóricamente viene de Deleuze y del "Rizoma."³ También me gusta que en el contexto de la ENAP, el referente anterior e inmediato es Suma⁴ y hay esta referencia a que después de Suma, sigue la multiplicación.

PVG: Donde yo vivo, en los Estados Unidos, muchos de los que practican o enseñan prácticas artísticas alternas se inspiran en educadores o teóricos de la educación, siendo Paulo Freire una de las mayores influencias. ¿Qué relación tiene tu trabajo como profesor con prácticas educativas experimentales fuera del campo del arte? ¿Qué figuras o ideas te han influenciado en el terreno educativo?

JMG: Ha habido muchas influencias, porque hay muchos artistas que han encontrado un punto intermedio entre

su práctica artística y su práctica docente. Uno de ellos es Beuys, el trabajo que hizo en la educación y el concepto de construir la escultura social a través del medio educativo, lo que a mí me parece muy interesante. Gilberto Aceves Navarro es otra influencia, más bien personal, porque él fue de los mejores maestros que tuve en la ENAP. Su metodología para enseñar a dibujar partía de la experiencia y se enfrentaba a la metodología académica que parte de un conocimiento como algo que se te da, en el que se te enseña que una persona mide ocho cabezas y se transmiten una serie de fórmulas que estereotipan el trabajo. Gilberto no te decía como tenías que resolver el dibujo, sino te proponía una experiencia de ver y dibujar, y a partir de la misma, tú te quedabas con lo que querías de la experiencia.

Paulo Freire ha sido una influencia, pero más bien posterior. Yo diría que más bien parto de la creencia de que el arte, y todo lo demás, debería enseñarse a partir de la asimilación del conocimiento a través de la experiencia de construirlo, encarnarlo y hacerlo tuyo. También parto del problema de cómo enseñas arte sin enseñar fórmulas, porque como dijo Giordano Bruno en el Renacimiento, el arte inventa las reglas, entonces enseñar a hacer arte no es enseñar a seguir reglas, sino a inventarlas. Y desde esa reflexión es que yo entro al campo educativo y claro que conforme avanzan los años y la investigación descubres que desde el campo pedagógico hay también una posición crítica a la escuela como fábrica de sujetos objetivados, hay una práctica de la educación a partir de valores emancipadores. En Paulo Freire yo descubrí y afirmo cosas que ya estaba practicando a partir de las propias necesidades de mi práctica docente en el campo del arte.

PVG: ¿Cómo describirías la cultura del seminario?

JMG: Se busca en general un trabajo colectivo y en equipo, de enseñanza y aprendizaje, entonces hay siempre una discusión y colaboración intensa entre todos, en el que todos están involucrados en el proceso de los otros.

Tenemos maestros invitados, que siempre asumen el papel de coordinador, de motivador de determinados ejercicios y situaciones, pero poco a poco se busca que el mismo grupo asuma la organización.

Pretendo crear una estructura más horizontal de trabajo, en el sentido de generar procesos de enseñanza-aprendizaje partiendo de la idea de que el mejor alumno es el que enseña y el mejor maestro el que aprende, poniendo en cuestión los roles del maestro-alumno, y buscando fomentar la colectividad y el compromiso de la autoformación.

PVG: ¿Y cómo se fomenta la colectividad?

JMG: La colectividad se fomenta en torno a un objetivo común, o a diversos objetivos comunes. Uno de esos objetivos en el seminario es el de formarnos juntos, de apoyarnos todos. La revisión de los proyectos personales siempre es en lluvia de ideas, es crítica con una vocación constructiva, de que funcione, y solucionar entre todos las piezas personales y colectivas. Cada generación tiene el objetivo final de hacer un libro, que es algo concreto que implica un proceso específico de trabajo editorial, de diseño, de elaboración de textos y de gestión de recursos, porque los recursos son auto-gestionables y entre todos buscamos los patrocinios. Hacer un libro es un proceso muy complejo y muy específico que nos impide perdernos, y nos permite que cada quien escriba su

investigación personal, pero también trabajar en colaboración. Para completarlo hay que construir una maquinaria muy organizada y se tienen que equilibrar las responsabilidades. Lo que ha pasado en general es que se van pasando la estafeta de la coordinación de cada parte del proceso, porque es claro que una persona no puede hacer todo, pero tampoco todos podemos hacer todo.

PVG: Suena que es un proceso bastante orgánico, qué va surgiendo de manera colectiva, pero yo personalmente soy de la idea de que tiene que haber una estructura para que un proceso orgánico funcione, no funciona en el vacío, alguien o algo tiene que manejar esa estructura para que las cosas sigan cierta ruta y todos sepan que están haciendo.

JMG: Pues sí, yo tengo un rol como director de seminario. Poner en cuestión la jerarquía de los roles no significa que no existan. En el ideal de la organización del activismo social de Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* él plantea que los grupos tienen que tener relevos en la dirección para que todos tengan la experiencia de haber dirigido, pero sí plantea la necesidad de que exista alguien que coordine. La experiencia más concreta de dirección, o más bien coordinación, que se da en el seminario es el de las tareas específicas para publicar el libro. Al empezar son diez o veinte chavos y cada uno trae su rollo totalmente distinto y de lo que se trata es de crear unidad, lo que se da a partir de la experiencia de colectividad cotidiana, el verse cada semana, estar involucrado en el trabajo de los otros. También se da en las lecturas comunes y la discusión, en estructurar un lenguaje común. Poco a poco las lecturas son las propuestas por ellos, pero al principio son las que

yo organizo. El seminario sí comienza con una estructura más vertical, pero con la intención de romper esa verticalidad. Empieza mucho más dirigido y controlado, al principio sí soy mucho más una autoridad y hay cosas como que “si faltas tres veces estás fuera”, porque instaurar un nivel de rigor es muy necesario en el contexto de la ENAP y de la educación pública en México. Los estudiantes están acostumbrados a no escribir, a no leer, a no hacer la tarea, hay una simulación del conocimiento y el aprendizaje, el maestro hace como que enseña y el alumno como que aprende. Es necesario empezar con mucha disciplina, mucho rigor y dejar claro que sí vamos a leer y que si no traes tu reporte de lectura no entras a clase. Luego ya me voy relajando porque sé que ya están leyendo y ya hay una dinámica inscrita, pero si al principio no hago eso, pues nunca van a leer porque a eso están acostumbrados, a simular, a echarle un ojito al texto y luego llegar a echar rollo, lo que indica una muy mala educación. También se trata de establecer una dinámica de discusión con cierta actitud, que es solidaria pero crítica. Aquí podemos decir de todo, podemos hacer pedazos un proyecto pero siempre con la voluntad de que se construya, porque estamos aprendiendo juntos y tu propia formación depende de que tu compañero aprenda. Y pues también se va dando un proceso afectivo, por lo general los estudiantes terminan siendo amigos, porque pasamos tanto tiempo juntos y conocemos íntimamente los procesos de cada uno, trabajamos, hacemos piezas e intervenciones en la calle juntos. Entonces al principio se plantean las cosas desde una situación más jerárquica y tradicional pero con el objetivo de romper esos límites para conseguir otra concepción de la educación y de las disciplinas, pero tenemos que partir desde la práctica y con una estructura más durita y acotada.

PVG: ¿Y te has encontrado con criticismo por parte de los estudiantes?

JMG: Parte de las intenciones de este proyecto es fomentar una cultura crítica, si hay algún ejercicio o lectura con la que no están de acuerdo, se expone, pero como en general todo se organiza en colectivo no suele ser una cosa directa hacia mí. Evidentemente hay un proyecto común que yo estoy proponiendo y al que ellos están entrando. Hay premisas básicas, pero la forma en que lo solucionan o el camino que siguen es problema de cada estudiante y de su desarrollo. Claro que tengo estudiantes que no funcionan, porque no están entrando en la dinámica de colectividad, o que están respondiendo a su idea de lo que es un profesor, o su idea de lo que es una dinámica escolar. Esto es un proyecto voluntario, los estudiantes no reciben calificaciones, ni reciben un diploma, ni pagan una asignatura, nada, están porque quieren estar y yo por muchos años no he tenido un salario específico para hacer esto. Aquí nadie está por obligación. Es la coincidencia de intereses que nos reúne. El ambiente del seminario en general es bastante positivo, se hace crítica a las dinámicas y a los compañeros, pero siempre con una intención positiva. Si se dan críticas no son necesariamente hacia mí, sino a las dinámicas que se generan, cuando algunos sienten que están trabajando de más, mientras los otros están de vagos, pero eso son más bien problemas coyunturales.

Fuera del seminario si ha habido críticas, que son más bien las críticas que recibe este tipo de arte y proyectos en general y que reflejan prejuicios hacia el arte social, que es un arte buena onda, o una especie de virtud cristiana que se enfrenta al pecado. Ahora ya se puso de moda y ya no se plantea tanto, pero al principio sí. En alguna ocasión

me enfrenté a un amigo curador que me criticó mucho, me dijo que estaba llevando a mis alumnos a un barranco, que lo que hacía no tenía sentido porque estaba fuera del sistema artístico y concluyó diciendo “tus alumnos no van a estar en los libros de arte”. Y casualmente yo tenía, recién salidos de la imprenta, los primeros libros del seminario y dándole uno le dije “mis alumnos *hacen* los libros”. Pero eso fue hace más de una década.

PVG: ¿Y cuáles son las influencias teóricas del seminario? ¿Cuáles son los textos a través de los cuales construyen el lenguaje común del que estabas hablando?

JMG: El primer texto que les dejo es “Rizoma” de Deleuze y Guattari porque me interesa mucho poner en cuestión la estructura convencional de una tesis, porque ese es otro de los objetivos del seminario, el que escriban la tesis que necesitan para graduarse. Las tesis académicas generalmente tienen esa forma arbórea, con raíces, tronco y ramificaciones. Paralelamente a construir un índice tradicional para su tesis están leyendo “Rizoma” que habla de la multiplicidad, la hipertextualidad, y estructuras no lineales. Después hacen una serie de ejercicios en los que tienen que pasar ese índice a dibujos rizomáticos, como ¿qué pasa si transfieres ese índice a la capa de una cebolla, o a un mapa de países, qué sería más grande, qué haría frontera con qué? Se trata de comprender una forma de organización del conocimiento que puede ser modificable, relativizable, simultánea e hipertextual. El “Rizoma” está acompañando toda una serie de experiencias con el propósito de tomar conciencia sobre lo que es una estructura de conocimiento. Otro que siempre dejo leer es *La sociedad del espectáculo*, pues encuentro útil entender la división entre

el tiempo de trabajo y el tiempo libre, y la explotación a través del último. Otro que es muy bonito porque es muy optimista, entusiasta, y abre caminos, es *Tratado del saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones* de Raoul Vaneigem. También leemos a Huizinga, el *Homo Ludens* para revisar cuál es la relación entre juego y arte. También leemos *Marcus, eros y civilización*. Procuró también llegar a una concepción del arte, porque allí también encuentro un problema. Cualquier profesionalista sabe de qué consiste su actividad, un biólogo sabe lo que es la biología, un matemático sabe lo que son las matemáticas y por lo general un estudiante de arte no sabe lo que es el arte, entonces también hay dinámicas de estudio sobre lo que es el arte, para definir nuestro campo de trabajo. Tengo una dinámica donde cada uno elige a un filósofo o teórico del arte, estudia su postura y luego nos reunimos y cada quién lo encarna, defendiendo su visión del arte frente a los otros, para encontrar afinidades y estimular un debate. Esto nos lleva a distinguir los diferentes discursos que han existido, qué asociaciones hay y qué diferencias. En cada generación voy planteando textos diferentes y se van generando investigaciones comunes que se dan de una manera casual en el sentido de que yo no estoy promoviendo la línea de investigación, pero cada grupo tiene afinidades. El primer seminario exploró el espacio, desde el cuerpo hasta el internet. En el segundo seminario fue más importante el tiempo. Para el tercer seminario fue más importante la identidad y como el tercero y cuarto trabajaron mucho juntos, para el cuarto también se concentraron en la identidad, pero también salieron prácticas más vinculadas a la educación y la terapia. Esas temáticas que va definiendo el grupo mismo te obligan a diferentes referencias bibliográficas comunes. Conforme va evolucionando el crecimiento del grupo se va

definiendo qué se va estudiar. Otro libro que hemos leído casi todos es *La intuición del instante* de Gaston Bachelard, para hacer una reflexión sobre el tiempo y su experiencia. Desde la tercera generación se fue decidiendo que había mucho interés en la experiencia pedagógica y entonces leímos a Freire y *El maestro ignorante* de Rancière. Va variando un poco, pero sí me sorprende de ver que tiendo a pedirles que lean libros publicados en esa época de mediados de los años sesentas a los setentas.

PVG: Me llama la atención la preponderancia de autores europeos y norteamericanos en tu lista de influencias teóricas. ¿Has encontrado influencias desde una perspectiva un poco más local, ya sea mexicana, latinoamericana o incluso tercermundista?

JMG: Yo hablé de Paulo Freire como una influencia importante. O Aceves Navarro como una influencia más directa, o los grupos y en particular el grupo Suma, pero son tradiciones que se heredan más a través de la práctica y el contexto mismo, que una reflexión teórica, porque de ésta no hay tanta en México, eso hay que reconocerlo.

PVG: Me gustaría regresar a lo que mencionaste sobre los estudiantes llevando a cabo una investigación tanto teórica como práctica, ¿por qué es tan importante que la aborden de las dos maneras?

JMG: Pues porque la división entre teoría y práctica, y más de la manera en que está estructurada en la escuela y en la educación en México, es parte del sistema de colonización y sometimiento. Históricamente el papel del artista en México

es más el de ser un artesano, que no tiene formación teórica sino práctica y artesanal. Hay una práctica no discursiva. A mí me queda muy claro que un ejemplo del origen colonizador de esto está en las ordenanzas del siglo XVII⁵ en que se les prohibió a los indígenas pintar pinturas religiosas y se les limitó a pintar ornamentos. El discurso era solamente propiedad y expresión de los artistas españoles y criollos, que eran los que podían pintar el discurso; los indígenas, florecitas. Entonces desde esta concepción del arte, como generador de conocimiento, y desde una postura política de que los distintos grupos sociales tienen derecho a la autorepresentación y sus propios modelos de sensibilidad, es indispensable tener una noción crítica-teórica que acompañe a esa práctica. La división teoría y práctica es una trampa, como casi todas las divisiones en realidad, pues todas tienen un trasfondo ideológico que por lo general llevan a un control y limitación de la experiencia.

PVG: Pero también hay riesgos cuando el enfoque es demasiado teórico, ¿no crees?

JMG: Por supuesto, somos artistas y lo que estamos trabajando es una formación artística. La metodología artística no es científica. Sí es una metodología y se realiza una investigación, aunque en la educación, en todo el mundo, se imponen los modelos científicos, lo que es un problema. El arte trabaja por ensayo y error, por experiencia, y el descubrimiento de que el error es un acierto, y que el accidente resulta significativo y te lleva a conclusiones muy certeras. Se basa más en la intuición y en la experiencia directa y concreta de la realización de la obra. La metodología es artística, orgánica, intuitiva y basada en la experiencia,

no parte de una teoría. Precisamente teoría y práctica tiene que ir de la mano, aunque es verdad que en el arte contemporáneo hay una tendencia, sobre todo desde que se puso de moda el arte conceptual, a hacer una ilustración de los conceptos. El arte no es ilustración o representación de teorías, es más bien la experiencia de la teoría encarnada en la práctica, en un modelo sensible. Los artistas no tenemos el rigor de un filósofo, mis amigos filósofos no pueden decir nada sin remitirse a una enorme cantidad de referencias previas. Mi postura frente a la teoría es que debe darse desde la creación, una de las grandes virtudes del arte es que es incluyente, siempre reúne cosas, es una acción de sumar, y eso es el acto creativo, la asociación de cosas que antes estaban separadas y que al integrarse crean una nueva realidad, un nuevo modelo, nuevo conocimiento. Desde el arte podemos integrar diversas teorías y utilizarlas para una reflexión crítica de la realidad y los contextos donde estamos operando para aprovecharlos, pero desde el desarrollo de una investigación que parte de una metodología artística. En el arte no hay nada preconfigurado, para que sea creación tiene que haber algo de novedad, una ampliación de la experiencia de conocimiento. Necesitamos tener una conciencia teórica de nuestras prácticas, no podemos no tenerla, pero la teoría no puede ser una imposición jerárquica que esté por encima de la experiencia artística.

PVG: Yo estoy de acuerdo contigo en eso. Y tengo curiosidad acerca de la hipótesis que se les pide a los estudiantes del seminario que propongan para llevar a cabo su investigación. Sería útil escuchar ejemplos del tipo de hipótesis propuestas, de cómo funciona el proceso y también saber cuáles son los beneficios de usar esta estrategia

que tanto se asemeja a la manera en que es conducida la investigación en otras disciplinas.

JMG: La hipótesis es necesaria porque si no se perderían en el campo de la información. Yo les insisto mucho que definan y partan de la hipótesis porque cuando llegan a la biblioteca se pueden dispersar frente a tanta información y terminar en una deriva de la investigación que no profundiza y nunca logra concretarse en una idea estructurada y en una práctica coherente con esa teoría. Pero es modificable, la hipótesis con la que empiezan no es con la que terminan, se va afinando, pero siempre tienen ese objetivo concreto y claro de selección de información.

El uso de hipótesis es muy diferente para un científico que para un artista, es un supuesto, y es muy práctico para que la investigación siga una ruta, pero la metodología de la investigación es totalmente distinta. Un científico no puede estar cambiando su hipótesis a lo largo de su investigación, y aquí sí se puede, va evolucionando, se va aclarando.

¿Cómo funciona? La hipótesis te obliga a darte cuenta de que tanto la realización práctica de tu obra como la investigación teórica son ideas que pueden operar en varios campos del conocimiento, no sólo en varias disciplinas artísticas sino también teóricas y todo confluye a desarrollar un proyecto que no se dispersa en el camino, sino que puede concluir en algo.

PVG: Sería útil escuchar ejemplos concretos del tipo de hipótesis que se han formulado en el seminario.

JMG: Unos de los proyectos más visibles es el de Antonio Vega Macotela, él partió del supuesto de que la cárcel era una

maqueta de la sociedad y que en la cárcel se veían reflejadas todas las estructuras sociales.⁶ Esto de alguna manera también implica que vivimos en una estructura carcelaria. Entonces se mete a la cárcel y empieza a desarrollar su proyecto, develando las estructuras y las relaciones que existen dentro de la cárcel. Hace todo un estudio etnográfico de lo que sucede allí. Y ahora que menciono su proyecto, recordé que también se les pide a los estudiantes que en el desarrollo discursivo de sus proyectos no hablen de arte, no hablen de *sus* piezas, sino que construyan un discurso paralelo a su práctica tomando argumentos de otras disciplinas. Antonio se dedicó a estudiar a Foucault, el problema de juzgar y castigar, todo lo que es la estructura carcelaria. La investigación se da paralelamente en la práctica y en la investigación teórica, porque si no se cae en esa tendencia que tiene el arte a legitimarse a través del mismo arte, a decir “mi trabajo es legítimo porque se parece al de fulanito que ya está legitimado”. Esa autoreferencialidad es la que no permite una apertura a otros campos del conocimiento y se vuelve un lenguaje de especialistas. Y en realidad todo se subordina a una estructura de poder en la que yo me legitimo por la legitimación de otros. Si mi trabajo se parece al de aquel que es famoso eso lo hace bueno. La intención es que sea arte por la manera en la que está funcionando como arte, no porque lo estás contextualizando discursivamente dentro de la historia del arte, lo que yo creo que es muy importante.

Yo insisto mucho en la claridad de la hipótesis, de lo que están investigando. Por ejemplo Idaid Rodríguez, con su proyecto de la fábrica,⁷ no recuerdo bien cómo lo enunciaba, pero era algo así como el arte como intermediario en la reconstrucción de la memoria histórica. Su investigación es en torno a la historia oral, a la construcción de la memoria, y de la identidad a partir de la memoria histórica.

PVG: ¿Qué tipo de estudiantes atrae el seminario?

JMG: El seminario ha ido proyectando públicamente una identidad, de que el trabajo es social, político, interdisciplinario y contextualizado. Pero eso no ha sido así desde el principio, esa es la imagen que se ha generado porque la mayoría de los estudiantes se han ido clavando en ese tipo de propuestas. Yo no he puesto limitaciones, si llega alguien que quiere hacer un trabajo más tradicional, del arte como objeto, que va circulando en el circuito artístico, yo no diría que no, lo que sí se trabajaría mucho es de qué manera eso está operando en ese contexto específico, con qué público está dialogando. No sólo tienes que dialogar con los marginados o los presos, también puedes hacer un proyecto dirigido a los coleccionistas del arte, haciendo una intervención en ese mercado. La premisa del seminario es que producción, distribución y consumo son parte integral del mismo proceso creativo y el artista tiene una responsabilidad durante todo el proceso de crear canales de distribución y de crear diálogos con el público. Curiosamente, casi todos los proyectos terminan planteándose en los contextos más cercanos a los mismos estudiantes, ya sea su propio barrio o su problemática de salud, tal vez porque es natural para ellos, es lo que les está importando, no ha sido una imposición, pero se ha ido construyendo una tradición.

Las primeras generaciones entraron porque era una opción educativa frente a las grandes carencias de la escuela. Por ejemplo, cuando conseguí esa beca tan buena de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo pude contratar maestros y ofrecimos muchos cursos, justamente para compensar todas las carencias formativas. Como te dije, por un lado intentamos compensar

la ausencia de reflexión crítica-teórica, pero también ofrecemos talleres de video, de performance, cosas que la escuela no ofrece. Yo creo que los estudiantes que entran están buscando eso, una educación más contemporánea, porque la escuela está muy atrasada. El plan de estudios vigente hasta este año estuvo estructurado en el año 1973.

PVG: ¿Te consideras un mentor para tus estudiantes?
¿Qué significaría ser mentor para ti?

JMG: No sé muy bien lo que es ser un mentor. Hay que buscar la definición en el diccionario, no tengo claro que significa ser un mentor.

PVG: Tal vez es un concepto más tradicional en la educación, en el que se reconoce que el maestro está allí porque sabe más que el alumno, tiene más experiencia de vida, lo que es muy valioso en el proceso de aprendizaje desde mi punto de vista, porque muchos entramos a una institución educativa buscando justamente eso, aprender de quienes tienen más experiencia haciendo lo que tú quieres hacer.

JMG: Sí, creo que no puedes negar tu papel de autoridad. Yo asumo totalmente que dirijo el seminario, e incluso he tenido que expulsar a gente del mismo. Al principio acepto a todos los que cumplen el requisito de poder estructurar un proyecto de investigación. Por el nivel de exigencia en el trabajo también se da una selección natural en la que muchos deciden irse. Pero tengo yo que cumplir un papel de autoridad, poner la vara alta, porque el trabajo es en serio. Sobre todo al principio tengo que ser un general e implementar una estructura jerárquica, pongo las reglas del juego.

Tampoco creo que debería someter mi autoridad a lo que el alumno quiere cuando ingresa porque lo que quiere muchas veces está determinado por una pésima educación previa que confunde muchas cosas. De lo que se trata es de poner en crisis lo que cada uno quiere para descubrir lo que realmente quiere y yo tengo que ayudar en ese descubrimiento. Es un proceso dónde tengo que mantener mi papel de diferencia, de que no soy igual que ellos. De hecho yo no presento mi investigación sino al final, ya que cada quién tiene clara su investigación entonces yo comparto lo que yo hago, porque entonces ya puedo tener un diálogo con ellos en el que ya no hay riesgo de que mi trabajo se vuelva el modelo a seguir. La equidad se tiene que ganar y construir, no se empieza por allí, lo mismo que la interdisciplina, todo es un proceso de construcción, de la comunidad, de la colectividad, yo empiezo por una estructura un poco más autoritaria pero que tiene la intención de ponerse en crisis. El objetivo es acabar con ella, pero no se empieza por el final. Y por supuesto que acabo teniendo un papel de autoridad moral que es otra cosa, que es más bien una cierta consideración a que yo tengo más experiencia y mis comentarios nunca son planteados como verdades absolutas, siempre hay la posibilidad de que haya crítica. Y pues al final me convierto en alumno de ellos, y aprendo de ellos, porque ellos saben más de su proyecto y de su investigación, son muchas investigaciones y tengo una noción general de ellas, pero ellos son los que leyeron cincuenta libros sobre un determinado tema. Pero aún cuando el grupo ya está muy armado y hay mucha conciencia y participación siempre hay necesidad de un árbitro, porque se dan momentos críticos en los que alguien tiene que intervenir y asegurar que las cosas están sucediendo.

PVG: El concepto de autoridad puede tener connotaciones negativas, particularmente en la sociedad mexicana, donde la tradición autoritaria ha funcionado en formas muy represivas.

JMG: La autoridad está vinculada al concepto de autoría. Sobre todo en el contexto mexicano está bastante claro que los proyectos en realidad se sostienen por voluntades personales, lo que puede dar continuidad es la voluntad de alguien que lo está manteniendo. Esto surge como un proyecto personal mío, como artista, en el contexto educativo en el que yo trabajo y al que estoy tratando de aportar algo. Tengo muy claro que si yo dejo de hacer el seminario, éste desaparece. Fue mi idea, mi intención y voluntad y ha logrado permanecer trece años, porque trece años he estado sosteniéndolo. No es un proyecto generado por los intereses de la administración escolar, sino por mi investigación como artista y docente. Entonces sí soy el autor y la autoridad en ese sentido. Un objetivo ideal sería que los mismos estudiantes, muchos de ellos ya artistas con un trabajo serio, pudieran dedicarse a darle continuidad. Pero haría falta que algunos de ellos lo asumieran como propio plenamente. Eso sería lo ideal que el seminario funcionara por sí mismo con los propios estudiantes.

PVG: ¿Qué antecedentes hay en México sobre la enseñanza de este tipo de práctica artística? ¿Qué proyectos similares existen actualmente?

JMG: Como te dije antes, precedente del seminario me parece el grupo Suma creado a fines de los años setentas, en la misma escuela. También el maestro Ricardo Rocha, que aprovechó la clase de pintura mural para generar

un grupo que estudiaba sobre la escuela mexicana de pintura y el muralismo, pero que también hacían muchas intervenciones gráficas urbanas, estenciles, pinta de bardas y trabajo más contextualizado en el espacio público. Lo que el mismo seminario ha provocado es la conformación de grupos de estudio y trabajo. Casi todas las generaciones han concluido con grupos que mantienen un trabajo sólido. El seminario dos se sigue reuniendo en torno a un proyecto llamado: El concilio del saber vivido, trabajan con personas de la tercera edad, recolectando el conocimiento y experiencia de estas personas. Los seminarios tres y cuatro formaron el proyecto TLC, que significa Tráfico Libre de Conocimientos y siguen trabajando sin mi asesoría constante, los apoyo como amigo y como par, pero no son proyectos del seminario. Tengo entendido también que hay grupos más recientes que comparten la lógica del seminario, como el Cráter Invertido que surge de la Esmeralda⁸ partiendo de los estudiantes pero que se desprende de la escuela, operando de manera independiente y manteniendo un espacio, producen publicaciones y prácticas sociales interesantes. Yo creo que el seminario ha influido en muchos jóvenes artistas como un modelo educativo de práctica artística y también tenemos toda una tradición de colectividad de los grupos de los años setentas, que es algo importante para todos.

PVG: ¿Crees que enseñar el tipo de arte que tú enseñas, y el hecho de que lo promueves desde una institución de educación pública, tiene implicaciones políticas?

JMG: No es arbitrario ni casual que yo haya contextualizado mi trabajo en la UNAM. Es una postura personal, ¿en dónde depositas tu energía, tiempo de vida y acción? A mí me han

invitado a dar clases en otros lugares, en espacios privados y en lo personal no me interesa operar en esos espacios, sino trabajar por la educación pública, por lo que significa que haya una buena educación pública, que sea accesible a alumnos de una gran diversidad de contextos sociales, como sucede en las universidades públicas. Decidir trabajar en ese contexto es una posición política. Es a través de la educación que podemos encontrar la emancipación y la manera de construir herramientas de representación y autorepresentación, para entrar al juego político del campo de la negociación simbólica, porque la sensibilidad que opera en el mundo del arte está definida por una determinada clase social, un cierto perfil de estudiante que tiene la información del arte contemporáneo, que habla varios idiomas, que viene de contextos sociales más elevados. Todo se queda en la representación de determinados modelos de sensibilidad particulares a esos grupos y esos se imponen, y ese es un asunto político, la sensibilidad impuesta a los otros. Creo que es una acción política contribuir a que personas de otros contextos sociales tengan las herramientas para la construcción de los modelos de sensibilidad que representen sus formas de vida. Es como la manera en que Hollywood impone un modelo de sensibilidad cinematográfico y en todo el mundo se ven las mismas películas que muestran un modelo de vida determinado que en sí mismo no es malo, lo malo es que se vuelva el único. Hay muchos modelos posibles de experiencia de vida y la cuestión es que puedan entrar en juego en esa negociación y que yo pueda entender tanto la experiencia de temporalidad vertiginosa, superficial y espectacular hollywoodense como la introspectiva, reflexiva y poética de Tarkovski. Fomentar que haya diferentes experiencias de vida, de tiempo, de cultura en el cine nos enriquece a todos, pero la tendencia

del mercado es centralizar e imponer un sólo modelo, que es lo mismo que pasa en la política, tú puedes elegir entre tres partidos posibles y no hay otras opciones. Son estructuras que limitan la diversidad. La pregunta es de qué manera, desde el arte, podemos incluir e informar a otro tipo de artistas, de otro tipo de contextos, con otro tipo de experiencias y operar equitativamente con los modelos dominantes. Es un acto político el oponerse a la homogenización y el control de la cultura, la representación y la historia, para que se construyen otras narrativas, otras historias que ponen en crisis la oficial. Y esto también fomenta la construcción de ciudadanía.

PVG: ¿Qué significa la construcción de la ciudadanía desde el arte?

JMG: Estos proyectos que se plantean como construcción con el público y del público, finalmente lo que están construyendo son identidades reunidas en relación a objetivos comunes, se reúnen en una obra en común que los representa, eso como colectividad te da una identidad que te permite negociar políticamente en el mundo. Es como decir, “nuestro barrio se identificó en torno a esta obra que se hizo con este artista, este colectivo, este grupo de personas estamos reunidos e identificados en torno a esta experiencia estética”. Eso rebasa lo estético porque está generando identidades y comunidades que se asumen como ciudadanos activos en un contexto plural donde hay más ciudadanos y más representaciones en juego, a las que se les está dando visibilidad.

PVG: Pero esas colectividades formadas a través del arte, como tú las defines, tienden a ser efímeras o de corto plazo,

y la formación de ciudadanos activos se da más bien a través de un proceso que requiere del establecimiento de relaciones a largo plazo, y sobre todo, del liderazgo de los ciudadanos mismos. ¿No crees que la expectativa de crear ciudadanía le queda grande al arte y sobre todo al artista?

JMG: Depende, porque si el artista y el arte se está poniendo al servicio de esas colectividades organizadas, sí es una expectativa realista. El arte no es el único generador de eso, el arte contribuye a eso. Si el artista trabaja con un determinado barrio o comunidad ya existe una dinámica social. El arte contribuye a favorecer esa integración social pero ya tiene que existir. El artista no va a llegar a inventar a la sociedad, más bien se va a poner al servicio de la misma. El artista sí genera colectividades pero dentro de colectividades ya establecidas. La labor es de refuerzo y de cuestionamiento también, porque como artista puedes trabajar en una situación comunitaria cuestionando cosas, operando de manera más compleja.

También está el punto de vista de que una obra de arte inventa su público. Una obra también invita a diversas sensibilidades a reunirse en torno a una experiencia y también generas un tipo de comunidad.

PVG: Justamente en el texto *Aproximaciones al arte y la vida del libro Seminario de Medios Múltiples 2*, afirmas que una de las funciones del arte es la de expandir la calidad de vida de sus consumidores, ¿cómo es que el arte cumple esta función?

JMG: Es lo que te trataba de decir con el ejemplo de la experiencia de la temporalidad en el cine, si tú te limitas a pensar que el tiempo es sólo lo que te plantea lo hollywoodense,

tu experiencia está limitada. Si tú entiendes que el tiempo también puede transcurrir de otra manera, hay una ampliación de tus modelos de experiencia, de tus referencias. Para explicar la función del arte me gusta imaginar que no hubiera arte, que no pudieras leer ninguna novela o ver ninguna película, ninguna obra artística, nada de música, ¿cómo sería la experiencia? Estaría totalmente sometida a las estructuras jerárquicas sociales, las de producción, trabajo y consumo, de la economía capitalista, las estructuras verticales familiares, nuestra expectativas sobre la vida serían muy limitadas porque no podríamos imaginarnos otras posibilidades de vida, todo estaría más limitado a una experiencia controlada por la realidad inmediata y práctica. El arte te permite pensarte como otro y comprender a los otros, te permite imaginar otras realidades y al imaginarlas detectarlas en ti y experimentarlas. Sería increíblemente deprimente que no hubiera arte y no poder imaginar que la realidad pudiera ser distinta. El arte te permite imaginar otras formas de vida para ti, y para los otros, te saca de un espacio egotico, tanto social como subjetivo.

1. En el contexto de la aparición de espacios alternativos para la producción y la distribución artística en México en los años ochentas surge Temístocles 44, un espacio que buscaba promover un diálogo entre investigadores y artistas cuestionando los límites del arte. Este lugar se pensaba a sí mismo como un centro de exhibición de arte que diera cabida a la experimentación, investigación y documentación, a fin de crear espacios donde se exhibiera obra que difícilmente sería reconocida por galerías y museos. La investigación fue una parte fundamental de Temístocles 44: querían documentar la producción artística que se hacía con el fin de darle seriedad al discurso de la experimentación. Implementaron seminarios, cursos y publicaciones que validaron la parte educativa de estos artistas y de gente relacionada con el arte. Produjeron un boletín bimestral llamado *Alegría*.

2. La madrugada del 20 de abril de 1999 prácticamente la totalidad de escuelas y facultades de la UNAM fueron tomadas por los estudiantes en rechazo al reglamento general de pagos del rector Francisco Barnés, que fijaba cuotas de inscripción y por servicios. <<http://www.jornada.unam.mx/2014/04/24/sociedad/041n4soc>> [Consulta: 3 de octubre de 2015].

3. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, trad. José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta. (Valencia: Editorial Pre-Textos, 1994), 9–32.

4. El grupo artístico Suma fue fundado en 1976 en el taller de Ricardo Rocha en la ENAP.

5. Cuando la Conquista comenzó, las iglesias fueron construidas rápidamente y en grandes cantidades, como respuesta a la necesidad de implementar el

catolicismo. Los nativos fueron forzados a construir esas iglesias y al principio, también trabajaron en la producción de las imágenes. Un claro ejemplo es Tonatzintla, donde los artistas indígenas crearon un mural en el que mezclaron elementos de su tradición religiosa, como Tlaloc —dios del agua—, usando las imágenes católicas para representar sus creencias. Eso fue en el siglo XVI, para el siglo XVII ya no había tanta urgencia por construir iglesias y los españoles se dieron cuenta de que lo que los artistas nativos estaban pintando no era estrictamente apegado a las creencias religiosas europeas y que las creencias indígenas se estaban filtrando. Entonces se estableció una ordenanza: prohibieron a los artistas indígenas que pintaran, esto garantizó el trabajo de los pintores españoles, quienes desde entonces estuvieron a cargo de pintar el discurso religioso; los artistas indígenas sólo se dedicaron a pintar ornamentos o los elementos que no implicaban un problema ideológico.

6. Antonio Vega Macotela es un egresado del Seminario de Medios Múltiples. En su proyecto Time divisa, organizó intercambios con trescientos sesenta y cinco presos del penal de Santa Marta Acatitla en la ciudad de México, en los que el artista usó una cantidad de su tiempo acordada previamente para realizar acciones en el mundo para los presos, en un día y una hora definidos. Al mismo tiempo, los presos realizarían acciones que Vega Macotela les pediría hacer como un artista.

7. Idaid Rodríguez es otro egresado del Seminario de Medios Múltiples. Su proyecto: La Fama Perdida, busca restablecer y revisar la historia de un barrio de la ciudad de México que perdió su identidad cuando la fábrica de textiles local (La fama montañesa) cerró. En colaboración con los residentes del área, ha creado un archivo de historia local, tanto en

imágenes como en textos, que ha resultado en una exhibición que se ha mostrado en México y a nivel internacional.

8. Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Conversación con Harrell Fletcher

La maestría en Arte y Práctica Social de la Universidad Estatal de Portland (PSU, por sus siglas en inglés) fue fundada en 2007 por el artista y educador Harrell Fletcher. La maestría combina la investigación individual, el trabajo grupal y el aprendizaje a través de la experiencia para que los estudiantes de arte produzcan trabajo significativo, y para que colaboren efectivamente con otras personas y con organizaciones e instituciones.

Esta maestría de noventa créditos y tres años de duración desafía a los estudiantes a trabajar fuera del estudio para hacer arte involucrado socialmente. La invitación es a crear una experiencia en lugar de producir un objeto, lo que requiere que los estudiantes —y su público— se consideren a sí mismos, a sus comunidades, y al ambiente como parte del arte. “En lugar de comenzar con una idea, yo motivo a los estudiantes a que comiencen con un lugar específico”, dice Harrell Fletcher. Parte de este proceso es el descubrir ese lugar y su contexto histórico y social. Esta exploración estimula la participación comunitaria y expone al artista a una variedad de nuevas perspectivas. Como consecuencia, los estudiantes han creado trabajo en y para lugares no convencionales como organizaciones comunitarias, tiendas, rutas de viaje, complejos de apartamentos y escuelas.

La maestría pone particular énfasis en la práctica interdisciplinaria, la colaboración, la participación y lo público. Los estudiantes han trabajado colectivamente en proyectos como la intervención anual Shine a Light en el Museo de Arte de Portland, la conferencia Open Engagement y la reunión anual Assembly. Cada estudiante produce también un libro para la serie Social Practice Reference Points sobre un tema o persona prominente relacionado con la práctica social. Esta maestría se imparte en inglés.

Harrell Fletcher es un artista reconocido internacionalmente, que ha producido desde principios de los años noventas una variedad de proyectos en colaboración, involucrados socialmente e interdisciplinarios. Su trabajo explora temas que van desde conflictos globales hasta sistemas locales de comida, y ha sido exhibido en galerías, museos y otros espacios en los Estados Unidos, Europa y Asia.

PATRICIA VÁZQUEZ GÓMEZ: Tú desarrollaste un interés muy temprano en la educación. Si mal no recuerdo, localizas ese interés en el preescolar, cuando empezaste a pensar en lo que cambiarías en tu experiencia educativa si pudieras hacerlo. ¿Y cómo es que se dio tu interés en el arte? ¿Cómo comen- zaste a hacer las conexiones entre el arte y la educación que caracterizan tu trabajo?

HARRELL FLETCHER: Una de mis hermanas mayores estaba en la escuela de arte cuando yo nací, en el CCAC¹ en Oakland. Ella fue una influencia muy temprana, porque siempre estaba haciendo todo tipo de proyectos de arte: cerámica, textiles, fotografía, dibujo, etcétera. Ella estaba casada con otro estu- diante de CCAC, Michael Bravo. Mi papá también tenía interés en el arte; hizo fotografía y tenía un cuarto oscuro cuando era joven. Así es que estuve expuesto al arte, aunque crecí en un pueblo dedicado a la agricultura que no tenía un museo de arte, o una universidad, un lugar que no se pensaría como artístico de ninguna manera, nada como San Francisco o Los Ángeles.

PVG: Pero el arte que describes a tu alrededor era principal- mente basado en objetos, como lo has descrito. Y fuiste a la universidad para estudiar fotografía. ¿Cómo es que diste el giro hacia la práctica social?²

HF: Es verdad que el enfoque era en objetos, pero eran los años sesentas y setentas. Los setentas en la costa oeste fueron tiempos en los que no había un mercado del arte establecido, no había mucha actividad comercial; y en su lugar había muchas cosas experimentales, colectivos, colaboraciones, como los *happenings* de Allan Kaprow.³ Era el espíritu de la época. Y mi hermana y su esposo me

traían esas ideas de manera regular. Yo percibía su estilo de vida, no sólo los objetos que producían, como una opción. Ellos hacían cosas muy poco convencionales, muchas actividades con énfasis en el proceso que desde muy pequeño yo identifiqué con ser un artista. Mi mamá tenía una amiga, Mary Ellen Schultz, una fotógrafa de naturaleza que tomó un gran interés en mí desde que era pequeño, y me motivó a que me interesara en la fotografía. Obtuve mi primera cámara a los diez años y tomé uno de sus seminarios cuando tenía doce. Entonces tuve una variedad de influencias que formaron mi idea de lo que era ser artista de una manera muy extensa.

PVG: Entonces, ¿en el ambiente donde creciste había mucha gente haciendo arte?

HF: Sí, estuve expuesto al arte diariamente. Se convirtió en algo normal. Para mí, la opción de ser artista siempre estuvo allí, yo era identificado como artista por mis amigos y familia desde que era muy pequeño. Todos me reconocían como artista, mi papá me comisionaba para que hiciera dibujos que ponía en su oficina y la gente los veía y hablaba de ellos, yo hacía retratos de miembros de la familia y ellos los colgaban en sus casas, tanto amigos como familiares me trataban como un artista serio. Eso siempre fue parte de mi identidad. Conocí mucha gente en la escuela de posgrado que no había tenido esa experiencia, decidieron que querían ser artistas cuando eran adolescentes, en sus veintes, o más tarde. Por un lado eso es muy bueno, pero por otro lado, yo notaba que estaban en la posición de tener que luchar por ser artistas, por ser aceptados y validados. Y en ese proceso también protegían a capa y espada ciertas ideas acerca

de lo que el arte era. En mi opinión, nunca es una buena idea el defender una idea limitada de lo que es el arte. Si tratas de definir estrechamente al arte te vas a enfrentar con problemas. En la escuela de posgrado yo ya me sentía cómodo con la idea de ser artista y no sentía que tenía que luchar por ello, podía desafiar hasta el fondo la idea de lo que el arte era y seguir sintiéndome seguro en mi identidad como artista.

PVG: Ese es un gran privilegio que tuviste porque cuando mencionaste a esos compañeros tuyos que decidieron ser artistas en la adolescencia o después, yo me identifiqué con aquellos en la categoría de “después”. Yo estudié diseño gráfico en una universidad pública en México, y tengo amigos que estudiaron conmigo y después abandonaron esa carrera para hacer arte, como yo lo hice. De lo que nos hemos dado cuenta es de que siempre quisimos ser artistas, pero como ninguno de nosotros teníamos artistas o arte alrededor, no podíamos imaginar que podríamos ser artistas, entonces escogimos el diseño gráfico como la alternativa más cercana. Cuando era pequeña yo concebía a los artistas como gente de otro planeta, porque no conocía a nadie que lo fuera, nadie en mi familia o en el barrio de clase trabajadora en la periferia de la ciudad de México donde crecí era artista, o se le consideraba como tal. Por lo tanto, cuando mis amigos y yo tuvimos que elegir una carrera ni siquiera pudimos considerar que podríamos ser artistas, y mucho menos poder vivir de ello, y en consecuencia elegimos el diseño gráfico. Para nosotros fue un largo proceso de intentar todo tipo de cosas antes de poder aceptarnos como artistas. Es una cuestión de clase. Por eso considero un privilegio enorme el poder identificarte como artista desde temprana edad.

HF: Yo sé que es una posición privilegiada, pero no provenía de la riqueza, o del acceso al mundo del arte, provenía de tener conexiones con gente que me apoyaba, con gente interesante, como mi hermana y su esposo Michael. Si ellos no hubieran estado allí no habría tenido esa experiencia. Pero es verdad, tuve suerte teniendo eso. Pero no fue calculado por parte de mis padres. Era una experiencia muy diferente a la de crecer en Nueva York, yendo a galerías de arte, esa es una situación muy distinta.

PVG: ¿Y piensas que el obtener ese apoyo y motivación para identificarte como artista de un lugar que no era el privilegio de clase desarrollaste cierta sensibilidad que facilitó tu conversión a un artista de práctica social?

HF: De alguna manera, porque mis otras dos hermanas habían hecho carreras relacionadas con el servicio social. Mi hermana era maestra y trabajaba con niños con discapacidades. Toda la semana daba tutorías gratuitas, ayudaba en las mesas directivas de organizaciones sin fines de lucro, etcétera. Entonces yo también estaba expuesto a este tipo de conciencia social. Mi papá también era muy orientado hacia el servicio comunitario. Y como dije, no había un mercado del arte en ese entonces, nunca consideré la idea de que iba a tener exposiciones y vender en galerías. La carrera que consideraba era la de enseñar, porque eso era lo que mi cuñado hacía. Yo experimenté cierto conflicto interno cuando estuve en el área de la Bahía,⁴ en la escuela de posgrado, y me encontré con el concepto y el deseo de la gente de ganarse la vida vendiendo arte. Yo tenía muchos amigos no relacionados con el arte que estaban involucrados en cosas sociales, como proyectos de intercambios de

jeringas⁵ o con adultos con discapacidades, y para mí, todo eso parecía mucho más significativo, o de mayor valor, que lo que veía en los talleres de la escuela de arte, esos objetos que eran creados con la esperanza de que se iban a vender en una galería comercial. Yo tenía un conflicto interno con eso, no sentía que era lo correcto. Como estudiante de arte hice diferentes cosas, video, *performance*, pero también estaba interesado en asuntos del ambiente, de paz, resistencia a la guerra, etcétera y estaba pensando en estas cosas y pensando si mi práctica como artista estaba separada o si estaba conectada y como. En el Instituto de Arte de San Francisco, donde terminé mi licenciatura en arte después de tres años en la Universidad Estatal Humboldt, me encontré con gente como Jim Goldberg⁶ quien estaba haciendo fotografía documental acerca de la pobreza, los niños en situación de calle, y me di cuenta que podía hacer trabajo relacionado con los asuntos sociales y seguir siendo artista. También estaba peleándome con la forma, me gustaba la idea de hacer libros más que hacer exhibiciones, porque los podía distribuir. Me tomé dos años después de terminar la escuela, y uno de esos años trabajé en una escuela primaria con niños y eso reveló mucho lo que estaba haciendo. El otro año anduve viajando, vi muchos documentales, fotografía, leí libros de ficción y traté de absorberlo todo para aplicarlo a mi trabajo como artista.

PVG: Mencionas que comenzaste a enseñar en una escuela primaria justo cuando terminaste la licenciatura, en una escuela primaria, y mucho después te convertiste en un profesor de universidad, ¿qué te parece fértil de tener una doble carrera como artista y como maestro?

HF: Hay un par de cuestiones prácticas. En los Estados Unidos no tenemos seguro de salud, y yo no lo tuve por diez años después de que terminé la escuela de posgrado. Puedes darte el lujo de no tenerlo cuando eres joven, pero en algún momento te das cuenta de que tienes que resolver eso. Enseñar en una universidad me provee de un salario para pagar mis gastos de vida, y eso incluye el seguro de la salud, lo que es especialmente importante ahora que tengo una hija.

En lo que se refiere a la práctica artística, estar entre estudiantes me estimula, por los desafíos de enfrentarse a sus preguntas, el tener que explicar y entender ciertos temas, es estimulante para la mente hacer eso. Las interacciones sociales también son importantes. Mi tendencia sería convertirme en un ermitaño (porque mi naturaleza es antisocial) y el cumplir el papel de maestro e instructor me ha ayudado a desarrollar habilidades para funcionar socialmente. Es una función interesante, porque estás a cargo pero también estás tratando de disminuir tu poder para crear un ambiente más equitativo. Estos desafíos son similares a aquellos a los que me enfrento en mis proyectos. Personalmente no veo una diferencia, lo veo todo, exhibiciones, arte público, proyectos, presentaciones, talleres, el enseñar, el coordinar un programa de posgrado, todo es parte de mi práctica artística. Hay cosas similares ocurriendo en todo ello, la mayor diferencia es el marco institucional, las expectativas y los supuestos que tengo que negociar. Si los participantes o colaboradores son estudiantes es un reto por el hecho de que están obteniendo un título, pagando matrícula, recibiendo calificaciones, todas esas cosas que para mí no son interesantes. Yo preferiría tener un sistema educativo sin esas cosas. En un proyecto puedo trabajar con participantes para quienes eso no está en juego. También hay otras consideraciones, como la explotación,

el hacer algo que sea percibido como bueno o malo, lo que significa colaborar con personas que no se identifican como artistas, el financiamiento, cada situación es diferente pero en lo que a mí concierne, conceptualmente, me gusta tratarlos todos como lo mismo, como elementos de una práctica mayor y compleja. Mi trabajo casi siempre tiene un componente participativo o educativo, y toma en cuenta el sitio en el que sucede y sus recursos. Eso estoy haciendo en la universidad también, entonces enseñar y hacer arte me ayudan a desarrollar habilidades y conceptos, están informándose mutuamente, algo puede suceder en una clase que me ayuda a entender o trabajar en proyecto de arte y viceversa.

PVG: ¿Entonces ves la maestría de arte y práctica social como un proyecto de arte también?

HF: Eso es un poco delicado, porque si digo “Sí, es un proyecto artístico” la mayoría entendería erróneamente el significado de eso. He sido acusado de cosificar o explotar a la gente con la quien trabajo en mis proyectos de arte. Pero esa no es la relación que tengo con la gente, no lo veo así, y me puedo imaginar a los estudiantes escandalizándose y diciendo “¿Qué?, ¿estoy pagando para ser parte de tu proyecto artístico?” pero yo no lo veo así. Incluso cuando me comisionan para hacer un proyecto artístico los concibo de manera muy poco convencional. Hay ejemplos de trabajo que involucra a mucha gente, como la música, el teatro o el cine en los que puede haber mucha gente involucrada cuyo trabajo es vital, y sin embargo hay un director, quien cumple un papel similar al mío en un proyecto artístico. En teatro, cine o danza no se ve como explotación, sino como una forma de colaboración que está formalizada. No tenemos

nada similar en los proyectos artísticos, entonces cuando haces algo que involucra a otra gente hay reacciones fuertes de quienes sienten que estás explotando a otros, o que estás reivindicando cosas que no deberías, aunque seas quién lo está dirigiendo. En los proyectos artísticos uso un modelo híbrido que está influenciado por el cine, el teatro, los mercados de productos agrícolas, etcétera. Al considerar el programa de posgrado como un proyecto de arte estoy abordándolo de la misma manera no ortodoxa e híbrida, en la que los participantes también tienen agencia y reciben crédito.

PVG: Como una estudiante reciente, creo que la idea de estar en una maestría que es considerada como un proyecto artístico es en parte emocionante, y en parte estresante. Porque como mencionaste, hay cosas reales que estorban y crean presiones, y lo principal es el costo. Es una realidad que estamos pagando mucho dinero por estos estudios y es difícil relajarse cuando estás acumulando una deuda. Tu subconsciente te está recordando constantemente que es mejor que esto valga la pena porque cuando termines vas a tener que ganarte la vida, y encima de eso, pagar la deuda.

HF: Te escucho totalmente y entiendo esa dinámica. Pero creo que es necesario considerar que esta maestría está operando dentro del contexto de otros programas de posgrado en arte en los que los estudiantes están pagando las mismas cantidades, o más, y muchos de ellos ni siquiera están desarrollando habilidades reales que puedan utilizar para ganarse la vida, ya que el mercado del arte es muy limitado. Lo que yo pienso es que vale la pena hacer la experiencia más real y que los estudiantes trabajen en proyectos que tengan

un público y contexto real, y que les permitan desarrollar una manera de trabajar y una metodología que puedan aplicar en otras situaciones. Mi esperanza es que esto les dé mayores posibilidades de tener una práctica sustentable cuando terminen la escuela, en mayor medida que en un programa de posgrado convencional. Es verdad, lo que has identificado son problemas, pero lo que yo trato es de mitigarlos en la medida en que puedo. Yo no soy quien controla el costo de los estudios. Escojo ser empleado por la institución y lo hago de manera hasta cierto punto egoísta porque necesito tener un ingreso, y el seguro de salud, y todas esas cosas. Soy parte, estoy implicado, pero también estoy tratando de encontrarle solución a los problemas que encuentro.

PVG: Es verdad que la maestría en práctica social se siente como una reacción contra la educación del arte tradicional. A excepción de las clases de arte obligatorias, como historia del arte, muchas veces no se siente que estemos estudiando arte, y nuestras conversaciones no están tan enfocadas en el arte, aunque nuestras referencias sí. ¿En qué áreas crees que sea benéfico para la educación del arte y práctica social el coincidir con una educación del arte más tradicional?

HF: Esa es una pregunta interesante. Debido a que la maestría es experimental, intentamos cosas, vemos los resultados, nos adaptamos, y seguimos avanzando. Recuerdo una conversación con Mark Dion⁷ acerca de este tema hace doce años y en su caso, disciplinas como la historia natural y la biología fueron fundamentales en su desarrollo como artista. Hubiera sido perjudicial en lugar de benéfico que no hubiera podido estudiar esas disciplinas. Pensábamos que sería interesante si los estudiantes pudieran escoger qué

disciplinas querían integrar en su programa de posgrado, en lugar de demandar que todos tomaran un conjunto específico de clases. Un estudiante de arte podría estudiar resolución de conflictos, estudios afroamericanos, estudios de género, biología, e inicialmente eso es lo que queríamos que sucediera en la Universidad Estatal de Portland (PSU, por sus siglas en inglés). Pero de nuevo, debido a que yo venía de una maestría en arte tradicional, y trabajé con gente que se identificaba como artista, no me parecía que fuera un gran problema el disminuir las clases enfocadas en el arte. Pero una de las cosas que no tomé en cuenta fue que eventualmente, los estudiantes interesados en la maestría no habían estudiado arte a nivel de licenciatura, lo que me gustaba conceptualmente, pero la realidad era que no habían tenido ninguna educación artística y tampoco se las estábamos proporcionando. Estaban operando de manera muy diferente y no tenían ese conocimiento que yo tenía, el entendimiento del arte contemporáneo, del cual mi trabajo es una reacción. Al mismo tiempo, algo que aquellos ajenos a la maestría han comentado consistentemente es que esta maestría es diferente de todas las demás, porque los estudiantes no están prestando atención a Art Forum, no están obsesionados con las galerías de Chelsea, o hablando de cómo van a vender su trabajo, que son las cosas en las que casi todos los otros estudiantes de maestrías de arte parecen estar enfocados.

Como estudiante de arte aprendí mucho acerca de las diferentes tendencias estéticas, estrategias de exhibición, y hasta cierto punto de proyectos públicos. Es difícil para mí separarlo de mi práctica porque estudié arte toda mi vida. Una de las cosas buenas acerca del arte en su forma ideal, es que se trata de ser no convencional y de romper las reglas

y de encontrar su manera propia de hacer las cosas. No creo que eso es lo que pase todo el tiempo, pero si lo logras puede ser muy liberador. La mitología del arte es muy diferente de la de otras disciplinas que son muy específicas y formalizadas en una tradición que no da espacio para romper reglas. Esa es una de las contradicciones de tener un departamento de arte en una universidad, que mucha de la práctica del arte y los artistas ha sido la de romper reglas y no seguir el *statu quo*, entonces es muy extraño el insertarla en una institución que preserva el *statu quo*. Y se ven cosas como el que el director de nuestra escuela de arte y diseño se indigne porque hay grafiti en las paredes del edificio de arte, mientras todos los que hemos estudiado arte no vemos al grafiti como algo por lo que haya que preocuparse, sino al contrario, como una forma artística que es validada, enseñada, entendida y valorada en nuestros contextos. Es una señal del problema de enseñar arte en una universidad, que el arte se trata de romper reglas mientras la universidad quiere que encajes dentro de una estructura académica y que no experimentes, que grabes las cosas en piedra y las dejes así. Es como mezclar agua y aceite.

PVG: Si hay tantos problemas trabajando en la universidad, parece que sería mejor trabajar en una escuela de arte⁸ y tal vez esa fue una de las motivaciones detrás de la creación de las escuelas de arte. Pero también tienen sus propios problemas. Yo de hecho escogí esta maestría porque me gustó la idea de estar en una institución pública en la que pudiera interactuar con una mayor diversidad de estudiantes y disciplinas. Me pareció un mejor lugar tanto para mis valores, como para el trabajo que quería hacer.

HF: Así es, entiendo el impulso detrás de la separación de las escuelas de arte y el problema con ello. A estas alturas no estoy en favor de las escuelas de arte, después de haber tenido la experiencia de estar tanto en una escuela de arte como en una universidad pública. La escuela de arte puede ser atractiva por la comodidad que proporciona la homogeneidad; hay menos conflicto porque de alguna manera todos somos similares. Yo al principio me sentí muy bien de estar entre gente que era toda rara y creativa, pero después de un tiempo me harté. Es un dilema, pero uno que la universidad debería poder manejar si la estructura fuera más flexible, y si se entendiera que no sólo el arte, pero también otras disciplinas necesitan operar de una manera más fluida y experimental.

PVG: El estudiar arte y práctica social en una universidad pública tiene grandes ventajas, pero en mi opinión también implica desafíos serios. La maestría en PSU no está financiada adecuadamente y la Estatal de Portland no tiene el prestigio de otras instituciones ofreciendo maestrías en arte y práctica social. ¿Qué otros beneficios crees que tiene el estudiar esta maestría en específico? ¿Y por qué estudiar arte en un lugar que no es considerado un epicentro artístico?

HF: Depende de lo que quieras hacer. A nivel filosófico me resisto a la idea del prestigio, pero también sé que es algo a considerar y que me veo personalmente afectado por él. Cuando salí del área de la Bahía, que es considerada de por sí un centro artístico secundario, mi mudanza a Portland era vista como una locura. Pero yo estaba valorando otras cosas, como un costo de vida más bajo, me parecía más viable sobrevivir aquí. Pero creo que una de las ventajas para mí, como una persona involucrada en el mundo del arte, así como

para los estudiantes, es precisamente que Portland no es un centro artístico. Cuando estoy en Nueva York o Los Ángeles encuentro a la gente muy obsesionada con el mundo del arte, las revistas de arte, las ferias, las exhibiciones, las aperturas y todas esas cosas. Aquí hay muy poco de eso, entonces no nos distrae. Yo personalmente trato de mantenerme lejos de eso, de la misma manera en que si quieres perder peso tienes que alejarte de la comida chatarra. Estando en Portland te puedes concentrar en otras cosas, y si tu interés radica en trabajar en derechos de los inmigrantes o con jornaleros te puedes enfocar en eso y no preocuparte cómo es que eso encaja en las galerías comerciales, por ejemplo. Mi opinión es que eso es un gran beneficio. Y una de las cosas que he visto en este programa de maestría es que hay muy poca competencia, y creo que es en parte porque estamos lejos de los centros artísticos y del mundo del arte. Otro beneficio de estar en la Estatal de Portland es que debería ser más barato, pero no lo es en la medida que debería. Eso es algo en lo que seguimos trabajando y finalmente hay movimiento en esa dirección de manera que nunca ha sucedido antes, en parte porque la economía está mejor, y en parte porque la administración nos está valorando diferente. Finalmente hay mejoras tanto en los costos de la colegiatura, como en el potencial financiamiento del programa. Y aunque no sea una de las universidades más prestigiosas aún hay una vasta cantidad de gente, de investigación y de trabajo interesante, en todo tipo de proyectos, más de lo que puede ser explorado por un solo estudiante. Si alguien tiene la impresión de que en PSU no pasa mucho no ha hecho suficiente investigación porque no es así.

PVG: Mencionaste que en la maestría no existe mucha competencia y yo estoy de acuerdo, hay un sentimiento

comunitario fuerte y los estudiantes se apoyan unos a otros, ¿qué más crees que caracteriza la cultura de la maestría?

HF: Su carácter interdisciplinario, el que la gente tiene una variedad de intereses muy amplia. Casi no hay limitantes en esta maestría, no hay presión para que los estudiantes se apeguen a un medio, o un tema, o un resultado específico, a excepción de un componente público; y aquí se ofrece apoyo, estímulo y precedentes. Tenemos estructuras establecidas: *Reference Points*,⁹ *Shine a Light*,¹⁰ *Assembly*,¹¹ el programa de radio, estas cosas que le dan a la gente la oportunidad de trabajar dentro de una estructura y usarla. Además tenemos muy buenas conexiones. Hay una lista impresionante de gente que se ha conectado con la maestría a través de presentaciones, clases o proyectos en sus más de ocho años de existencia. Tenemos acceso a recursos de primera clase aunque estamos en una institución poco conocida.

PVG: ¿Y qué hay acerca de la cultura del programa en términos de las relaciones, entre tú y los estudiantes, entre ellos y con la comunidad en general?

HF: Las relaciones en el interior del programa siempre han sido estrechas, hay mucha motivación, apoyo y se forman relaciones personales, que es algo que yo quería. Tomé como ejemplo el programa de agricultura en el campus Santa Cruz de la Universidad de California en el que estuve. En ese programa había una estructura y una serie de experiencias por las que todos los estudiantes tenían que pasar, pero también había relaciones comunitarias, y la gente formaba relaciones a largo plazo. Creo que esa es una parte muy importante, que la conexión que desarrolles con quienes son parte

de tu generación y con los ex alumnos es crucial. Es algo que yo incentivo en cierta medida con campamentos y retiros, pero que también asumo y espero que se dé más orgánicamente. Yo personalmente me considero muy disponible. Tuve relaciones muy cercanas con algunos profesores en la escuela de posgrado y esas relaciones fueron muy importantes para mí. Siempre sentí que ese era el camino que quería seguir, estar más disponible y no limitar mis interacciones con los estudiantes a las clases y las horas de oficina; y eso incluye entender quiénes son, cómo son sus vidas fuera de la escuela para poder guiarlos mejor. Y por supuesto que motivo a la gente para que tengan relaciones fuera del programa, es obvio que los estudiantes tienen amigos y familia, pero también los invito a que piensen en las relaciones que pueden llevar a colaboraciones o que pueden ser formativas con otra gente en la universidad, a nivel local y nacional. Y debido a que no hay limitantes, la gente puede colaborar con otros estudiantes y no estudiantes, valoramos eso, creemos que es importante, si eso es lo que vas a hacer cuando te gradúes, pues por supuesto es importante hacerlo mientras estás en la escuela.

PVG: La maestría tiene un carácter muy flexible y desde el interior se siente que las cosas siempre están cambiando. Algunas personas han elogiado eso, porque consideran que uno de sus puntos fuertes es que está reinventándose constantemente. Después de ocho años de intentar diferentes maneras de manejar la maestría, ¿cuál es la relación entre flexibilidad y estructura que estás buscando?

HF: Uno de los errores que tuve al principio fue que estaba basando las cosas en mi propia experiencia en la escuela de posgrado. Ahora me estoy moviendo más en la dirección

de múltiples plataformas o estructuras que sean consistentes pero que también sean flexibles. Un ejemplo es *Reference Points*, nuestra serie de libros. Los estudiantes tienen tres años para definir su tema, hacer entrevistas o lo que sea que su tema requiera y terminar la publicación. Me gustaría que el programa de radio fuera así —un recurso establecido que los estudiantes puedan usar y adaptarlo a sus intereses. Otro ejemplo son las presentaciones de fin de trimestre, los estudiantes se resisten a ellas pero también he notado que mejoran su capacidad para presentar su trabajo como resultado de esas presentaciones. *Assembly* se está convirtiendo en una de esas estructuras también, es una plataforma para que los estudiantes organicen eventos de su elección. Esas son las cosas que hacemos de manera regular. Desde mi punto de vista estas son experiencias muy útiles para los estudiantes, para que cuando terminen el programa tengan esas experiencias y habilidades. El programa fue una teoría que tal vez no se concretó como lo había pensado, pero han sucedido cosas importantes. A pesar del caos que muchos imaginan, un alto porcentaje de los treinta y seis estudiantes graduados están haciendo cosas muy interesantes, y creo que es un porcentaje mayor comparado con las maestrías de arte más convencionales. Siempre están encontrando maneras de vivir del arte, ya sea con elementos de su práctica o combinándola con otras cosas. Y ninguno lo está haciendo a través del sistema de galerías comerciales. Es muy interesante ser testigo de eso.

PVG: Y ya que estás mencionando las posibilidades que los estudiantes tienen de vivir del arte, quiero preguntarte acerca de un artículo que el *Washington Post* publicó el año pasado cuyo título era “Si tienes la suerte de vivir de tu arte,

probablemente seas blanco”; y que hablaba de la disparidad racial entre los artistas activos en los Estados Unidos, y particularmente entre los que se estudiaron arte. El artículo afirma que “la falta de diversidad es, por ejemplo, más pronunciada entre los que tienen títulos universitarios —más de 80% de la gente con un título de licenciatura en arte son blancos, de acuerdo al análisis. Y es aún más severa entre aquellos que tienen un título y que son exitosos en el mundo del arte (o que por lo menos viven del arte) —más de 83% de los artistas activos con títulos universitarios son blancos”. ¿Qué piensas de esa disparidad y cómo la ves reflejada en la maestría en arte y práctica social?

HF: Es obvio, aquellos que participamos en el mundo del arte sabemos de esa disparidad. Refleja la predominancia de gente blanca en las carreras de arte en general. Una cosa interesante es que los artistas más exitosos son hombres, pero eso no se refleja en las escuelas de arte donde la mayoría de las estudiantes son mujeres. La primera reacción puede ser “necesitamos mayor diversidad dentro de las carreras de arte”, pero en relación al género, eso no ha funcionado. Se necesita trabajar en eso y creo que es un problema sistémico que necesita ser atendido a través de todo el sistema escolar de una manera diferente y nueva, no sólo asignando clases de arte semanales a los estudiantes de primaria y secundaria, eso no lo va a resolver. Nosotros estamos tratando de atender ese problema de alguna manera con el proyecto en el que estoy trabajando ahora mismo, que es la creación de un museo de arte contemporáneo dentro de una escuela primaria aquí en Portland a la que asisten en su mayoría estudiantes afroamericanos. Creo que el que los estudiantes tengan un museo dentro de la escuela, que los exponga

constantemente al arte contemporáneo puede hacer que consideren ser artistas o el tener una relación con el arte de una manera más profunda que el de visitar un museo de arte una vez al año. Pero estamos hablando de una escuela, cosas de este tipo necesitan ser reproducidas por todos lados. En mi experiencia es una batalla cuesta arriba. Por ejemplo, por siete años yo organicé las presentaciones de artistas semanales aquí en PSU, y cada año seleccionamos a veinte artistas para que vinieran a presentar, y yo hice la selección con los estudiantes. Siempre les advertí que prestaran atención a la diversidad, y cada año terminamos con una lista que en su mayoría incluía hombres blancos. Y después teníamos que revisar la lista para mejorar la diversidad, y aun así, los hombres blancos aceptaban más nuestras invitaciones que las mujeres o la gente de color. Y no sé qué pensar de eso. Era muy difícil crear una representación más equilibrada. Es una indicación de los problemas sistemáticos más profundos que obstaculizan la diversidad.

PVG: Yo veo eso como una responsabilidad que los educadores tienen, porque los prejuicios son muy fuertes y están muy enraizados, crecemos en sociedades que están dominadas por creencias acerca de qué grupos tienen más valor que otros. Y los educadores están en una posición para señalar y corregir eso de acuerdo a su capacidad. Y eso es muy importante porque incide en la cultura que se está creando en los espacios educativos.

HF: Así es. En el campo académico sucede. Por ejemplo, en el departamento de arte de PSU la mayoría de los profesores son blancos, de veinte profesores, dieciocho son blancos. Y existe una posición especial creada para incrementar la

diversidad entre los profesores, lo que está muy bien, pero el problema es que sólo les permite enseñar por cuatro años y después de eso perdemos a esa persona. Yo he propuesto que hagan de esa posición una posición permanente después de los cuatro años, y después traigan a otra persona, para crear un cambio más permanente. Pero esa posición no está diseñada para funcionar así. Y eso no es exclusivo del mundo del arte, es una cuestión social. Es bueno asumir tu responsabilidad como individuo en las áreas que ocupas, pero no es muy acertado hablarlo como si sólo sucediera en el mundo del arte.

PVG: Yo entiendo eso, pero también encontré valiosa la conexión entre estudiar arte y vivir como artista que el artículo hizo; porque sugiere que hay obstáculos estructurales que impiden a la gente de color alcanzar el éxito como artistas o simplemente ganarse la vida decentemente como tales. Una de las bellezas de la práctica social es que te permite ser artista en diferentes espacios, en lugar de confinarte al mundo del arte. Si estoy más cómoda o interesada trabajando con organizaciones comunitarias o con escuelas o con mi familia, puedo hacer que mi trabajo suceda allí, en lugar de forzarlo en otro lugar. Pero eso también implica una remarginalización, porque la idea del éxito para los artistas aún está definida por el mundo del arte, y el arte creado por y para espacios alternativos no tiene el mismo reconocimiento financiero y social que el arte creado para museos y galerías.

HF: Pero hay muchos mundos del arte en los que puedes ser exitosa, y evadir el sistema comercial. Por lo que yo creo que debemos preocuparnos es esto: ¿cómo puedo crear una práctica exitosa y que me permita mantenerme? Y si al hacer esto tu práctica intersecta con el mundo del

arte, bien, y si no, no necesita hacerlo. La mayor parte de nuestras referencias están en el mundo del arte porque esa es la gente que conocemos, pero hay muchas personas con trabajo interesante a las que nadie conoce en el mundo del arte. Existen algunos beneficios de tener conexiones al arte, porque como artista tienes libertades que no tienes en otras disciplinas u otros modos de trabajar, y me gusta esa libertad, pero no es para todo el mundo.

PVG: Y hablando de un tema similar, me gustaría mencionar que en la maestría hemos tenido talleres antiopresión como parte del esfuerzo de los estudiantes para implementar una educación más intencional acerca del racismo, el sexismo y otras dinámicas de opresión social. ¿Te parece importante que los estudiantes de arte y práctica social tengan ese tipo de educación? ¿Cuál piensas que sea la manera más apropiada de implementar eso?

HF: Tengo cierta resistencia a hacer de esa una educación obligatoria porque me parece que asume ciertas intenciones en el trabajo que hacemos. No afecta que los estudiantes obtengan esa información, pero tenemos que tener cuidado en no hacer de algo un absoluto. Si tu trabajo es acerca de traer perros al museo o el tomarse las manos en la playa me parece útil pero no tan necesario. Y para el trabajo de otra gente puede ser muy relevante. También tengo mis dudas porque en las carreras de ciencias sociales, por ejemplo, cumplen con una serie de requisitos que nosotros no tenemos, como certificaciones y la revisión de trabajo con sujetos humanos.¹² Yo he considerado eso y aunque me parece interesante no es lo que me gustaría implementar en el programa, o en mi propio trabajo, porque es muy restringido.

Y en conversaciones con gente que tiene que trabajar con esos modelos, he encontrado que los encuentran de cierto valor, pero preferirían no tener que trabajar con ellos todo el tiempo, porque muchas veces generan una pesadilla logística. Y una de las razones por las que me gusta ser artista es que no tengo que lidiar con eso, me gustan las libertades que tenemos. Si hubiera un grupo consistente de estudiantes trabajando con comunidades con las que no tuvieran conexión alguna y estuvieran haciendo cosas disruptivas e insensitivas, haría algo al respecto. Pero no he visto que eso suceda, y más bien lo que he visto es lo opuesto, un cuidado increíble acerca del trabajo con gente que es diferente a los artistas. También me preocupa el comunicar el mensaje de que automáticamente vas a causar un problema si te involucras como artista. Una de las maneras en las que creo que puede afectar negativamente a la gente es el hacerles pensar “No voy a hacer nada porque seguramente voy a empezar a oprimir a otros con mi presencia e interacciones, así que mejor me concentro en trabajar con gente que sea como yo”. Por eso es que sería bueno que encontráramos una clase que fuera muy específica de la maestría, una clase que se enfocara en la idea de ser sensitivo, cuidadoso, inquisitivo, en hacer tu investigación cuando trabajas con gente de otras generaciones o culturas. Me gusta esa idea, la de estudiar modelos en uso en la carrera de trabajo social u otra disciplinas e identificar las partes que nos gustaría incorporar o adaptar. A mí personalmente me gustan los desafíos de ser puesto en una situación con personas que son diferentes a mí, no sólo en términos socioeconómicos o culturales, sino también de otro tipo, como cuando he tenido la oportunidad de trabajar con científicos y de encontrar la manera de interactuar con ellos inteligentemente y aprender de ellos. Quiero motivar

a los estudiantes a que sientan que pueden tener interacciones positivas con todo tipo de personas, no sólo usando códigos estandarizados, sino también usando una ética situacional y sensitiva, así como el sentido común.

PVG: Por un lado es importante considerar que al trabajar dentro del contexto de la universidad, o de cualquier institución educativa, no sólo estás formando artistas, sino también ciudadanos. Pero por otro lado, una de las cosas que el arte puede hacer es provocar y confrontar, se nos permite empujar los límites y romper las reglas de maneras que no son permitidas en otras disciplinas. Yo personalmente aprecio el trabajo que desafía y de hecho llegué al arte en parte buscando un lugar en el cual pudiera construir mi propio código ético al trabajar con otra gente, en lugar de implementar uno que se me había proporcionado del exterior.

HF: Por eso me impresionó tanto el trabajo de John Malpede con *Los Angeles Poverty Department*.¹³ Lo que él estaba haciendo (y continúa haciendo) pudo haber sido percibido como irrespetuoso pero yo me di cuenta que estaba de hecho siendo muy respetuoso porque estaba siendo genuino. No estaba mimando o siendo condescendiente, y su grupo siempre estaba haciendo cosas de teatro muy interesantes y que eran tan crudas como lo que se ve en el arte contemporáneo, no estaba endulzando nada por el deseo de ser hipersensitivo hacia la gente con la que estaba trabajando en *Skid Row*.¹⁴ Y a fin de cuentas no era irrespetuoso porque se sabía que tenía una relación muy cercana, construida a través de los años, con sus colaboradores. Era algo increíble que no hubiera sucedido si hubiera funcionado bajo un código ético rígido. Y Wendy Ewald¹⁵ probablemente cruzó muchos

límites desde el punto de vista de las ciencias sociales cuando trabajó con los niños en la Appalachia; se le habría visto como demasiado involucrada para ser objetiva o algo así. Hay situaciones en este tipo de trabajo en las cuales los códigos hubieran sido más bien disruptivos.

PVG: Parece que piensas que una clase que trate sobre la opresión social sería valiosa entonces.

HF: Sí, está en la lista de prioridades de las clases que me gustaría considerar como temas básicos en la maestría. Me gustaría que la enseñaran diferentes personas, desde diferentes perspectivas. También pienso que podría ser incluida como una clase de teoría. Y como has dicho, podría estar insertada como un tema en diferentes clases, como un punto de conversación.

PVG: Tal vez una clase sobre ética sería buena, porque es un término que usamos mucho entre los estudiantes, y sería muy productivo examinar el concepto sin tratar de aplicarlo a nada, o de llegar a ninguna conclusión. Podríamos estudiar cómo se usa en diferentes disciplinas y sus diferentes significados para construir un conocimiento general acerca del mismo. Tal vez esa sería una estrategia útil, el estudiar ciertos conceptos a nivel más abstracto.

HF: Sí, estoy interesado definitivamente y dispuesto a discutir estos temas, pero también creo que hay otros lugares en los que sería más necesario que en nuestra maestría, como en las carreras de arte convencional.¹⁶ Pero no estoy despreciando la idea de introducir más de estas discusiones y oportunidades de aprendizaje acerca de estos temas dentro de la maestría.

PVG: Me gustaría cambiar de tema ahora. En una entrevista en línea que te hizo Nic Paget-Clarke,¹⁷ en la que conversaban acerca de un proyecto que creaste para el *American Festival Project* en Whitesburg, Kentucky, dijiste: “En todas las situaciones en las que entro, voy con la idea de que voy a aprender algo... como en un salón de clases itinerante”. ¿Cómo aplicas esto a tu papel como profesor en la maestría? ¿Qué has aprendido, como artista y como ser humano, de tus estudiantes?

HF: Esa es una buena pregunta. Esa entrevista tuvo lugar en el 2000, cuatro años antes de que yo comenzara a enseñar en PSU y siete años antes de que yo comenzara la maestría en práctica social. Hay algunas cosas que he aprendido que son más bien informales, y otras que han tenido un impacto más formal. La presencia de Carmen Papalia¹⁸ en la maestría, como estudiante, fue un evento mayor porque me hizo darme cuenta de cuánto dependemos de lo visual, y de qué fuerte son las predisposiciones hacia lo visual en la educación artística. Desde entonces me he esforzado porque la escuela cree un lenguaje más inclusivo, porque me pareció que discriminamos a Carmen llamándole a todo “visual”. Y hay otras cosas más prácticas, como el querer ir a andar en bicicleta con los estudiantes y aprender a adaptarnos para que él pudiera participar también. Esa fue una experiencia muy instructiva para mí. Los proyectos que los estudiantes proponen y realizan me han abierto los ojos a las posibilidades de conocer lo que hay allá afuera, la gente, los contextos y la ideas con las que los estudiantes trabajan. El proceso de reunirme individualmente o en sesiones de grupo para trabajar en los proyectos de los estudiantes también ha generado ideas de cosas que me gustaría hacer. Eso siempre ha sido un gran incubador de ideas para mí.

PVG: En un ensayo que escribió para el libro *Art School: Propositions for the 21st Century*, Ernesto Pujol¹⁹ propone la idea del artista como ciudadano, y lo que eso significa para él es que los artistas deben ser también intelectuales públicos, estudiosos de lo visual, y trabajadores culturales activos que participa en la sociedad global. Yo he encontrado esa idea increíblemente estimulante y me pregunto, ¿cuál es la relación que tú esperas que los graduados de tu maestría tengan no sólo con los contextos particulares con los que trabajan, sino con la sociedad en general?

HF: Esa pregunta me hace pensar en que la gente siempre asume, tanto en mi trabajo como en el que se genera en la maestría, que hay un mandato para que la gente haga cosas que generen bienestar. Y yo siempre he argumentado que eso no es verdad, es una opción, pero no un mandato. Yo siempre sospecho de los artistas que piensan que “están haciendo bien” porque en el arte hay demasiadas variables, y no siempre tienes como resultado cosas tangibles como “cuidado dental mejorado para la gente pobre” o cosas así. Eso puede pasar, pero necesitarías colaborar con alguien que se asegure que eso sucede, porque yo no siento que los artistas tengamos ese tipo de habilidades. Con lo que yo me siento más cómodo es evaluando las cosas individualmente, “situacionalmente”, y determinando qué es lo más interesante que puedo hacer con el contexto y los recursos dados. A veces eso termina siendo algo interesante solamente en el sentido metafórico, y otras veces puede tener aplicaciones prácticas. Pero yo no afirmo que voy a cambiar la vida de alguien. Supongo que mi trabajo puede hacer eso porque el arte enriquece a la gente, como cuando lees una buena novela o escuchas buena música, eso te hace sentir estimulado, emocionado

o feliz, todas esas experiencias emocionales pueden facilitar la expansión de la posibilidad. Yo me siento más cómodo trabajando en ese ámbito que con la idea de que voy a hacer cambios prácticos en el mundo. Incluso cuando eso sucede no hay garantía de que eso va a suceder todo el tiempo, y yo me siento incómodo con la idea de crear esa expectativa para mis estudiantes, o para mí mismo. También hay un problema con la escala; con definir si un proyecto es mejor porque ayudó a más gente que otro que ayudó sólo a una o dos personas. Yo prefiero pensar en términos de una práctica más amplia que tenga muchos componentes, algunos de los cuales pueden ser definidos como activismo, otros como educación y otros como algo menos identificable. Y habiendo dicho eso, también creo que toda la gente, cualquiera que sea su papel, pueden tener un impacto positivo si eso es lo que quieren hacer.

Me gusta la idea de que la gente funcione como intelectuales públicos, porque rompe con la idea de que sólo los profesores del MIT²⁰ pueden ser intelectuales públicos y eso me atrae. Si puedes pensar en convertirte en el intelectual público de tu barrio, eso no es sólo posible, sino también muy interesante. Si decides ser la persona en tu barrio que está proponiendo preguntas interesantes, implementando oportunidades para que la gente se involucre en actividades estéticas, físicas o educativas, y pensando cómo puedes hacer un lugar intelectualmente más estimulante, eso me parece perfecto. Y eso mitigaría la idea de que lo que haces como artista de práctica social es arreglar cosas, porque más bien se trata de organizar oportunidades para el desarrollo intelectual, o simplemente incrementar los eventos interesantes con los que la gente se encuentre. Algunas de estas cosas pueden conectar con temas políticos, económicos y

sociales, pero otras pueden estar más enfocadas al humor o a lo extraño.

PVG: Hemos hablado del tema de ganarse la vida como artista, y tú eres crítico de la educación artística que enseña a los estudiantes a hacer objetos para el mercado del arte y las instituciones derivadas del mismo, porque sólo un porcentaje muy pequeño de esos estudiantes van a ser exitosos en ese sistema. Pero por lo que yo he observado, las oportunidades de ganarse la vida para un artista de la práctica social dependen de las mismas instituciones que apoyan a los artistas que crean objetos, creando una situación similar en la que sólo un pequeño porcentaje de artistas de práctica social están alcanzando el “éxito”. Y el éxito para todo tipo de artistas continúa siendo definido por el reconocimiento que uno obtenga de las instituciones artísticas. ¿Qué significa esto conforme más carreras de arte y práctica social aparecen y más artistas de práctica social están compitiendo por recursos limitados?

HF: Yo creo que esa es una pregunta interesante, pero no estoy de acuerdo con ella en un 100%. Por un lado, ninguno de los graduados de la maestría están buscando establecerse a través de la galerías comerciales. Y el hecho de que las están evitando es una diferencia fundamental de las maestrías de arte convencionales. Creo que es algo muy liberador. Puede que tengas éxito dentro del mundo del arte, pero si no lo están haciendo a través de una galería comercial, no estás siendo influenciada o afectada en la misma manera que alguien que sí se está involucrando con el sistema comercial y tu trabajo está operando en aspectos diferentes del mundo artístico: los museos, los centros

de arte, el arte público, etcétera. Los estudiantes de práctica social a veces entran a estas instituciones a través de los departamentos de educación, lo que es totalmente diferente a lo que un artista convencional querría o esperaría. Los artistas convencionales pueden conseguir algo de dinero extra organizando un programa familiar en un museo, pero eso no es lo que quieren estar haciendo o lo que consideran parte de su práctica. En el caso de la maestría en arte y práctica social en PSU, la gente está graduándose con experiencia de trabajo con los departamentos de educación de instituciones importantes, haciendo proyectos grandes que son parte de su práctica y que continúan manteniéndolos. Sucede en las mismas instituciones, y se valida más o menos igual, pero está funcionando en un lugar diferente y de manera diferente, y el artista de práctica social tiene libertades que el artista tradicional no tiene. Tienes que mirarlo con un lente más refinado para notar las diferencias. Es fácil decir “los artistas de práctica social están exhibiendo en museos también, entonces es lo mismo” pero no lo es, son procesos, resultados, posiciones, capacidades de acción diferentes. Y es un campo mucho más abierto. El potencial de hacer trabajo como artista a través de los departamentos de educación en los museos es ilimitado, mientras tus oportunidades de ser parte de una exhibición en ellos son mínimas. No se ve a los estudiantes de maestrías de arte tradicionales haciendo cosas en el Museo de Arte de Portland como parte de su práctica, no está sucediendo, y no va a suceder. Pero por la naturaleza de la práctica social, los estudiantes no sólo están haciendo trabajo allí, se nos está pidiendo que lo hagamos, y así ha sido por cinco años. Y también hay otros contextos e instituciones no artísticas a través de las cuales la gente está haciendo trabajo y se le está pagando por ello, en tiendas de abarrotes

o organizaciones sin fines de lucro, lo que puede no interesarle a un artista tradicional, pero para un artista de práctica social representa una oportunidad emocionante. Es verdad que consigues más atención del mundo del arte por lo que haces en las instituciones artísticas, porque estás trabajando en un contexto artístico y eso tiene peso, pero espero que eventualmente, hacer una residencia en una tienda de abarrotes sea tan válido o importante como hacer una residencia en un museo de arte. También siento que soy parte de la primera ola de lo que ya se llama formalmente práctica social, y dentro de esa ola lo que hemos hecho ha estado más bien conectado con las instituciones artísticas. Mi esperanza es que la segunda y la tercera ola, que son los estudiantes de estas nuevas carreras de arte y práctica social y otros, van a encontrar maneras de conectar con instituciones que no estén enfocadas en el arte y que van a conseguir apoyo y validación a través de estas instituciones.

1. Escuela de Artes y Oficios de California (CCA por sus siglas en inglés, California College of Arts and Crafts).
2. En los Estados Unidos se ha adoptado el término *práctica social* para el tipo de práctica artística que no está enfocada en la creación de objetos, sino en procesos y situaciones en los que la participación del público tiene un papel fundamental, pues esa participación es la que crea o completa la obra artística. La práctica social enfatiza la colaboración, el uso de un lugar o un espacio y sus públicos específicos como punto de partida para la creación de una obra y la ampliación del acceso a la creación artística a través de la implementación pública del arte. A menudo se confunde con el arte comunitario o activista, pero la práctica social no siempre tiene el cambio social como objetivo, simplemente usa lo social —los procesos, las relaciones, etcétera— como el material artístico.
3. Allan Kaprow fue una figura clave en el arte de los años sesentas en los Estados Unidos, sus *happenings* eran una forma de acción no lineal y espontánea que revolucionó la práctica del arte *performance*. Los *happenings* cambiaron la idea de lo que podía ser arte, pues proponían que el arte no era sólo un objeto colgado en una pared o colocado sobre un pedestal sino que podría ser cualquier cosa, incluyendo movimientos, sonidos e incluso olores.
4. El área de la Bahía es el área de California dónde se ubican las ciudades de San Francisco, Oakland y Berkeley.
5. Los programas de intercambio de jeringas tienen como propósito reducir el riesgo de transmisión de VIH y hepatitis para usuarios de drogas. Son programas de servicio social que ofrecen jeringas nuevas e hipodérmicas, en muchas ocasiones a cambio de las usadas. Algunos de estos programas ofrecen otros servicios de salud.
6. Jim Goldberg es un artista estadounidense conocido por proyectos documentales fotográficos que implican relaciones a largo plazo con poblaciones marginadas o ignoradas.
7. Mark Dion es un artista estadounidense que realiza proyectos a gran escala que ponen en duda el papel de los especialistas —desde arqueólogos hasta curadores de arte, cuestionando los sistemas de clasificación impuestos a los objetos, por profesionales e instituciones—, invitando a los espectadores de su obra a ser un público activo.
8. Con *escuela de arte* nos referimos a las escuelas privadas de arte que son muy comunes en los Estados Unidos, y que a diferencia de las universidades públicas, están dedicadas al estudio exclusivo de las artes.
9. *Reference Points* es una serie de libros breves publicados por los estudiantes de la maestría en arte y práctica social de la Universidad Estatal de Portland, y que en su mayoría son investigaciones en relación con un tema artístico basadas en conversaciones con artistas, educadores u otros profesionales.
10. *Shine a Light* fue una colaboración de cinco años entre el Museo de Arte de Portland y los estudiantes de la maestría en arte y práctica social de la Universidad Estatal de Portland. En este evento anual los estudiantes creaban proyectos participativos, en colaboración y usaban el museo como punto de partida para la exploración del mismo como institución, de las relaciones laborales a su interior, su historia, y muchos otros aspectos del mismo.

11. *Assembly* es un evento anual que dura varios días y reúne a artistas y profesionales interesados en el arte para participar en conversaciones, eventos y proyectos relacionados con el arte y la práctica social. Ha sucedido por dos años consecutivos y tiene lugar en Portland, Oregón.
12. En las universidades estadounidenses, cualquier investigación realizada por académicos, estudiantes y personal de las mismas debe estar autorizada por el *Human Subjects Research Review Committee* (Comité de Revisión de Sujetos Humanos). El Comité tiene la misión de asegurar los derechos y el bienestar de los sujetos involucrados en una investigación, evaluando los riesgos y beneficios de la investigación para asegurar un balance aceptable.
13. *Los Angeles Poverty Department* (LAPD) fue fundado en 1985 por el director-performer-activista John Malpede. LAPD fue el primer grupo de *performance* en los Estados Unidos hecho principalmente de gente en situación de calle y el primer grupo de arte de cualquier tipo para la gente en situación de calle en Los Ángeles.
14. *Skid Row* en Los Ángeles es el área más pobre de la ciudad, con la concentración más grande de gente en situación de calle que cualquier barrio en los Estados Unidos.
15. Wendy Ewald es una fotógrafa estadounidense que ha pasado más de cuarenta años colaborando con niños, familias, y maestros de todo el mundo. En su trabajo, motiva a sus colaboradores a capturar a sí mismos, a sus familias y comunidades, y a articular sus fantasías y sueños. Con frecuencia, Ewald les pide que hagan marcas o escriban en sus propios negativos, desafiando el concepto de quién crea una imagen.
16. En este texto nos referimos como carreras de arte convencional a aquellas en las que existe la expectativa de que los estudiantes produzcan obra basada en objetos —ya sea concretos como: la escultura o el video arte; o efímeros como: el *performance*— y para un público especializado reunido alrededor del sistema comercial de arte, que incluye galerías y museos.
17. Paget-Clarke, Nic, *An interview with Harrell Fletcher. Merging art, functionality and education* [en línea]. En Motion Magazine a multicultural. <<http://web.mit.edu/allanmc/www/fletcher2.pdf>> [Consulta: 2 de octubre de 2015].
18. Carmen Papalia es un egresado de la maestría en arte y práctica social de PSU que es legalmente ciego. Usa su propio acceso, dictado por su discapacidad visual, como la base para proyectos participativos que investigan el acceso individual en relación al espacio público, las instituciones artísticas y la cultura visual.
19. Ernesto Pujol is un artista de *performance* estadounidense y coreógrafo social, de origen cubano, quién a menudo es comisionado para crear *performances* de grupo de larga duración como complejos retratos psíquicos de las sociedades, e inspirados en las teorías psicoanalíticas de Jung.
20. El Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT por sus siglas en inglés, Massachusetts Institute of Technology) es una universidad privada localizada en Cambridge, Massachusetts en Estados Unidos. La admisión en el MIT es muy rigurosa, y ha sido clasificada por *The Atlantic Monthly* y otras publicaciones como la universidad más selectiva de los Estados Unidos.

Pies de fotos

78–83

Los estudiantes del seminario trabajando en un proyecto con el artista uruguayo Carlos Capelán en la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Los estudiantes dibujaron retratos de las mascotas de los residentes dentro de sus departamentos y organizaron una sesión colectiva de dibujo de las mascotas, hechas por los vecinos, en una de las áreas comunes de la unidad. Los estudiantes consideraron que la experiencia más significativa de este proyecto fue el ganarse la confianza de los residentes, lo que les permitió entrar a sus casas a pesar de la inseguridad que reina en el país.

84–87

Imágenes del proyecto Compraventa, creado por los estudiantes del Seminario y la artista brasileña Rosângela Rennó. Los estudiantes recolectaron objetos de segunda mano y las historias de los dueños. Más tarde, revendieron los objetos en un tianguis de la ciudad de México, empacando cada objeto en una caja con la historia del mismo como única información disponible. Los compradores determinaron el precio del objeto basándose en el valor que le asignaban a su historia.

88–91

El concilio del saber vivido es un proyecto del Seminario de Medios Múltiples 2. Entre otros proyectos en colaboración con personas mayores de sesenta años, creó la publicación *El compendio ilustrado del saber vivido*, que reúne veinticinco saberes surgidos a partir de experiencias vividas, con la intención de hacer una recopilación de saberes adquiridos a través de la experiencia de vida y no a través de la académica.

Notes

78–83

Students from the Multiple Media Seminar working on a project with the Uruguayan artist Carlos Capelán in Tlatelolco, a complex of more than 11,000 apartments in Mexico City. Students drew portraits of residents' pets inside their apartments and organized a collective drawing session of the pets by the residents in one of Tlatelolco's common areas. Students considered the most significant aspect of this project was to gain the trust of the residents, who allowed them to enter into their homes despite the prevalent insecurity in the city.

84–87

Images from “Compraventa,” a project by the students at the Multiple Media Seminar and the Brazilian artist Rosângela Rennó. For this project, students collected secondhand objects and their stories from their owners. Later, they resold the items at a secondhand market in Mexico City, packing each object in a box with the story of the object as the only available information about it. Buyers determined the price of the object based on the value they assigned to its story.

88–91

“Concilio del Saber Vivido” is a project by the Multiple Media Seminar 2. Students performed different activities in collaboration with elders over 60 years old. They created the publication *El Compendio Ilustrado del Saber Vivido*, which compiles 25 “saberes” (knowledge acquired through lived experience), with the intention of exploring the knowledge acquired through living rather than academic experience.













