

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

Pinto mi Raya como ejemplo de la autogestión en las artes

TRABAJO POR MEMORIA DE EXPERIENCIA PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

Tonantzin Arreola Romero

Directora del trabajo por Memoria de Experiencia Profesional

Mtra. María Cecilia Iglesias

Ciudad de México, junio de 2023

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Contenido

I. Introducción: Memoria de Experiencia Laboral	3
II. Marco Teórico y de Referencia.....	6
Gestión Cultural	7
<i>Autogestión de las Artes Visuales</i>	11
Espacios Independientes de las Artes Visuales.....	17
El Archivo como Materia en el Arte Contemporáneo	23
III. Contexto de mi Experiencia.....	26
Campo y Capitales de PMR.....	32
Mi Experiencia en Pinto mi Raya	42
<i>Autogestión en PMR</i>	42
<i>Listado General de Actividades</i>	44
<i>Procesos de Trabajo</i>	46
<i>Proyectos de PMR en los que he colaborado</i>	49
IV: Análisis y Selección de Experiencias	53
Trabajo con la Institución. <i>Si Tiene Dudas... Pregunte. Exposición Retrocolectiva de Mónica Mayer.</i>	53
<i>Archivo: Raya: Crítica, Crónica y Debate en las Artes Visuales.</i>	55
<i>Curaduría. Kit de Esquina: Interposiciones Visuales y Desdoblamientos del Archivo Pinto mi Raya</i>	62
V. Conclusiones	67
VI. Referencias.....	76
VII. Cuadros	78
Cuadro I	78
Cuadro II	81
Cuadro III.....	85
VIII. Anexos.....	93
Anexo I: Entrevista	93
Anexo II: Cuestionario para Víctor Lerma	113
Anexo III: La Moneda Cae de Canto. Proyectos Autogestivos de Pinto mi Raya.....	120

I. Introducción: Memoria de Experiencia Laboral

La construcción de conocimiento se alimenta del diálogo entre la teoría y la práctica. Una memoria profesional no es solo el recuento de las actividades, sino el análisis crítico y sistemático para poder dimensionar dicha práctica en relación a la formación profesional de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural (AyPC).

Arte, patrimonio y cultura son conceptos claves para la licenciatura, mismos que han cambiado a lo largo de la historia de las ideas y se definen según su uso y contexto. Estos conceptos nos confrontan con la amplia variedad de prácticas que engloban. Los profesionistas de AyPC podemos participar en diversas actividades, pero también hay prácticas en las que no tenemos cabida, sobre todo siendo agentes externos a las comunidades, donde, en el mejor de los casos, podremos documentar. De tal manera que es importante conocer y comprender la complejidad de este campo.

La siguiente memoria profesional parte de mi experiencia trabajando en *Pinto mi Raya*¹ (PMR) un proyecto de los artistas Mónica Mayer y Víctor Lerma, un espacio, un archivo y una obra de arte que comenzó a finales de la década de los ochenta en la Ciudad de México y que ha persistido hasta la fecha. PMR inició en 1989 y es un *Proyecto de arte conceptual aplicado*, término que, en sus redes, los propios autores utilizan para “definir obras que además de su valor simbólico pretenden intervenir de manera práctica su entorno proponiendo e implementando soluciones.” (Lerma & Mayer, 2021) Siendo un proyecto autogestivo, económicamente Mayer y Lerma han afrontado las limitaciones financieras, la búsqueda de recursos en trabajos temporales,

¹ Pinto mi Raya ha sido una galería, una serie de televisión para el Canal 23, un programa de radio, una de las primeras revistas virtuales de arte contemporáneo mexicano, un libro, un blog, un proyecto de edición de gráfica digital, una serie de performances, pero principalmente un proyecto de investigación basado en su archivo hemerográfico especializado en arte contemporáneo mexicano que iniciaron en 1991 y a la fecha incluye más de 280 mil artículos.

en financiamientos del Estado y de empresas, en momentos autososteniéndose, buscando siempre conservar su autonomía creativa. En consecuencia, han desarrollado una estructura para la realización de su obra, la cual contempla procesos enmarcados hoy día en la gestión, como lo son la exhibición, la publicación, la documentación y el archivo, entre otras.

Por casi ocho años, he trabajado en diferentes proyectos artísticos de la pareja, tanto colectivos como individuales, integrándome en las actividades cotidianas del mismo, lo que implicó que realicé y adquirí competencias y actividades diversas, en consecuencia, me pienso como una observadora participante.

El objetivo de esta Memoria Profesional es revisar mi práctica dentro de este proyecto artístico con herramientas conceptuales del campo profesional de la carrera de AyPC. Estudiaré el proyecto PMR y mi quehacer en él para comprender cómo la práctica artística de PMR puede aportar saberes a la carrera. Durante mi paso por la carrera de AyPC noté que había mayor peso en proyectos sobre arte y patrimonio popular y pocas veces revisamos proyectos de arte, donde se enmarca el caso de Pinto mi Raya. Si bien sé que existen diferencias que justifican esta separación (como que el arte popular es una expresión mayormente colectiva mientras que el Arte tiene un fuerte carácter autoral), creo que estas pueden aportar a la discusión sobre gestión cultural y artística.

Me parece importante realizar un análisis de mi experiencia a través de exponer las estrategias con las cuales el proyecto ha operado y se mantiene. Dentro de este análisis, considero también importante presentar el campo, su contexto y las condiciones de producción de PMR: las preocupaciones de su generación, las

posibilidades educativas a las cuales tuvieron acceso y las problemáticas sociales que les acompañaron. También considero importante revisar el papel de *El Archivo* en la construcción de este proyecto que desde el principio responde a su posicionamiento sobre qué estrategias elaboran para insertarse en el campo del arte.

Para llevar a cabo estos objetivos, sistematizo algunas de mis experiencias y describo mis actividades. Realicé un recorte seleccionando 3 proyectos que me parecen clave para abarcar la diversidad dentro de PMR. Otro elemento metodológico fue la realización de entrevistas (Anexo I). Éstas son citadas a lo largo del documento. Son inéditas y se publican mediante este trabajo.

Creo que más que identificar EL modelo de autogestión con el que opera PMR, enunció la metodología que este proyecto ha desarrollado para operar. Por ejemplo, el Archivo como herramienta de la autogestión que permite a los colectivos generar una propia narrativa/ historia, ya que al resguardar documentos contextuales y de procesos están generando la evidencia necesaria para historizar su trabajo. Más adelante ahondaré en este tema.

Este trabajo recepcional, me ha ayudado a reflexionar, analizar y concientizar sobre los procesos autogestivos en los que he participado, atravesando mi experiencia con la teoría que a la par he ido adquiriendo, pero que no me había detenido a analizar.

Preguntas de investigación

- ¿Qué estrategias de gestión he encontrado en el proyecto de Pinto mi Raya?
 - ¿Qué papel juega el archivo en el proyecto autogestivo de PMR?
 - ¿Cuáles son los capitales que posee y ha adquirido PMR?

II. Marco Teórico y de Referencia

Antes de empezar, cabe decir que soy licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México A la par que cursaba esta carrera iba cursando y certificando materias en la UACM. En aquel entonces compartía con mis amistades la idea de que era pertinente hacer dos licenciaturas, de modo que el sistema de la UACM aparecía como una buena oportunidad para poder avanzar en ambas simultáneamente.

Ingresé a trabajar en PMR por mi servicio social en la FAD en 2014, mientras seguía avanzando en la UACM y tramitando mi titulación en la UNAM. Esto gracias a un amigo quien al comentarle que me urgía conseguir donde realizar mi servicio, me dijo del proyecto de PMR y de la exposición que entonces tenían en puerta, ya que era una exposición grande, requerían apoyo. A través de redes sociales me comuniqué con PMR y agendamos una entrevista, donde me platicaron más del proyecto de exposición y me plantearon las opciones para liberar mi servicio social. Considero que esta experiencia explica mi interés en los cruces de las Artes Visuales con la Gestión Cultural y artística.

El proyecto de PMR está atravesado por varios conceptos, quizá parecen demasiados, pero considero importante que quede presente que es un proyecto complejo. A continuación, realizaré un recorrido por algunas categorías conceptuales e históricas con el fin de enmarcar PMR: Gestión, Autogestión y Espacios independientes y Archivo.

Gestión Cultural

Diversos autores coinciden al identificar el origen de la gestión en Francia. El músico y cineasta José Luis Castiñeira (2010) comparte una historiografía con otros autores sobre la gestión al identificar su origen en Francia, en la época posrevolucionaria (Román, 2011) (Nava y Márquez, 2015), cuando fue necesaria la organización de los bienes nacionales y se generaron nuevas dinámicas sociales debido al establecimiento de las ciudades como espacios comunes. Entonces aparece la figura del mediador cultural.

En un segundo momento, el texto de Castiñeira refiere cómo la cultura es usada como una herramienta política, ahonda en el papel que jugaron los intelectuales y creadores en los movimientos sociales de resistencia, específicamente en el caso de España contra el franquismo.

El autor argentino dice que el nacimiento del concepto *gestión* se da en el marco del florecimiento de las ciencias económicas. Años más tarde, en la posguerra, el concepto se encuentra con los discursos europeos sobre la diversidad y los derechos humanos, los cuales pretenden elaborar normas de convivencia universales, aunque en la práctica están condicionadas por la posición económicas de los países. La nueva división del trabajo trajo consigo el concepto de tiempo libre y consumo cultural (Castiñeira de Dios, 2010). Paralelamente, del otro lado del Atlántico, se crean las industrias culturales, lo cual deviene en la profesionalización de las actividades artísticas y culturales. Finalmente habla de cómo el neoliberalismo ha estructurado una parte importante de lo que hoy entendemos como gestión cultural, siendo Estados Unidos su principal motor. Se hacen más comunes las inversiones privadas para los

proyectos culturales y los institutos internacionales (de origen europeo y estadounidense) que refuerzan el discurso desarrollista para Latinoamérica, lo cual, irónicamente, esteriliza la diversidad local por la homogenización del discurso cultural. Otro elemento clave de este tercer momento son las industrias de Turismo Cultural, las cuales movilizan las economías locales bajo la mercantilización de la vida cultural, llevando a las comunidades a escenificar sus propias vidas en aras de mayor ganancia económica.

José Luis Mariscal, en su texto *La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica (2015)*, menciona que la profesionalización comienza en la primera mitad del siglo XX pero recuerda que antes de esto, las comunidades ya tenían prácticas de organización cultural en lo que él nombra como encargo social, donde engloba las actividades de actores sociales como el mayordomo religioso o las organizaciones de ferias, quienes por lo general no reciben una remuneración económica establecida y parte importante de pago es el reconocimiento de su propia comunidad por haber realizado dicho encargo.

Por su parte, autores como Laura Elena Román García (2011), Eliud Nava y Jesús Márquez (2015), en el contexto latinoamericano identifican la gestión como un proceso institucional/gubernamental que se ha ido construyendo paulatinamente, primero como una estrategia política a la construcción de identidades nacionales, luego pasando por procesos de democratización y acceso a la alta cultura, para finalmente profesionalizar dichas prácticas a través de herramientas metodológicas intelectuales. Me atrevo a decir que actualmente estamos en un cuarto momento en el que está

presente la discusión sobre el papel del gestor en las comunidades y las acciones de las comunidades en sus propias actividades de gestión.

En su texto *Una revisión teórica sobre la gestión cultural*, la Román hace un recorrido sobre el origen de la gestión cultural en México. Comienza diciendo que “La cultura siempre ha reclamado algún tipo de organización por parte de la comunidad.” (2011, pág. 6), entendiendo que la gestión es un proceso más que un hecho. Román identifica que un antecedente importante para el concepto en México se ubica a mediados del siglo pasado, con los proyectos gubernamentales de identidad nacional durante el gobierno de Álvaro Obregón y de alfabetización durante el de Lázaro Cárdenas (Román García, 2011, pág. 7). Añade que esto se acompañó de la formación de profesionales encargados de **llevar la cultura**, como lo fueron los maestros rurales, a quienes Mariscal también reconoce como agentes sociales que participan de la organización cultural. Coincide Román con Nava y Márquez al identifican que posteriormente, en los sesenta y setentas, la idea de promoción se comienza a configurar y para los ochenta aparecen las primeras instituciones encargadas de la formación de promotores, primero con capacitaciones y posteriormente cursos, seminarios y, finalmente, posgrados (2015).

Los textos de Román y de Nava además concuerdan en identificar que en ese mismo periodo se crean las instituciones culturales (Nava & Márquez, 2015). En nuestro país la formación de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) implicó cambios en la producción artística. Además, debido al TLC² y el establecimiento del neoliberalismo, el turismo comienza a tomar un papel en la cultura

² Tratado de Libre comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, firmado en la última década del siglo pasado.

y nuevos discursos de inclusión e integración cuestionan la postura paternalista del estado.

Román, señala que hay una “incoherencia fundamental” en el concepto de Gestión Cultural debido a que se ha usado de formas diferentes tanto en textos como en la práctica³. En tanto que es conceptualizado en el marco de los discursos desarrollistas (Román García, 2011), se ha definido como “la administración de recursos culturales”, simplemente reemplazando el término de administración por el de gestión y hasta como “la materialización (de un proyecto cultural) a través de una metodología de trabajo”. Por otro lado, profesionistas de diferentes disciplinas han realizado las actividades de lo que hoy se pretende comprender como un gestor cultural, con nombres como *Promotor*, *Animador* o *Mediador*, incluso *Manager* (Lipovetsky, 2012).

La académica añade que el Gestor Cultural es un agente especializado que tiene un compromiso social: debe reflexionar sobre sus capitales, ya que éstos le servirán para ver, escuchar y actuar en relación al campo en el que pretenda accionar en favor de la comunidad; tiene un espacio físico y territorial en el que reconoce a los otros agentes del campo. En cuanto a sus actividades: administra los recursos y capitales, elabora proyectos, los conduce y evalúa. Bajo esta propuesta, el gestor es un profesionista que debe comprender la diversidad del mundo y en particular de las comunidades, haciendo propuestas complejas. Esto también implica que en el gestor cultural apremia una postura de escucha activa. Es importante que se reflexione sobre

³ Problema extendido, como ya se mencionó, para Arte, Cultura y Patrimonio

sus capitales, sobre la posición en el campo, desde la que enuncia, procurando fomentar el diálogo y remarcando el valor de todos los agentes del campo.

La propuesta de la gestora e investigadora es que la gestión cultural es un ingrediente para la transformación social. En el mismo texto rescata la siguiente cita de 2002 de Juan Carrillo: “la gestión cultural no es un hecho estático o realizado por una serie de profesionales con un proyecto cerrado; es un evento que se realiza con la participación de todos”. (Román García, 2011, pág. 10) Bajo esta mirada, el gestor tiene una labor social aglutinante, comunitaria y flexible ya que, a diferencia de su origen teórico, ahora el gestor no impondrá los valores a la comunidad, sino que promoverá la comunicación para potenciar los capitales culturales de éstas.

Autogestión de las Artes Visuales

“La autogestión
cumpliría un rol fundamental, la posibilidad de hacer generada
por los propios participantes que no esperan por factores
externos.” (Larzabal Rodríguez, 2013, pág. 14)

Para este documento definiré autogestión en el marco de las artes visuales como el trabajo que los propios artistas, comunidades y espacios hacen para producir, difundir, construir y mantener sus proyectos, para subsistir y sostener sus prácticas artísticas y culturales. Revisé a diversos autores que explican desde la gestión en general hasta la autogestión en las artes, de dicha investigación realicé el cuadro *Conceptos de gestión y autogestión* (Cuadro I). Nava y Márquez argumentan que los artistas y los promotores culturales, tiene como tarea exigir apoyos y libertades para la consolidación de espacios independientes y otras propuestas autogestivas ya que para ellos “los artistas

deben ejercer la autopromoción y la autogestión cultural como alternativa para no estar sujetos a las decisiones de los organismos del estado” (2015, pág. 535), dando libertad creativa a los productores.

La autogestión, de acuerdo a la revisión que hacen Zarauza (2016) y León (2002) se relaciona con los movimientos sociales disidentes, anarquistas y anticapitalistas. Me parece que, desde esa perspectiva, resulta contrario (aunque paralelo) a la gestión. Este contraste ideológico me resulta interesante, incluso podría explicar por qué la licenciatura pone poca atención a la autogestión en tanto que es una institución.

El filósofo Gilles Lipovetsky define que “La autogestión consiste en suprimir las relaciones burocráticas del poder, en hacer de cada uno un sujeto político autónomo.” (2012, pág. 27) En tanto que el estado mexicano ha sido fuertemente centralista, la profesionalización de la gestión y su práctica, impulsada por las instituciones, en consecuencia, también lo es. No es de extrañar entonces que las prácticas autogestivas ocurran fuera de los centros, siendo que el **centro** no es solo un espacio físico-geográfico, sino conceptual y de campo. En el caso de PMR y otros artistas de la *generación de los grupos*⁴, el centro era técnico-conceptual y el descentramiento es en relación a crear obra no-objetual.

“Este descentramiento del arte surge por la necesidad de independencia y apropiación de fuerzas capaces de diferenciar lo producido en la ciudad de México, así como las fisuras en el poder político centralista del sistema mexicano; permitiendo con ello el destape de

⁴ Se conoce como Generación de los grupos a al movimiento artístico de los ochentas en la Ciudad de México, nombrado así porque los artistas trabajaban colectivamente. Algunos de sus exponentes son No-Grupo y Polvo de Gallina Negra.

del multiculturalismo propio del país.” (Nava González & Márquez Carrillo, 2015, pág. 534)

Por su parte, la académica Alejandra León (2002), en su texto *Guía múltiple de la autogestión: un paseo por diferentes hilos de análisis*, entiende la autogestión como una construcción social histórica, polisémica y argumentativa; coincidiendo en parte con la concepción de Román sobre la gestión en tanto que la define como una labor cambiante por su misma naturaleza dialógica. León, maestra en psicología, se pregunta además por el prefijo *auto*, cuestionando su relación con *autonomía* y anotando que, de ser así, habría que identificar ante qué se es autónomo. Por ejemplo, la imagen 1 es la obra *la veladora* de PMR, en el texto dice “Con el FONCA y sin el FONCA hago siempre lo que quiero”, esto enuncia una actitud que podría relacionarse con el ser autogestivo y su autonomía, en este caso, sería en relación a las instituciones culturales.



Imagen 1: La veladora, Con el FONCA y sin el FONCA hago siempre lo que quiero (2014). Del archivo de PMR.

En su texto, León contextualiza la autogestión primero en los movimientos obreros y en el pensamiento político anarquista. Luego, en el siglo XX en los procesos colectivos y okupas del mismo anarquismo.

“En los años 60 y 70 se puede hablar de una “ebullición” de la palabra. “Samoupravlje” fue traducida en Francia como “autogestión” y, a partir de aquí, los más diversos sectores (partidos políticos, sindicatos, pequeños grupos, medios de comunicación, intelectuales como Lapassade y Lourau y su “autogestión pedagógica” ...) se apropian de la palabra, dándole sentidos diferentes que van diluyendo su versión libertaria inicial. Asimismo, con la propuesta de “self-managment” en los países anglosajones, se transfiere la idea de autogestión a la empresa, ya no para generar movimientos contra las injusticias del sistema capitalista, sino para fundirse a él y corregir sus defectos mediante la reducción de la distancia entre gerentes y trabajadores. Ese modelo parece

ser una especie de raíz de la aquí llamada autogestión liberal, a partir de la cual comienza a aparecer versiones cada vez más individualistas de autogestión.” (León Cedeño, 2002, pág. 5)

En Latinoamérica se relaciona la autogestión primero con los movimientos de liberación de los esclavos afrodescendientes (León Cedeño, 2002). Para la segunda mitad del siglo XX, el concepto se sigue usando de manera laxa con lo que se complica el consenso sobre el mismo, llegando a ser ocupado en lugar de autonomía. Incluso los autores se cuestionan si realmente son conceptos paralelos.

Mayer ha repetido en diversas ocasiones que para ser considerada artista (dentro del campo del arte) ella tenía que hacer “todo el trabajo”: hacer la obra, conceptualizarla, escribir, exhibirla, es decir, apropiarse de las estrategias del campo y relocalizarlas, hacer el trabajo de la artista, la curadora, la historiadora, la crítica, la gestora, la documentadora, como dice el sociólogo Howard Becker:

“Una vez que producen su trabajo, los artistas necesitan distribuirlo, encontrar un mecanismo que proporcione a la gente gusto necesario para apreciarlo, para acceder al mismo y que, al mismo tiempo, recupere la inversión de tiempo, dinero y materiales de modo tal que pueda contarse con más tiempo, materiales y actividad cooperativa con los que producir más trabajo.” (2008, pág. 117)

A partir de esta serie de lecturas en relación con la gestión y a la autogestión, me parece que, a pesar de que conceptualmente parecen compartir un origen, resultan dos procesos contrarios. A través de revisar a diversos autores, me resulta evidente por qué el consenso es difícil. No parte únicamente de lo nuevo del campo ni de su aún

más reciente profesionalización sino también porque nace de diferentes procesos políticos y sociales.

En el resumen de su tesis *Guía múltiple de la autogestión* (2002), León categoriza cinco modelos de autogestión: **Estatal**, el gobierno provee herramientas técnicas y conceptuales, a veces económicos, pero limita su utilización y condiciona el apoyo; **Liberal, o capitalista**, enfatiza la capacidad individual de las personas rayando en el individualismo; **Sin patrón**, organizaciones colectivas y cooperativistas, buscan contrarrestar las desigualdades del capitalismo; **Microcomunitaria**, emprendimiento colectivo de acciones con fines comunitarios; y **Externa**, promovida o comandada por alguien ajeno a la comunidad.

Si bien no las establece como únicas, la práctica de PMR difícilmente se puede explicar desde este marco de análisis. Por un lado, podría considerarse liberal ya que buscan el crecimiento de un proyecto que sostienen solo dos artistas, no una comunidad más amplia,⁵ pero también es cierto que PMR nace de una preocupación por el campo del arte y sus alcances no solo son el establecimiento de Mayer y Lerma como artistas relevantes en el campo sino que es una herramienta para otros miembros de la comunidad. Lo que sí podemos identificar es que son parte de una *subjetividad colectiva*. Porque “la comunidad es donde sus integrantes comparten valores, afectos, instancias de la vida cotidiana, elaboran proyectos y se organizan, allí se construye una subjetividad colectiva” (Larzabal Rodríguez, 2013, pág. 27).

⁵ ¿Cuántas personas son necesarias para establecer que un grupo social es una comunidad? Además de las prácticas al interior.

Me suscribo a las conceptualizaciones que hacen Nava y Marques, para gestión, y Delfina Zarauza, para autogestión. También reconozco que me interesa saber esto porque yo misma, como artista y gestora, me autogestiono y gestiono mis proyectos constantemente. Como artista y gestora, al leer las investigaciones sobre el tema y reflexionar sobre el trabajo de PMR, algunas cosas me parecen naturales a cómo funciona el campo del arte. Desde mi práctica en la autopublicación, comprendo la necesidad de ser yo misma quien asume el trabajo y que el objetivo es insertarse en el campo de las Artes Visuales. Se conjuran dos diferentes capitales, el cultural y el social, obtenidos en la universidad, en PMR y participando en actividades como ferias y exposiciones.

Espacios Independientes de las Artes Visuales

Personalmente, encuentro una relación entre la autogestión y los espacios independientes de las Artes Visuales. Para esta sección revisé dos catálogos y del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y la monografía *Espacios artísticos Autogestionados (2013)* de Marianela Larzábal.

En la introducción del catálogo *Arte acción en México (2019, MUAC)*, los autores reconocen que en la segunda mitad del siglo XX los artistas en México buscaron romper las lógicas establecidas del arte, lo cual implicó que se conformaran espacios que albergaran esas nuevas prácticas, que a su vez llevó la configuración de circuitos de circulación para esta nueva obra de arte. Es decir, un descentramiento con relación a las prácticas y espacios hegemónicos. Nava y Márquez apuntan que:

“Los espacios independientes abre sus plataformas no sólo a los artistas que no encuentran cabida en los espacios oficiales, sino que además, devuelve, reintegran, suministran y tienen la facultad de comunicar lo que ocurre en la escena artística de las comunidades en las cuales se insertan.” (2015, pág. 534)

En el catálogo *La era de la discrepancia*, el investigador Álvaro Vázquez habla del trabajo de los grupos y los espacios independientes en el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Dice que: “La principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción” (2006, pág. 196).

Incluso me atrevería a decir que trabajar colectivamente (en conjunto) es una forma más de descentrar la práctica artística y de gestión ya que la propia sociedad tiene prácticas individualizantes.

Finalmente, la monografía de Marianela Larzábal Rodríguez (2013), elabora la relevancia del Espacio en las artes, a pesar de que sus ejemplos son más cercanos a las okupas y la vida anárquica. Un apunte valioso de Larzábal es que estos espacios generan flujos creativos en tanto que todos los habitantes apremian el uso de su tiempo para la creación.

En el catálogo de 2019, los curadores refieren al tránsito de los artistas de los espacios independientes a los espacios institucionales (Aravena, Henaro, Moreno, & Smith, *Arte Acción en México. Registros y resíduos*, 2019, pág. 16), fenómeno del que forma parte PMR. La articulación de espacios independientes, alternativos o disidentes

es una estrategia que los artistas han utilizado para insertarse en el campo del arte⁶. En su texto *Algunas propiedades de los campos* (1990), el sociólogo francés Pierre Bourdieu describe cómo éstos, a quienes nombra **recién llegados**, se apropian de estrategias del propio campo para proponer modificaciones en éste e insertarse. En el caso de la historia del arte, ese ha sido el proceso de las corrientes artísticas al menos del siglo XX en adelante. Los jóvenes artistas se apropian de un discurso pasado, como el neoclásico se apropió del arte del periodo clásico, o de las estrategias ya institucionalizadas, como la exposición, para proponer modificaciones en la técnica pictórica, como los impresionistas. Bourdieu apunta:

“Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego. Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego (la selección y cooptación siempre prestan mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión) y en conocer (prácticamente) ciertos principios de funcionamiento del juego.” (Bourdieu, 1990, pág. 139)

Roberto Eliud Nava González y Jesús Márquez Carrillo resumen seis décadas de espacios independientes en México en su texto *La configuración de los espacios independientes de arte en México, 1950 – 2010* (2015). Primero refieren a cómo la institucionalización de la cultura, de la mano del proyecto vansconcelista en el mandato de Álvaro Obregón, establece un arte oficial al cual se contraponen artistas que no realizaban obra bajo los cánones requeridos por el estado, siendo Rufino Tamayo uno de los primeros casos documentados en México en tener una exposición en un espacio

⁶ Esta práctica se puede rastrear hasta el movimiento impresionista.

independiente, entendiendo éste como un espacio no institucional gubernamental. Desde entonces, otros espacios independientes abren y cierran sus puertas, pero en su mayoría tienen un periodo corto de vida, en gran medida porque son proyectos de lo que Bourdieu llama producción “pura” (2005), son un engranaje en la consagración de un artista y no contemplan su rentabilidad, nuevamente, porque el establecimiento del espacio es una estrategia y no un objetivo. Tal como sucedió con PMR como *Galería de Autor*, que cerró debido al trabajo que implicaba sostener un espacio independiente.

Pienso importante reflexionar sobre el término **independiente** y **autónomo**. ¿De quién son independientes o autónomos, con respecto a qué? Este carácter de independencia da autonomía a los espacios y a los artistas, ya que al no tener que responder a los intereses de terceros, los discursos son mediados por los autores y gestores del espacio. Aunque, continuando con Bourdieu, dicha autonomía es relativa a los diálogos con el campo, tendrían que al menos rozarlo de manera tangencial, de lo contrario pasan a ser asunto de otro campo. Ya no ahondaré en este punto debido a que no es pertinente a este trabajo.

En su resumen, Nava y Márquez mencionan situaciones que en cada década tuvieron impacto en la configuración de espacios independientes. En los cuarentas la migración a México provocada por los conflictos bélicos internacionales tuvo como consecuencias que los espacios independientes se multiplicaran. En los cincuenta fue el movimiento de **La Ruptura**, con exponentes como Sebastián y José Luis Cuevas, que buscaban romper con la tradición muralista y de la escuela mexicana de la pintura. Los sesentas, debido a los diferentes movimientos sociales, tuvo como consecuencia la

desconfianza de los artistas en el gobierno, nuevamente alimentando las propuestas alternativas al arte oficial.

Víctor Lerma y Mónica Mayer pertenecen a la llamada Generación de los grupos, quienes *“asumieron en la experimentación plástica un medio de aprendizaje y renovación”* (Nava González & Márquez Carrillo, 2015), nombrada así debido a que en la década de los ochenta se formaron varios grupos de artistas para trabajar en colectivo. Proceso Pentágono, No-Grupo, Germinal o Tepito Arte Acá, realizaban obra conceptual, performance, instalación, intervención al espacio público y otras manifestaciones. Mayer, por ejemplo, formó parte de Polvo de Gallina Negra. Algunos de estos grupos tenían además espacios de exhibición o para tallerear. En general el planteamiento era unir fuerzas para construir espacios dentro del campo para las nuevas manifestaciones en las artes visuales y plásticas.

En la década de los noventa hubo una nueva explosión de Espacios Independientes de Artes Visuales (EIAV), aunque estos tenían mejores condiciones ya que se alimentaban de la experiencia de los grupos de los ochentas. Además, el campo se vio beneficiado por la aparición de los financiamientos estatales como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)⁷. Por otro lado, varias ciudades a lo largo del país comienzan a configurar su escena en el arte nacional. Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Puebla y Tijuana hoy son reconocidos por su producción artística. Ya en su contexto, PMR compartía la colonia Condesa con otras galerías independientes: Unicornio blanco y Los Caprichos.

⁷ Que en un inicio tuvo muchos problemas ya que tenía prácticas como darle becas a su propio jurado.

Hoy día existen proyectos que investigan la diversidad de los espacios independientes en el país y en la Ciudad de México. Algunos de estos son *Pasaporte Cultural*⁸ y *Cartografía de la distopía*⁹. Por otro lado, desde 2018, la ciudad de México cuenta con una Ley de Derechos Culturales. Siendo el país tan grande y diverso, los espacios independientes son vitales para cubrir la demanda que implica, de modo que el estado podría asegurar el funcionamiento y permanencia de los espacios culturales independientes.

Dentro de las artes visuales es común la gestión de espacios dirigidos por los propios artistas. Estos espacios independientes, gestados desde las artes visuales, nacen de la necesidad de tener un lugar para mostrar el trabajo de los artistas en lucha, quienes se apropian de estrategias de los espacios consagrados, como las exposiciones, para validarse centro del campo. Albergar “obra alternativa” es una de sus características.

⁸ Pasaporte Cultural (2021) <https://pasaportecultural.mx/mapaculturalmx> Pasaporte Cultural ha mapeado cerca de 900 proyectos a lo largo del país. Comenzaron alrededor de 2016 publicando en YouTube cápsulas sobre algunos espacios independientes en la Ciudad de México. Se definen como una red cooperativa que busca vincular, difundir, investigar y provocar colaboraciones desde y para los proyectos culturales independientes en México (2021). Cuentan con diversas redes sociales en las que realizan transmisiones en vivo de charlas y discusiones; comparten noticias, información de talleres y el quehacer de espacios independientes.

⁹ Cartografía de la distopía (2022) <https://politicasculturales.mx/cartografia-de-la-distopia> Cartografía de la distopía es un proyecto interinstitucional que expone las condiciones de espacios “no oficiales” de artes vivas. Se interesan por espacios que no figuran en las estructuras institucionales del estado. Aunque están enfocados en artes vivas, incluyen otras disciplinas y circuitos. Catalogan en tres categorías los espacios: Difusión, Formación y Consumo. Documentos como la Cartilla de los Derechos culturales mueven al Estado a garantizar el acceso a estos derechos a sus ciudadanos. Los menciono porque me parece relevante entender el espectro que los espacios independientes ofrecen; porque es importante la definición y objetivos de éstos.

El Archivo como Materia en el Arte Contemporáneo

“Consideramos el archivo como arte, activismo y como un acto de defensa personal y seguiremos haciéndolo.”

(Mayer, 2017)

Una de las características de PMR es que tiene un archivo relevante para las Artes Visuales en México. No han dejado de producir su obra y ese archivo es un recurso para su obra artística, así como su obra misma. Considero que el archivo es parte esencial de PMR, y ahora presentaré algunas investigaciones que exploran la relación entre El archivo y El arte para explicar mejor porque trabajo con archivo al colaborar en PMR.

En el texto *El archivo: de la metáfora extractivista a la ruptura poscolonial*, el investigador de la UAM, Mario Rufer habla del archivo y el proceso de archivar (2016). Se pregunta si el archivo es en efecto un espacio de poder, una herramienta para su ejercicio, para colocarse y legitimarse. Al ser una herramienta de poder, los estados e instituciones han generado archivos, sosteniendo con ellos la narrativa que les coloca en ese sitio; al hacerlo seleccionan documentos que les respalden y, en consecuencia, omiten elementos, como las narrativas locales, los discursos disidentes y de oposición. Hoy se habla de la **historia oficial** en contraste a las narrativas que quedan fuera del discurso; es decir, la propia construcción de la historia ha cambiado.

El texto también discute sobre la diferencia de las sociedades culturales y las sociedades historiadas, siendo la segunda un proceso científico positivistas. Señala que (...) “el archivo debería ser analizado más en términos de un hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama” (Rufer, 2016, pág. 183).

También revisé la memoria del simposio *Archivos fuera de lugar, Circuitos expositivos, digitales y comerciales* (2017) que se llevó a cabo en el Museo Ex Teresa de la Ciudad de México. La maestra Sofía Carrillo expone cual es la situación de los archivos de arte en México, lo cual da razón de ser al simposio:

“En la última década, los archivos del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX salieron de debajo de las camas de los artistas y comenzaron a habitar no sólo los repositorios de los museos y los centros de documentación, sino también las casas de subasta, las colecciones privadas y las bodegas de las galerías comerciales.” (Carrillo Herrerías, 2017)

En dicho evento se expusieron varios casos y problemáticas que el archivo de arte contempla, como su acceso, conservación y activación. Tuvo una amplia variedad de ponentes que dan cuenta de los actores del campo de relación arte-archivo. La curadora e investigadora señala que: “Hemos sido testigos no sólo de la consolidación de los archivos como objetos exhibibles o como bienes patrimoniales, sino también del inicio de su reificación en tanto que mercancía u objetos coleccionables” (2017).

El Archivo es un elemento importante para PMR, es para ellos una obra de *Arte Conceptual Aplicado*, además de un posicionamiento político con relación al proyecto. Contiene en su formulación un papel activo. El archivo se visita, se revisa y se construye desde lo político.

PMR comienza a preocuparse de resguardar documentos desde un proceso político consciente del papel que tiene el archivo para el establecimiento de las instituciones. A PMR le ha permitido construir su propia narrativa. El hecho social es que una pareja de artistas generó un repositorio para los interesados en la historia

reciente del arte mexicano. A mí me hace preguntarme sobre cuando los grupos sociales comienzan a historiarse, a resguardar evidencia de su existencia. También me ha llevado a apropiarme del quehacer del archivo, resguardando materiales y evidencias sobre mis prácticas artísticas y de gestión.

Luego de revisar los conceptos que me parecen importantes para explicar la práctica de PMR, describiré el proyecto en el que por ocho años he laborado. Hacer un marco de referencia así me parece importante porque son conceptos que no me tocó revisar en mi proceso formativo en la UACM, de manera que enunciarlos puede permitirme comunicar mejor mi proceso de trabajo con mis colegas.

III. Contexto de mi Experiencia

En este capítulo comenzaré con la descripción de PMR, desde su origen ya que, para mí, entender su proceso ha dimensionado su práctica actual. Repasaré brevemente algunos de sus proyectos, para finalmente llegar a la práctica que yo he realizado desde el 2014.

Pinto mi Raya (PMR) es un proyecto artístico de Mónica Mayer y Víctor Lerma, artistas mexicanos que se conocieron en los setenta en la Academia de San Carlos, en ese entonces era la sede de Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (ahora Facultad de Artes y Diseño).

PMR, como archivo físico, contiene el archivo hemerográfico del proyecto *Raya: crítica, crónica y debate en las artes visuales*; una biblioteca con libros, revistas y catálogos organizados por los temas de interés de los artistas; una colección de arte que incluye obra de los propios artistas, pero también de colegas; objetos, documentación, residuos y accesorios de sus acciones plásticas y performáticas; además de ser la casa y taller de la pareja.

Lerma es originario de Tijuana, Baja California; estudió arquitectura en Los Ángeles, California, luego viaja a la capital mexicana para estudiar Artes Plásticas. En su estancia en California, toma cursos de antropología social y participó en varios talleres de fotografía. Su práctica artística reflexiona sobre el espacio, el tiempo y la abstracción de lo habitado.

Mayer es originaria del Distrito Federal; también estudia Artes Plásticas en la ENAP, luego hace una maestría en sociología del arte en el *Goddard College* en

California y participa en el *Feminist Studio Workshop* del *Women's Building*. Comprometida feminista, su obra aborda diversas problemáticas del ser mujer artista y feminista, crítica al sistema social pero también al artístico.

Mayer y Lerma ingresan a la academia de San Carlos al comienzo de la década de los setenta, donde algunos de sus profesores fueron la fotógrafa Kati Horna, el escultor Sebastián y el teórico peruano Juan Acha. El 68 había marcado a la comunidad universitaria, politizándola, aunque las discusiones giraban en torno a la lucha de clases, no así sobre el papel de las mujeres en la sociedad y las artes, situación por la que Mayer se posiciona más adelante como feminista. En el campo del arte, los no-objetualismos¹⁰ comenzaban a ocupar lugar y, aunque desde los sesenta algunas galerías en Estados Unidos comenzaban a presentar obras de los denominados **nuevos medios** (Lailach, 2007), en México siguieron limitando su presentación a los espacios independientes hasta la década de los ochenta (Aravena, Henaro, Moreno, & Smith, *Arte acción en México*, 2019). De 1978 a 1980 viven en Los Ángeles por los estudios de Mayer. En 1983, Mayer funda el grupo feminista Polvo de Gallina Negra.

PMR nace en 1989, en su sitio web lo describen como:

“...un espacio alternativo o galería de autor, dentro del marco de otros proyectos similares promovidos por artistas de nuestra setentera generación (también conocida como la Generación de los Grupos) como fueron El Archivero o La Agencia, así como los de otros artistas más jóvenes como La Quiñonera y el Salón des Aztecas” (2021).

¹⁰ Concepto elaborado por Juan Acha para referir a una serie de prácticas artísticas que no necesariamente tenían por meta la realización de un objeto de arte, como el Arte Acción. (Aravena, Henaro, Moreno, & Smith, *Arte Acción en México. Registros y residuos*, 2019)

El proyecto comenzó como una mini galería en casa de los artistas. Para su inauguración realizaron un performance y una exposición que tomaba como pretexto su décimo aniversario de boda¹¹



Imagen 2: Los artistas en la inauguración de la Galería de Autor Pinto mi Raya, acompañados de sus hijos. Archivo PMR.

Dentro de las motivaciones de la pareja para crear PMR estaba que en México los espacios institucionales de exhibición, como los museos y las galerías, ofrecían oportunidades limitadas para prácticas de **nuevos medios**, categoría que engloba el performance, la instalación y el arte procesual. Como se lee en la cita, sí había espacios para estas prácticas, pero estos eran proyecto de artistas, muchas veces sin financiamientos y por tanto considerados independientes. “Contar con un

¹¹ En 1979, cuando se casaron, realizan un performance privado titulado *La señora Lerma*, en el que invitaron a sus amigos a darle “atributos” a la nueva identidad de Mayer al contraer matrimonio. Luego, en 1989 realizan *10 años después*, un performance en el Centro cultural Santo Domingo. Para 2003 hacen *Dualidad virtual*, dónde “intercambian” su identidad con el argumento de que se conocen hace tanto que uno podría hacer la obra del otro, en la pieza realizaban un performance donde intercambiaban ropa y se reproducía un vídeo narrando los años que llevaban juntos. Para 2011, al no poder concretar una pieza para un festival de performance, realizan *El divorcio*, en el que realizan el performance de *Dualidad virtual* a la inversa, se musicalizó con la canción Fallaste corazón. Finalmente, en 2017 realizan una exposición en los Ángeles de *Las Bodas (y el divorcio)*. Todas estas acciones conforman la pieza de largo aliento *Las Bodas (y el divorcio)*, que cada que tiene activación se le realiza un “álbum”, jugando con la idea del recuerdo de las bodas.

espacio propio, a los grupos les implica tomar decisiones, proyectarse, posicionarse de otra manera dentro del campo, generar lazos y tejer una red de vínculos, además de asumir responsabilidades” (Larzabal Rodríguez, 2013, pág. 22). Es decir, es una oportunidad a la vez que mucho trabajo.

La galería de autor PMR se ubicaba en la colonia Hipódromo-Condesa. Actualmente esta colonia es un espacio reconocido en el arte contemporáneo de la Ciudad de México y el consumo de otros circuitos culturales, pero en aquel entonces no tenía esa concepción. En 1991, conscientes de que en la colonia comenzaban a proliferar otros proyectos artísticos independientes, Lerma y Mayer convocan a otros cuatro espacios para generar el Circuito Cultural Condesa con la exposición *Neo-Cursis, artistas que realmente saben amar*¹², organizando una inauguración simultánea y hasta un transporte que llevase a los espectadores a las diferentes galerías participantes (Pinto mi Raya, 2021). Cabe resaltar que sus alianzas no fueron solo con el gremio de las artes, en esa misma exposición, colaboraron de una taquería, quienes ofrecían agua fresca y descuentos a los visitantes de las exposiciones.

También en 1991, Lerma y Mayer comienzan *Raya: crítica, crónica y debate en las artes visuales*, denominado por los propios artistas como un proyecto de arte conceptual aplicado (arriba explicado). “Con el propósito de agilizar el flujo de información sobre artes visuales y conservar una memoria de su crítica, debates y noticias” (Ibid), en el que revisaban alrededor de 11 diarios de circulación nacional

¹² En entrevista, Mayer comenta que los temas de las exposiciones son una forma de crítica a la naciente figura del curador, quien comienza siendo un personaje que realiza actividades de gestión pero que en los noventa pasa a ser un intelectual que articula exposiciones y da sustento a la obra de los artistas.

para compilar las publicaciones sobre arte¹³. La publicación tuvo varios cambios, algunos relacionados a los aportes que profesionistas de la hemerografía y el archivo les compartían y otras a los cambios tecnológicos. En entrevista, Mayer y Lerma hacen notar que, para el nuevo milenio, los periódicos redujeron sus secciones culturales así que comenzaron a consultar medios digitales, como blogs y otras publicaciones en línea. Quincenalmente publicaban dicha compilación, la cual estuvo a la venta y fue adquirida por diferentes instituciones como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el CENIDIAP del INBAL (donde actualmente se pueden consultar). En 2016, cuando ya participaba yo en el proyecto, decidieron dejar de publicar las quincenas y generamos una compilación digital de los índices de las quincenas, los cuales están disponibles en línea¹⁴. Más adelante desarrollaré mi participación en este proyecto.

A mediados de la década de los noventa cambiaron su domicilio y la galería de autor cerró, pero siguieron realizando obras bajo el nombre de PMR: *Yo no celebro ni conmemoro guerras* [2008-2021] y *Abrazos* [2011], por poner un par de ejemplos. Habiendo cerrado la galería, organizan otra clase de proyectos, una serie de obras y exposiciones de gráfica digital: *Mimesis* [1991], *Aquerotipo* [1993], *EMPA* [1994] y *Gráfica Periférica* [1994-1996]. En éstas, consiguieron patrocinio en especie de la compañía CANON Mexicana, S. de R.L de C.V., así como espacios expositivos en el país y el extranjero, coordinaron la participación de una veintena de artistas de diferentes generaciones, hicieron planes de difusión, venta y

¹³ Cabe resaltar que la compilación es una selección de la recolección de noticias, en el archivo físico hay secciones que Raya no publicó.

¹⁴ <http://www.elkit.pintomiraya.com/index.php/indices-de-raya>

donación de la obra a espacios museísticos. Los proyectos de gráfica digital me parecen un grupo importante, por lo completos que fueron, ya que realizaron planeación, organización, producción, logística, comunicación y distribución de la obra, es decir, contemplan diversos momentos del proceso de circulación de la obra de arte. Considero que éstas preocupaciones responden al contexto y formación que la pareja tuvo (post 68, no objetualismos, posgrados en sociología y antropología respectivamente). Aunque no los analizaré en este documento por su temporalidad; pero pueden consultar la entrevista que sostuve con Mayer y Lerma en el Anexo I, donde hablan sobre los proyectos de gráfica, así como otras publicaciones al respecto.¹⁵

Atentos a las posibilidades que las nuevas tecnologías podían ofrecerles, en los primeros años del siglo XXI hicieron el sitio/revista digital *La pala*¹⁶, donde invitaron a publicar textos a la comunidad artística. Las redes sociales han sido importantes, sobre todo para Mayer, quien es asidua usuaria de Facebook. En 2008 Pinto mi Raya lanza la causa en Facebook *Yo no celebro ni conmemoro guerras*, pieza que ha saltado a otros medios, como la gráfica, el arte utilitario y en 2015 a una bandera. Se ha expuesto en el MUAC (2016) y el Festival Internacional Cervantino (2017). Cada año, en el marco de las celebraciones patrias como la independencia y la revolución, publican al respecto.

¹⁵ Sobre los proyectos de gráfica digital, pueden consultar la publicación *Puntos, píxeles y pulgadas*, Centro de Cultura Digital, 2012; o visitar el sitio de Pinto mi Raya: <https://www.pintomiraya.com/pmr/pinto-mi-rama/lista-de-proyectos-2/proyectos-digitales>

¹⁶ <http://www.la-pala.com/>

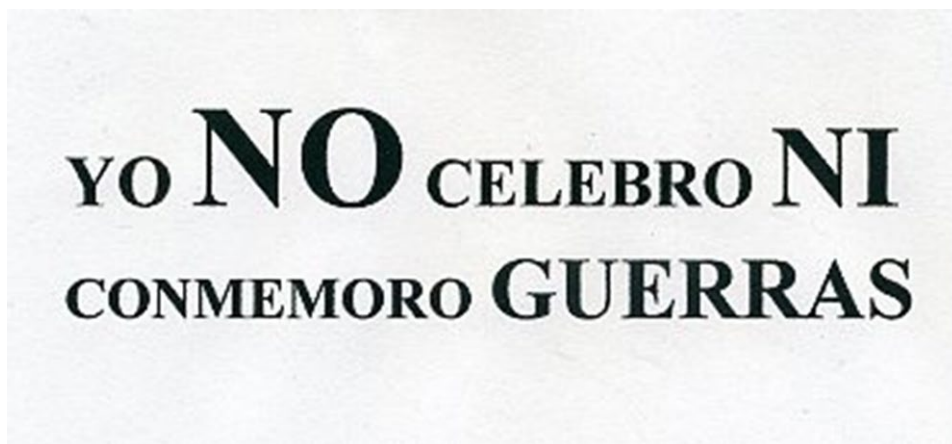


Imagen 3: Obra *Yo no celebro ni conmemoro guerras*. Archivo PMR.

En 2014 Mayer obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores de las Artes (SNCA), la cual tuvo una duración de 3 años, terminándose en 2017. El proyecto de Mayer fue visitar archivos de otros artistas para realizar piezas activándolos. Luego, de 2019 a 2021 Lerma fue beneficiario de la beca del SNCA; su proyecto consistió en visitar el archivo de Pinto mi Raya y realizar obra derivada de la investigación de temas que ha identificado en su archivo. Sobre este último profundizaré en la descripción de mi experiencia.

Campo y Capitales de PMR

En el siguiente apartado haré un resumen de algunos de los conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu, para proceder a utilizarlos en mi análisis de PMR. La propuesta teórica de Bourdieu me parece importante porque analiza el flujo de los procesos sociales, dimensionando lo multifactorial de lo que consideramos valioso en las distintas esferas sociales desde una postura crítica.

El sociólogo Pierre Bourdieu propone una serie de categorías para explicar cómo funciona la sociedad y sus diferentes grupos. El eje de su planteamiento es el concepto de Campo. El Campo es el espacio conceptual en el que se establecen las relaciones, “es un espacio social de acción y de influencia, en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Estas relaciones quedan definidas por la posesión o producción de una forma específica de capital, propia del campo en que se encuentran” (Larzabal Rodríguez, 2013, pág. 7). Hay jerarquías y reglas que el propio campo va estableciendo e incluso modificando, siempre en relación de su propio funcionamiento. Existen agentes consagrados o dominantes, y recién llegados o en lucha, entre los cuales hay tensiones, pero la tensión entre tradición e innovación es necesaria para la vigencia del campo. Si bien es importante la tradición que respalda al campo y a sus agentes, debe haber pretendientes interesados en ingresar al campo para mostrar que sigue siendo un campo vigente.

En su teoría de los campos, Bourdieu habla de cómo operan las relaciones de los agentes de grupos sociales diferenciados por las creencias que le estructuran, entendiéndose la religión, la política y, por supuesto, el arte. Los Recién Llegados, para acceder al campo, se subordinarán o confrontarán a los dominantes dentro de las reglas del campo, bien desde la inocencia (real o pretendida) o estudiando las reglas para accionar modificaciones que les permitan participar desde la propia lógica del campo.

Al comienzo de PMR, una de sus principales alianzas fue con otros espacios independientes y culturales, como las galerías en su colonia o el Centro Cultural San

Ángel, que albergó exposiciones como *De Crítico, artista y loco...* (1995¹⁷) y una de *Las de 1999* (1999). Más adelante algunos museos comenzaron a abrirle espacio a sus obras: el Museo de Arte Moderno (*Fuego, masa y poder: alrededor de Elías Canetti*, 1995) y la Sala de Arte Público Siqueiros (exposición *Siqueiros a tres voces*, 2002). También hubo situaciones que les permitieron posicionarse desde muy jóvenes, como la exposición *Nueva acuarela* (1978), organizada por el artista Sebastián, quien era su profesor en la ENAP y que consiguió un espacio del Museo de Bellas artes para los entonces nóveles artistas. Luego, en 1977, expusieron en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México también impulsados por Sebastián. Esto me hace pensar en la importancia del diálogo intergeneracional y el respaldo de agentes dentro del campo para poder insertarse y mantener la vigencia del propio campo, como lo hace PMR.

El poseer capital económico y social para Mayer implicó poder estudiar en el extranjero y hablar inglés, además de relaciones con agentes dominantes del campo que sumaron capitales para la realización de algunos de sus proyectos artísticos. Para Lerma, fue más el capital social de vivir en la frontera. Esto eventualmente les permitió tener algunas actividades laborales relacionadas a su conocimiento del inglés. Lo anterior sumado al capital educativo adquirido durante sus estudios profesionales en artes, que les permitió tener mejores condiciones para ir a Los Ángeles a estudiar y trabajar, experiencia que fortaleció su capital educativo.

Mayer participó del *Woman's Building*, donde Lerma ve el poder político del archivo. El artista reconoce lo relevante que fue para él esta experiencia, de la cual

¹⁷ En esta exposición se invitó a artistas y críticos a invertir sus papeles. Los críticos expusieron obra plástica e incluso realizaron performance, y los artistas hicieron críticas a la exposición.

nace su preocupación por la historización, el compromiso con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés por conservar y conservarse conservando (Bourdieu, 1990, pág. 138). Con estos saberes comienzan a conservar lo que hoy es el Archivo Pinto mi Raya. Fueron **recién llegados** al campo, pero por su formación tienen “conocimiento práctico de la historia del campo, conocen bastante la lógica del campo como para desafiarla y explotarla al mismo tiempo”¹⁸ (Bourdieu, 1990, pág. 139), de modo que en su obra generan estrategias que replican las lógicas del campo: organizar, comunicar, dar difusión, escribir, dar una charla, documentar, hacer un catálogo. Extendiendo las actividades que de manera popular se piensan como “propias” del artista, quien es pensado como un ser **solo** dedicado a la creación material de sus obras. PMR además se relaciona de manera consiente y activa con los agentes del campo, agentes que construyen el valor social y simbólico de la obra., con museos, galerías, archivos, artistas¹⁹, gestores y otros artistas. Se han preocupado por el diálogo intergeneracional, quizá como consecuencia de que vieron que otros agentes del campo tenían estas prácticas.

De 1989 al 2008 Mayer escribió para el periódico El Universal, que le llevó a estar en contacto con sus congéneres ya que parte de su trabajo era visitar espacios y exposiciones, así como con el subcampo del periodismo cultural y la crítica de arte. En algunas de sus obras, PMR colaboró con artistas y otros agentes culturales como los periodistas (*De crítico, artista y loco...* [1995] y *Ruedo/rueda de prensa* [1999]). Al respecto, Mayer comenta que para ellos siempre ha sido importante establecer buenas

¹⁸ En el texto Bourdieu está hablando de Satie y Duchamp.

¹⁹ *Lenguaje que surge del desborde de la creación artística, académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales* (Aladro-Vico, Bailey, & Jivkova-Semova, 2018).

relaciones con los otros agentes del campo, desde directivos hasta custodios, tratando a todos por igual. (Mayer, 2021) Esto les ha permitido construir una amplia red de convocatoria.

Delfina Zarauza, profesora de Historia del Arte en la Universidad de la Plata, en su ensayo *Pensar el arte como trabajo* (2016), analiza al grupo de teatro argentino *La Despensa Cultural*, cercano a Buenos Aires, los cuales ocupan un lugar geográfico periférico, contrario a PMR quienes tienen la ventaja de estar cerca de los flujos del arte; aunque entonces la Condesa no era el espacio de circulación de arte contemporáneo que es hoy, no se compara a los tránsitos que el habitante de la periferia tiene que hacer para llegar a los centros geográficos del campo. Por otro lado, los proyectos coinciden en el origen: existen grupos establecidos que ya poseen un discurso y dinámicas de trabajo propias con las que los recién llegados del campo (La Despensa y PMR) no se identifican de modo que los ven como limitantes a sus propuestas, en consecuencia, establecer su propio espacio les permite desarrollar la obra que les interesa. Dice Zarauza que el establecimiento de un espacio permite generar **adscripción identitaria**, en donde la reproducción social incide en la producción cultural en la medida en que se retoman partes de la tradición y se innova, construyéndose la identidad grupal.

Zarauza además identifica algunos procesos que La Despensa Cultural activa en su proceso autogestivo, de los cuales identifico coincidencias con PMR, estas son: hacer partícipes de las nuevas propuestas a los agentes establecidos del campo (*Mimesis*); los artistas poseen un trabajo individual que desean compartir (*Galería de autor*); generan puentes con otros espacios artísticos (*Neocursis*). “La batalla por

“hacerse de espacios” llevó a muchos de los protagonistas del arte acción a no menospreciar ninguna oportunidad. Bares, festivales de música, las fiestas y la escena del cabaret fueron terreno fértil para la experimentación” (2019, pág. 66).

Sumado a la teoría de Bourdieu, Larzábal, Socióloga por la Universidad de la República de Uruguay, propone dividir en tres el espacio del campo nombrándolos A, B y C. El espacio **A** “cuenta con mayo capital social y ocupa los mejores lugares dentro de la estructura”. El **B** “cuenta con mejor capital” que el A, pero ocupa algunos lugares del subcampo, conviviendo profesionales y amateurs. El **C**, que serían en Bourdieu los recién llegados al campo, no cuentan con capitales y quedan fuera de los canales establecidos.

Como consecuencia de su lugar en el campo, el grupo C llega a tomar como estrategia la generación de sus propios espacios de exhibición, los cuales

“no siguen el juego que plantea la estructura institucional dentro del campo para ascender dentro de él. Las razones son a la vez, porque están en contra de los valores, por cómo se plantean las reglas del juego y por no contar con los recursos necesarios para entrar en competencia” (2013, pág. 20).

Idea que me parece importante porque se unen los esfuerzos y capitales individuales (económicos, sociales y simbólicos) para que sumados puedan representar un peso y acceder en el campo. En un primer momento PMR pertenecía al grupo C, aunque con una buena posición dentro del mismo debido a su educación y el capital económico de la familia de Mayer (aunque no haya sido determinante), aunado a una buena capacidad de generar relaciones públicas de ambos. Considero que ahora

podrían estar en el límite entre los campos A y B (mayormente en el A, sobre todo los últimos años que han contado con el apoyo del SNCA), ya que su práctica es reconocida y ocupa lugares privilegiados del campo, pero su capital económico suele venir de otras fuentes. Han pasado de ser un espacio independiente a ser agentes de larga trayectoria.

Al hablar de la historia de PMR, podemos identificar los capitales que van sumando a su práctica. Primero adoptando las estrategias del campo para realizar, e incluso validar, su práctica artística: hacer exhibiciones de su obra, comunicación con medios, colaboración con agentes establecidos del campo, exhibiendo en espacios de legitimación. Mayer y Lerma estudiaron en la Academia de San Carlos-ENAP, la institución estatal que literalmente licencia a los artistas; ninguno de los dos se tituló, pero sí obtuvieron capitales intelectuales y sociales para participar del campo. Este primer momento podría articularse bien como subordinación a los maestros, agentes dominantes del campo porque representa a la institución académica, aunque sus estrategias posteriores operan en el extremo contrario de subversión del campo a través del conocimiento de este. Posteriormente, participando en dinámicas grupales, generando proyectos e invitando a agentes de los diferentes espacios, en donde conocen a más agentes y los suman a su red. También apareciendo en medios impresos, ya que la prensa y otras clases de publicaciones también son una vía de legitimación, de modo que en muchas de sus actividades PMR se ocupó de generar kits de prensa para ser considerados en publicaciones periódicas.

En el caso de PMR, ha sido más como un punto titilante, ya que el espacio es la propia casa habitación de Mayer y Lerma. Su estilo de vida es más tradicional en tanto

que son una pareja monógama con dos hijos. Para 1991, que abren Raya, ya habían nacido sus dos hijos, de forma que había límites en las dinámicas del espacio. Esto no ha impedido las dinámicas de galería, encuentros, performances y juntas con grupo de trabajo.

Insertos en el arte contemporáneo, su obra es conceptual, esto quiere decir que en la construcción de la obra artística prepondera la construcción de un concepto, del plano simbólico de la obra, como consecuencia, la obra puede tener diferentes salidas:

- Como acción
- Como consecuencia
- Como registro, en fotografía o video.
- Como objeto

Además de conceptual, la obra de la pareja se preocupa del contexto y su comunidad, esto se traduce en que podemos ver diferentes niveles de participación. Algunas ocasiones el diálogo se limita a comentar una situación social, pero ese comentario busca ser una provocación para sus pares, es decir, buscan dialogar. Otras ocasiones convocan a más artistas a construir la obra de manera colectiva, a veces solo aportando sus saberes y habilidades y otras veces construyendo obras colaborativas. La mayoría de sus obras buscan dialogar con sus pares, aunque también realizan otras que, al tener lugar en el espacio público, abren la posibilidad de diálogo y participación a otras esferas sociales. Posiblemente por la educación feminista de Mayer, sumado a teorías de sociología del arte y la cultura que estaban en boga alrededor del mundo como consecuencia de los movimientos sociales y

estudiantiles de los sesentas; desde muy jóvenes se preocuparon en articular propuestas con esas ideas. En las entrevistas realizadas para el proyecto *Kit de Esquina*, Mayer comenta que para ella siempre fue importante pensar todo como un sistema en el que todas las partes son importantes y merecen ser cuidadas, en consecuencia, procuraban su trato con funcionarios, artistas y trabajadores, contemplaban a los grandes espacios del arte, pero también a la escena alternativa, fomentaban el diálogo intergeneracional (2021).

En lo que refiere al feminismo, Mayer ha narrado que es una convicción política que se conforma en la universidad. Cuenta que la primera vez que oyó de mujeres artistas fue cuando una compañera expuso al respecto, y que al término de la exposición oyó decir a un compañero que la creatividad de las mujeres se iba en la maternidad y que por eso no había grandes mujeres artistas. Mayer acota que le sorprendió que el comentario viniera de sus compañeros, quienes, influenciados por el movimiento estudiantil de 1968 en México, se enuncian a favor de las luchas sociales. Tal declaración de parte de sus compañeros hizo pensar a Mayer en que tenía que posicionarse, enunciarse y formar redes ya que el campo del arte no se la iba a poner fácil siendo una mujer artista, menos aún, mujer artista feminista. En consecuencia, Mayer va elaborando una obra crítica abiertamente política en el sentido de que lo personal es político, que cuestiona lo asumido socialmente del “ser mujer”. En cuanto a Lerma, su formación como arquitecto permea su obra. En sus primeros años explora la fotografía y elabora piezas que nombra “fotografía constructiva”, pero la politizada escena del arte en los setenta juega en su contra ya que su propuesta era

más conceptual y la fotografía documental prepondera en la escena, de modo que no encuentra espacios para mostrar su trabajo.

Aunque las razones son diferentes, ambos artistas encontraron dificultades para exponer. Me parece admirable que, aun con dudas sobre su propia obra, encontraron y lucharon para enunciarse por aquello que les resultaba importante: su obra. Como resultado, buscaron generar discusiones dentro del campo, tanto con encuentros y charlas, pero también con su obra, que separo de manera argumental pero que en la praxis están fuertemente ligadas.

Desde sus años de formación, la pareja se ha enfrentado a procesos de gestión. Primero con la exposición *Lo normal* (1978), posteriormente con la muestra *Salón 77: Nuevas tendencias* y con muestras en casa de los padres de Mayer. Aunque fuese ejercicios pedagógicos, Lerma ha compartido que en su práctica cotidiana ha incorporado las herramientas aprendidas en aquel entonces. Por su parte, Mayer comenta que, al inicio, se encargaban de realizar todas las tareas: hacer la obra, la crítica, las exposiciones, las reseñas, textos de sala, y demás. Pero también es una tarea que contempla sumar a otros, involucrarlos para que los esfuerzos puedan unirse. Aún hoy, que ya ocupan un lugar en el campo, continúan realizando varias de estas prácticas.

PMR, desde su articulación como un proyecto de “arte conceptual aplicado”, juega con las actividades del campo: dirigir un espacio expositivo, historizar, documentar, presentar, organizar, todo como parte de la obra. Actualmente ocupan una posición dominante en el campo en relación a artistas más jóvenes y con algunos de su generación, quienes se han retirado del campo de las artes o simplemente tienen

menos visibilidad que PMR, aunque no hay que olvidar que el campo tiene subcampos como el Arte-archivo, arte participativo, arte acción. En lo que refiere al mercado del arte, si bien los artistas han participado poco de este, ocupan una posición periférica. Por el contrario, en el campo del arte que se intersecta con el archivo y la memoria, PMR es un ejemplo que otros agentes reconocen y que posicionan por **efecto del campo**²⁰.

Mi Experiencia en Pinto mi Raya

Mi experiencia laboral aborda proyectos expositivos, mantenimiento y actualización de bases de datos, catalogación de materiales de archivo y obra, generación de contenido para redes sociales, edición de video, conservación de obra en papel y material fotográfico.

Autogestión en PMR

Como ya he dicho, parte del trabajo artístico de PMR se ve atravesado por la gestión artística, cosa que no esperaba al comenzar a trabajar con ellos y que ha sido un complemento importante para mi formación académica en la UACM. Para comprender de mejor manera mi trabajo, realicé dos cuadros que clasifican el trabajo de PMR. En éstos refiero a algunos proyectos y estrategias que han ocupado a lo largo de su trayectoria y ahondo en aquellos en los que he participado. Espero que esta revisión permita comprender como PMR gestiona su obra artística. Resaltaré lo que identifico

²⁰ El efecto del campo es *cuando ya no se puede comprender una obra sin conocer la historia del campo de producción*. (Bourdieu, 1990, pág. 139)

como metodologías, general y específicas, ya que operan con flexibilidad dependiendo de las condiciones de los espacios y las obras.

Habiendo participado en el campo del arte desde la década de los setenta y desde los ochenta, PMR ha desarrollado proyectos autogestivos de diversos alcances y naturalezas. En el cuadro II: experiencias de Gestión en PMR, hago una selección de proyectos e identifico algunas características en los procesos de gestión. Separo en tres momentos los proyectos seleccionados: a) aquellos realizados antes de que yo me integrara al archivo, b) en los proyectos que he participado y c) en Mantenimiento.

La elaboración Cuadro II me permitió dimensionar la flexibilidad que necesitan los proyectos autogestivos para sostenerse, así como las habilidades que he tenido que ejercer e incluso desarrollar en mi experiencia a lo largo de este proyecto. Que a su vez han originado reflexiones sobre mi propia práctica que ha tenido como consecuencia la integración de algunas estrategias en mi producción artística. En el cuadro también se expone la paulatina integración y consagración del proyecto, notando que la autogestión en los primeros proyectos es realizada casi en su totalidad por PMR, ya para los últimos, se cuenta con recursos de terceros, lo cual facilita la contratación de especialistas y profesionistas; y que algunas colaboraciones surgen por medio de invitaciones desde las instituciones museísticas.

De realizar este cuadro reafirmo que los modelos de gestión están en constante transformación. Reconozco un esquema, que va de conceptualizar, negociar, materializar, organización de recursos (materiales, económicos y humanos), producción, registro y archivo; que va modificándose según la naturaleza de cada proyecto. Esto me pone a pensar acerca de lo que quiero hacer con mi práctica

profesional. Mayormente genero recursos de otros medios para poder dedicar una porción de mi tiempo a la producción artística., como la venta de obra gráfica, más barata de producir que la obra pictórica y más vendible que la obra en video. Constantemente estoy buscando convocatorias para presentar mi trabajo y conseguir recursos de becas, por ejemplo, aunque no obtenerlos por estos medios no me impide la realización de la obra. He gestionado algunas muestras, individuales y colectivas, utilizando elementos de la metodología de PMR: conceptualización, gestión de espacios (apropiación de estrategia del campo), Kit de prensa y comunicación y realización de un catálogo.

Listado General de Actividades

Mi capacidad en la toma de decisiones dentro del proyecto es baja. En algunas ocasiones resuelvo problemas específicos porque conozco del problema en cuestión y otras veces investigo maneras de solucionar la situación. Como encargada de la catalogación de materiales, soy yo quien conoce con mayor precisión la ubicación de muchos de los materiales.

En tanto que PMR es un proyecto heterogéneo, mis actividades en el mismo han sido muy diversas.

- Generación de contenido para RRSS
 - Subir materiales a RRSS
 - Revisar el aspecto general y funcionamiento de experiencia de usuario.
 - Redacción de resúmenes

- Edición de fotografía y video.
- Community manager
 - Programación y publicación de contenido
 - Comunicación.
- Manejo de obra
 - Revisión de materiales del archivo
 - Actualización de listas de obra
 - Gestión de obra para exposiciones
 - Embalaje
 - Listas de obra
 - Salida y recepción de materiales.
- Recursos y financiamiento:
 - Investigación y aplicación a becas
 - Gestión los materiales solicitados.
 - Comunicación.
- Colaboración con investigadores.
- Producción
 - Edición de video
 - Edición fotográfica
 - Digitalización.
- Curaduría en el proyecto Kit de esquina
 - Investigación
 - Montaje

- Documentación
- Presentación pública.
- Archivo
 - Digitalización
 - Clasificación
 - Conservación

Si bien una parte de estas actividades se alejan de la formación en AyPC -están más relacionadas con el ejercicio de las Artes Visuales- y otras han implicado una especialización posterior a mi formación en la UACM, considero que otra parte de éstas sí son parte de la gestión, tanto como teoría (curaduría) y como praxis (como lo es gestionar la obra, los recursos y la información)

Procesos de Trabajo

Exposiciones.

El primer proceso en el que participé fue en la exposición *Si tiene dudas...pregunté. Una retrocolectiva de Mónica Mayer*, en el MUAC, asistí el proceso expositivo en diferentes momentos. Cuando comencé, aún estaban en la etapa de planeación, y continué hasta el desmontaje de la muestra. Esta experiencia fue una gran oportunidad para conocer el proceso de una muestra de arte desde un proceso institucional. Más adelante describiré más de ésta.

Desde entonces he apoyado en la mayoría de las exposiciones donde PMR, de manera individual o grupal, en espacios nacionales e internacionales han participado. En este rubro, identifiqué un cierto camino metodológico que tiene variaciones dependiendo del tipo de obra que se presente:

- Invitación a la exposición, gestión u organización. Esto puede implicar idear la exposición y sus características cuando es un proceso desde Pinto mi Raya.
- Si hay un curador y/o un museo, éste nos solicita lista de obra, ya sea general, de un periodo de tiempo o con cierto tema. Algunas ocasiones, como cuando se trabaja con las curadoras Karen Cordero o María Laura Rosa, ambas especialistas en feminismo y que conocen bastante de la obra de Mayer, solicitan listas con obras en específico.
 - Yo me encargo de realizar la lista de obra con información de la Base de datos de obra, la cual expone las características materiales de la pieza y si es necesario gestionar préstamos, así como de actualizarlas si requieren cambios.
 - En ocasiones la lista de obra se trabaja entre los artistas y las diferentes personas del espacio a exponer, afinando así la selección de obra para el espacio.
 - Complementando este proceso, he realizado montajes digitales para apoyar la selección de obra.
- Una vez hecha la selección final, identifico en que espacio del archivo están las obras o si son parte de la colección de un tercero.
 - Si la obra está en otra colección, se notifica al solicitante de la obra y al dueño para que realicen los trámites correspondientes.
 - En cuanto a la obra resguardada en PMR, la extraigo del espacio del archivo en el que está guardada y reviso que esté en buenas condiciones.

En ocasiones realizo tareas de conservación como limpieza y restauraciones menores.

- Se prepara la obra para ser transportada. Se embala en PMR. En contadas excepciones el embalaje ha corrido por cuenta de la institución.
 - Se imprimen dos copias de la lista de obra, que corroboramos con quien recoge la obra y firma de responsable.
- Posterior a la exposición, la institución se encarga nuevamente del transporte, devolviendo las piezas a PMR o a sus dueños.
- Cotejamos la copia de lista de obra de salida con la obra recibida.
- Devuelvo la obra a sus espacios correspondientes.

Cuando se exhibe obra no-objetual se suman otros procesos:

Registro de acción

- Si bien ya existen reproducciones de algunos registros, en ocasiones los espacios solicitan el material digital para reproducirlo ellos mismo, ya que pueden requerir ciertas características distintas a las reproducciones con las que se cuenta en PMR. En este proceso, me encargo de realizar el reformateo de materiales fotográficos y de video de acuerdo a los requerimientos del espacio..

Arte acción

- Preparación de materiales, como las hojas de *El Tendedero*, las cuales hay que imprimir y recorta; o playeras, delantales u otros objetos que están en el Archivo.

- Producción de objetos. Para esto colaboran con la diseñadora industrial Brenda Hernández, quien es responsable del diseño y de llevar a producir algunos objetos.
- Cuando es una acción participativa, asisto a los espacios a hacer registro en video o fotografía, o asistencia técnica.

Proyectos de PMR en los que he colaborado

Desde mi integración, en 2014, en PMR hemos desarrollado varios proyectos, algunos son constantes, otros son procesos que se activan en relación a invitaciones y muestras, y otros han sido acciones sin repetición. En el Cuadro III realizo una cronología de los que considero más relevantes. Los categorizo en **Constantes** y **Proyectos**. **Constantes** se refiere a las actividades de mantenimiento del Archivo y de proyectos que han estado activos desde mi integración al mismo. **Proyectos** se refiere a procesos en los que se identifica un inicio y un fin. Realizar este cuadro me pareció importante para dimensionar la cantidad de proyectos en los que he trabajado. Me permite observar mi participación en PMR.

El cuadro presenta un año por página subdivididos en bloques de seis meses. Abarca desde mi integración a finales del 2014 hasta junio de 2021. En la segunda columna se nombra a los proyectos seleccionados. En las columnas relativas a los meses, se colorean los recuadros correspondientes a la duración del proyecto. Los textos sobre el coloreado indican las diferentes fases del proyecto y actividades realizadas.

El siguiente es un listado de los proyectos en los que he participado.

Bases de datos (constantes)

- Egoteca
- Listas de obra
- Currículum
- Biblioteca

Exposiciones

- *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer.* Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) - 2016
- *Batiente 7.0. Yo no celebro ni conmemoro guerras.* Casa del Lago - 2015
- *Below the Underground: Renegade Art and Action in 1990s Mexico.* Armory Center for the Arts, Pasadena, EU. – 2015
- *Los días del terremoto.* Museo del Estanquillo. 2015-2016
- *Mónica Mayer and Víctor Lerma: Pinto mi Raya.* No space Center for the Arts. - 2015
- *Radical Women: Latin American Art 1960 – 1985.* Hammer Museum y Brooklyn Museum 2017-2018
- *Works from the collection II. The Play Drive.* Another Space. Nueva York - 2017
- *¿Revolución o participación?* Festival Internacional Cervantino, Guanajuato - 2017
- *Rayando, construyendo. Un diálogo íntimo.* Espacio alternativo 108AG – 2019

- *Obras, procesos y pedagogías*. Galería Walden. Argentina. 2019-2020
- *We Draw the Line. Works on War, Memory and Affection*, Chalton Gallery, Londres. 2019
- *Carta a mi madre*. Centro Cultural Border, por Julia Antivilo. - 2017
- *Carta a mi madre*. Estado de México. Feria del libro de Valle de Bravo - 2018

Tendederos (2016-2022)

- Producción
- Documentación
- Selección de materiales
- Digitalización
- Página web de El Tendedero.²¹

Proyectos

- *De Archivos y Redes*. 2015-2017
- *Raya: crítica, crónica y debate en las artes visuales*. 2015-2017
- *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo*. (publicación de Mónica Mayer) – 2017-2021
- *Soy tan vieja*. Redes sociales. 2019-2023

²¹ Mayer, M. (2022) *El Tendedero*. <https://www.el-tendedero.pintomiraya.com/index.php>

Piezas

- Antena intervenida 2016-2018
- Estado de emergencia. Facultad de Ingeniería, CU – 2018 / CENART – 2019

Participación en Charlas

- Laboratorio Arte Alameda
- Charla de PMR con alumnos de la UACM
- Kit de Esquina.
 - Curaduría²²

²² <https://www.youtube.com/watch?v=gUMaGrQNxNs>

IV: Análisis y Selección de Experiencias

En este capítulo describiré tres proyectos de PMR, con lo que podré ahondar en la diversidad de estrategias de gestión que los artistas han utilizado y en las que además he participado. Es una selección que me permite denotar la variedad dentro de los procesos de gestión en el proyecto.

Trabajo con la Institución. *Si Tiene Dudas... Pregunte. Exposición Retrocolectiva de Mónica Mayer.*

Este fue el primer proyecto en el que colaboré con PMR. Fue una exposición organizada por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), como se ve representado en el cuadro II, fue una gestión hecha mayormente por el museo, al interior de PMR que fueron solicitadas por el museo. Terminé la carrera de Artes Visuales en la UNAM en mayo del 2014. Comencé a buscar donde realizar mi servicio social y coincidentemente un amigo acababa de trabajar en un proyecto en el que Pinto mi Raya también participó, ahí supo que Mónica Mayer comenzaba a preparar una retrospectiva a presentarse en el MUAC y estaban buscando ayuda. Me presenté con Mayer, quien me comentó del proyecto y me canalizó con las autoridades correspondientes del MUAC.

Desde el principio de mi servicio, mi actividad fue mayormente en el estudio de Mayer, el archivo PMR, revisando y clasificando documentación de los diferentes proyectos que se pretendían exponer; realizando registro fotográfico para las primeras

propuestas de lista de obra y haciendo tareas sencillas de conservación.²³ Solo asistía al museo para juntas con el equipo curatorial. Además de las actividades propias de la exposición, desde entonces comencé a apoyar a Mayer a ordenar y mantener actualizada su Egoteca²⁴.

Más adelante se digitalicé diversos materiales, como documentos, fotografías y diapositivas, para el catálogo de la exposición, para medios digitales y para imprimir en gran formato para la difusión y museografía en el museo. Bajo la dirección de la productora Sachiko Uzeta, participé en la edición de algunos de los videos que se presentaron en la exposición²⁵.

Mi servicio social fue liberado en mayo de 2015, pero en tanto que la exposición se inauguró en febrero de 2016, Mayer me ofreció empleo de medio tiempo, mismo que duraría al menos hasta que la exposición se inaugurase. Posteriormente, durante el tiempo de la muestra, participé en las actividades de activación de Mayer, realicé registro de video de visitas guiadas y encuentros; revisé y catalogué los materiales de *El Tendedero*, y asistí a Mayer en otras actividades.

En el transcurso de la exposición, Mayer se preocupó de realizar actividades como visitas guiadas, performances, talleres, convocando a interactuar con la exposición por la naturaleza de las obras. A la fecha, es una de las exposiciones del MUAC con más visitas guiadas. Cabe resaltar que el trabajo de la artista con diferentes instancias del museo, como Servicio Social, Vinculación y Servicios Educativos. Esto

²³ Durante mi bachillerato realicé la carrera técnica en Museografía y restauración.

²⁴ Nombre que Mayer y Lerma le dan a la colección de notas, documentos y publicaciones que alimentan su currículum.

²⁵ https://youtube.com/playlist?list=PLSFr4dvl8rGQhn3Z1nT9X6cPR9StR_96Z

resultó importante de ver porque denota los procesos organizativos, su complejidad y la necesidad de diálogo con los públicos, pero también con los diferentes actores de las instituciones culturales.

Durante esta exposición ayudé a coordinar y organizar información de obras y proyectos. Digitalicé materiales fotográficos y documentos; edité registros en videos de performaces; generé documentos audiovisuales que se expusieron en la muestra y otros para activar las obras; realicé registro fotográfico y de video de activaciones y visitas guiadas; revisé y clasifiqué las respuestas de la obra *El Tendedero*, derivando en materiales que se expusieron en redes sociales; asistí técnica en la salida y regreso de obra. El trabajo dentro de las instituciones resulta interesante ya que pude ver la compleja estructura que tiene un museo universitario. El trabajo de un amplio abanico de profesionales dedicados a la cultura y las artes. También vi las batallas sociales y políticas que suceden en la gestión para llevar a término una exposición.

Archivo: *Raya: Crítica, Crónica y Debate en las Artes Visuales.*

Raya, crítica, crónica y debate en las artes visuales es uno de los proyectos de largo aliento de Pinto mi Raya. Durante su desarrollo los artistas han utilizado diferentes estrategias para llevarlo a cabo, intentando su sostenibilidad, comercialización, mantenimiento y activación. Les ha permitido colaborar, hacer redes y alimentar sus capitales, incluso considero que esta parte del archivo es un capital que han construido. *Raya*²⁶ es un proyecto que desde su inicio la pareja definió y defendió como una *obra de arte conceptual aplicado*. En 2016, es presentada en la exposición *Si*

²⁶ *Raya. Crítica, crónica y debate en las Artes Visuales.* Compilado quincenal de noticia sobre las artes visuales que Lerma y Mayer realizaron desde 1991 a 2016, revisando 11 diarios de circulación nacional.

tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer (MUAC) detrás de una vitrina para ser contemplada, poniendo en cuestión los límites de la obra de arte, lubricando el sistema. Este ejemplo muestra cómo opera el campo del arte contemporáneo, al menos en la ciudad de México, cómo sus agentes negocian, discuten y redefinen constantemente qué es lo que entra en el campo.



Imagen 4: *Raya* en exposición de Mónica Mayer en el MUAC. Fotografía: MUAC Oliver Santana. Archivo PMR.

Comenzó en 1991 y oficialmente terminó en abril de 2016. Durante 25 años recolectaron la noticia sobre Artes visuales que se publicaba, inicialmente en periódicos de circulación nacional, posteriormente incluyó publicaciones digitales. Los artistas describen esta obra como *arte conceptual aplicado*, que tiene la función de lubricar el sistema artístico mexicano. Al principio fue criticado y difícilmente consumido como arte, pero, como ya dije, en la exposición de Mayer de 2016 se exhibió toda la serie de compilados en una vitrina. El proyecto ha sido mayormente auto gestionado. Fue

ideado por Lerma bajo la preocupación de que no había una crítica configurada del arte no-objetual que estaba sucediendo.

Inicialmente, estaba a la venta y ofrecían servicios hemerográficos especializados a artistas e instituciones. Alcanzaron a tener media docena de clientes medianamente constantes en alguna época del proyecto, lo cual implicaba que el gasto de tiempo y dinero sería una inversión al ser un servicio consumible por otros artistas.

El proyecto ha tenido algunas obras derivadas. A principio de los 2000 realizaron el proyecto de *Ediciones al vapor y Nuevas investigaciones hemerográficas*, en el cual hacían una revisión de los documentos para generar compilados temáticos. El primero fue realizado para la exposición *Siqueiros a tres voces [2002]*, en el cual compilaron todos los materiales que tenían sobre el muralista mexicano. Aquí hubo una colaboración con el espacio expositivo.

En 2011 consiguieron financiamiento para la producción a través del programa de Coinversiones del FONCA, BBVA y Diestro, empresa del hermano de Mayer, para realizar el proyecto *Archivo Activo [2011]*, en el que hicieron 11 compendios temáticos. Por cada tema realizaron un disco ejecutable.²⁷ Copias del compilado total fueron donadas a diversas instituciones públicas. El financiamiento fue público y privado, el trabajo de compilación fue realizado por los artistas y contrataron el servicio de una diseñadora para los empaques e imagen.

²⁷ Imagen 10:



Imagen 5: Tres vistas de *Archivo Activo*, caja contenedora de los discos, folders individuales y disco. Archivo PMR.

Los compilados realizados hasta ese momento estuvieron a la venta en ferias de arte y congresos y el último evento en el que participaron fue C.A.C.A.O., en el museo del Chopo a finales del 2014. A partir de ese momento no participaron más en eventos y las quincenas y compilados no se promocionan.

También es importante mencionar que los cambios tecnológicos durante los 25 años del proyecto han traído modificaciones. Al principio, PMR compraba los periódicos. En ese entonces el compilado se realizaba de manera análoga: leían, seleccionaban, recortaban, formateaban, armaban el machote, reproducían y engargolaban la quincena. Conforme los diarios comenzaron a ofrecer su contenido de manera digital, fueron cancelando las suscripciones y comenzaron a descargar los artículos en digital. También fueron integrando artículos de medios digitales. Para 2008 el compilado se empezó a realizar de manera digital.

Cuando yo ingresé, a finales del 2014, Raya aún se hacía de manera quincenal. En ese entonces ya no tenían clientes. Como mi integración a Pinto mi Raya fue a través de la exposición de Mayer, no fue hasta el 2015 que comencé a apoyar a Víctor en algunas tareas de Raya, arriba descritas. En relación a este proyecto, he realizado

diversas actividades. Clasifiqué por año los compilados de Raya, etiquetando los espacios en los que se resguardan. Por motivos de conservación, se cambió el empaque de las quincenas de Raya. Produje las últimas quincenas de 2016, imprimiendo, organizando y engargolándolas. Ese mismo año se comenzó un registro en formato Excel de todos los artículos de Raya. Logramos registrar la sección de *Crítica*.

En 2018 realizamos el proyecto *Raya, un archivo de artista. 1991-2016*, digitalizamos todas las quincenas de 1991 a 2016 y se generamos un documento PDF por cada una. Mientras Lerma se encargó de la digitalización, yo de revisar, nombrar, organizar y arreglar dichos documentos. Posteriormente estas se copiaron en USB, las cuales se pretenden donar a instituciones artísticas. Este proyecto se presentó en el Laboratorio de Arte Alameda, en la Ciudad de México; en la mesa estuvimos los artistas Víctor Lerma, Mónica Mayer, la investigadora Yuruen Lerma, la historiadora Maribel Escobar y yo. El proyecto fue apoyado por la empresa Diestro, quienes facilitaron a Lerma la utilización de equipos de digitalización por volumen.



Imagen 6: USB que contiene todas las quincenas digitalizadas. De autoría propia. Archivo PMR.



Imagen 7: Presentación de *Raya. Un archivo de Artista*, en el Laboratorio Arte Alameda. Archivo PMR.

Uno de los motivos de Lerma para comenzar *Raya* es que en 1980 él consideraba que aún no había un sistema que respaldase la producción de arte joven y disidente (Lerma, 2021). Observa que se escribe, pero no se dialoga, los críticos y teóricos no se leen y la obra no-objetual tiene espacios limitados. Como respuesta **útil** a esta carencia, comienza a reunir las publicaciones de algunos periódicos y así compensar esa ausencia. Posteriormente realizan encuentros, conferencias, charlas, en las que insisten en abrir diálogos. También han buscado la manera de hacer público el proyecto con obras como los compilados y otras activaciones al archivo.

En la segunda mitad del 2020, como parte del proyecto de Víctor Lerma, *Kit de Esquina*, se realizaron la serie de entrevistas a Lerma y a Mayer, mismas que sirvieron de base para realizar las curadurías de *Kit de Esquina*, proceso que describiré más adelante. En dichas entrevistas, el artista Víctor Lerma comenta que, al estar cerca cuando Mayer estudiaba en el *Women's Building*²⁸, él observa como el hacer archivo les permitía construir sus propias narrativas. Apropiándose de las herramientas de la historia hegemónica, juntan documentación, la resguardan para su estudio y permiten

²⁸ La escuela de arte feminista de la artista Judy Chicago.

tener un sustento de la relevancia de su lucha; elaboración que también ejemplifica como operan los campos.

Investigadores se han apoyado en su trabajo de compilación y clasificación²⁹, las cual parcialmente se puede encontrar en bibliotecas y Centros de documentación a lo largo del país; además existe una versión digital consultable³⁰ de los índices. En ese sentido, se puede ver cubierta la preocupación de Lerma. Aparte de esta utilidad para el campo, el proyecto les ha servido a los artistas para posicionarse dentro del mismo, abriéndose espacios que, cuando comenzaron, no existían.

En el mismo sentido, el Archivo de PMR les ha permitido condensar información sobre los temas y técnicas artísticas que les interesan porque las consideran relevantes y porque, desde su perspectiva y al menos cuando empezaban, las instituciones no prestaban atención a estas expresiones. Raya es muestra de que “el archivo se reivindicaba como eje fundamental de un nuevo discurso altamente crítico que cuestionaba una historia oficial que se iba sesgando por sus propios vacíos” (Gaztambide, 2017, pág. 47).

Raya, como un proyecto tan grande de PMR, ha tenido diferentes momentos en lo que refiere a su gestión. Vemos cómo ha pasado por momentos de total autogestión, buscando incluso ser sostenibles; ha contado con financiamiento público y privado en proyectos específicos que realizan, también han intentado autofinanciarse e incluso han hablado de la posibilidad de venderlo, preocupándose siempre del mantenimiento

²⁹ Entre otros textos, está el de *El cubo de Rubick*. Montero, D. Caja Negra, 2015. Recientemente Mayer pidió a sus redes que le compartieran si han consultado el archivo. Eventualmente se generará un documento con esta información.

³⁰ Pinto mi Raya (2019) *Índices de Raya*. <https://www.elkit.pintomiraya.com/index.php/indices-de-raya/32-raya-critica-cronica-y-debate-en-las-artes-visuales>

que implicaría y se comprometerá el comprado. Con ellos han participado otros agentes del campo, han tenido colaboradores, algunos voluntarios y otros remunerados, permaneciendo periodos específicos, como la preparación de una exposición o la realización de un trabajo. Incluso discutiendo el propio archivo, aportándoles saberes para configurarlo de manera más congruente.

Observo que el archivo ha sido una herramienta para posicionarse y posicionar los temas que les interesan. Su resistencia les ha significado que les reconozcan no solo el esfuerzo sino también la obra en sí.

Curaduría. *Kit de Esquina: Interposiciones Visuales y Desdoblamientos del Archivo Pinto mi Raya*

“El archivo también funciona para hacer obras de arte.” (Stellweg, 2017)

Con este proyecto busca revisar y sociabilizar materiales del Archivo Pinto mi Raya a través de dos piezas de arte-objetos: *Kit fijo* y *Kit Móvil*, y algunas piezas gráficas. El proyecto contó con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de las Artes de lo que antes fue el FONCA, en su emisión 2019 y tuvo una duración de tres años.

Al inicio se pretendía que yo apoyase a Lerma en la producción de obra, la cual es derivada de las revisiones temáticas del archivo y en la gestión de charlas y presentaciones de la pieza, pero debido a la pandemia y a que este proyecto tenía una fuerte carga participativa, mi colaboración navegó entre el diseño de materiales audiovisuales, generación de bases de datos temáticas y, finalmente, la curaduría de

una presentación de *El Kit*. A finales del 2021 clasifiqué documentación de obra gráfica y subí los materiales de las presentaciones a la página del proyecto.

Kit de esquina contó con financiamiento del Estado, con la particularidad de que el *Sistema Nacional de Creadores de las Artes* del entonces FONCA³¹ no es un dinero que se da en sí por el proyecto sino que es una beca que busca dar seguridad económica a los creadores y así puedan enfocarse en su creación. Con la seguridad de esa entrada, PMR puede pagarnos a la historiadora Maribel Escobar y a mí. Ella organizaba las itinerancias que iba a tener el proyecto. Mónica Mayer se encargó de organizar las curadurías una vez que se volvió evidente que el aislamiento no iba a ser breve.

Lerma suele tener procesos de creación más en solitario, incluso en pequeño grupo, a pesar de eso decidió sacar adelante el proyecto de *Kit de esquina* con un modelo colaborativo, ya que la pandemia por el COVID-19 impidió realizar las presentaciones públicas como estaban planeadas. Colaboramos Mónica Mayer, Brenda Hernández (diseñadora industrial, Maribel Escobar (historiadora), Yuruen Lerma (investigadora) y yo, realizando 5 curadurías a partir del material del archivo de Pinto mi Raya y de la obra de Lerma, para activar el dispositivo de Kit Móvil³². La curaduría es un proceso de selección de materiales reunidos por sus características formales o conceptuales. Se seleccionan por su relevancia y potencialidad para ejemplificar un discurso curatorial.

³¹ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

³² Pinto mi Raya. (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=Y09JeRrHD8>
<https://www.youtube.com/watch?v=8-S0I5xNIX8>
<https://www.youtube.com/watch?v=gUMaGrQNxNs>
<https://www.youtube.com/watch?v=dXgTK7jKMDg>

Al plantearnos Mayer la idea, no sabía que tan preparada estaba para realizar esa tarea, por un lado, en la FAD y en la carrera técnica había tomado clases de museografía, pero no tal cual de curaduría; a la vez me emocionó ser considerada para este proceso. En ese momento ya estaba pensando en cual podría ser el tema de mi trabajo de titulación, ya tenía la idea de que quería hablar de procesos de gestión en las Artes Visuales en tanto que no me tocó revisar estos procesos en la UACM. Con esa preocupación en mente, decidí que la curaduría me serviría para ahondar y reflexionar sobre los procesos de gestión en PMR.

La curaduría de Escobar, historiadora y archivera, expuso los procesos creativos de la obra gráfica de Lerma. La de Mayer, fue sobre una serie fotográfica del artista. La de Hernández, diseñadora, abordó el proceso material de los muebles que se iban a realizar, ahondando en las preocupaciones formales de Lerma por su formación como arquitecto y el trabajo manual de las profesiones de sus padres. La curaduría de Yuruen Lerma, investigadora feminista, decantó en una pieza más bien escultórica debido a que decidió hablar sobre las omisiones que implican los procesos de archivar. Finalmente, a mí me interesó resaltar los procesos de gestión, conociendo las preocupaciones, agentes involucrados y capitales en juego en los diferentes proyectos.

“El archivo es también un espacio de anarquía, de desorganización, no de control de la información. Quien crea que va a formar un canon, una visión de algo a través del archivo, tiene que saber que esa estrategia es inútil, ya que el archivo tiene que recomponerse permanentemente, desplegarse como una instancia rizomática” (Reyes Palma, 2017).

Mi curaduría se llamó “La Moneda cae de Canto. Procesos autogestivos de Pinto mi Raya”. En ella seleccioné objetos y documentos que me permitieran hablar de gestión. El primer proceso que realicé fue una selección de proyectos de PMR, desde mi experiencia, visión y conocimiento, en los que ellos habían realizado procesos de gestión. Comenté esta lista con Lerma y se modificó tomando en cuenta algunas de sus notas. Luego comencé a pensar a una lista de objetos y obras que pudieran servir para referir a esos proyectos.

Debido también a la pandemia, la selección primero fue con materiales digitales a mi alcance y mi conocimiento del archivo. Ciertamente algo que me permitió hacer la curaduría fue el conocimiento del archivo, con lo cual pude generar una primera propuesta curatorial. Este primer ejercicio se planteó en conjunto como una serie de entrevista a realizarse a Lerma. Yo diseñé un cuestionario en el que se expone el proyecto con una imagen de referencia y las preguntas correspondientes a cada proyecto.³³

Después realizamos las entrevistas, las cuales me permitieron refinar mi selección de materiales y proyectos. En un momento donde las restricciones sanitarias comenzaron a relajarse (julio de 2021), concertamos vernos para hacer ensayos del montaje en el *Kit Móvil*, el mueble/maletín que estaba diseñado para desplegar cada una de las curadurías en los espacios museísticos. Se documentaron de manera fotográfica y nos sirvieron para las presentaciones posteriores y las publicaciones para la web del proyecto.

³³ Anexo II



Imagen 8: Mueble del Proyecto Kit de esquina con la curaduría de mi autoría La moneda cae de canto. Montaje de prueba.

Posteriormente generé, de manera paralela, una presentación en Power Point y el texto de presentación³⁴.

Las curadurías se presentaron del 26 de agosto al 8 de septiembre en las redes del Centro de la Imagen y de Pinto mi Raya. Se publicaron textos y otros materiales generados para la curaduría en la página de *Kit de Esquina*³⁵.

Reconozco que, para poder hacer la conceptualización de mi curaduría, fue importante la formación que adquirí en la UACM. Incluso, en algunas materias PMR fue mi casi de estudio, permitiéndome llegar a este punto de mejor manera, incluso aunque la universidad no me haya proporcionado una experiencia en curaduría. Este proceso de voltear y comparar ambas experiencias ha nutrido a las dos.

³⁴ Anexo III

³⁵ <https://www.elkit.pintomiraya.com/index.php/curadurias>

V. Conclusiones

La duda con la que comencé este trabajo es por qué no oía sobre la creación artística contemporánea en la UACM. Entiendo que parcialmente tiene que ver con el plan de estudio y la visión de la universidad, enfocada en los procesos comunitarios y poniendo como prioridad a grupos sociales vulnerables. Quizá no fue la mejor elección de mi parte acreditar los talleres de Artes Visuales en vez de cursarlas ya que en éstas implican el puente entre la teoría y la práctica, como pude experimentar en el Taller de Artes Literarias, donde si bien se fomentó la escritura, también prácticas de fomento y difusión literaria.

Algunas materias señalan los procesos sociales, rituales y comunitarios implicados en la celebración de festividades, pero a la hora de participar en los proyectos de algunos talleres, no se enuncia que ese es también un proyecto cultural, que se está tomando parte en los diferentes momentos de un proyecto, para llevar a la praxis el conocimiento de ambos espacios.

En la breve investigación que realicé para este trabajo, encontré que gestión y autogestión son dos conceptos contrarios. No hay un consenso sobre el origen del concepto de gestión, pero los autores lo relacionan a procesos de la construcción del estado, en la necesidad de los nuevos ordenamientos sociales después de las revoluciones (francesa, de independencia e incluso estudiantiles). Entre las décadas de 1930 a 1980, se consolidaron los proyectos nacionalistas y desarrollistas en el mundo, los cuales buscan la cohesión social de sus integrantes exaltando los “valores nacionales”. Aparecen agentes sociales culturales que promueven, conceptualizan y organizan los “recursos culturales nacionales”. Esta figura ahora es conocida como

gestor cultural, aunque antes tuvo otros nombres y profesionistas de diversos orígenes se ocuparon de lo que ahora son sus tareas. Se describe un proceso institucional por el cual se profesionaliza una actividad determinada, primero con cursos y seminarios hasta llegar a los grados y posgrados que se ofrecen hoy día. Estos agentes ocupan puestos en las instituciones, públicas y privadas. No olvidemos que la misma UACM es una institución gubernamental que forma profesionistas con miras a que se inserten en la estructura de gobierno.

Por otro lado, la autogestión aparece como un proceso contrario, anti hegemónico o disidente a la gestión y por tanto a las instituciones. Los autores identifican el origen del término en Europa del Este, durante los procesos de expropiación de las fábricas, cuando los obreros comienzan a ser responsables de la organización industrial. Los proyectos culturales autogestivos nacen del desacuerdo con los valores del campo, ya sea porque sus propuestas estéticas no caben en los espacios establecidos, porque hay distancia entre las posturas políticas o los valores de las instituciones.

Ante esta historiografía me atrevo a pensar que tanto gestión como autogestión son conceptos generados en el capitalismo ya que las comunidades han realizado tareas organizativas desde antes de la división del trabajo, me quedan dudas como: ¿Qué pasa con el trabajo campesino, con la organización de las festividades patronales, incluso con la distribución de tareas al interior de un taller de carpintería, por ejemplo, en el que hay tres empleados? Incluso el maestro del taller, el mayordomo y el campesino realizan tareas tanto conceptuales como operacionales. Adolfo Colombres (2009) y José Luis Mariscal Orozco (2015) ya problematizan sobre el tema

e identifican quehaceres de organización cultural anteriores y disidentes a la profesionalización de la gestión cultural.

La reflexión sobre estos conceptos, antagónicos y a la vez hermanos, me hace pensar en lo que dice la psicóloga social Mary Spink, que “Necesitamos profundizar en la micropolítica de construcción de realidad (o sea, de quien son las palabras usadas, los sentidos, las versiones que circulan)” (1999). Volviendo a mi punto anterior, ¿Quién y para qué se elaboran los conceptos?, ¿Quién los necesita, los agentes culturales o las instituciones?, en su sed de comprensión ¿la institución violenta a los grupos organizados? ¿Es acaso una diferencia maniquea?

También es cierto que hoy la gestión, consiente de la diversidad cultural, ha buscado la forma de no ser tan horizontal como en sus inicios. Como dice Román:

“En este terreno complejo se plantea la necesidad de profesionalización de los actores involucrados directamente en los ámbitos culturales, así como la pertinencia de formación de profesionistas que asuman los retos que un espacio polisémico y cambiante demanda en las sociedades” (Román García, 2011, pág. 8).

Me parece importante lo que se apunta sobre la responsabilidad de los profesionistas de la gestión ya que pueden convertirse en figuras de autoridad e incluso replicar dinámicas de opresión. También considero relevante recordar que arte, patrimonio y cultura son conceptos vivos, que mutan de acuerdo a su propia práctica y por tanto es difícil generar estrategias únicas, que funcionen en todos los casos, por tanto, es importante la flexibilidad, la capacidad de escucha y la creatividad de los gestores.

Román observa que las instituciones, estatales y privadas, y las empresas, condicionan el campo y las posibilidades de actuar de los gestores y que por tanto “es necesario apuntalar a otros espacios de acción más allá de los institucionales y los artísticos; aquello que tenemos a un lado, cercanos, locales.” (Román García, 2011, pág. 13) a colaborar con otros agentes del campo, asumiendo las capacidades, así como las limitaciones del propio Gestor Cultural. En ese sentido, encuentro similitudes importantes con la práctica de PMR, quienes han tenido escucha activa, colaboran con otros agentes del campo y buscan producir prácticas culturales que beneficien a su comunidad. Las prácticas autogestivas son un espacio a estudiar porque podrían contener alternativas, descentramientos necesarios en la política nacional.

La segunda idea es sobre las dinámicas autogestivas, dentro de las cuales destaco la de los espacios independientes.

“(…) al habilitar un espacio físico para que los artistas locales pudieran difundir sus producciones y entraran en contacto con artistas y circuitos de afuera (el proyecto) generó instancias de legitimación y reconocimiento en la ciudad que permitieron a los productores (locales) reflexionar sobre su práctica artística y posicionarse de manera diferente frente a sus creaciones” (Zarauza, 2016).

El proyecto de PMR generó posibilidades para ambos artistas y para el proyecto mismo, estableciéndose como un referente para la documentación del arte contemporáneo mexicano de la ciudad. Como el proyecto se configuraba con proyectos participativos que apelaban a la comunidad, esta fue tomando parte, llamando a otros agentes y haciendo exponencial su difusión ya que compartían redes, insertándose en los circuitos de divulgación del arte, logrando así, como el proyecto analizado por

Zarauza, "...modificar ciertas condiciones del circuito artístico nacional y abrir nuevas vías de circulación para las producciones culturales, lo cual ofrecía un espacio de visibilidad a artistas que no eran reconocidos dentro de los ámbitos tradicionales del arte" (Zarauza, 2016, pág. 84). También como dicen Nava y Márquez: "*hoy en día, el panorama para este tipo de espacios culturales y artísticos aún es complicado, pero continúa un crecimiento significativo*" (2015, pág. 534).

La tercera idea es sobre la diferencia entre los proyectos autogestivos y la gestión cultural. Conceptualmente, un proyecto de arte tiene como objetivo la realización de una obra artística, mientras que el trabajo de gestión tiene por objeto la intervención social y, dependiendo de las características del objetivo, utilizará diferentes estrategias como una publicación, un festival o una exposición, por poner algunos ejemplos.






Al señalar las similitudes con los agentes que conforman PMR, no pretendo decir que es un proyecto de gestión, sino que comparte sus preocupaciones y hasta algunos elementos metodológicos, lo cual sirve para problematizar sobre nuestra profesión ya que abona a la reflexión sobre cómo han sucedido las prácticas culturales que anteceden a la teorización y profesionalización. Dentro de las similitudes metodológicas identifiqué la delimitación del espacio físico y territorial en el que se ubican, que es el campo del arte contemporáneo en la Ciudad de México, ya que gran parte de su obra busca dialogar, simbólica o literalmente, con esta comunidad. Además, el proyecto con el que he colaborado por más de ocho años, concibe planes complejos y, siempre que se pueda, los ponemos en marcha. Finalmente, se organizan colectivamente, invitando a la colaboración con su comunidad, construyendo redes y fomentando el diálogo.

PMR ha desarrollado diversas relaciones con las instituciones. Estudiaron en una institución del Estado; en algunos de sus proyectos han gestionado el apoyo de instituciones públicas y privadas, tanto en sus convocatorias oficiales. Las colaboraciones con los espacios han sido a través de recursos económicos, pero también apoyos en especie, como materiales y equipos, y colaborando con otros espacios independientes. Esto último resulta interesante al participar yo en varios proyectos colaborativos y con espacios independientes. Hace un año autogestioné una serie de muestras de mi trabajo y las alianzas con espacios independientes fueron lo que me permitió materializar el proyecto. De acuerdo con el planteamiento de Larzábal, podría decirse que PMR tiene una práctica con un pie en lo colectivo y uno en lo individual. Su ámbito cotidiano son los grupos artísticos y sus procesos de visibilización. Aunque el proyecto no es plenamente colectivo, identifiqué una subjetividad colectiva de cambios ya que sus prácticas se enmarcan en la época de los grupos (ochentas) y la del florecimiento de los espacios independientes. (noventas). Generaron propuestas colectivas con otros espacios con preocupaciones similares, abonando en que “La generación de pequeños grupos permite que se genere un microcampo en el que existe validación de los pares y los espacios por los intercambios de poder simbólico” (Larzabal Rodríguez, 2013). Seguramente al estar yo dentro del proyecto, se me otorga un poder simbólico.

Esta experiencia profesional me ha enseñado mucho sobre la importancia de hacer archivo, cuán útil es para tener documentación del trabajo realizado, este ayuda a dimensionar lo complejo de los procesos, en este caso, de gestión. Es también un recurso en la logística que permite tener evidencias que ayudan en procesos de

financiamiento y respaldo. Finalmente, el archivo puede ser una herramienta política que ayuda a construir narrativas sociales incluyentes y desde las disidencias. Teniendo en mente estas dimensiones del archivo

He ido construyendo mi propia *Egoteca*. También he integrado los formatos de *Lista de obra y Base de datos de obra artística*, herramientas que han facilitado mis propios procesos de ordenamiento.

Obra	Datos	Colección	Costo
	Flóres 2006 Óleo sobre tela 25.2 x 30 cm		\$ 600.00
	Miedos de colores 2007 Grabado a color Mi mayor temor 2007		
	Auto retrato saturado 2009 Óleo sobre panel de madera		
	1/2 de sandía 2009 Óleo sobre tela	Colección Arreola	
	Copia de obra de Van Gogh	Colección Arreola	
	Desnudo #2 2010 Óleo sobre panel de madera 30 x 40 cm		
	Plumas de pavorreal 2010 Acuarela 16.7 x 26.9 cm		






	Mujeres en el jardín 2010 Collage 66 x 46.5 cm		
	Identidad 2011 Collage fotográfico cm aprox.		
	Flor 2011 Jabón 31.6 x 43.6 cm		\$800.00
	Mole 2011 Templo 31.6 x 43.6 cm		\$1,500.00
	Mole 2011 Encausto 31.6 x 43.6 cm		\$1,500.00
	Quinqué 2011		

Imagen 9: Lista de obra personal. Captura de pantalla.

El proceso de PMR de Galería de Autor, me mostró la posibilidad (y validez) de exhibir en mi propio espacio, sin esperar la aprobación de una carpeta por un espacio oficial. No con la intención de desmerecer la importancia de aprender a aplicar es espacios oficiales, sino como alternativa. En 2015, cuando no encontraba espacio para presentar una obra, utilicé mi propia casa, recordando a cuando PMR fue una *Galería de Autor*.

La utilización de la fotocopia como un medio para las artes reforzó mi práctica de auto publicación. Conocer sus prácticas me hizo sentir menos desamparada. Además, Lerma fue el primero en sugerirme numerar una producción alternativa.

De manera personal considero que tanto la UACM como la FAD no logran dibujar el amplio espectro de la práctica profesional en las artes, aunque quizá aquí el problema de fondo es que poco se habla del ejercicio profesional de la cultura y el arte en la sociedad, así que, al ingresar a una de estas carreras, no se logra dar luz sobre la amplitud de actividades del campo. Quizá ni siquiera es el trabajo de las universidades. ¿Pero entonces de quién es? En la FAD se carecen de herramientas para que los egresados afronten la autopromoción. En la UACM, considero que hace falta reflexionar sobre la autogestión, aunque quizá, después de haber realizado la investigación documental sobre el origen del concepto de gestión/autogestión, sea una necesidad de mi parte.

Más allá de las carencias mencionadas, no puedo negar que la experiencia simultánea fue muy nutritiva ya que se problematizaban mutuamente. De parte de PMR, constantemente me preguntaban y comentábamos nuestras visiones y mi vivencia en la universidad. Desde las clases, yo me preguntaba sobre la relación entre lo que leía y escuchaba en relación a mi ejercicio profesional. Algunas de las reflexiones que enuncio en este trabajo son preocupaciones que nacieron entonces.

Quizá no sea tarea del egresado en AyPC atender proyectos como el de PMR, pero considero importante revisarlos, sobre todo si en la práctica nos estamos insertando en espacios donde vamos a trabajar de la mano con profesionistas de las artes. En la práctica, egresados de la UACM se han insertado en proyectos de la

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, es decir, pasan a ser parte de estos programas. Si bien en parte atienden prácticas comunitarias, también atienden a las artísticas.

Desde ese entendimiento ¿podemos los gestores institucionales problematizar la autogestión sin replicar dinámicas opresivas, de dominación o extractivistas? ¿De quién es la responsabilidad de que como profesionistas tengamos una visión de todas las posibilidades que enmarcas nuestro campo? Quizá el perfil de la universidad ponga en segundo plano a las artes. ¿pero esto no contradice el propio nombre de la licenciatura?

VI. Referencias

- Acha, J. (1984). *El arte y su distribución*. México: UNAM.
- Aladro-Vico, E., Bailey, O., & Jivkova-Semova, D. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, XXVII(57), 9-18.
- Aravena, C., Henaro, S., Moreno, A., & Smith, B. (2019). *Arte Acción en México. Registros y residuos*. México: Cultura UNAM / RM.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, P. (2005). El mercado de los bienes simbólicos. En *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Carrillo Herrerías, S. (2017). Introducción . En J. Barriendos, & S. Carrillo Herrerías, *Archivos fuera de lugar* (págs. 13-15). México: Taller de ediciones económicas.
- Castiñeira de Dios, J. L. (2010). Crítica de la gestión cultural pura. *Aportes para el debate*, 79-92.
- Colombes, A. (2015). *Teoría de la cultura y el arte popular. Una visión crítica*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes.
- Faría, H. (2017). Las galerías de arte y la comercialización de documentos. En J. Barriendos, & S. Carrillo Herrerías, *Archivos fuera de lugar* (págs. 185-225). México: Taller de ediciones económicas.
- Freire, C. (2017). Algunas anotaciones sobre museos, redes y el legado de Walter Zanini en Brasil. En J. Barriendos, & S. Carrillo Herrerías, *Archivos fuera de lugar* (págs. 19-45). México: Taller de ediciones económicas.
- Gaztambide, M. C. (2017). Sobre la contundencia del Arkhé, el ICAA y el desdoblamiento del arte latinoamericano. En J. Barriendos, & S. (. Carrillo Herrerías, *Archivos fuera de lugar*. Ciudad de México, México: Taller de ediciones económicas. Recuperado el 2021
- Lailach, M. (2007). *Land art*. Singapur: Taschen.
- Larzabal Rodríguez, M. (2013). *Espacios artísticos autogestionados. Subjetividades alternativas. La gestión en red*. Montevideo: Departamento de Sociología. Universidad de la República.
- León Cedeño, A. (1 de marzo de 2002). *Guía múltiple de la autogestión: un paseo por diferentes hilos de análisis*. Recuperado el 1 de mayo de 2022, de Inventati: <https://www.inventati.org/ingobernables/textos/anarquistas/Alejandra%20Leon%20Cede%F1o%20->

%20Gu%EDa%20m%FAItiple%20de%20la%20autogesti%F3n%20un%20paseo%20por%20diferentes%20hilos%20de%20an%E1lisis.htm

Lerma, V., & Mayer, M. (2021). *¿Qué es Pinto mi Raya?* Recuperado el 14 de Junio de 2021, de Pinto mi Raya: <https://www.pintomiraya.com/>

Lipovetsky, G. (2012). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Mariscal Orozco, J. L. (2015). La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. *TELOS*, 96-112.

Mayer, M. (2017). Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria. En J. C. Barriandos, *Archivos fuera de lugar*. Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo. (2019). *Arte acción e México. Registros y residuos*. México: Cultura UNAM / RM.

Nava González, J. E., & Márquez Carrillo, J. (2015). La configuración de los espacios independientes de arte en México, 1950-2010. *La estética y el arte a debate*, 524-536.

Pasaporte cultural. Recuperado el 4 de Octubre de 2021, de Inicio: <https://pasaportecultural.mx/mapaculturalmx>

Pinto mi Raya. (9 de Febrero de 2021). *Pinto mi Raya*. <https://www.pintomiraya.com/>

Reyes Palma, F. (2017). Custodiar el futuro. Archivo, inventario y memoria. En J. C. Barriandos, *Archivos fuera de lugar*. Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.

Román García, L. E. (junio de 2011). Una revisión teórica sobre la gestión cultural. *Revista digital de gestión cultural*(1), 6-17.

Rufer, M. (2016). El archivo: de la metáfora extractivista a la ruptura poscolonial. En F. Gorbach, & M. Rufer, *(In)Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. (págs. 160-186). México: Siglo XXI; Universidad Autónoma Metropolitana.

Stellweg, C. (2017). Qué es archivo y qué es memoria. En J. Barriandos, & S. Carrillo Herrerías, *Archivos fuera de lugar* (págs. 167-183). México: Taller de ediciones económicas.

Vázquez Mantecón, Á. (2006). *La era de la discrepancia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zarauza, D. (2016). Pensar el arte como trabajo. La autogestión y nuevas posibilidades laborales para los artistas. *Cuadernos de Antropología Social*, 38-99.

VII. Cuadros

Cuadro I Conceptos de gestión y autogestión.

Autor	Categoría	Lugar	Momentos	Agentes	Latinoamérica
José Luis Castañeira	Gestión cultural	Europa Francia	Post-revolución. Bienes comunes (nación) Ciudad – Tiempo libre	Animador cultural.	La profesionalización de la gestión cultural se ve impulsada por Europa y Estados Unidos, quienes inyectan capital económico a la región, por lo cual permea una visión desarrollista.
		España	Franquismo Herramienta política y denuncia	Intelectuales. Artistas	
		Estados Unidos	Industrias y turismo cultural. Neoliberalismo Ciencias económicas	Profesionistas	
Delfina Zarauza	Autogestión (artística)	Argentina	Contemporáneo	Artistas (teatro)	-
Alejandra León Cedeño	Autogestión	Europa del este	Revolución proletaria	Trabajadores. Sindicatos	Liberación esclavista y establecimiento de comunidades
			Anarquismo. Antisistema	Anarquistas. Disidencias.	

Okupas	Estados Occidental	Ciencias	Okupas	Empresas.	Independencias.
		económicas			
José Luis Mariscal	Gestión cultural	Latinoamérica	Formalización	Instituciones	-
Orozco	Encargo social		N/D	Mayordomo	-
				Lider barrial	
Nava González y Márquez Carrillo	Gestión cultural	Francia	1800	Animador cultural.	-
				Ministro de cultura	
Espacios	Independientes	México	1950-2010	Artistas	-
Laura Elena Román García	Promoción cultural	Francia	1959	Ministerio de cultura	-
				Promotor Cultural	
Gestión patrimonial		España	2005	Museólogos	-
No existe un solo concepto pero va de la mano del proceso de alfabetización y el Proyecto de nación		México	Principios del siglo XX	Maestro	-
				Artista	

	vasconcelista				
	Promotoría cultural		Setentas y ochentas	Promotores culturales Gestores	
	Gestión cultural		Siglo XXI	Gestor cultural	
Marianela Larzábal	Autogestión artística	Argentina	Profesionalización de los jóvenes. Retornan a espacios tradicionales	Artistas (teatro) Profesionistas de otros campos	

Cuadro II

Experiencias de gestión de PMR

Año	Proyecto	Modelo	Organización	Espacio	Recursos	Recursos	RH	Notas
Antes								
1989-	Galería de autor	Autogestión colaborativa + gestión de recursos materiales	PMR en colaboración con otros	PMR Galerías independientes	Tabilitaco (Comida) Microbus independientes (Transporte)	PMR + Galerías independientes	PMR + Galerías independientes	
1995	Mimesis	Autogestión colaborativa + gestión de recursos materiales y espacios	PMR + Unicornio blanco (*)	Hotel (Solicitud) Insomos (papel, tinta, Talleres equipos) CANON Asistencia técnica	CANON	PMR	PMR + Unicornio blanco (*)	
1999	Las de 1999	Alianza con espacio	PMR	PMR Centro Cultural San Angel (solicitado)	PMR	PMR	PMR	
1991-2016	Raya	Crítica, crónica y debate en las artes visuales	PMR	PMR Casa Lamm (Solicitud)	PMR	PMR	PMR	
		Compendios	PMR	SAPS (Invitación)	PMR	PMR	PMR	Se gestionó el derecho de textos por intercambio con autora

			Archivo Activo	Autogestión / financiamiento	PMR	MACO (convocatoria)	PMR	Fundación BBVA Bancomer (beca)	PMR Brenda Hernández (diseño)	
Participé	2016-2017		El cierre	Autogestión	PMR	PRM Laboratorio de arte Alameda (Solicitud)	PMR	PMR Diestro	PMR Brenda H (Diseño) Maribel Escobar	
	2016-2019		Clandestino	Autogestión	PMR	PMR	PMR	PMR	PMR Maribel Escobar	
	2011-2018	De archivos y redes		Autogestión Invitaciones Financiamiento	Mónica Mayer	PMR ExTeresa El Chopo + Invitaciones a conferencias	PMR Archivos revisados	FONCA	Mónica Mayer	
	2015	El Tendedero (selección)	MDE15	Invitación – Intervención social	Museo de Antioquia	Museo de Antioquia	Museo de Antioquia	Museo de Antioquia	Mónica Mayer Museo de Antioquia	
	2016		MUAC	Invitación – Intervención social	Mónica Mayer	MUAC	MUAC / Mónica Mayer	FONCA	Mónica Mayer MUAC	
			Manifestación	Autogestión colaborativa	Mónica Mayer	Público	Mónica Mayer	FONCA	PMR	
	2017		Vasconcelos	Invitación	Vasconcelos	Biblioteca Vasconcelos	Biblioteca Vasconcelos	Biblioteca Vasconcelos	Mónica Mayer Biblioteca Vasconcelos	
			Radical Women	Invitación – Intervención social	Andrea Giunta y Cecilia Fajardo Hill (curadoras)	Hammer museum	Hammer museum / Mónica Mayer	Hammer museum	Mónica Mayer	También: Pinacoteca de San Paulo(BR), Museo de

				Karen Cordero	to				
		Invaginarium	Autogestión colaborativa	Gely Pacheco, Mónica Mayer	Ex convento de Santo domingo	Mónica Mayer y grupo de trabajo de taller	No se conoce	Mónica Mayer y grupo de trabajo de taller	Colab con artistas e instituciones
	2019	Intimidades... o no	Autogestión	Mónica Mayer	PMR	PMR	Patrocina dores por medio de Kickstarte r	Sachiko Uzeta – Dirección materiales audiovisuales de la campaña. Brenda Hernández -Diseño	
		*	Invitación	BBeyond Elvira Santamaría +	Público +	BBeyond	BBeyond	BBeyond PMR Galería	Dos actividades: Expo + Tendedero
	2019-2021	Kit de esquina	Autogestión Financiamiento	PMR Maribel Escobar	PMR Virtual	PMR	FONCA	Coordinación de transmisiones Curadurías	
Mantenimiento	2014 (a la fecha)	Egoteca	Autogestión	PMR	PMR	PMR	PMR	Maribel Escobar	
		Base de datos de obra	Autogestión	PMR	PMR	PMR	PMR		Derivado de documento de Karen Cordero
		Archivo + Biblioteca + Hemeroteca	Autogestión	PMR	PMR	PMR	PMR		
		Exposiciones	Invitación	Espacio que invita	=	=	PMR	=	PMR – lista de obra A veces talleres

Cuadro III

	2014		
	noviembre		Tipo de actividad
Generación		Egoteca	Constantes
Generación		Lista de obra	
		El Tendedoro	
		Activaciones con participación de Mónica	
		Servicio social	Proyectos
		Si tiene dudas...pregunte	
		Raya: Crítica, crónica y debate en las artes visuales	
		Intimidades o no	
		Kit de esquina	

		2015					
Tipo de actividad		enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio
Constantes	Egoteca	De manera cotidiana se integran materiales a esta clasificación.					
	Lista de obra	Se han revisado documentos conforme a proyectos. En ocasiones se generan lis					
	El Tendedero						
	Activaciones con participación						
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate			Organización			
	Intimidades o no						
	Kit de esquina						
Tipo de actividad		julio	agosto	septiembre	octubre	noviembre	diciembre
Constantes	Egoteca						
	Lista de obra	as para actividades específicas.					
	El Tendedero	Redacción de semblanza para museo de Antioquia				Preparación	
	Activaciones con participación					Semillas	
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate		Ensayo de generación de BDD				
	Intimidades o no						
	Kit de esquina						

		2017					
Tipo de actividad		enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio
Constantes	Egoteca						
	Lista de obra						
	El Tendedero						
	Activaciones con participación			Claustro + Vasconcelos			
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate						
	Intimidaciones o no						
	Kit de esquina						
Tipo de actividad		julio	agosto	septiembre	octubre	noviembre	diciembre
Constantes	Egoteca						
	Lista de obra						
	El Tendedero						
	Activaciones con participación		Invaginarium	RW	Cervantino		Chihuahua
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate						
	Intimidaciones o no						
	Kit de esquina						

		2018					Tipo de actividad	
		enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio	Constantes
								Egoteca
								Lista de obra
								El Tendedoro
								Activaciones con participación
								FAD
								Argentina
								RW: Brooklyn
								Activaciones con participación
								Servicio social
								Si tiene dudas...pregunte
								Raya: Crítica, crónica y debate
								Intimidades o no
								Kit de esquina
								Tipo de actividad
								Egoteca
								Lista de obra
								El Tendedoro
								Activaciones con participación
								RW: Brasil
								Portland +
								Kochi
								Servicio social
								Si tiene dudas...pregunte
								Raya: Crítica, crónica y debate
								Intimidades o no
								Kit de esquina
								Tipo de actividad
								Egoteca
								Lista de obra
								El Tendedoro
								Activaciones con participación
								RW: Brasil
								Portland +
								Kochi
								Servicio social
								Si tiene dudas...pregunte
								Raya: Crítica, crónica y debate
								Intimidades o no
								Kit de esquina

		2019					
Tipo de actividad		enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio
Constantes	Egoteca						
	Lista de obra						
	El Tendedero						
	Activaciones con participación					Belfast	NMWA
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate					Presentación	
	Intimidades o no				Edición de video Campaña		
	Kit de esquina						
Tipo de actividad		julio	agosto	septiembre	octubre	noviembre	diciembre
Constantes	Egoteca						
	Lista de obra						
	El Tendedero	Moran (documentación)				Indiana	
	Activaciones con participación			Morelos		Aichi	
Proyectos	Servicio social						
	Si tiene dudas...pregunte						
	Raya: Crítica, crónica y debate						
	Intimidades o no			Camapaña Kickstarter: CM			
	Kit de esquina				Apoyo en producción de materiales y página web		

		2021										
Tipo de actividad		enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio					
Constantes	Egoteca											
	Lista de obra											
	El Tendedero							Página. Redacción de semblanza de piezas.				
	Activaciones con participación											
Proyectos	Servicio social											
	Si tiene dudas...pregunte											
	Raya: Crítica, crónica y debate											
	Intimidaciones o no											
	Kit de esquina			Curaduría								
Tipo de actividad		julio		septiembre	octubre	noviembre	diciembre					
Constantes	Egoteca											
	Lista de obra											
	El Tendedero							Página				
	Activaciones con participación							Culiacán	Sinaloa		Sororidades Teología fem Lycomig Coll	
Proyectos	Servicio social											
	Si tiene dudas...pregunte											
	Raya: Crítica, crónica y debate											
	Intimidaciones o no											
	Kit de esquina				Presentaciones		Clasificación					

VIII. Anexos

Anexo I: Entrevista

Entrevista realizada a Víctor Lerma (VL) y Mónica Mayer (MM) en el marco del proyecto Kit de Esquina. Interposiciones Visuales y Desdoblamientos del Archivo Pinto mi Raya, en 2022. Participamos Brenda Hernández (BH), Yuruen Lerma (YL), Maribel Escobar (ME) y Tonantzin Arreola (TA).

Tonantzin Arreola (TA) - Yo tengo una presentación, para ir viendo los proyectos.

Yuruen Lerma (YL) - Entonces te hago *host*.

TA -Supongo que sí, para compartir pantalla.

YL-Listo.

TA -Okay ¿ya están viendo ahí la presentación?

Todxs (Tx)-Sí, ahí está.

Tonantzin Arreola (TA) - y ahí la siguen viendo o ven un Word.

Tx- No, dice Galería de autor.

TA - Okay, perfecto, ahí está muy bien porque tengo las preguntas en otro lado. Para que aquí quede la pantalla. Pues bueno, como les había comentado, a mí me interesaba hablar un poco de las de los procesos de gestión que en ese entonces Quizá no se llamaban gestión, qué han hecho en Pinto mi raya Y entonces seleccione algunos proyectos que han tenido como estos procesos de organización y visibilidad de temas de preocupaciones, de su obra y cómo lo que se me ocurría que podía ir en uno de los primeros espacios era una selección de estas invitaciones de estos espacios que se hizo en Pinto mi raya Cuándo inició como galería de autor. eso a nivel de los objetos. Bueno, ya empezamos con la entrevista. A mí me gustaría saber, Víctor, si tú piensas en cuál fue la primera vez que participaste en la organización de una exposición. ¿Ocurrió antes o después de Pinto mi raya y cuál fue esta experiencia?

Víctor Lerma (VL)- Fue antes de Pinto mi raya, durante cuando estábamos en San Carlos, una exposición que organizó Sebastián, el cual no aventó al ruedo diciendo que el grupo nos teníamos que organizar, hacer brigadas y toda una serie de cosas para acercarnos a los medios, acercarnos de cierta manera cuando llegue el momento a los espacios porque Sebastián en ese sentido tenía mucha visión, por ponerlo de alguna manera, en que el artista debería de tener una experiencia más amplia con respecto a lo que es y debe de ser artista. este tipo de situación nos puso a nosotros a pensar y a mí me puso a recordar ciertas situaciones que nunca llegué a plantearlas Cómo la escuela, la academia de San Carlos debería de haber hecho una cátedra o abrir una una materia al respecto porque viniendo, ya teniendo en cuenta de que la escuela o la academia ya era reconocida como para dar una licenciatura y era en artes visuales, era mucho más amplio y como decíamos: no todos somos artistas, pero sí somos buenos para alguna otra cosa paralela a la producción y Sebastián en ese sentido tenía mucho, pues ahora sí mucha visión, una perspectiva mucho más amplia. Quizá la obtuvo a través Mathias Goeritz o de alguien que le dió a entender que ser artista no nomás era producir. ■ Entonces mi primera experiencia fue en esa, dónde, pues, nos

organizamos para ir a visitar todos, se rentó un camión, un autobús, un transporte público para que nos llevara a todos los periódicos y hacer una acción y presentarnos y decir que era lo que íbamos a hacer y cómo le íbamos a hacer. Y para nosotros era nuevo porque acostumbrados a que te dijeran: tú no te preocupes, el historiador, el crítico. se va a cargar, o el curador del museo o la directora de la galería, se va a encargar de lo demás, tú no más mete la obra.

Mónica Mayer-Oye, Víctor, no más quería anotar, díles que exposición es y en qué año, porque ya no estábamos en la escuela.

VL- Sí, estábamos en la escuela.

MM-No. Salón 77-78, que se gesta en el 76-77, cuando mucho, y nosotros estuvimos en la escuela del 72 como al 76.

VL- Estábamos en la escuela todavía en el 76 y se retrasó por alguna razón, yo creo que una huelga y se fue hasta el 77.

MM- 78 fue.

VL- 78, ¿Segura?

MM- Era para el 77 y se pospuso para el 78.

TA - Sí, salón 77

MM- Sí, salón 77 pero se convirtió en 77-78 por eso. Hay catálogo de exposición también, Tona, si te hace falta.

TA - Ah, claro, también podría ser.

VL- En cierta manera lo tuvimos que formar nosotros. Se tuvieron varias series de sesiones. Y para mí eso era muy muy interesante porque se invitaron a muchísimos artistas y muchos artistas declinaron la participación, entre ellos Rubén Valencia, y eran posturas muy concretas al respecto, por ahí tengo yo una serie de fotos dónde estamos todos jóvenes en una sala. Me acuerdo que era en una de las casas en Polanco de Matías el arquitecto, un arquitecto

TA - ¿Goeritz?

VL- No. Goeritz no. Diego Matthai, perdón. Él prestaba la casa para reunirnos. Entonces eso hacía que todo mundo estuviera ahí, diera su opinión y todo eso. y de lo que yo me acuerdo es de que Uno: yo jamás dije algo, y estaba ahí, pero tomaba fotos y todo eso. A su vez...

MM- ¿dónde están esas fotos?

VL- Por ahí deben estar los negativos en el archivo, el lote. El caso está que eso a nosotros, bueno, a mí se me quedó muy grabado de cómo tenías que meterte a toda esa situación paralela a la producción que estabas realizando

TA - Ok, y del 77 a que inauguran Pinto mi raya, de manera breve, tienes en mente otros ejemplos de organización de exposiciones o actividades artísticas que hayas ideado, participado.

VL- No, no creo. No participé ni realicé. En el 80 estábamos en Los Ángeles y el espacio que teníamos, el departamento, para nada, y cada quién estaba en lo suyo, Mónica yendo a la

escuela y yo trabajando en la chamba de Los Ángeles. De regreso fue cuando nos casamos y no fuimos a Europa; regresando en el 81, por ahí por mayo del 81.

MM- Pero por ejemplo la gestión de ese viaje, esa gira de conferencias es gestión nuestra, no nos las gestionó nadie más.

VL- eso sí. Te cuento como estuvo, se supo que se iba a pasar año nuevo en Europa, específicamente en Londres, en casa de Ricardo y Olivia, porque acaba de fallecer la mamá de Mónica y para romper un poco la situación pesada que se vivía en ese momento todos decidieron irse para allá. Pues perfecto, pero nosotros, tanto Mónica como yo, no teníamos manera de poder llegar allá porque no teníamos chamba fija ni nada de nada, entonces con la ayuda de la boda, se juntó un dinero y el papá de Mónica, Leonardo, nos dió los boletos, pudimos viajar. A fin de cuentas los únicos que viajaron a Londres, o a Europa, fuimos nosotros, Mónica y yo, pero para poder estar allá; es que yo no lo considero gestión, pero si organizamos todo a través de arte correo, de todos nuestros amigos en Sunderland, allá por arriba de Inglaterra, en Italia, en París, ahí estaba viviendo el hermano de Esperanza, por ahí nos quedamos y se organizaron unas pláticas en la Sorbona. En Londres hicieron varias conferencias sobre. ¿Cuántos eran, 5 o 7 temas? Era fotografía...

MM- Era fotografía, arte feminista, los colectivos de los grupos, eso está ahí en el archivo, está el folder con todo esto. También Nos ayudaron los de arte correo y relaciones exteriores se escribieron a las embajadas y dijeron: ahí van estos güeyes que quieren dar conferencias gratis.

VL- Ahí conocimos a los jóvenes y bellos funcionarios, el nuero de López Portillo.

MM- Tovar y de Teresa, el yerno de Lopez Portillo era Tovar y de Teresa, y el cónsul era Margain, ¿no? Enzo

VL- El caso está que (resultó) y dónde llegábamos podíamos dar esa plática. En Suecia, esa sí me acuerdo muy bien que fue a través de RE, en Estocolmo y ahí estaba viviendo nuestro amigo Pedro Asencio con su esposa y era muy interesante porque ahí en Suecia es un país muy muy rico y mps estaba platicando este Pedro, como anécdota, que la gente, si no era cada seis meses, a huevo cada año tiraba las cosas prácticamente intactas y reutilizables y él las recogía y con eso se hacía de su casa, porque las ponían en la calle y las tiraban. Bueno, en fin. En Italia fue en Udine, al norte de Italia, con Carlo Ponti. ¿Dónde más? Teníamos planeado ya de irnos. Fuimos a Holanda y ahí ya nos tuvimos que regresar porque en ese momento tuve noticia de que había fallecido mi padre y entonces hubo que regresarnos. Ya para entonces Mónica estaba embarazada, ya sabíamos que estaba embarazada.

En España se dieron una serie de pláticas. Entonces, fue muy interesante. Cuando te dije que no estoy pensando hoy en día, pero la organización se hizo, pues sí, es una manera de hacer una gestión del trabajo, ¿no? y de la nada juntábamos toda la información que traíamos y la llevábamos a dónde fuera requerida. Continúabamos la comunicación con todos nuestros compas de arte correo y a través de Arte Correo todo mundo se estaba dando cuenta que unos mexicanos estando en Europa estaban solicitando el espacio y el momento, y lo único que pedíamos era que nos dieron de comer y hospedaje porque el viaje salía gratis porque teníamos el pase para poder viajar en tren. Entonces no había ningún problema de llegar de un punto a otro Y eso, pues, nos favorecía a nosotros bastante. Y tuvo mucho éxito, pero a raíz de

la muerte de mi padre se tuvo que suspender. En Hungría, ahí no logramos llegar, precisamente por eso, porque iba ser en junio.

MM- A Finlandia, no a Hungría

VL- Sí, Finlandia. Hungría es Kati Horna. El caso esta que eso para nosotros fue muy interesante ver el interés que había sobre el trabajo mexicano, pero también el conocernos físicamente, los artistas que estábamos bien conectados con el Arte correo.

TA - Y lo de Relaciones Exteriores (RE), ya no entendí, ustedes escribieron a RE o las instituciones le escribían a relaciones exteriores.

MM- Vil nepotismo. Mi papá era cuate del subsecretario de relaciones exteriores entonces le dijo: Oye, que mi hija y su esposo van a ir para allá y quieren dar unas conferencias. Entonces el subsecretario fue y le dijo: Oigan esto van a hacer esto y ya, na'más lo único que hicieron fue avisar a las embajadas que íbamos y que, si sabían de algo, por ejemplo, en Suecia había una exposición de mujeres surrealistas, entonces aprovecharon que había situación de mujeres surrealistas y me invitaron, bueno nos invitaron a dar la de arte feminista. En España nos pusieron en contacto con gente de la Complutense. En Francia nos pusieron en contacto con gente en la Sorbona y nos tocó ir a dar una conferencia a la clase de Damián Bayón, que nos interrumpía e interrumpía y entonces hasta que al día siguiente me dice una amiga: Sabes que estuvieron en la clase con Damián Bayón, ¿verdad? Y yo digo: Puta, si hubiera sabido que el viejito impertinente que no nos dejaba hablar era Damián Bayón no hablamos ninguno de los dos porque acabábamos de estudiarlo en la escuela y los libros y demás. Pero ellos nos conectaron y la otra mitad de las conferencias las contamos a través de arte correo, de nuestros amigos y amigas de arte correo, entonces en España, en Italia, eran los amigos de poesía visual y Arte correo

VL- Por ejemplo, en italiano, en Udine, el poeta Carlos Ponti tenía manera de realizar poesía visual invitando a sus amigos poeta, pero también a sus amigos artistas y nos enseñó una carpeta del trabajo que se hacían y aquí tengo una yo de ese trabajo que hicieron Carlo y su grupo. Entonces había mucha efervescencia, por ejemplo en Sunderland estaba Robin Crosser que era un hombre súper activo pero tenía la adrenalina a mil por hora y siempre estaba sonriendo y se burlaba de sus alumnos porque decía: son unos pasgatotes, no han nada no tienen iniciativa como nosotros, que hacíamos esto, el arte correo y toda una serie de cosas, a ver si así con lo que hacen ustedes se animan y nos decía: ¿Trajeron el fax que les envié de mi perfil, de mi cara en blanco para que me dibujaran para qué para que me dijeran como creen que era yo?

Entonces era muy interesante porque su entusiasmo era tan fuerte como el nuestro aquí en México con respecto a todo lo que estaba haciendo internamente y hacia afuera. Entonces eso lo veíamos ya como una actividad normal, se podría decir que a través del arte correo hacías una gestión, organizabas algo y lo estabas vendiendo. Me acuerdo de anécdotas de aquí, de todos los grupos, especialmente del No-Grupo, que el correo en aquel entonces era muy barato en México, el enviar un paquete era prácticamente gratis y ellos enviaba ladrillos como una pieza conceptual de un libro, un poema y era interesante porque decían que les llegaba el cartero y les decía que se asustaba porque el tipo de correo que les estaba llegando era raro, no era el típico sobre con una carta o un paquete pequeño, o sabiendo que era un libro, sino que todo esto era muy muy nuevo. Entonces en ese sentido, pues sí, nos dimos cuenta que

todo lo que se estaba haciendo en Europa, paralelamente aquí en México lo estábamos realizando, pero a nuestra manera.

TA- ¿Después de esta experiencia ya abren Pinto mi raya? Lo de las conferencias es en...

VL- En el 80, 80-81

TA - Y Pinto mi raya como galería de autor ¿En qué año empieza?

MM - 89

VL- Bueno, tardó muchísimo en hacerse, teníamos el entusiasmo, pero por alguna razón no nos aventábamos al ruedo a realizarla. Nos juntábamos con el No-Grupo, con Adolfo Patiño, con medio mundo para llevar a cabo el proyecto. Con Carlos Blas-Galindo, con todo mundo. Y todo mundo entusiasmado, pero a fin de cuentas el paquete iba a caer en el espacio donde se iba a llevar a cabo todo estos eventos y ese lugar se había escogido aquí en la casa, en la casita de Sombrerete. Y ese paquete pues nos iba a caer a nosotros, y pues de alguna manera se fue posponiendo, posponiendo, posponiendo hasta que llegó el 89, si no es que un poquito antes, para poder ya llevar a cabo exposiciones.

MM- Inauguramos en 89 pero yo creo que, en el inter, pues sí hubo varias exposiciones. Hay una que hicimos en una casa de la cultura, que exponemos Víctor y yo, creo que eso fue en el ínter, y pues organiza uno todo, en casa de cultura tienes que hacer toda la gestión, probablemente en la mayoría de las exposiciones, habría que darles una revisada, si bien no... Sí, las organizábamos todas, todas muestras y demás. Hay un proceso de gestión ahí, yo creo que es cosa que veas el currículum, Víctor, y te acuerdes de cuáles exposiciones participaste y cuáles

VL- ¿La de la casa de la cultura en la calle de Culiacán?

MM - Por ejemplo, esa, y tú hiciste una vez, algo que fue un poco después, con este Félix y el otro electrógrafo, pero eso ya fue después. Pero la de la casa de la cultura Coyoacán. ¿Sabes cuál es, no Tona? La que está suajada, la invitación.

TA - Sí, sí ubico cual.

VL- Sí, mucho tenía que ver, en cierta manera, a través, como se sigue haciendo en cierta manera por una amistad, un conocido o conocida, que hay un interés por el equipo de trabajo que está haciendo uno y, en ese sentido, pues sí, todo lo teníamos que hacer nosotros. Inclusive cuando ya empezamos a estar ya un poquito más organizados, llevábamos una idea de hacer exposiciones en Pinto mi raya, la manera de poder hacer que tuviéramos la atención debida por parte de los medios era de que por un lado era entregarlas personalmente al director de la sección de cultura. Como sí sabíamos quiénes eran porque teníamos Raya y las direcciones, pues sabíamos cómo y dónde, hasta ya teníamos nuestra ruta de entrega de la invitación. El paquete completo era el artículo de presentación, algunas imágenes. Y todo a veces en hojas en color para que no lo tiraran y lo pudieran ver y nos resultaba, esos nos dió resultados en algunos lugares y poco a poco nos fueron, se iban dando cuenta de que el trabajo que estábamos haciendo era un trabajo paralelo al tipo de expresión de obra que se estaba presentando o el tipo de expresión que se estaba llevando a cabo ahí. Así fue como fuimos nosotros aprendiendo a cómo organizarnos, hoy en día, como dicen, gestionar una exposición.

En gestionar ya viene la idea. igual que organizar, una curaduría, una museografía. Entendíamos bien la clase de obra que había, el espacio que teníamos, como lo íbamos a llevar a cabo. Entonces, todo eso se fue aprendiendo en el camino. Aunque teníamos contacto con las galerías comerciales y con los museos y con los museógrafos y curadores y los historiadores que estaban ahí trabajando en los diferentes espacios culturales, pues en cierta manera nos daban una idea, pero podíamos nosotros aplicar nuestros conocimientos a este espacio específico.

Yo siento que no se dieron muchas, pero sí muy específicas que para mí me identifican como Pinto mi raya.

TA - Okay. Entonces, hablaste de que ya antes había habido esta intención de tener este espacio que eventualmente toma el nombre de Pinto mi raya. Entonces qué es lo que hace que se decidan a abrirlo en ese en ese momento, en el 89. ¿Hay algo en particular?

MM- se iba a llamar Escandalario y si ves mi librito ahí dice porque se llama Escandalario y quienes participaron en la idea de Escandalario y que trono por lo que dijo Víctor, ¿no? Que a la hora de la hora querían que cedieramos todo el espacio y arriba el estudio de Víctor, entonces dijimos No, pues tampoco, ¿verdad? De los que vamos a estar cuidando somos nosotros y vamos a ceder nuestro espacio. Entonces ¿por qué decidimos abrirnos? Víctor. Abrirlo. Y quién nos dio el nombre

VL- Decidimos abrirlo porque también era una necesidad de que todo el trabajo que teníamos nosotros, queríamos que se diera a conocer y que tuviera una museografía y curaduría especial. Pero la necesidad de que los espacios independientes, que se abrieron están pendientes para que toda la efervescencia que estaba dando en ese momento era grande. Todos nuestros amigos, todos nuestros colegas estaba realizando obra que muchas veces, siempre, siempre era: o se pasaba al basurero, o se olvidaba o se veía a ver si, a ver cuándo se podía exponer en los museos, seguían y promovían el trabajo de artistas muertos porque era más fácil hablar de los muertos porque no podían los muertos decir algo al respecto y nosotros pues sí teníamos la manera de poder responder a las necesidades o por qué se hacía una cosa. y el espacio, pues a fin de cuentas chiquito pero sabíamos muy bien que podíamos invitar a uno o a dos personas, o a dos o tres artistas a exponer. Nos vimos a veces muy golosos e hicimos unas colectivas pero con una idea específica, estoy pensando en la expresión de *Madrecita*. En *Madrecita* se hizo una convocatoria, se abrió, se expuso en los periódicos y participaron muchísimos artistas con arte objeto.

MM- No, eran cuadritos chiquitos tamaño carta. No era arte objeto.

VL- Era una madre

MM- Fueron 100 artistas

VL- Para poderlo cubrir todo, el espacio. Y eso nos permitía hacer que el espacio para activo, fuera vivo y que se sintiera que es una, digamos que la obra, aparte de que era chiquita, que se sintiera que había, osea, se respiraba el trabajo. Con respecto al título, el título nosotros nunca se lo pusimos, nos lo puso una amiga, Elena Villaseñor, una pintora. Llegó aquí a Sombrerete y ella comentó: *Bueno, ¿y cómo se llama?* - *Pues no sabemos*, dije. - *Pues póngale Pinto mi raya*. Y así se quedó, y es muy bonito porque va mucho con el tipo de trabajo. Yo creo que salió, el título, de lo que le habíamos platicado que queríamos hacer. Y ella, con su manera de

pensar, dijo: *Están ustedes fijando su territorio, pues póngale Pinto mi Raya*. En ese momento a mí se me cruzaron los sentimientos porque la frase es muy agresiva, en ese momento *Pinto mi raya* es cómo "Tú aquí y yo acá", no hay de otra, hay una línea que nos separa y si vienes para acá tienes que hacer, pensar o estar de acuerdo con lo que se está haciendo, entonces, pero a su vez me gustaba mucho porque era una provocación y como anécdota, cuando nosotros estábamos hablando a los periódicos o a amistades o a diferentes lugares para informales de la exposición, exposiciones, lo primero que decía era *¿Cómo se llama su galería?* -*Pinto mi Raya* y brincaban y se oía un chisquido así *Ay* y una risita. Entonces se oía que la persona que estaba a un lado, con la que estábamos hablando le preguntó- *¿qué te pasa?* - *Es que estoy hablando con Pinto su raya*. No, no, no, Pinto mi Raya. Nunca hablaban en primera persona, siempre te echaban, como que decía *es el otro el que está hablando No yo*. Eso de Pinto mi Raya es Yo. Pinto su raya es el otro, el tercero. Y era muy interesante cómo la frase era muy escandalosa. Entonces nos gustó ese nombre, la galería de autor, ya nos dimos cuenta que en ese momento estaban saliendo muchos artistas de la ENAP, de la Esmeralda y de varios lugares y estaba poniendo sus espacios, igual que nosotros, un garaje o un cuarto vacío y ahí exponían y le ponían sus propios nombres. Carlos Jaurena hacía sus propios espacios en diferentes lugares dependiendo dónde estabas viviendo en ese momento, ya sea en la colonia allá de Moderna, o, en fin. Entonces los espacios se iban dando pero duraban poco. El espacio independiente o la galería de autor, es un espacio efímero, tiene una duración, pero no es como un museo, no es cómo inclusive una fiebre galería privada, comercial, que a menos que quiebre, cierra. Pero de ahí en fuera, no es. Entonces nuestras galerías, nuestros espacios, tenían que tener una exposiciones suficientemente activas y vivas y dinámicas para que la gente se acordará. La gente que fuera se acordaran de eso.

Tonantzin Arreola (TA) - Ahorita que mencionas de otros espacios independientes, en el caso de su Colonia o zona, no sé cómo lo identifican ustedes. ¿Cuáles eran las condiciones de esta colonia, y si había otros espacios independientes en esa zona o colonia?

VL- La colonia condesa en aquel entonces era todavía una colonia muy de bohemia, por ponerla de alguna manera. Ahí vivían muchos artistas, escritores, intelectuales, políticos, toda una serie de cosas.

MM- Antes de que se gentrificara.

VL- ¿Cómo?

MM- Antes de que se gentrificara. El único restaurante que había cerca era una fondita, nada de lo demás.

Y- Los artistas son quienes gentrifican las colonias, así que gracias.

VL- No es cierto. El burgués y el capitalista es el que hace eso poniendo una tarifa muy por debajo de lo que se supone que es y los artistas, como somos pobres y andamos siempre regateando todo, pues te vas a esos lugares y lo modificas y va creciendo porque la cultura si te permite a que se acerque todo lo que está a tu alrededor. ¿Sí? Y eso permite que al capitalista le conviene, la conviene porque al rato, cuando ya está todo bien establecido *pum*, te llega y te dice- *Voy a tener que restaurar todo esto pero te voy a triplicar la renta, adiós y ahí nos vemos*. Y vámonos a las colonias populares.

YL- Por eso, todo es culpa de los artistas.

VL- No

MM- Te está molestando.

VL- Si hubiera una negociación y un acuerdo entre el capitalista y uno, sería muy diferente.

MM- ¿Qué otros espacios había? Aquí están, ahí los tiene Tona. Los Caprichos.

VL- Para nosotros, los conocidos, era El foco.

MM- Que eran estudiantes de la Esmeralda.

VL- El Unicornio Blanco.

MM- Que era un lugar donde daban clases de arte. Los caprichos, era mueblería y galería. Y la escuela Decroly.

VL- Esos son los con los que nos identificamos mucho. La escuela Decroly porque ahí había un maestro que les enseñaba a los estudiantes, o a los chavalos, arte, pero la técnica era el performance. Entonces era muy interesante para nosotros porque que una escuela, desde el kínder a la secundaria, que te enseñaran performance, era maravilloso.

MM-El maestro era Alan Kerriou, es muy conocido y muy reconocido ahora. En ese momento era el maestro de los niños, era cuate.

VL- Andaba metido entre el arte y la actuación. El caso está que decidimos en ese momento juntarnos y hacer un corredor porque en la Colonia Roma de alguna manera se estaban organizando las. Ah, no es cierto, eso fue después ¿verdad? Fue después porque, si es cierto, yo ya les estoy dando crédito a la colonia Roma, no es cierto. Nosotros nos adelantamos. Hicimos esas travesuras de juntarnos y crear un corredor, un circuito de galerías donde pudieran ver. Ahí fue otra gestión, otra manera de organizarnos, juntarnos todos los artistas. Afortunadamente todos éramos artistas, o seguimos siendo artistas, y nos acelerábamos realizando la exposición.

MM- Víctor consiguió hasta una pecera, que fue la pecera del amor que fue mucho antes que la combi del amor de Adal Ramones. El circuito cultural Condesa fue mucho antes que el circuito de la Roma.

Tonantzin Arreola (TA) - ¿Por qué deciden juntarse? Entiendo que hay una identificación, pero al final porque dicen *va, vamos a hacerlo en conjunto* y no seguirlo haciendo de manera suelta cada uno de estos espacios.

MM- Por estrategia, por ganas de hacer redes.

VL- En parte era una travesura.

MM- Porque éramos muy chiquitos todos y era más fácil armarla en bola.

VL- ¿Pero cómo crees que los íbamos a trasladar en La Condesa? De Pinto mi raya al Foco eran cuatro cuadras, o tres cuadras, era Sombrerete, a Tamaulipas del lado derecho entre la extensión de Patriotismo y Benjamín Hill. El siguiente espacio más cercano sería Decroly, que estaba en ese momento en Zamora y Michoacán. El siguiente era los Caprichos, que se encontraba en Fernando Montes Oca y creo que también era Tamaulipas. Y el último, que era

Unicornio blanco, ese sí estaba lejos, en Avenida Chapultepec o Avenida Veracruz, yo creo, por ahí, y Cuernavaca.

MM- Ahí están todas las direcciones en la invitación.

VL- Pero lo interesante es de qué ¿cómo vamos hacer? Yo en ese entonces estaba trabajando en grupo Mayer como maestro de inglés y Ángeles Damas, que era la que contestaba los teléfonos, su segundo trabajo, o el de su esposo, era que manejaba una pecera. Un día llegué y le pregunté -*Oye, ¿Cuánto cobras por rentar la pecera? Me dice- ¿Para qué lo quieres? - Queremos hacer esto en un solo día aquí en la Condesa. - ¿Y qué van a hacer? -Pues trasladar de galería en galería a la gente para que no tengan que caminar. -Ah, nada, órale. Y nos la cedió. Entonces cómo era el día del amor, el 14 de febrero, pues la adornamos con corazoncitos y toda una serie de cosas por adentro y por afuera. Me acuerdo que el chavalo, el esposo de Ángeles, llegó y me dijo -Pues aquí estamos listo, ¿Qué es lo que voy a hacer? - Vamos a esperar a que llegue la gente y ya vamos a empezar a trasladarlo. En un principio estaba vacía la combi, pero después, sí era la combi del amor, unos encima de todo mundo, todo el mundo abrazándose porque se viajaba, y era muy divertida. La acción en sí se convirtió en un evento muy amistoso.*

MM- Era una manera de compartir públicos. Nos había tocado ir de público a la de Caprichos, por ejemplo, que era un cuarto, una tiendita que daba la calle, entonces pues llegaba y veías las cosas en 5 minutos y ya se acababa el chiste, el 20, entonces era una manera de que también nos. ...más al público en su tiempo y que tuviéramos todos la ventaja de tener los públicos de las otras personas.

VL- Y a su vez nos dimos cuenta de que teníamos que proporcionarle al público algún tipo de agua o licor. Nosotros nunca aceptamos dar licor ni cerveza ni nada. Entonces nos acercamos a Tablitaco, en ese entonces era un negocio que pertenecía a un señor coleccionista, creo que era irani o algo así y su colección se encontraba allá en la avenida La Paz, por el sur de la ciudad. Llegamos a tocar puerta y hablamos con el gerente. El gerente, pues también joven y todo eso, y le preguntamos -*Mira, pues necesitamos que nos apoyen con algo. -¿Con qué? - Pues con la bebida, con agua de Jamaica o lo que sea. Y dice -Okay*

MM- Nos dieron sangría

VL- Nosotros podemos mandarles la gente que vaya, los adultos, porque los artistas no tenemos el dinero para pagar un taco de al pastor de \$15 cuando eran a \$5 pesos en la esquina. Pero había otras gentes que sí podían. Y ese el tipo de promoción que estábamos tratando de difundir. Y se aceptó. Y los señores -*¿Cómo cuántos necesitan? -Pues somos cinco lugares. Y siempre lo mantuvieron, estaban llevándonos sangría, creo que nos dieron sangría más que agua de jamaica. Entonces era muy bonito. En ese entonces la Condesa era otra cosa.*

TA- ¿Cómo decidían los temas de estas exposiciones?

VL- Bueno, esta de *Neocursi: artistas que realmente saben amar*, creo que fue entre todos en el espacio del Unicornio Blanco porque era suficientemente grandes y podíamos trabajar ampliamente la organización. Y ahí fue. *Las Santas del oficio* fue una que organizó Mónica. Nuestra idea era de acuerdo a los días festivos mexicanos. Porque una de las cosas que nos dimos cuenta y todavía, tenemos un día, es más, tenemos el año completo y podemos festejar

diariamente con algo. Pero en aquel entonces había ciertas fechas específicas que eran importantes y las utilizábamos como para llevar a cabo la exposición. De ahí muchas veces salía el tema.

TA- ¿Por qué es que hoy Pinto mi raya tiene todos estos registros de las invitaciones, de los carteles? ¿Por qué deciden guardar estos objetos?

VL- En parte era tener una memoria de lo que se hizo. Esa memoria, sabíamos que era una experiencia efímera. Sabíamos que no íbamos a durar mucho, porque en realidad nosotros terminamos muy exhaustos en cada exposición. Me acuerdo que con la exposición de *Madrecitas*, al día siguiente llegó Eduardo Abaró a exponer y le decíamos -Oye, ya se acabó, es más nadie va a venir, ya todo vinieron. Dice -No, no, no, no importa, yo quiero estar ahí. Y madreó nuestra pared, puso un pirulí que se derritió completamente. Entonces esa situación, no sé, a lo mejor en ese sentido los artistas jóvenes de ese momento se estaban dando cuenta que los espacios independientes o las galerías de autor podían proporcionar una información muy buena con respecto al tipo de trabajo que se estaba revisando aquí en la ciudad de México. Al rato salió Temístocles y mucho después La panadería. Ya para entonces ya estaba la Quiñonera, que era multifacética, por decirlo de alguna manera, tenía varias actividades simultáneamente por los dos hermanos. Carlos Jaurena tenía su espacio y estaba trabajando en diferentes lugares. Eloy Tarcisio, igual. Entonces se estaban gestando, pero creo que todos teníamos algo en común: muy entusiasmados en hacer el espacio, en manejar el espacio, en construirlo y llevarlo a cabo pero sabíamos que en algún momento se iba a acabar. Doris () hizo lo mismo, 4 o 5 exposiciones, a veces independientes o a veces colectivos. Pancho López, igual. Armando Sariñana, al igual que Guillermo Santamarina hacían lo mismo, estaban saliendo. La efervescencia. La diferencia, por ejemplo con Armando y con Guillermo, es que ellos eran (bueno, Armando era y Guillermo es) personas muy queridas y tenían muchísimas amistades y estaban bien conectados con el medio y podían atraer a artistas y podía lograr cosas como Aldo Flores, que tenía esa capacidad para poder manejar. Nosotros, por decirlo a mi manera, éramos un poco más tímidos y más conservadores en ese sentido. Pero no quitaba que tuviéramos, conociéramos a todo el gremio de ese momento y a diferencia de muchos otros artistas, nosotros continuamos estar en contacto las nueva generaciones. Muchas veces todavía se acuerda de nosotros.

TA- Ya platicaste un poco de la conciencia de lo efímero y, para cerrar esta sección. ¿Cuando cerraron Pinto mi raya como galería de autor, y por qué?

VL- Bueno, porque era mucho trabajo. Una de las cosas que también quisimos promover era de que cada artista que viniera a Pinto mi Raya y quería el espacio se tenía que aventar el paquete. Pintar, diseñar la exposición, la museografía, diseñar la invitación, repartir la información a los diferentes medios. Nosotros les proporcionábamos el listado de direcciones (que) eran necesarios, de historiadores, de curadores, de críticos, de periodistas que eran los que sabíamos que podían venir a la exposición. Pero muchas veces de todo modos nosotros terminábamos haciendo el trabajo.

MM- El único que tuvo exposición fue Jaurena, que sí nos pidió el espacio. Jaurena además nos ayudaba con Raya. Estuvo trabajando un rato con nosotros y recortaba lo de Raya.

VL- A principios del 91. Ahí está su nombre. Entonces, en parte era muy cansado la idea de continuar pero también nos fuimos abriendo nuestra perspectiva de lo que sería una galería de autor o un espacio independiente donde ya se tenía la plataforma o el espacio para nosotros,

ya no era el cuartito si no que era la ciudad. Entonces para eso decíamos que ya puede ser un museo, puede ser una escuela, puede ser una galería comercial, puede ser un parque, puede ser una vecindad, puede ser lo que fuera para poder llevar a cabo la exposición y con un tema específico o como se fuera dando. Eso nos entusiasmó más, también, para poder ser Pinto mi raya más abiertamente. En ese sentido, esa en esa época, esta argentina, artista, se me fue su nombre ahorita, nos llevó al FARO de Oriente y ahí también empezamos a hacer. Ya no éramos nosotros como artista Fulanito, sino como Pinto mi raya porque lo que llevamos era ya todo lo que habíamos organizado, habíamos realizado, lo podíamos aplicar a los grupos que se formaban en el FARO de Oriente

MM- Lelia driben. trabajaba en la secretaría de cultura de la Ciudad de México

VL- Y en ese momento estaba dando el auge de un espacio como el FARO. Eso nos permitió a nosotros cerrar un espacio específico, pero abrimos más. Ahora el espacio específico se convirtió en el concepto de archivo, donde se estaba realizando Raya y se gestionaban talleres, se gestionaban conferencias, continuábamos haciéndolo, pero ya era con otro sentido. Ya la exposición *per se* lo dejamos afuera en la ciudad, ya no en la galería de Pinto mi Raya.

Tonantzin Arreola (TA) - Okay, voy a hacer un salto en el tiempo para que me pliques ¿Qué es *Las de 1999*?

VL- Okay, mira, *Las de 1999* salió de una iniciativa de Mónica porque en general en los periódicos estaba el *freak*, osea, la gente estaba bien *frekeada*, bien asustada del cambio de milenio. De todo y creían que todo iba a cambiar y como siempre, a Pinto mi Raya se le ocurre trabajar con lo contrario, ¿no? Decíamos: bueno, si durante todo esta década de nosotros, de Pinto mi Raya toda esta, 100 años de trabajo que se ha hecho, pues Pinto mi raya decidió que iba a cerrar su actividad artística y se iba a tomar un milenio sabático realizando una serie de exposiciones antes de tomar el año sabático. En un año, en 1999, prácticamente una cada mes, de lo cual creo que nomás se llevaron a cabo seis y esas seis eran exposiciones nuestras, exposiciones colectivas, participaciones a través de grupos y de colegas, arte digital, performances en diferentes espacios. La idea era que se pudiera registrar todo eso y se juntara toda la actividad para poder tomarnos ese milenio sabático. Entonces tenemos, por ejemplo, el que está del lado izquierdo es Rubén Valencia, es un artista conceptual de los setentas, último de los 60, que murió muy joven, e igual que a las artistas mexicanas, cayó en el olvido, su memoria ha estado muy, muy parada. Entonces Mónica, a través de internet se aventó una convocatoria hablando acerca de cómo sería lo que haría Rubén a través de los ojos de cada uno de sus mejores amigos. Estaba Melquiades, estaba Víctor Muños, etcétera. Esa fue una y se fue registrando.

El de abajo, que está a un lado, hicimos una, la del jardín. Donde hicimos una serie de... No es cierto, esta es de

TA - Son otros gafetes. Éstos son *Del archivo a tu casa*, pero sí refiere a los gafetes de la de jardín

VL- A lo que hicimos en mayo en el jardín, en pleno verano. Los que participamos nos vestimos elegantemente y recibíamos al público y les entregábamos un gafete, que el gafete era la obra y era con la idea de que hubiera una convivencia y se platicada a través del gafete.

La de arriba es Mónica Mayer recién nacida, que ya no me acuerdo *De fantasmas y telenovelas*. Esa debe haber sido una exposición individual.

MM-Esa, no Víctor, esa fue la exposición con Rigel.

VL- Ah, esa fue con Rigel allá.

MM- Fueron 6 porque era una cada dos meses y esa fue una de ellas.

VL- Fíjate, no me acuerdo de esa, en fin. Enseguida está una obra más de arte digital y la de abajo es *Ruedo/rueda de prensa* que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno, donde invertimos los papeles. Hicimos que los periodistas culturales fueran a la mesa y el público en general, que la mayoría fueron artistas, les hicieran preguntas. Todo mundo, todos los periodistas culturales lo aceptaron porque ya nos conocían, ya sabían el tipo de travesura que nosotros estábamos realizando durante todos estos ratos. La única que no puedo hacerlo porque a fin de cuentas el periódico Reforma le prohibió participar ahí por razones que no quiso darnos y nosotros lo mismo como censura.

TA- ¿Quién fue quien no participó?

VL- Miriam, no me acuerdo, pero ahí está el nombre

MM- Pero era porque no pueden ser, según el periódico, si son reporteros no ser protagonistas y participar en una mesa, entonces le dieron esa excusa.

VL- Pero era una censura, cuando vieron que era una. (ruido). Todo el tiempo la manejamos como si fuera una acción, inclusive en esa conferencia o esa acción estaban Luis Carlos Emerich y a su vez Teresa del Conde. Teresa del Conde nos proporcionó el espacio porque siempre se divertía, por decirlo de alguna manera, por el tipo de trabajo que hacíamos nosotros. Pero también, en el fondo, era una manera de presentar cosas que en cierta manera, a lo mejor se habían pensado pero nunca se habían podido llevar a cabo, y qué mejor lugar que el MAM.

Todos los que estaban participando en la mesa eran periodistas culturales jóvenes que llevaban y, bueno, decían: tiene que ir a cubrir éste y toda una serie de cosas y ahí ellos hablaban y decían la, el tipo de organización interna que tenían en cada uno de los periódicos y como iban a actuar, pero también tenía sus propias libertades. Hubo confrontación, de que los artistas siempre nos enojábamos de que no salían bien las entrevistas, de que decíamos una sarta de babosadas y hubo alguien que le comentó eso y la reportera dijo: *Pero pues eso fue lo que tú dijiste y lo tiene grabado*. Entonces era una postura muy interesante porque te vas dando cuenta, también aprendiendo de que qué es lo que vas a decir, cómo lo debes de decir.

Alguien que tenía, que tenía tablas para decir cosas es José Luis Cuevas. Te puede decir del elefante blanco y te puede decir de la serie de camas que pintó con elefantes blancos y toda una serie de cosas y era un persona muy inteligente en ese sentido y como manejaba. En cambio, nosotros pues queríamos ser intelectuales a veces y echábamos un rollo que no más nadie se entendía más que en ese momento, ya después ni Jesucristo sabía decodificarlo. Era muy loco todas esas experiencias que se tuvieron y ese registro pues se puede decir que fue como el cierre y a su vez como una una limpia de todo lo que se hizo como para estar ya con ganas para cuando viniera el año, el nuevo milenio.

TA- ¿Por qué fue importante invitar a participar a los periodistas de esta manera?

VL- Porque habíamos tenido la experiencia anterior de que habíamos organizado, a través de una inquietud de Teresa del Conde de que se pusieran los trabajos de historiadores y críticos de arte realizaban. Según ella, decía que había mucho críticos e historiadores que hacían dibujo, que pintaban y toda una serie de cosas y si se pudiera juntar ese tipo de trabajo y exponerse, pues se puede dar una visión X al lugar. A nosotros nos gustó muchísimo porque era como un tipo balconear a mucha gente que estaban ahí, en ese momento el trabajo. En el de *Artista, crítico y loco*. Inclusive el título que se le puso fue con esa idea, de que esa frase se podía interpretar de muchas maneras y a raíz de Raya, a raíz de toda la gente que conocíamos de colegas y todo eso, les hicimos la invitación y de los... Ay, ya no me acuerdo si eran 50 y tantos invitados, no más unos 8 o 12 gentes nos rechazaron, entre ellos Raquel Tibol, que se puso muy abuelita y regañona, pero...

MM- Olivie Debroise tampoco quiso, solo fueron ellos dos.

VL- Porque para ellos...El caso está que no importaba, no importaba porque críticos, curadores, historiadores había al por mayor, ¿no?, entonces pues no importa. Y lo interesante fue que se puedo compartir la experiencia de lo que es gestionar, de lo que es colaborar, de lo que es invertir en la obra, de lo que teníamos que realizar. Como anécdota específica fue que cuando estábamos haciendo el lugar, se iba a llevar a cabo en Pinto mi Raya, en Sombrerete, pero viendo la cantidad de gente que iba a estar participando decidimos sacarlos y nos fuimos con un amigo, este José Luis Alcalde, que nos convenciones que se llevará a cabo en la casa de la cultura de San Ángel.

MM- Othon Tellez, con Othon Tellez

VL- Estaba de director y en ese momento pues también Othon siendo pintor, ¿Sí? Pues le interesó y le gustó y toda una serie de cosas y fue muy interesante que llegó un momento en que dijeron, dijo Othon pues que no iba a haber coctel, que nosotros, Pinto mi Raya tenía que poner el coctel. Pues no más nos reímos, volteamos, le dijimos: *lo siento, pero se cancela, no hacemos ni madre, ya mañana y se va a Pintar mi raya y les damos agua de jamaica y vas a ver que todo mundo va quedar igual de contento*. Al saber la postura de nosotros, se pudo mover y hubo el famoso coctel. Ese día de la inauguración *De Artista, crítico y loco...* paralelamente se estaba inaugurando la exposición de Bancomer. Ahí estaba la plana mayor de críticos, historiadores, de los que estaban exponiendo en la casa de la cultura y fue muy interesante porque nos dijeron que adelantaron la inauguración y que se llevará a cabo porque querían venir a ver todo lo que se estaba exponiendo. Terminaron viniendo todo ese grupo a la casa de la cultura. Y fue muy interesante porque, deveras, entre el chisme y lo que oías de la oreja que ponías cuando estabas pasando, por un lado, frente a la obra de alguien y lo que estaban comentando, era muy interesante. Muchos querían ver el tipo de trabajo que hacía Teresa del Conde o Alberto Manrique. Ese tipo de morbo, que como que le puso, fue causa de que se expandiera. A mí se me ocurrió de que le dije a Jorge Alberto: *Oye, por qué no prestas la columna para que uno de los artistas, el que sea, escriba de eso*. Me dice: *Estupendo*.

Lo supo Teresa del Conde, estuvo de acuerdo y así algunos otros lo hicieron, pero muchos artistas se rajaron, temiendo de que hubiera represalias. Pero nunca se dieron cuenta de que era una travesura conceptual de arte. No tenía las características de como si fuera la presentación de algo de época, de un tema específico, si no que era una pieza contemporánea que tenía muchos perfiles. Los artistas, unos muy conservadores, nos pusieron en el cuaderno

de opiniones que esto era una mamada, que esto era un insulto, que esto no es arte, toda una serie de cosas que no venían al caso, pero bueno. Ahí están

YL- ¿Esos documentos los guardan?

VL- Sí, sí están las críticas porque tanto José Luis Alcalde como Othon nos los entregaron. Entonces, en ese sentido, el de *Ruedo/rueda de prensa* era como cerrar el círculo. Una exposición, el artista pues está más o menos en ese ambiental de, digamos, informativo donde, pues no nomás es el historiador, el crítico el que tiene la columna, sino también el periodista cultural, y el periodista cultural tiene un tiempo determinado, una serie de preguntas determinadas que las debe de dar con la idea de que tú le puedas expresar tu postura como artista o la exposición. Y, en ese sentido, *Ruedo/rueda de prensa* tiene esa función, cierra un poco, conceptualmente hablando, la idea de cómo está una cultura, en general, de cómo los medios manejan y controlan toda la situación en un país. Y nosotros afortunadamente con Raya, eso nos permitió, de que tuviéramos un acceso. Hubo un anécdota que a mí nunca se me ha olvidado, la del gritón, de Antonio el gritón, que ya para terminar dice: *Ah, déjame tomarles la foto del recuerdo*. La toma y empieza a abrir la esa y dice: *Chin, se me olvidó ponerle rollo*. Típico de una situación que a veces se te olvida poner un rollo, o lo hace consiente o inconscientemente, pero él lo manejó de tal manera que todo mundo se rió, se divirtió con la idea, y terminó diciendo: no pues hay que hacer otra porque tenemos que tener la foto del recuerdo.

MM- Hubo, en la de San Ángel también hubo dos piezas involuntarias o espontáneas. que fue Eduardo Abaroa con Daniela Rossell, que Daniela Rossell le rompió una botella de azúcar en la cabeza y pues nadie sabía qué era eso ¿No? Y el otro fue, se me fue el nombre de ahorita quien era el sub, Agustín Arteaga, que no pudo participar, pero ese día llegó e hizo una intervención, puso con lápiz labial alrededor del extintor, lo marcó y le puso que esa era su pieza.

VL- Entonces toda una serie de travesuras que el mismo Agustín, interesante, nunca lo admitió. Era como ese juego de la intervención. Entonces, ahí está la cosa de que nuestros eventos, en ese sentido sería bueno preguntarle a Carlos Jaurena, a Eloy Tarcisio, a Pancho, inclusive, bueno, en este caso sería Martha Elión, si organizaron exposiciones; de anécdotas del momento en que ellos mismo organizaron como artistas en los diferentes espacios. Desgraciadamente ya no podemos platicar con Yanis Pecanins de cuando tenía el archivero, pero ese tipo de situación es la que hace muy peculiar y muy interesante los espacios independientes.

TA- Pensando justo en esta curaduría, yo hacía esta selección muy general porque está la obra que se hizo en ese momento, hay registro de las acciones, están los gafetes, que no tengo foto *De la de jardín*, pero justo era la idea, entonces me parece que algo de todo esto es lo que se puede seleccionar porque ahí hay muchísimo material, como decías. Ustedes se han preocupado de ir generando un registro. A mí, por ejemplo, me llamaba la atención que estuvieran los gafetes, un poco pensándolo en este dispositivo más participativo de que, como activar esa pieza, digo, no sé si a ustedes les interesaría, pero a mí me parece que podría ser una opción de la curaduría en cuanto a *Las de 1999*. Y bueno, pasando a otra sección

Y-L Solo no en COVID

TA- Sí, no, ahorita no, por supuesto. En otro momento, cuando se pueda.

YL- Y será como a distancia y no, pero sí estaría bueno, es bien bonita esa.

TA Sí. Sobre proyectos de Pinto mi Raya lo estoy pensando, osea, no sólo las exposiciones si no también estos otros eventos del que ha sido hogar Pinto mi Raya, porque no nada más ha sido de sus exposiciones sino de charlas o de esta colección de performances que de varios, según recuerdo, hay registro de foto y video y pensando en curaduría me parece que podrían colocarse en la Tablet y estuvieran ahí mostrándose, reproduciéndose, ¿no? Y, vaya, un poco sobre esa pregunta de Pinto mi Raya como un espacio para otros, que ya hablaste un poquito de cómo fue cuando fue galería de Autor, pero más adelante, ya cuando deja de ser galería de autor. ¿Cómo idea, cómo involucran a otros artistas o a otros agentes? Porque justo, no sólo fueron estas acciones, sino también conferencias y cosas así. ¿Cómo son esos procesos y cómo han participado?

VL- Siempre ha sido la cuestión de que el registro que teníamos que realizar en Pinto mi Raya era con la idea de mantener una memoria fugaz y captarla en ese momento. Y dos, que muchos eventos que no se consideran como una acción, un performance o una acción conceptual, nosotros como artistas setenteros, la información que obtuvimos y se obtuvo durante nuestra trayectoria de formación, setenta, ochenta, noventa, etcétera, era que tratábamos de salirnos de eso cuadros convencionales de lo que se entendía como obra y por ejemplo está en el jardín de González de Cossío donde se organizó una exposición de 11 minutos que invitamos a 11 artistas a que hicieran una exposición de un minuto. ¿Qué era lo que tenían que hacer? Y era muy interesante la idea porque la cuestión del tiempo y el espacio en el performance son conceptos muy vivos y muy de que los tienes que manejar ampliamente y saber cómo manejarlos. Y aquí fue muy interesante porque por ejemplo Luis Orozco levantó y puso un cajón y se levantó e hizo su acción por un minuto. Elvira Santamaría, que estaba aquí de Europa de vacaciones o de paso llegó a Pinto mi Raya e hizo su propia obra por un minuto, y a las otras 10 personas que invitamos, u 8, porque también Mónica y yo participamos, hicimos esa. La mía está relacionada con mi condición de que había salido de la operación, la intervención quirúrgica de cáncer de colon, entonces con un aro de tejer puse papel celofán, lo rasgué y lo estuve cosiendo con hilo rojo, eso es todo lo que hice en la pieza.

En las otras cosas de que el mismo taller, los talleres o las conferencias era con ese sentido de romper con concepto de esa jerarquía del conferencista y el público. El tallerista y los participantes, sino de que estuviéramos, que éramos colaboradores todos para llevar a cabo una pieza informativa y donde todos estuviéramos alimentándonos al 100% de lo que estaba sucediendo. Entonces así es como lo estábamos trabajando.

TA- ¿Cómo invitan a su público a estas diferentes actividades? A la serie de performances, a los talleres, a las conferencias.

V- Son a través de las generaciones que conocemos por internet y que nos conocen a nosotros y de los correos que tenemos y les interesa. También por la vía de la publicación abierta.

MM- Por teléfono. Invitábamos a todo mundo por teléfono. Era lo que daba mejor resultado, Dice Yuruén Sí, a ella le tocaba hablar por teléfono.

VL- Sí, esa era una de las cosas y dos, mencionaste algo muy interesante con respecto a lo de la obra, cómo se seleccionaba. Siempre hemos sido inclusivos, nos gustaba que todo mundo participaba y muchos de los proyectos invitamos a otra artista a que estuviera con Pinto mi Raya trabajando la organización y el tema y todo eso, pues ahí se llevaba a cabo, era abierto,

es libre, y sí, mucho de eso tenía que ser el teléfono, así como entregábamos la invitación a los diferentes periódicos, así es como le llegábamos a hacer. Teníamos un directorio y ese directorio iba creciendo porque poco a poco iba llegando gente diciendo: *Yo quiero participar en la siguiente. Yo quiero estar con ustedes. O quiero hacer esto.* Entonces salían iniciativas que ellos mismo tenían que organizarse y nosotros para ese momento lo veíamos como una obra conceptual, donde toda esa parte, que se diría, cotidiana la estábamos enfocando como si fuera una pieza conceptual, una obra.

TA- Posteriormente a que se realizaban estas actividades ¿hacían público eso que había sucedido? y si es así ¿Cómo es el proceso de hacer público el evento que pasó?

VL- Pues el público se hacía porque la misma gente invitaba a sus propias amistades

TA- No como hacen que llegue al público sino si hay un momento posterior de publicación o difusión de decirle a la gente: *Ah, la semana pasada sucedió esto.*

MM- Venía la prensa, hacíamos boletines de prensa, hacíamos nuestro recorrido, les hablábamos por teléfono y pues todos nos conocían porque los invitábamos a participar a ellos también. Entonces era como, era una gran sinergia de conocer a toda la gente del sistema y poder trabajar con todos.

VL- Y así todo mundo se enteraba de cómo estaba la estructura de organizar una exposición. Como se iban llevando a cabo. Entonces mucho era hablarles directamente y platicarles y todo. Por ejemplo, yo con los periodistas culturales, te convertías ya como en un colega ¿No? Entonces ya no eras el artista y el periodista si no que eras alguien que era parte de todo y entonces ahí andábamos. Cosa que en muchos otros lugares siempre había esa distancia, yo estoy aquí y tú estás allá.

MM- Y nosotros, yo un día llegaba como prensa. Otro día llegábamos galeristas, otro día llegábamos como artistas entonces también teníamos esa posibilidad.

TA- Claro. Bueno, ya cambiando a otro grupo de proyectos, está lo de gráfica digital, que ya Maribel había hablado un poco y ya hay algunas preguntas que yo había hecho al principio que ya se han ido respondiendo, entonces digamos que me voy a saltar un poquito ese intro de qué es la gráfica digital y que es Mímesis y como la lista de proyectos que son. Y a mí me gustaría saber, por ejemplo en *Mímesis*. ¿Cómo deciden a qué artistas invitaron a participar?

VL- Bueno, eso nos ayudó muchísimo el tener el espacio y haber conocido a una gran mayoría, pero también se convirtió en una exposición de amistades, de amigos, de colegas muy cercanos y de maestros muy representativos y muy estimados por nosotros. Entonces, digamos, estaba, éramos cuatro: María Marbán, Fernando Gallo, Mónica Mayer y yo. ¿Sí? Pero entre Fernando, Mónica y yo hicimos la lista de participantes ¿No? Y teníamos mucho en común de quienes serían, poco a poco se fue haciendo una evaluación de quienes estarían participando y terminó siendo como que una colectiva de generaciones. De cómo cada uno de los que están participando manejaba lo que es la gráfica digital. Cada uno de los que está participando manejaba lo que es la gráfica a través de una nueva herramienta, la digital, que les iba a proporcionar una pieza. Entonces, los tres teníamos ya experiencia con la gráfica digital, puede ser a través de la fotocopia o una impresora sencilla. Pero todos los demás, por ejemplo, tanto Aceves Navarro como Gunter Gerzo son pintores, artistas plásticos que tenían conocimiento, pero jamás se iban a meter a trabajar en eso, y era un reto. Y también era como

para darle peso a un proyecto donde ya de cierta manera lo digital ya era criticado en las escuelas, especialmente en la ENAP. Que el trabajo digital no lo consideraban arte, yo no sé por qué, pero no lo consideraban. Entonces invitamos como toda una serie de cosas como para contrarrestar muchos impedimentos tontos que se ponía un artista para no realizar proyectos como el de gráfica de *Mimesis*. Agarrábamos la idea de que hacíamos lo que es un tiraje tradicional, agarrábamos lo que es una presentación, como se iba a hacer el tiraje, escogimos el papel muy especial. Una cosa es el papel para imprimir y otra cosa es la guarda que se escogió para hacerlo y que tuviera cuidado en el momento en que fuera a ser la impresión de presentación de *Mimesis* en el frente, que no se corriera la tinta. Pero la experiencia iba a ser que tanto Mónica, que por un lado estaba trabajando en el periódico, iba a hacer un registro de cómo se estaba desarrollando el proyecto, el proceso del proyecto *Mimesis*. Por otro lado, estábamos Fernando y yo trabajando directamente con cada uno de los artistas yendo a casa, traerlos y llevarlos, o sea, como tradicionalmente lo hace un taller de gráfica, que te invita y te pone a ti como el artista y te dice que hacer y qué quieres que yo haga, así lo estábamos tratando. Entonces íbamos con Sebastián, con Aceves Navarro, con Gunter Gerzo. Con cada uno tuvimos también una entrevista o una plática anterior a la realización con cada uno de ellos fue muy interesante la manera de acercarse. ¿No? Por ejemplo, creo que fuimos los cuatro a casa de Gunter Gerzo y el señor estaba en la mejor disposición de participar pero nos puso a sudar y a hacernos preguntas y toda una cosas, pero como sí tenía esa jerarquía de El Maestro, pues estuvimos ahí trabajando hasta que ya Mónica pudo romper el hielo, ya nos llevó a su taller y nos enseñó el trabajo y nos dijo: *Sí, vengan, tengan, aquí está la pieza y trabajenla.*

Lo mismo, fue de otra manera con Aceves Navarro, con Felguerez, con gente, o sea, de renombre. Con los demás no había problema porque no más le hablábamos a Humberto Rodríguez Jardón y le decíamos: *Oye güey, te toca hoy, vente para acá.* O Manuel Suaso que era muy amigo de Fernando Gallo *Vente para acá.* Y ellos llegaban, pero con los maestros, pues sí, íbamos con ellos y los llevábamos y los traíamos y era todo un protocolo que usábamos para trabajar. Pero era nomás como parte de, como una parte de la actividad.

Con Felipe Ehrenber era *Oye, vente para acá, hoy te toca trabajar. ¿Qué es lo que quieres hacer? / Pues yo quiero trabajar con dos máquinas simultáneamente.* Los ingenieros siempre estaban muy a la defensiva y no sabían qué hacer o que iba a pasar, porque decían: *Ustedes nos ponen todos los problemas del mundo.* Y como tenían ya todas las instrucciones de que deberían de sacar obra perfecta, no había manera de que dijeran *No se puede.* Hubo uno que dijo: *No más no se puede si hacen una cosa, un trabajo a lápiz y que quieren color, no más no hay manera de sacarle. / Ah bueno, pues no hay problema. No más así.* Nunca le dijimos nada nosotros a los artistas, nunca les dijimos que era lo que no se podía hacer. Siempre llegábamos a decíamos: *Aquí está la máquina, aquí está el ingeniero y aquí está todo el programa, como lo puedes manejar.* Pero nunca les decíamos qué es lo que no debían de hacer. Entonces con este Aceves Navarro, fue el único que agarró un lápiz y una hoja pum, pum, pum, dibujó y dice: *Pues ahora ponle color.* Porque él decía, si yo soy artista y es digital, lo digital te tiene que proporcionar todo, entonces el ingeniero: *Te dije que no se puede.* Le digo: *sí se puede. / ¿Cómo? / Invierte la imagen / ¿Cómo así? / Si tú estás viendo fondo blanco, ponle fondo negro y en el momento en que te sale el fondo negro ya es color, ¿verdad? Ah, pues la pinche máquina te va a entender que le tiene que poner en lugar de negro, verde, rojo, rosa.* Y eso fue muy interesante porque los mismos ingenieros nunca se les había ocurrido cómo manipulas la tecnología a favor de lo que quieres hacer. O Felipe Ehrenber que decía: *yo no quiero ninguno de los colores de la máquina.* Que son un titipuchal. *¿Pues qué color*

quieres? / La de mi camisa. Y pum, pones el lápiz lector y le da el color. *Pues ahí lo tienes / Ah, perfecto.* Y estuvo trabajando y contento y haciendo sus calaveras y esqueletos pornos ahí a todo dar. Eso hizo que tanto por un lado los ingenieros que iban a vender la máquina, aprendieran a decirles truquitos que los nuevos dueños iban a tener, y a nosotros, pues, salió este tipo de trabajo. O, como los trabajos de este Alfonso Moraza, ¿Sí?, que la sutileza. O lo de esta... Ay, se me fue su nombre, que es mucho más sutil que Alfonso.

MM- Nunik Sauter

VL- Ella. Cuando empezó a trabajar dice: *A mí me gustan mucho las transparencias y voy a traer esto.* La máquina se mimetizó con la obra y le sacaba unas transparencias que decía que estaba fascinada en el momento en el que tenía un resultado. Y se podía guardar en una memoria misma dentro de la máquina y que cuando ya que regresamos al día siguiente los dos, Fernando y yo, para sacar el tiraje, pues se mantenía todo tal cual, o a veces hasta el mismo, ese mismo día hacíamos el tiraje, entonces la misma máquina se convertía como la parte de uno, como una extensión para poder dibujar y trabajar lo que se había, como cada uno de nosotros trabajaba su obra.

TA- Ya nos platicaste un poquito como de estas experiencias, me parece que también retos y algunos problemas que enfrentaron en el proyecto de Mímesis. No sé qué nos podrías platicar como en ese sentido de Aquerotipo.

VL- Con Aqueritipo, como vimos que había un poco de... Para nosotros como artistas, el hacer un proyecto como Mímesis, que era, que es una pieza conceptual, trabajar con 25 artistas era exhausto, muy cansado, nos drenaba muchísimo. Al realizar Aquerotipo redujimos casi más de la mitad de los que participaran en ella. Pero también escogimos artistas que no le tuvieran miedo, en ese sentido, a un proyecto como *Mímesis*. Pero además, de los siete que participamos o seis, la mitad no habían participado: Manuel Marin, Andrea Di Castro y Helen Escobedo y la otra parte que era Mónica, Humberto, Felguerez y yo, ya habíamos trabajado en las piezas. Y la idea era de trabajar la obra monumental y no perder la calidad de lo que sería, como si fueran murales, pero era un mural seccionado y más que bronca, era saber cómo y dónde lo íbamos a exponer. Habíamos escogido San Carlos y la entrada, ahí en Academia 22 y la entrada principal, donde está la cúpula, ponerlos a un lado, ya habían regresado para ese entonces las esculturas y las queríamos poner exactamente arriba de cada una de las esculturas con la idea de contrarrestar épocas, los momentos. Y era muy interesante porque San Carlos o la Academia 22, durante el día los pájaros y las palomas se divierten cagando las esculturas, haciendo un titipuchal de ruido, pero en la noche, ya cuando encienden las luces, empieza a agarrar otra esencia el mismo espacio y la obra agarraba, tenía otra idea de ese tipo de unos murales flotantes, para mí cuando los veía. ¿No? Que cuando alguien entraba lograba crear un movimiento y entraba el aire y se lograba ese movimiento en la obra. No era estática y agarraba una dinámica muy interesante, entonces eran efectos que la misma pieza te proporcionaba en ese momento cuando se estaba exponiendo y era parte de un proyecto, de unas conferencias que se realizaron ahí, en San Carlos, hablando acerca de esta gráfica y me acuerdo que Armando Torres Michua estuvo participando ahí, en esa. Y Juan Acha estuvo nomás de público.

TA- Hasta donde yo entiendo, todos los proyectos de arte digital, de gráfica digital, han tenido como su parte expositiva. ¿Por qué? ¿Por qué no solo dejarlo en producir la obra?

M- No tiene chiste.

VL- Se tiene que exponer, a fin de cuentas, se tiene que exponer las piezas. Lo único es de que no hay una continuidad. Muchas veces las exposiciones que se organizan, si el estado no le invierte, pues se queda en ese museo y se cierra. Como artista independiente no podías hacer una continuidad, osea, enseñarla en otro lado, porque no tenías el dinero suficiente como para poderlas mover en otros estados. Lo que sí hacíamos era de que agarrábamos la excusa de que donábamos las carpetas y realizábamos una plática con la exposición, ya sea de la pieza determinada, osea del tamaño del proyecto, de cada una de las obras, o la plática en sí. Y se ponía porque tiene que, nuestra idea era de que la difusión que tienes que crear a un tipo de trabajo como este era necesario la exhibición, de otra manera cae en el olvido y no podemos hacer que ese tipo de trabajo se olvide, sino más bien que quede ahí y quede registrado. Aunque con el tiempo se estaba haciendo. Y además, pues también, a través de lo digital, pues también nos aprovechábamos para poder hacerle difusión y promoción al trabajo. Pero sí se tiene que exponer. Definitivamente lo tienes que exponer, de otra manera este tipo de trabajo, no necesariamente otras cosas. Por ejemplo, yo, había una pieza que hice que se llamó *Uno a uno*, donde no más invité a diez personas y esas diez personas yo las escogí ¿Por qué? Porque eran las que querían que vieran mi trabajo. De ahí en fuera yo ya lo iba a bajar y me dediqué a montar, le pensé como le iba a hacer, toda una serie de cosas, y a las diez personas que invité fue colegas, ingenieros, a Betsy Pecanins, para que viera y platicáramos. No con la idea de que tuvieran que escribir o me tenían que hacer labias, sino que tuviéramos un intercambio; José Miguel Gonzalez Casanova por igual. Que tuviéramos una plática, un intercambio. Yo con esa persona. Eso es muy diferente a un trabajo o un proyecto como *Mimesis*, como *Aquerotipo* o como *EMPA*.

T- Para cerrar esta sección de proyectos de Arte Digital, hum, la voy a hacer así, aunque creo que no está tan bien redactada. ¿Las nuevas tecnologías han modificado la forma en la que tú concibes la actividad artística? ¿Cómo ha sido ese cambio?

V- No la modifica, de cierta manera las nuevas tecnologías proponen lo propio, tiene su plataforma y su diálogo y su discurso ya bien establecido. Es como con el área tradicional del arte, pintura, escultura y grabado, ¿sí? Piensas en pintura, piensas en escultura y piensas en el grabado o la gráfica y tienen su propio mundo. Pues lo mismo lo digital, tiene sus herramientas. No te está modificando, o por lo menos para mí no lo está modificando, me está dando la posibilidad de poder trabajar muchas posibilidades de un tipo de obra que yo estoy haciendo, ya sea a través de la escultura o más bien, a través de un arte-objeto de un dibujo o de la misma pintura en sí, y que la puedo modificar. Igual que cuando estás haciendo un grabado, en el proceso, pues lo vas modificando hasta qué dices tú *Ya es suficiente*. Pero sí, no creo que lo digital a mi me modifique. Quien sabe a los otros.

T- Y bueno, no sé, ya son más de las 6. No sé si quieren dejar aquí o quieren que siga.

Y- Yo creo que sí, ¿No?, dejamos. Porque viene esto que es otro temototota.

V- Sí, es larga

Y- ¿Qué hacemos con estas preguntas que quedaron? Porque creo que son, pueden ser hasta el final. Unas preguntas que escribimos Maribel y yo. Si quieren las copio. O Tona, tú las copias para que esté ahí en tu...

TA- Eh. si no deja, creo que tengo que salirme de la presentación porque no podía ver el chat ahorita en la presentación.

MM- Ya las descargué. Ahorita te las mando.

TA- Ah, ok, súper. Muchas gracias.

YL- Por mí, pero las demás personas que opinan.


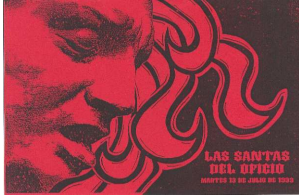
Tx- Sí, ya, está bien.

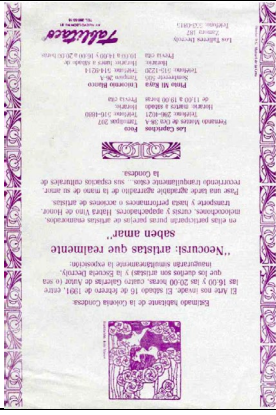
YL- Igual podemos regresar antes de que empiece Tona con las preguntas la próxima vez.

Anexo II: Cuestionario para Víctor Lerma





Al realizar la curaduría, se generaron diferentes documentos, como una guía de preguntas y un texto.

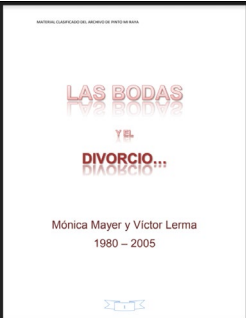


Curaduría en Pinto mi Raya

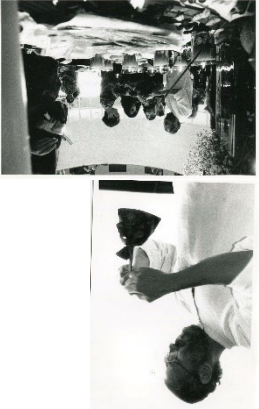

	Elementos	Colocación	Proyectos	<p>¿Cuándo fue la primera vez que participaste en la organización de una exposición?</p> <p>¿Dónde aprendiste a organizar actividades artísticas?</p> <p>¿Tuviste alguna formación en gestión/organización de exposiciones/acciones artísticas?</p>
1	<p>Invitaciones</p> <ul style="list-style-type: none"> - Folder con invitaciones 	 	<p>Galería de autor</p> <p>Algo como el agua</p> <p>Neo-cursis</p> <p>Madrecitas</p> <p>Contaminación No</p> <p>Las santas de oficio</p> <p>Excesos y caprichos</p>	<p>¿Antes de PMR habían organizado proyectos artísticos?</p> <p>¿Al menos los habían ideado aunque sea sin ejecutarlos o sin conseguir los medios para realizarlos?</p> <p>¿Cuándo comenzó PMR?</p> <p>¿Por qué?</p> <p>¿Para qué?</p> <p>¿Cómo decidieron exponer en su casa?</p> <p>¿Cómo decidían los temas de las exposiciones?</p> <p>¿A qué necesidades responden/respondieron las exposiciones que organizaron?</p> <p>¿Qué alianzas se hicieron con otros espacios? ¿Por qué y para qué?</p>

<p>? Por qué guardan las invitaciones y carteles de los eventos? ? Cuáles eran las condiciones de la colonia cuando inauguraron la galería de autor? ? Había otros espacios independientes en la zona? ? Cuando abrieron la mini galería de autor? ? Cuando cerraron y por qué?</p>	<p>? Qué es "las de 1999"? ? Qué fue necesario hacer para llevar a cabo estas 6 actividades (personas, dinero, materiales)? ? Cómo te acercas a los espacios para solicitar una exposición? ? Obra pública o privada? Cuando cada estrategia? ? Por qué invitaron a los periodistas?</p>
<p></p>	<p>Las de 1999 Enero: Exposición de gráfica en Museo-Casa León Trotsky Marzo: Exposición en Centro Cultural San Ángel Mayo: Obra de gafete / la de jardín (PMR) Julio: Ruedo/rueda de prensa (MAM) Septiembre: Rubén Valencia. Por teléfono, por internet y por correo Noviembre: Exposición en galería La Masmédula</p>
	<p></p>
<p></p>	<p>Gafetes Revisar tamaño</p>
<p>4</p>	<p></p>

3	Video		Proyectos en Pinto mi Raya Once minutos de performance (PMR)	¿Por qué involucrar a otros artistas? ¿Cómo dan a conocer sus actividades? ¿A quiénes invitan a ser espectadores? ¿Cómo hacen público su trabajo? ¿Por qué registrar el performance?
5	Carpeta de mimesis Cartas de invitación - folder - selección de obras de carpeta gráfica		Proyectos de arte digital Mimesis (Museo Nacional de la estampa) Aquerotipo (Academia de San Carlos – Encuentro de otras gráficas) EMPA (Chopo) Gráfica periférica (Museo Carrillo Gil) Memoria virtual (Bienal interactiva 3) La pala (Digital) Dualidad virtual Yo no celebro ni conmemoro guerras	¿Cómo deciden a que artistas invitar? ¿Por qué invitaron a esos artistas? ¿Cuáles fueron los retos y problemas de un proyecto con la cantidad de participantes que tuvo Mimesis? Y Aquerotipo? ¿Las nuevas tecnologías han modificado la forma en que concibes actividades artísticas? ¿Qué papel juegan las exposiciones en sus proyectos de gráfica?
6	Objetos - quincena	Repisa superior	Raya: Crítica, crónica y debate en	¿Qué es Raya? ¿Cómo deciden empezar a

<p>compilar la noticia? ? Quién decide cómo y qué compilar? ? Cómo determinaron los temas de Archivo Activo? ? Cómo deciden dejar de compilar noticias? ? Por qué <i>Raya</i> es una obra de arte? ? Cuáles son los límites entre ser un artista y un gestor? ? Quiénes participaron en las diferentes compilaciones? ? Quién es el público de esta obra? ? El archivo es accesible?</p>	<p>las artes visuales Quincenas Compendios temáticos Archivo activo Archivo de Artista – USB El Kit</p>		<p>- discos - USB - cerillos</p>	<p>11</p>
<p>? Por qué vender elementos derivados de las obras de arte? ? Cómo traducen las obras de arte a objetos? ? Para qué? ? Cómo sobrevive PMR? ? Son beneficiarios de programas de apoyo a las artes? ? Consideras que haces gestión?</p>	<p>Del archivo a tu casa</p>			<p>2</p>
<p>? En qué consisten Las bodas? ? Por qué hacer un álbum de Las Bodas? ? Cómo logran que el performance de Las Bodas se presente en el Centro Cultural SD? ? Por qué guardar los objetos de las acciones? ? Por qué documentar una acción?</p>	<p>Proyectos continuos Las bodas y el divorcio Yo no celebro ni El puesto conmemoro guerras</p>		<p>Objetos - Álbum pinceles</p>	<p></p>

				<p>¿Cómo decides como documentar sus acciones?</p> <p>¿Cómo y cuándo deciden la duración de un proyecto?</p> <p>¿Qué es Yo no celebro...?</p>
	<p>Obra hecha con residuos objetuales/materiales</p> <p>-</p>		El Kit	<p>¿Por qué hacer archivo?</p> <p>¿Por qué hacer un archivo como el de PMR?</p> <p>¿Resguardar su obra es parte de hacer archivo?</p> <p>¿Te interesa visibilizar el archivo?</p> <p>¿Cómo visibilizas el archivo?</p> <p>¿Qué actividades has realizado para llevar a cabo los proyectos de PMR?</p>
7	Tareas de los estudiantes		<p>Programas</p> <p>PMR: un espacio donde las artes visuales suenan (radio)</p> <p>Por amor al arte (Tele-taller)</p>	<p>¿Qué papel tiene la educación artística en tu obra?</p> <p>¿Por qué te interesa la educación siendo tú un creador?</p> <p>¿Ustedes produjeron estos programas?</p>

<p>?Cómo desarrollan obra cuando les invitan a exponer? ?Qué está sucediendo en las imágenes?</p>	<p>Obra en exposiciones Justicia y democracia (Fuego, masa y poder) El balcón del CENIDIAP (Primer salón de Artes Visuales: Sección tridimensional) El mejor amigo de los museos * Nuestra bandera (Acciones en ruta)* Dualidad virtual (VII Festival NIPAF) Abrazos</p>		<p>- Fotografías de El balcón</p>	<p>8</p>
<p>Para ti ?Dónde está la diferencia entre gestionar y crear?</p>	<p>Premiaciones RIP – Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes Premios Pinto mi Raya</p>		<p>Carpeta de RIP</p>	<p>9</p>

El permanente proceso de ser autogestivo.
 ?Qué es un gestor?
 ?Cuáles son las actividades de un gestor?

<https://drive.google.com/file/d/1r2JRkuplytn3B92izpKPqhzmJpGioTGi/view?usp=sharing>

¿cuáles son las exposiciones que identifican como PMR?

Cuando dices, hacíamos TODO, a qué te refieres: dinos paso a paso cómo es la gestión de un proyecto

¿Por qué PMR ha durado tanto?

¿Qué otros espacios de autor o espacios independientes, que recuerden estaban funcionando en CDMX en los 80 inicios de los 90? ¿Con qué otros espacios o proyectos se identificaban?

¿En qué momento incorporan la palabra curaduría o curador?

Pensando en que primero lo plantean como un servicio hemerográfico a investigadores, bibliotecas, etc. ¿En qué momento lo piensan o conceptualizan como obra? ¿A lo largo del proceso? ¿O lo configuraron / pensaron así de forma simultánea?

¿Qué proyecto que alguna vez pensaron les hubiera encantado desarrollar y no se pudo?

Por Tonantzin Arreola Romero

Derivado de la pandemia global, el proyecto de *El kit de Esquina* ha tenido que mutar, lo que ha resultado particularmente complicada debido a que las actividades proyectadas para el 2020 y 2021 eran participativas, como visibilizar el contenido del Archivo de PMR a partir de la relación con otros espacios.



Para salvar tal situación, algunos cómplices del Archivo Pinto mi Raya (Mónica Mayer, Maribel Escobar, Brenda Hernández, Yuruen Lerma y yo) hicimos curadurías a partir de temas, proyectos, objetos y documentos del Archivo y realizamos entrevistas a Lerma para profundizar sobre los mismos. (*Enlaces a las otras curadurías*). Mi curaduría es sobre los procesos de autogestión de Pinto mi Raya. Decidí problematizar su obra con ese concepto porque me encuentro realizando mi trabajo recepcional de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural de la UACM, pero además porque soy artista independiente y también realizo con mis propios recursos los procesos para llevar a cabo mi obra. Me preocupa porque en mi experiencia académica poco se comenta sobre lo común de esta práctica, su diversidad y las necesidades que llevan a

diferentes actores a participar de la gestión, organización y diseño de proyectos. De modo que mi curaduría busca abrir el debate.



Lerma y Mayer.

Antes de pinto mi Raya

Mónica Mayer y Víctor Lerma se conocieron en la Academia de San Carlos en la primera mitad de los setenta. Entre sus profesores estaba el artista Sebastián, con quien se acercaron por primera vez a prácticas que hoy entendemos como gestión (Mayer, 2021). El propio Lerma comenta que fue un ejercicio importante y es de la opinión de que debería integrarse en el plan de estudio de artes^[1]. En este ejercicio, que tuvo como resultado *Salón 77*, en el que a los estudiantes se les impulsó a hacer difusión, comunicación de medios y hasta un catálogo, prácticas y reflexiones que hasta hoy Pinto mi Raya llevan a cabo en sus proyectos.



Fragmento de publicación sobre *Salón 77*

Aprovechar el intersticio

A finales de los setentas, la pareja viaja a Los Ángeles impulsados por el interés de Mayer de estudiar en el *Woman's Building*, donde permanecen poco más de dos años. Habiendo regresado de Los Ángeles, recién casados y con la posibilidad de visitar a familiares en el extranjero, Mayer y Lerma organizan una serie de conferencias en Europa con temas como Poesía visual, Fotografía, La generación de los grupos y Arte de mujeres, entre otros. Es importante que se posicionan como agentes con saberes y capacidades al momento de plantear sus proyectos, con lo que se atreven a solicitar espacios. Aunado a eso, participaban de la red de arte correo y el padre de Mónica tenía contacto con el subsecretario de relaciones exteriores, cartas que jugaron a su favor para compensar la precariedad económica con la que había regresado de Los Ángeles y que utilizaron para contactar a las instituciones artísticas en las que dieron

sus conferencias. Se presentaron en diferentes universidades y espacios artísticos, como la Sorbona de París, pero lamentablemente la gira terminó antes de lo previsto por el fallecimiento del padre de Lerma.

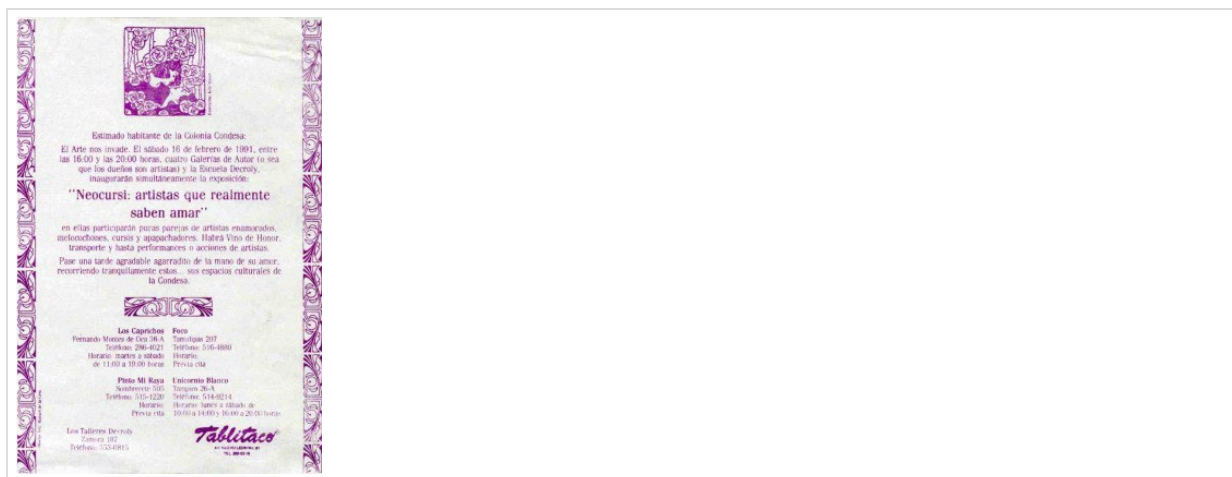
Primeros proyectos

Galería de autor

Si bien Pinto mi Raya comienza en 1989, desde antes caldeaban el tema de abrir un espacio para exponer con amigos y colegas. Finalmente, en 1989, la pareja decide inaugurar su galería de autor. El nombre de *Pinto mi Raya* fue una sugerencia de la pintora Elena Villaseñor y al comienzo fue leído como algo agresivo o gracioso, incluso algunos se referían a ellos como “Pinta tu Raya”. El lugar estaba abierto para que otros artistas colaborasen, para lo cual la pareja ponía a disposición el espacio y algunas herramientas como un guion de los pasos a seguir para organizar, difundir y visibilizar el espacio y la muestra, siempre con el entendido de que Pinto mi Raya no funcionarían de galeristas de terceros.

El espacio se encontraba en la colonia Hipódromo-Condesa, que en aquel entonces era una zona de vivienda para artistas e intelectuales. Había otros espacios artísticos y culturales como *El Foco* (espacio de alumnos de La Esmeralda), *Unicornio blanco* (donde se impartían clases de arte), *Los Caprichos* (mueblería/galería) y la escuela Decroly (donde era profesor Alain Kerriour, quien impartía clases de performance a niños). En 1991 comienzan a colaborar para compartir público y

generan un circuito cultural, gestionan el transporte entre los espacios con un microbús y el coctel con una taquería, el cual consistía en agua fresca o sangrías. Mayer comenta que las temáticas de las exposiciones respondían a los feriados populares, pero además subraya que eran una burla abierta a la naciente figura del curador.



Invitación *Neocursis: artistas que realmente saben amar*.

También en esos primeros años, comienza uno de los proyectos más representativos de la pareja, *Raya: crítica, crónica y debate en las artes visuales* (1991-2016). Definido por ellos como arte conceptual aplicado, con el que buscaban *lubricar el sistema de las artes en México* porque, en palabras de Lerma, había artistas haciendo obra contemporánea pero no había aún un “sistema de las artes para los medios alternativos”. En algunos momentos con ayuda de algunos cómplices, pero principalmente solo entre Lerma y Mayer, *Raya* compilaba la noticia sobre artes visuales de una docena de diarios de circulación nacional en engargolados quincenales que estaban a la venta bajo pedido. Se realizaron diversas presentaciones y actividades en aniversarios, pero el proyecto nunca fue económicamente rentable, ya que implicaba la compra de los periódicos, tiempo para revisar y seleccionar las

noticias, formatear a tamaño carta, realizar el master para sacar las fotocopias y finalmente hacer las fotocopias y los engargolados. *Raya* es uno de los proyectos más constantes dentro de Pinto mi Raya, pero ya volveré sobre él más adelante.

El desarrollo de Pinto mi Raya

Gráfica digital

Mayer y Lerma han tenido interés por los denominados “medios alternativos”, explorando los no objetualismos, el performance y el arte conceptual. En la primera mitad de los noventa la innovación tecnológica exploraba la reproducción mecánica a color (Mayer, 2021) y CANON presentaba una copiadora de gran formato que imprimía por cuatricromía. Lerma se interesó por poder trabajar con tales equipos, lo cual llevó a buscar el apoyo de la empresa japonesa. Por sugerencia del padre de Mayer, buscaron a alguien que supiera japonés para poder escribir una solicitud al director de CANON en México, éste a su vez les sugirió no hacer la solicitud por escrito y, gracias a una serie de contactos, concretó una reunión personal con el director de la empresa. Con algunos *tips* de etiqueta empresarial, se presentó el proyecto *Mímesis* (1991) ante el director, quien aceptó gustoso la colaboración, facilitando materiales, préstamo de equipo, espacio de trabajo y personal de apoyo para su realización. Mayer y Lerma, en conjunto con Fernando Gallo y María Marbán, presentaron públicamente el proyecto, invitaron a artistas de diferentes generaciones, organizaron los tiempos de producción

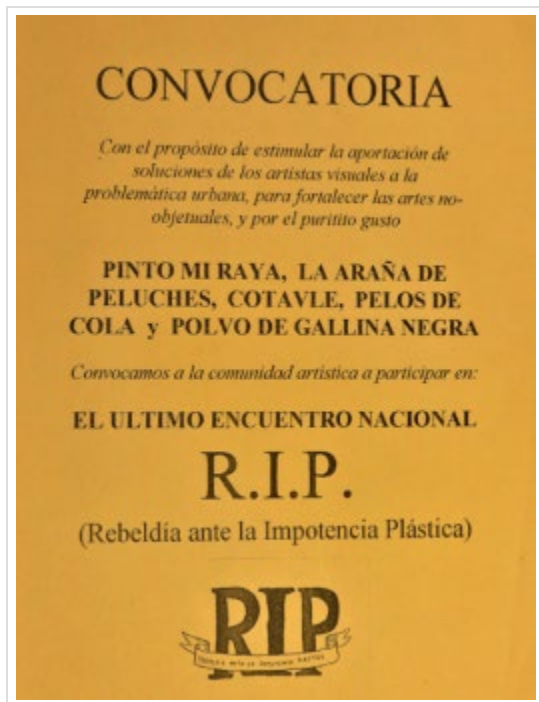
de los 25 participantes y posteriormente donaron la carpeta gráfica a diferentes instituciones, además de realizar obra para la carpeta.

El segundo proyecto de gráfica digital fue *Aquerotipo* (1993), que fue coordinado por Víctor Lerma y Humberto Rodríguez Jardón. También contó con el apoyo de CANON y se le sumaron la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Participaron 6 artistas realizando obra multipágina y una instalación en la Academia de San Carlos de la ENAP. Al igual que la carpeta de *Mímesis*, la de *Aquerotipo* fue donada a diversas instituciones.

Luego fue *EMPA* (Electrografía monumental sobre papel de algodón-1995), en esta ocasión solo participaron Lerma, Mayer y Rodríguez Jardón, quienes en su exploración visual se interesaron en las posibilidades de la obra de gran formato, y dieron con Nash Editions, un taller especializado en la impresión de obra artístico sobre papeles de algodón. Contaron con la beca de *Fomento y Coinversiones* del FONCA, con la cual se fueron a California a producir la obra.

El último proyecto de gráfica digital fue *Gráfica periférica*, una serie de exposiciones en el Museo Carrillo Gil en el que cada mes por 17 meses un artista o grupo expuso obra de gráfica digital en un par de vitrinas junto a la video sala del museo. El espacio se consiguió porque ya se tenía relación con la directora del museo. Nació de la preocupación sobre la falta de documentación sobre la gráfica digital en México, falta que se explica porque esta técnica no era tomada en serio. Además de la muestra, hubo charlas y documentación en video, la cual está resguardada en el archivo de Pinto mi Raya.

RIP: Rebeldía ante la impotencia plástica (1996)



Otra estrategia de la que se apropiaron fue de la premiación. Antes, en El Universal, Mayer publicó los Premios Polvo de Gallina Negra y los premios Pinto mi Raya, ambas acciones plásticas cuestionan el papel que los certámenes y premiaciones tienen en el discurso del campo. El *Último Encuentro Nacional RIP* fue una acción/premiación organizada en conjunto con La araña de peluche (Maris Bustamante), COTAVLE (Hilda Campillo y Carlos Blas Galindo), Pelos de cola (Esteban Eroski y David Coronilla) y Polvo de gallina negra (Bustamante y Mayer) y consistió en una convocatoria con cuatro categorías:

- a) Performance de semáforo
- b) Diseño de marchas, manifestaciones y plantones

c) Diseño de timbres postales eróticos

d) Textos sobre performance y arte conceptual

La premiación se llevó a cabo en la sala Manuel M. Ponce del palacio de Bellas Artes el 6 de diciembre de 1996. El espacio lo consiguió Víctor Lerma, quien conocía a Agustín Arteaga, subdirector del espacio, quien a su vez ya conocía el trabajo de Pinto mi Raya y los otros organizadores. La utilización de este espacio, que ocupa una posición predominante en el campo, regula y legitima a los agentes que ahí se presentan.

Clasificado por sus autores también como una pieza de arte conceptual aplicado, se suma a la preocupación de cuestionar las reglas del campo al no ver espacios de representación para la obra no-objetual. *El Último Encuentro Nacional RIP* se denominó como último en una abierta crítica a otras convocatorias que buscan tener continuidad, pero no lo hacen, además que nuevamente reluce el interés de los autores por hacer títulos llamativos, provocadores y sugerentes.

Las de 1999

El humor siempre ha sido una estrategia de Pinto mi Raya, es para ellos una herramienta para hablar de temas complicados, para acercar su obra al público, para desmitificar y criticar valores y creencias. En 1999, en plena histeria por el fin del milenio, mucho se hablaba del fin del mundo, del cambio de era, del fin de un momento, y, en esa sazón, Pinto mi Raya anuncia que trabajarán mucho ese año para luego tomarse el siguiente milenio de sabático, realizando una obra cada dos meses: tres

exposiciones, dos performances y una obra por fax, en los meses de enero, marzo, mayo, julio, septiembre y noviembre.

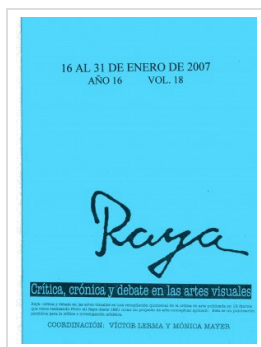
En términos de organización, esto implicó la solicitud y coordinación con cuatro espacios (para las tres exposiciones y para una de las acciones) y el acondicionamiento de un espacio personal, generar los materiales para prensa, estrategias para invitar a los participantes y el público, publicando convocatorias en periódicos o realizando llamadas telefónicas. Obviando el tiempo de la producción misma de las piezas, sobre todo para las exposiciones. Considero que es una serie en la que se puede problematizar tanto su acción como “arte conceptual aplicado” y su comprensión del campo del arte.



Raya

Mayer y Lerma tienen presente la dimensión política de resguardar la memoria y su papel en la construcción de las narrativas, pero tener un archivo implica una serie de tareas que muchas veces son pensadas ajenas al trabajo artístico. Es importante no olvidar que Pinto mi raya es un proyecto de arte. En pleno 2021 la obra que revisa los archivos, que se los apropia, activa o interviene ya tiene un lugar dentro de los circuitos

del arte (Barriendos & Carrillo Herrerías, 2017), pero para inicios de los noventa la obra de Pinto mi Raya era difícilmente considerada como obra de arte. Parte fundamental del trabajo que ellos han realizado durante las últimas décadas responde al posicionamiento que tiene sobre su propia producción artística.



Uno de los proyectos más ambiciosos ha sido *Raya: Crítica, crónica y debate en las artes visuales*. Por 25 años compilaron la noticia sobre artes visuales, con la intención de concentrar y facilitar el acceso a lo escrito sobre el tema en diferentes medios nacionales. A lo largo de esos 25 años, los propios Lerma y Mayer se preocuparon de activar el archivo que tal proyecto iba generando. Algunos de estos proyectos fueron los compilados temáticos, los proyectos de *Ediciones al vapor* (2002), *Archivo Activo* (2011) y la digitalización de Pinto mi Raya. En todos estos, además de ser el comité curatorial en la selección quincenal, seleccionaron y editaron los materiales para los compendios temáticos, gestionaron los recursos para la realización de archivo activo y coordinaron la digitalización y diseño de la USB que compila la totalidad de *Raya*. A lo largo de este proyecto otros artistas y amistades han colaborado en algunos procesos del proyecto, pero la mayor parte del trabajo ha sido realizado por la pareja.

Actualmente han dejado de compilar la noticia (al menos eso ha dicho Lerma) y su producción está enfocada en revisitar de diferentes maneras lo que a la fecha han juntado. Los proyectos *De Archivos y Redes* (Mayer) y *Kit de esquina* (Lerma) tienen ese objetivo. Resulta interesante que la revisión de su propio archivo venga acompañada de visitar otros archivos.

Conclusiones

La pieza es el conjunto de ideas que se suman para crear la obra.

Lerma, V



Pinto mi Raya, por su propia naturaleza, implica más actividades que las que podrían enumerarse en las prácticas artísticas, sobre todo tradicionales. En las entrevistas que realizamos a Lerma, él comenta que el trabajo para gestar una obra de arte conceptual implica.

1. La gestión como concepto y profesión es algo de la segunda mitad del siglo pasado^[2], pero contempla actividades que ya se hacían desde otras profesiones desde antes. Algunas críticas al concepto señalan que es una teoría importada desde España y que nace bajo estructuras capitalistas, requiriendo términos nuevos como “gestión comunitaria” para describir prácticas culturales que, nuevamente, vienen sucediendo en Latinoamérica desde tiempo atrás. De manera similar sucede con el caso de Pinto mi Raya. Mayer y Lerma se posicionan desde lo valioso que es su obra y desde ahí se

atreven a organizar, a pedir espacios para exponer y presentar sus obras. También de la preocupación de generar espacios para la obra que para ellos era relevante ante la percepción de no tenerlos en el sistema del arte. Abrir un espacio y compilar la crítica son, pues, acciones artísticas que apuntalan en la construcción de ese campo, involucrando además a los otros agentes, como los galeristas y los periodistas culturales.

Otro problema es que la profesionalización se ve atravesada por el capitalismo, resultando en que ésta adopte términos y estrategias de otras profesiones más afines al capital, como consecuencia los agentes del arte y la cultura comienzan a preocuparse por lo “rentable”, antes que, en la congruencia de un proyecto, a veces olvidando los motivos que les llevan a elaborar un proyecto ccultural.

2. Tener apoyos públicos y privados, en formato de las becas del FONCA, apoyo de relaciones exteriores o del Patronato de Arte Contemporáneo, requiere trabajo y tiempo. Hay varios fenómenos que los financiamientos de este tipo han provocado. Escribir una carta y describir de manera clara el proyecto a los posibles benefactores, implica un constante trabajo de organización. Hay quienes encabezando un jurado solicitan a los artistas saber redactar objetivos e intenciones para recibir un apoyo, pero a la vez hay un hueco en la educación artística institucional, donde sigue sin figurar la importancia de poseer estas herramientas. ¿Qué se hace en la educación artística que se exige al creador tener habilidades que nadie le facilita? Mayer y Lerma lo han aprendido en el camino porque los propios financiamientos privados y estatales en México eran cosa nueva en los noventa, ya no digamos en los setentas.

Pinto mi Raya ha sabido sacar ventaja de sus capitales (relación con personajes en puestos de poder, apoyo de familiares y amistades con recursos económicos). También conocen la relevancia de generar redes de apoyo con sus colegas, tanto artistas como otros agentes del campo. El posicionamiento de Lerma y Mayer desde el que defienden su obra se elabora apropiándose de las estrategias del sistema de las artes, en parte aprendidas afortunadamente en su formación académica. La obra de Pinto mi Raya elabora sobre la pregunta de Bourdieu acerca de quién creó a los creadores, quienes son los que postulan, defienden y acceden a las posiciones del sistema de las artes.

3. El contexto es parte fundamental de las obras y una obra como Pinto mi Raya, preocupada del contexto, no podría más que participar del mismo. Los no-objetualismo, el arte conceptual y procesual se han ido consolidando desde mediados del siglo pasado y estuvieron presentes desde su formación en la ENAP, considero que luego se vieron reforzados por las pedagogías feminista del Women's Building, donde Víctor reconoce haber visto la relevancia de generar un archivo propio para poder articular narrativas documentadas desde la disidencia. También jugaron su papel las teorías sobre la cultura, autores como García Canclini, Acha y Lukacs; así como la politización que México y el mundo vivían posterior al 68.



4. Hacer archivo no solo es la tarea de recopilar de manera crítica los documentos, también es importante generar estrategias para visibilizar los materiales que contiene ese archivo y pensar en formas en que éste pueda ser conocido y a la vez protegido, ahí radica la importancia del proyecto actual de Víctor, en el que estamos participando. Pero además de recopilar documentos, Pinto mi Raya se ha involucrado en la producción de materiales que den cuenta tanto de su archivo como de su producción artística. Generar materiales para prensa y hacer un catálogo es parte de la articulación de una exposición ya que comunicar a otros es importante. Es más, Joaquín Barriendo, en el simposio Archivos fuera de lugar dice que *El catálogo...es lo que trasciende más, en cuanto a fijar información en el imaginario colectivo.* (El documento en el espacio expositivo, 2017).

Referencias

Barriendos, J. (2017). El documento en el espacio expositivo. En J. Barriendos, & S. Carrillos Herrería, *Archivos fuera de lugar* (págs. 115-153). México: Taller de ediciones económicas.

Barriendos, J., & Carrillo Herrerías, s. (2017). *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos digitales y comerciales del documento.* México: Taller de ediciones económicas.

Bourdieu. (1990). *Sociología y cultura.* México: Grijalbo - CONACULTA.

Mayer, M. (8 de abril de 2021). Ciclo: Transformación social. *Imaginario Contemporáneos.* (F. Ramos, Entrevistador) México, México. Recuperado el 13 de Abril

de 2021,
de https://www.mixcloud.com/MuseoArteModerno/?fbclid=IwAR1042_EMA48MsssJ5rLRIZBEUYrc10MNV8dsxpRyUn4DgJdtAO7IV9ejK4

Notas

[1] Hoy el plan de estudio ha tenido cambios y ya se incluyen algunas clases de Museografía y Gestión, pero ambas son optativas de un año, no prácticas plenamente integradas en la formación artística.