

caiana

Natalia de la Rosa

Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa, México

Un museo en el Trópico de Cáncer: Primeros acercamientos para el desvío comunitario

Un museo en el Trópico de Cáncer: Primeros acercamientos para el desvío comunitario

Natalia de la Rosa

Museo Comunitario y Club de Lectura de
Sierra Hermosa, México

¿Por qué un museo en el desierto?

*Allá en un tiempo los españoles nos enseñaron
a trabajar.*

*Ahora nos dicen trabaja y come porque otro
yugo no has de encontrar.¹*

El Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa está localizado en el poblado de Sierra Hermosa, municipio de Villa de Cos, en la zona del Trópico de Cáncer. Este poblado fue un paraje en disputa desde el siglo XVII, antes de ser habitado definitivamente. El asentamiento fue sede de una importante hacienda ganadera del siglo XVIII que perteneció a la familia Moncada. El marqués que estableció la finca, vinculado a la rama del Mayorazgo de Jaral de Berrio, fue uno de los mineros más importantes en la Nueva España, cuyos latifundios cruzaban todo el territorio, pasando por Durango, Guanajuato, San Luis Potosí, Hidalgo y Zacatecas. Dada la importancia de Zacatecas como productora minera, funcionó como eje de una importante red económica constituida por haciendas, villas, poblados y ranchos. Sierra

Hermosa se encargaba de abastecer de comida a las minas, al ser un pequeño valle que se forma a las faldas de la Sierra de Sarteneja, adecuado para el ganado y la siembra. No obstante, el asentamiento definitivo tardó en consolidarse debido a que esta localidad no contaba con una variedad de ojos de agua, como fue el caso de Bañón y Pozo Hondo, haciendas contiguas.² Sin embargo, a pesar de la dificultad por establecerse, la hacienda de Sierra Hermosa logró una expansión que duró desde 1740 hasta mediados del siglo XIX y alcanzó a ser un centro importante en la región.³ Durante la Revolución Mexicana, al ser Zacatecas un punto estratégico, la hacienda fue tomada por las fuerzas en disputa y abandonada por sus dueños. En los años subsecuentes, la finca fue puesta a la venta, después de ser desmantelada por uno de los caudillos de la zona –el General Saturnino Cedillo– y dividida entre cuatro dueños, quienes continuaron los mismos sistemas laborales de explotación bajo una nueva forma peonaje que permaneció activa durante todo el siglo XX. En la actualidad, Sierra Hermosa cuenta con una escasa población de doscientas cincuenta personas, en su mayoría, mujeres, ancianos y niños. Los hombres que quedan son campesinos dedicados a la agricultura de temporal. El pueblo es sostenido por las remesas, al ser una población que cuenta con una alta tasa de migración hacia los Estados Unidos. Todos estos procesos forman parte de una nueva estructura de colonialidad dependiente de las formas de operación del capitalismo contemporáneo. Como ha descrito Walter Mignolo (en diálogo con Aníbal Quijano), si la colonialidad es constitutiva de la modernidad,⁴ la expresión *modernidades globales* implica *colonialidades globales* como lógica del capitalismo actual (**Fig. 1**).



Fig. 1 Fachada de la Hacienda de Sierra Hermosa, Zacatecas, 2018. Fotografía Paloma Contreras Lomas.

El museo de Sierra Hermosa fue fundado por el artista plástico Juan Manuel de la Rosa (n.1945), originario del lugar, al iniciar una pequeña biblioteca para los niños en el año 2000, por medio de la donación de doscientos ejemplares. El club de lectura, que cuenta ahora con más de tres mil títulos, tiene un perfil dedicado a la literatura infantil e inició como un apoyo pedagógico ante el rezago de la educación rural en México, ya que funciona como complemento a la enseñanza que reciben los niños en la escuela Benito Juárez, donde se enseña preescolar, primaria y telesecundaria. Pocos años después, se sumaron a este espacio talleres de trabajo textil y costura para las mujeres del lugar, y alguno que otro campesino interesado en aprender estos oficios (lo cual rompió algunas de las estructuras de género que operan en el lugar). Asimismo, se sumó una sala de exhibición constituida por medio de una colección de obras donadas pertenecientes a la comunidad y que retoma el funcionamiento del club de lectura, ya que tiene un sistema de préstamo gratuito y rotativo entre casas y comercios. Algunos de los autores que integraron el acervo en su inicio son: Manuel Felguérez, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Ismael Guardado, Santiago Cárdenas y Francisco Toledo. Además, en vinculación con la escuela rural y el club de lectura, se estableció una cocina comunitaria entre las madres de familia, ya que las mujeres son quienes soportan el desarrollo del museo y la vida en la localidad (**Fig. 2**).



Fig. 2 Imagen del sistema rotativo de la colección del Museo Comunitario y Club de Lectura entre las casas y comercios de la localidad, Zacatecas, México, 2017. Fotografía Cristóbal Gracia.

En 2017, dio comienzo un nuevo modelo de museología y producción artística, a partir del vínculo con el Templo de Estudios Sub-Críticos

de Biquini Wax EPS (fundado en 2011). Biquini Wax EPS es un espacio de trabajo organizado colectivamente por artistxs, teóricxs de la cultura y curadorxs. Más que un lugar de exhibición de arte emergente, Biquini Wax funciona como un laboratorio de producción sensible donde se llevan a cabo lecturas colectivas, escritura crítica, talleres, seminarios, investigación y ejercicios curatoriales. En todas estas acciones hay un rechazo a las separaciones de la especificidad profesional, es decir, lxs artistxs curan, lxs escritorxs crean objetos, lxs curadorxs producen imágenes. Se sigue, de alguna forma, la propuesta descrita por Frederico Morais quien, dada la importancia de su acompañamiento en la producción artística, acuñó el término de “crítico-artista” para describir su práctica.⁵ A través del diálogo con Biquini Wax se introdujeron herramientas metodológicas en Sierra Hermosa sustentadas en las propias formas de trabajo de ambos espacios, que obligaron a repensar el trabajo colectivo, la producción artística ex-céntrica basada en la experiencia (en términos de John Dewey) y la pedagogía rural. Este vínculo ha generado una serie de creaciones artísticas que fortalecieron y abrieron las posibilidades de desarrollo para el museo comunitario y club de lectura (y también para Biquini Wax), y han alimentado las formas de concepción de la producción, distribución y consumo del arte entre lxs involucradxs. Después de un año de labor ha comenzado un proceso de análisis de la historia de la región, de profundización en los estudios económicos y políticos de la zona, de la migración y explotación de recursos naturales, con el fin de expandir las formas de trabajo en ambos espacios (**Fig. 3**).

El museo contra las nuevas formas de colonialidad

En un texto anterior respecto al tema, hice evidente la crisis existente en esta zona del país y la forma en que afecta directamente a Sierra Hermosa.⁶ Zacatecas es un territorio que, desde el periodo virreinal, ha servido para la explotación minera, puesto que fue uno de los centros de extracción y tratamiento de minerales de la Nueva España que más ingresos otorgó a la Real Hacienda. Recientemente, el Estado mexicano anunció la desaparición de municipios y poblados completos en esta región, entre ellos, Sierra Hermosa.⁷ Este proceso forma parte de una serie de políticas que han dado

prioridad a las alianzas con empresas privadas vinculadas a la explotación minera, que son en su mayoría extranjeras (además de las compañías canadienses que operan, destaca también la minera Goldcorp, propiedad del empresario Carlos Slim, causante de la desaparición del pueblo vecino de Salaverna, en Mazapil).⁸ Las formas de afectación directa a la sede del museo comunitario y club de lectura van, desde la crisis agrícola en esta zona desértica o la falta de apoyo a los campesinos, hasta la repercusión en la salud pública, como se refleja en el incremento de padecimientos de cáncer debido a que gran parte del subsuelo en el territorio zacatecano está contaminado por los desechos de las minas activas.⁹ Por tanto, la reconfiguración del museo ha funcionado como contraparte a un relato que justifica, a través de “la violencia y la migración”, y con ayuda del uso de números y estadísticas para evitar dar voz a lxs habitantes de estas zonas, el desplazamiento forzado, así como la destrucción entera de poblados al servicio de las compañías transnacionales. El futuro que las autoridades pronostican para Sierra Hermosa es poco esperanzador, teniendo como herramienta más poderosa el olvido de ese lugar, como sucede con muchos otros asentamientos rurales del país. La contranarrativa que hemos generado a través del museo comunitario enfrenta esta aseveración oficial y hace evidente otros procesos.



Fig. 3 Taller de dibujo y serigrafía organizado por Paloma Contreras Lomas y Jorge Satorre en el Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa en la escuela rural, Zacatecas, 2018. Fotografía Natalia de la Rosa.

El artista Daniel Aguilar Ruvalcaba, miembro y fundador de Biquini Wax, ha propuesto pensar en las analogías que la pintura y ciertos textos zapatistas realizan entre la finca y el

capitalismo. En este sentido, el grupo de escritura Arte y Trabajo BWEPS explica sobre los murales-zapatistas:

Las comunidades reinventan eso que los marxistas llaman la acumulación originaria, al rescatar la memoria oral de sus abuelos y abuelas para generar una historiografía colectiva y específica que explica los orígenes de la explotación del hombre por el hombre en el sureste mexicano. Por eso, por ejemplo, pintan al capitalismo como “finca” y al dueño de los medios de producción lo retratan como “finquero”. Estas poderosas y complejas imágenes despliegan visualmente los orígenes coloniales del capitalismo y al hacerlo, señalan en el presente la explotación sistemática de los de Abajo, capturando así la verdadera apariencia y esencia del modo de producción capitalista como una gigantesca tienda de raya.¹⁰

Dichas formas didácticas de representación exhiben las equivalencias de ambos modelos: Wall-Mart y Coppel (una cadena mexicana) son equiparables a la hacienda colonial. Esta estrategia también fue descrita por el Sub-Comandante Insurgente Moisés en un documento que entrecruza temporalidades pasadas y actuales a través de las fuentes orales zapatistas, con el fin de describir las formas de explotación en la finca, concluyendo que el nuevo patrón es el capitalismo:

Vemos de que entonces no se necesita mucho que estudiar de cómo darse cuenta de cómo está (*sic.*). Porque entonces, por ejemplo, esa ley, esa nueva ley de la estructura, nueva ley estructural que hicieron ya aquí en México, nosotros no lo creemos que son que lo hicieron los diputados y los senadores. No lo tragamos nosotros eso. Eso lo dictó el patrón: el capitalismo. Porque ellos son los que quieren hacer de nuevo, como lo hicieron sus tatarabuelos de ésos también. Pero ahora sí más peor.¹¹

El museo comunitario y club de lectura está localizado en una región que enfrenta un proceso de des-territorialización. Natalia Mendoza Rockwell ha revisado las formas de legalidad e ilegalidad en la zona fronteriza de Sonora.¹² Este acercamiento le ha permitido destacar los modos de control violento de un territorio. Al ser Sierra Hermosa una población que enfrenta la migración, la crisis agrícola y las

repercusiones directas de la minería, así como una historia colonial que evidencia el casco de la hacienda, el término “des-territorialización” ayuda a contextualizar las problemáticas enfrentadas. El propio paisaje es indicio de este proceso, un síntoma que evidencia la crisis generada. Las sierras que rodean el poblado fueron transformadas por la inclusión de proyectos extractivos. La Sierra de Sarteneja luce pelada debido a que una empresa lleva años sacando bloques enteros de ónix de la montaña. Otro monte cercano, que por las mañanas parece intacto, al momento de oscurecer revela una serie de luces rojas intermitentes que parpadean en toda la loma, y que exhibe la instalación de una planta de energía eólica. Ninguno de estos dos proyectos económicos han tenido repercusiones en los poblados aledaños, a pesar de las promesas de generación de empleos o mejora económica –discurso vinculado a las políticas neoliberales– que sostienen estos programas, sino que benefician a grupos específicos, ya sea exportando este mineral al extranjero, en el primer caso, o surtiendo a compañías automotrices en otros estados, en el segundo. El despliegue tecnológico que representan esas empresas contrasta con el rezago en las comunicaciones y servicios que existe en la mayoría de las rancherías de Zacatecas.

Como cualquier espacio o programa que se denomina “museo”, esta propuesta también asume las implicaciones como dispositivo de representación, si utilizamos el término de Michel Foucault para referir a este tipo de espacios de control.¹³ Como respuesta a las formas de la narrativa institucional, el Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa no utiliza la referencia tradicional del “museo”, ya que no es aquel lugar encargado de consolidar los relatos del poder, sino que se centra en una reconsideración y toma de postura sobre “lo otro”. Los complementos en su designación como “comunitario” y “club de lectura” permiten una distancia con los modelos tradicionales de museo. Es decir, toma una forma concreta de posicionamiento, al ser un ejemplo que es “atravesado por una voluntad política y una poética de conmoover”,¹⁴ definiciones que Ana Longoni utiliza para referir distintos modelos críticos de la región como sería el Museo del Barro en Paraguay, el Museo Travesti del Perú o el Museo del Puerto en Bahía Blanca, Argentina, al ser museos que trabajan

con artesanías, arte indígena y mestizo a la par que con arte contemporáneo, o como museos portátiles o archivos efímeros encargados de abrir horizontes de género, o como lugares de trabajo colectivos encargados de reflexionar en torno al patrimonio natural y cultural, respectivamente (**Fig. 4**).



Fig. 4 Miembros del Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa, Zacatecas, 2018. Fotografía Natalia de la Rosa.

Por otra parte, Amy Lonetree destaca, a partir de la teoría decolonial, las propuestas desarrolladas por los pueblos nativos americanos, los cuales han buscado alejarse del relato de la cultura occidental con el objetivo romper las formas de colonialidad que conlleva su estructura, uso y discurso. La autora sugiere: “Una práctica museística decolonizada debe implicar el ayudar a nuestras comunidades a abordar los legados del duelo histórico no resuelto”.¹⁵ Con ello, explica, se interrumpe el silencio que existe alrededor del colonialismo y las consecuencias para las familias y comunidades nativas. Este ejemplo es importante, ya que existe una tensión que gira alrededor de los museos comunitarios en torno a la disputa sobre la formulación de discursos. A este respecto, Mario Rufer ha estudiado los reclamos por la memoria pública y los usos del pasado reciente tanto en la Argentina como en Sudáfrica a partir de la organización de museos, monumentos y memoriales. Para Rufer, en ambos contextos se buscó posicionar un discurso “otro” frente al estado-nación ante circunstancias históricas precisas.¹⁶ En contraste, en el ejemplo mexicano, explica el autor, el peso de la cultura nacional ha obligado a que los museos comunitarios desarrollen formas de enlace en distintos niveles con la cultura oficial, en lugar de generar una

separación de su retórica y estructuras de representación. Rufer concluye que mientras hay usos, apropiaciones o apelaciones a la noción de memoria como oposición a relatos hegemónicos en otros contextos, en México esa disputa por la memoria o el patrimonio negocia directamente y se enlaza a la *cultura nacional*.¹⁷

En el caso del Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa, su funcionamiento recae en una forma de diálogo y vínculo existente entre la gente que habita Sierra Hermosa y las personas que llegan al poblado, convocados por la gente que tiene alguna cercanía directa con el lugar. Es importante destacar que el museo fue fundado por un artista, de modo que está situado en una genealogía particular y distinta a la de otros espacios comunitarios. Es decir, Juan Manuel de la Rosa, fue un propiciador para la acción. Posteriormente, esas conexiones han ido expandiéndose, entre otros familiares –como el caso de la autora– como de amistades –el caso de Biquini Wax EPS– que dan continuidad a estas redes. Por tanto, este museo pone en juego una forma específica de resignificación de la otredad. Aquí la concepción de una comunidad no es aquella que se construye o imagina desde la distancia, sino que la misma comunidad del museo se configura en el entrecruce de experiencias, afectividades y conocimientos que son compartidos y generados a partir del encuentro. Es ahí donde nace y existe el museo. Las preguntas abiertas son: ¿cómo asumir una posible autonomía del museo? ¿Es necesaria? ¿Este espacio sólo puede existir en ese momento de unión e intercambio?

Un museo dinámico

Este texto exhibe las formas de trabajo en Sierra Hermosa, lugar en el que la producción artística y la lectura han permitido pensar otras formas de concepción de un museo comunitario. La designación como “museo comunitario” inició en 2008, varios años después de la fundación del club de lectura, cuando se hizo una toma simbólica de la antigua escuela vinculada a la finca que funcionaba en ese entonces como establo, para adecuarse como sala de exhibición dedicada a mostrar una incipiente colección de pinturas, grabados y fotografías conformada a base de donaciones. La idea fue propuesta por Juan Manuel de la Rosa y Juvenal Noriega (n. 1947), quienes estudiaron en dicha aula,

exclusiva para los trabajadores de la hacienda, a mediados de siglo XX. Juvenal, además de campesino, es ahora el director y quien está pendiente de las obras, tanto de su exhibición, distribución y cuidado. La sala de la vieja escuela, que mantiene en sus muros una pizarra para recordar el pasado pedagógico que sostiene al lugar, organizó pequeñas muestras en sus inicios que dependían de actividades vinculadas tanto al club de lectura como a los talleres de oficios. Estas acciones fueron concebidas como ejercicios colectivos en conexión con el libro, entendidos como experimentaciones en torno al significado de la lectura colectiva y que dieron como resultado una variedad de experiencias, objetos e imágenes. Más que una sala de exhibición pensada para contemplación estética de las obras, se constituye como un espacio de reunión donde acontece un quiebre en la divisiones existentes entre el arte culto y el arte popular (en el caso de Sierra Hermosa entre la tradición oral, musical, culinaria, escultórica y plástica) (Fig. 5).



Fig. 5 El pastor y pintor Luis Lara sostiene uno de los panoramas que realiza con la temática de la hacienda de Sierra Hermosa. Museo Comunitario de Sierra Hermosa, Zacatecas, 2018. Fotografía Natalia de la Rosa.

El estudio de las exhibiciones y museos en América Latina representa en la actualidad un campo que, además de una reflexión histórica, permite una acción crítica directa. Según la propuesta de estudio realizado por Michele Greet y Gina McDaniel Tarver, el análisis de diversos casos y proyectos de museos entre los siglos XIX y XX puntualizados en este contexto regional, ofrece alternativas para conceptualizar sobre los modos en que se construye una “comunidad imaginada”, siguiendo la teoría de Benedict Anderson en torno al nacionalismo.¹⁸ Este panorama sobre el funcionamiento de los museos en el hemisferio (incluyendo casos de representación desde los Estados Unidos) es un buen punto de partida para pensar la relación existente entre una tradición vinculada a ciertos modelos críticos de la modernidad, hasta llegar a las rupturas específicas de dicha estructura. Algunas de las divisiones existentes y tipologías de museos en este contexto descritos por Greet y McDaniel Traver son: las instituciones dedicadas a la construcción de los Estados-Nación, los espacios de promoción de los proyectos artísticos modernos latinoamericanos, los sitios de mediación entre lo local y lo internacional, los contextos de negociación cultural dentro de la diáspora y formas de definición de América Latina o sus naciones, o los lugares de respuesta a nociones elitistas y eurocéntricas de cultura, así como sus elaboraciones centradas en ambientes de diversidad multiétnica.¹⁹ Si tomamos este desglose en retrospectiva y situamos al caso del Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa, éste exhibe un entrecruce de diversos modelos y nuevas formas de constitución de un programa crítico –que retoma una genealogía específica y responde a una situación de crisis local–, al situarse como un museo de “arte contemporáneo” que trastoca y cuestiona un legado colonial para construir un “museo comunitario”.

Por otra parte, la historia de los museos en México, como muchas de sus políticas culturales, concentra estrategias y significados a través de un modelo centralizador. Este texto combina el estudio histórico-crítico con reflexiones conceptuales y experimentos curatoriales y artísticos. Exhibe los primeros pasos de una reformulación museal, en términos de producción, exhibición, pedagogía y coleccionismo contemporáneo llevadas a cabo en este museo, el cual opera en una zona alejada

de la hegemonía artística y cultural. En este contexto, y pensando en el caso de las instituciones en México, dicha apuesta expresa una postura que busca escapar de la condicionante de las narrativas nacionalistas –y ciertas muletillas del arte contemporáneo– para,²⁰ en cambio, trabajar a través de la asimilación de redes conceptuales y estratégicas que otros museos llevaron anteriormente o que paralelamente desarrollan en América Latina. El museo que surge desde el arte o la propuesta de artistxs o críticxs, ha sido históricamente una táctica política efectiva, recurrente y necesaria en este contexto (si pensamos en ejemplos como el Museo de la Solidaridad en Chile o en el Museo del Barro en Paraguay).²¹

El programa artístico y museológico del Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa tiene como objetivo establecer una reformulación y reapropiación de los espacios denominados como “museos” y “museos comunitarios” dentro del contexto mexicano. Por ello, como expresé en un ensayo anterior, propone un diálogo con otros proyectos del hemisferio que plantean una forma de reapropiación del concepto bajo distintas estrategias, como lo han hecho el Micromuseo de Lima (1983) o La Ene de Buenos Aires (2010), ya que ambos, en forma coincidente, surgen de la ausencia de museos de arte contemporáneos en sus ciudades capitales (del vacío museal), trabajan a partir de la separación de un espacio físico (no hay una sede específica) y se construyen desde la formación y distribución activa de su colección. Ambos proyectos son conscientes de una tradición teórico-crítica continental (de Juan Acha a Walter Zanini) que sirve de herramienta para la redefinición del “museo” y sus alcances políticos, educativos y experimentales.²²

A través de estas líneas, también se busca enfatizar que la apuesta de este programa curatorial, artístico y educativo no mantiene una definición cerrada, sino que se concibe como una perspectiva y horizonte abierto y en constante tránsito: un “Museo Dinámico”. El Museo-Dinámico-Dom es un término utilizado por el director de teatro y artista visual Juan José Gurrola en la década de 1960. Por medio de una acción que formó parte de su serie Dom-Art (1964-1967), Gurrola colaboró con Miguel Salas Anzures y el arquitecto Manuel Larrosa en un espacio experimental dedicado a los artistas

sin museo.²³ La propuesta de Gurrola, al estar relacionada al Dom-Art, incluyó un análisis y exhibición de la economía de la posguerra. A través de ello, concibió una obra que transitaba entre el pop-art y el arte conceptual (entre el teatro y el happening), tomando como base un estudio sobre los medios de comunicación y las formas renovadas de consumo.²⁴ De esta manera, la obra efímera consistió en presentar como preámbulo a la puesta en venta de la casa, un acto que incluyó un *collage* compuesto por música pop, anuncios radiales y poesía sonora a manera de publicidad falsa, que posteriormente daba paso a una serie de escenas basadas en el uso cotidiano de ese espacio a través de acciones y diálogos entre una familia “clasediera” capitalina. Este ejemplo ha funcionado como referencia para pensar desde la apuesta vanguardista, que el museo no es un espacio inamovible, separado de las acciones de la vida cotidiana, sino un lugar de experimentación variable. Es evidente que los flujos migratorios que históricamente forman parte de la región zacatecana se reflejan en esta forma de trabajo, ya que Sierra Hermosa no es un lugar estático, aunque parezca detenido en el tiempo, sino que siempre ha sido un foco de desplazamientos, en el periodo pre-cortesiano, voluntario, al ser sociedades nómadas, y en la etapa contemporánea, provocado por diversas causas. Por tanto, la flexibilidad del museo radica en una situación transitoria. Es decir, la existencia de este museo no depende exclusivamente en un espacio físico o de una colección, sino en la serie flujos (de vínculos, de imágenes, de objetos) y acciones concretas que surgen en este contexto dado.

Asimismo, el funcionamiento del museo depende actualmente del cruce entre diversas formas de trabajo y colaboración. Biquini Wax EPS es una de las bases de dicha estrategia de apertura y radicalización. Biquini Wax cambió su estructura en 2015 y pasó, de ser un espacio enfocado en las exhibiciones, a un lugar dedicado a la lectura colectiva, la escritura crítica y la pedagogía experimental. Desde ese momento, se dedica a pensar las posibilidades de la construcción de pensamiento en conversación —en términos del sociólogo y teórico peruano Aníbal Quijano— y de construcción de conocimiento conjunto a través de grupos de estudio —muy cercano a las estrategias del intelectual transdisciplinario argentino Oscar Masotta—. A partir de este

antecedente, la metodología que hemos desarrollado en el museo comunitario se acerca a lo que se denomina “reportaje plástico”. Este término, exclusivo de un diccionario artístico local, fue propuesto por el colectivo de los años setenta y ochenta No-Grupo y puesto en práctica por el artista, coleccionista, matemático y mago amateur Melquiades Herrera. Al retomar esta fórmula de acción se toma distancia de las propuestas de las “etnografías artísticas” descritas por Hal Foster o de la tendencia de “investigación artística”, criticada por Hito Steyerl, inclusive de las apuestas del “arte colaborativo” y la “práctica social”.²⁵ El Profesor Melquiades expuso a través del arte-acción, de apariciones en televisión, de la pedagogía radical y de la escritura crítica, y por medio de una amplia colección de objetos, un teorema cultural en el que la práctica desborda al arte. A través de un particular travestismo post-duchampiano, logró exhibir las formas de producción material y lucha de clases en la capital mexicana durante el desarrollo del neoliberalismo. Melquiades Herrera fue un personaje que logró transitar entre las esferas sociales y resistir radicalmente su inserción en el campo artístico. De este modo, la referencia a Melquiades funciona en un sentido colectivo y personal. El reportaje plástico, en palabras de Arte y Trabajo:

A diferencia de la espacio-temporalidad de unx etnógrafx que asocia lo lejano (espacio) con la pre- o pos-historia (tiempo) y asume, de un modo u otro, que el sitio de acción política o de subversión está siempre en ‘otra parte’, para el o la reportera (cualquiera de nosotrxs), el espacio del reportaje plástico sucede —está sucediendo— en presente continuo, aquí y ahora. No hay un afuera. No hay un tiempo ajeno a la acción.²⁶

Así, este tipo de reportaje que responde a una acción de campo, es complementado por la plasticidad, que también se desborda al ámbito social y ataca la percepción de los espectadores (su inserción en la realidad, argumenta Maris Bustamante, integrante de No-Grupo).²⁷ El reportaje plástico une, como explica este grupo de trabajo, las obras, el campo social y la percepción a través de la intuición —el conocimiento de la realidad mediante procedimientos plásticos, en palabras de Melquiades—, “un giro que desplaza la finalidad de la práctica artística de la transformación del objeto artístico a la transformación de la cultura

misma”.²⁸ En términos individuales, la figura de Melquiades Herrera y su travestismo permiten adoptar estrategias de traslado del campo artístico al social (en mi caso, de un vínculo familiar con Sierra Hermosa, al campo de la producción intelectual). Herrera, el peatón profesional, realizaba un mismo recorrido que lo llevaba diariamente de Ciudad Azteca a Xochimilco. Explican los Yacusis: “Melquiades hacía del caminar un oficio, pero, al coleccionar durante su tránsito diario objetos de consumo urbano, y ubicar en ellos signos económicos y sociales, también realizó una práctica sistemática de registro mordaz de una encrucijada histórica”.²⁹ Entonces, ¿por qué no pensar en un recorrido habitual y nómada del Valle de México al Trópico de Cáncer, de contexto urbano al rural, como otra forma de registro cultural?

El Festival Fuerza del desierto: lectura, oficios y práctica artística³⁰

En el año 2017, el Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa comenzó una redefinición del espacio y su programa.³¹ En esta nueva etapa se buscó, a través del reportaje plástico y las herramientas de la geopolítica del conocimiento, la crítica institucional, los no-objetualismos, los estudios de género y la micro-historia, entender las formas de producción cultural y la realidad sensitivo-visual de la localidad, y con ello, realizar un cruce con el arte contemporáneo. Este proceso fue coordinado por Juvenal Noriega, Juan Manuel de la Rosa y la autora, junto a Daniel Aguilar Ruvalcaba y Cristóbal Gracia, miembros activos del espacio de trabajo Biquini Wax EPS. A lo largo de un año, lxs artistas y teóricxs invitadxs John Bartle, Wendy Cabrera Rubio, Giacomo Castagnola, Nika Chilewich, Paloma Contreras Lomas, Miguel Fernández de Castro, irak morales, Israel Urmeer, Jorge Satorre, así como al antropólogo Sam Law, realizaron una serie de intercambios y acercamientos artísticos en Sierra Hermosa.

Uno de los primeros virajes de la propuesta fue cambiar la noción de “museología crítica” por la de “museología dinámica”. A pesar de que la museología crítica intenta modificar las nociones clásicas del museo moderno,³² representa una propuesta pensada para contextos externos (más cercanos a la tradición euro-norteamericana), como notó Albeley

Rodríguez al estudiar el Museo Travesti del Perú.³³ Por esta razón, propusimos, en cambio, una museología surgida del encuentro y del intercambio. Por tanto, esta forma de trabajo no se considera una misión cultural, ya que los talleres funcionan de forma entrecruzada: nosotrxs presentamos conocimientos como artistxs y maestrxs, mientras lxs costurerxs, poetxs, artesanxs, pastorxs, cocinerxs, campesinxs también comparten sus enseñanzas. Todo surge del diálogo y labor conjunta.

El plan de trabajo para esta nueva etapa consistió en planear una serie de visitas a Sierra Hermosa. El propósito fue que, de forma gradual, se conociera el entorno, a la gente y el funcionamiento ya existente del museo comunitario y club de lectura. Por tanto, durante ocho meses, se organizaron viajes con el objetivo de hacer talleres e investigación donde ambas partes compartían sus saberes (un caso significativo fue el intercambio entre el pastor y pintor Luis Lara y el artista Jorge Satorre), pero, sobre todo, se buscó la interconexión personal y colectiva.

Como resultado, se organizó el Festival del Desierto, un encuentro y fiesta destinada a recibir una serie de propuestas artísticas, vínculos entre la comunidad e investigaciones de diversos tipos. Lxs participantes fueron tanto las personas invitadas a realizar las estancias en Sierra Hermosa, como lxs habitantes de la localidad. Se llevaron a cabo talleres, una obra de teatro, exhibiciones de la colección y una activación dedicada al dibujo colectivo. Después de un año de trabajo y diversas visitas se consolidaron vínculos entre el equipo de trabajo y esta población, que propiciaron creaciones “plásticas” (en los términos señalados anteriormente) concretas. Puede destacarse que el club de lectura fue readaptado espacialmente –gracias a la labor de Giacomo Castagnola– y ahora cuenta con una mejor distribución de libros y anaqueles. Además, se generaron nuevas formas de relación con las letras a partir de los “círculos de lectura” –relacionados a talleres de dibujo, serigrafía y titeres que organizaron Paloma Contreras Lomas, Jorge Satorre y Wendy Cabrera Rubio–.

Asimismo, todos los talleres vinculados al museo mantuvieron un diálogo constante con lxs artistas invitadxs. Ejemplo de ello fue la labor de irak morales en el taller de costura. La

propuesta de morales buscó romper la dinámica de producción en masa que orienta al taller, dando importancia al proceso de trabajo continuo, con el propósito de reconstruir las relaciones laborales y personales. Se propuso en conjunto producir una “artesanía” (un poncho) cuyo diseño estuviera en relación directa con el Club de Lectura y con el entorno de Sierra Hermosa. La metodología de trabajo estuvo basada en diálogos, vínculos emocionales de los participantes y en procurar el uso de la intuición y creatividad inmediata. En palabras del artista: “También se procuró el uso de materiales de fácil acceso, con poco impacto ambiental y que poco a poco se pudieran obtener y producir en su totalidad en Sierra Hermosa”. Otro ejemplo relevante es el de Miguel Fernández de Castro, quien trabajó en el taller textil. A raíz de pláticas en el taller y de hacer un estudio sobre los modos en que opera y afecta la migración a Sierra Hermosa, Fernández de Castro, Yuri Fernández y Alejandro Coronado (coordinadores del taller) idearon una forma alterna al trabajo en este espacio. La propuesta fue hacer un tapete con una imagen recurrente en la frontera, resultado de la investigación de Fernández de Castro relativa a los flujos de diversas mercancías entre México y Estados Unidos. La imagen corresponde a un aviso de emergencia situado en Arizona. Escrito en tres lenguas –español, inglés y navajo– la potente imagen señala: “Si necesita ayuda oprima el botón. Elementos de rescate llegarán pronto. Quédese aquí”. La ambivalencia del anuncio, sea oprima o no el botón, reside en que implica un futuro trágico.

Wendy Cabrera Rubio, por su parte, trabajó con la tradición oral de Sierra Hermosa a partir de la obra “Amor en el semi-desierto zacatecano. La maldición del chupacabras 2”. La autora reconoció que estas formas de representación también son plásticas, ya que son herencia de los teatros de evangelización, los cuales eran acompañados por una serie de símbolos para completar la puesta en escena.³⁴ Por esta razón, la actualización también recobró diversas formas de ornatos.³⁵ Desde la primera visita al poblado, la artista realizó entrevistas concentrándose principalmente en la historia local y en la relación que tienen los habitantes con la hacienda. Dentro de esta búsqueda halló una pastorela de principios de siglo XX, que fue memorizada y transcrita por completo por Hermenegildo Ríos, con ayuda de la maestra

rural, siendo uno de los residentes más viejos de Sierra Hermosa y amante de la lírica popular. En sus charlas con Don Gildo la artista tuvo acceso a información del vestuario, escenografía, la simbología de los elementos, las formas actuación y las canciones que complementaban la pastorela original. Al mismo tiempo, trabajó en la grabación de corridos locales que compartieron varixs pobladores, para generar un archivo de esta memoria. Después de ese primer acercamiento, Cabrera Rubio elaboró una escaleta colectiva y comenzó a armar el grupo teatral con lxs interesadxs, así como el diseño de personajes. Esto dio paso a la redacción de una versión actualizada de la obra, en colaboración con el dramaturgo Manuel Delgado. La preparación de la puesta en escena se organizó con apoyo de un grupo creado por lxs compañerxs de trabajo y lxs habitantes participantes en esta obra; se produjeron 14 ganchos y dos jatos (bolsas de cartón donde se guarda la colación, un dulce típico), acompañamientos tradicionales inspirados en la pastorela original. La preparación de los ganchos implicó otra labor colectiva: recolección de las garrochas en el monte, preparación de los bastones de forma personalizada y decoración de los mismos. Cada uno de estos ganchos simboliza un personaje. La obra se presentó en la fachada de la hacienda, la cual incluyó comida, tal y como sucedía originalmente. Los alimentos fueron compartidos entre el público y lxs actores, lo cual permitió la separación con el espacio de representación. Durante la obra, lxs actores estuvieron rodeados por los espectadores, aquellos habitantes dispuestos en semi-círculo afuera de sus camionetas, encima de sus caballos o, para los que llegaron a pie, sentados apenas en el borde del escenario. Asistieron personas tanto de Sierra Hermosa, como de poblados aledaños, como San Domingo, Sarteneja y Mancha. El objetivo de estas acciones fue hacer una reapropiación simbólica de la hacienda por la gente de Sierra Hermosa, quienes tienen una relación compleja con esta arquitectura representativa del pasado colonial, al ser la mayoría hijos de los trabajadores de la finca. Esta construcción genera al mismo tiempo un sentido de identidad (como lo demuestra la pintura de paisaje de Luis Lara), a la vez que sigue exhibiendo formas de separación y jerarquías entre dos espacios, el de la finca y el del poblado (**Fig. 6**).



Fig. 6 Wendy Cabrera Rubio, *Amor en el semi-desierto zacatecano. La maldición del Chupacabras 2*, Obra de 50 minutos y 20 Esculturas de papel, 180x50x50, 2018. Fotografía Wendy Cabrera Rubio.

Otra de las obras realizadas fue “El día que atrape al correccaminos” de Israel Urmeer, quien tiene como principal interés el paisaje en Sierra Hermosa. La pieza fue llevada a cabo, también de forma colectiva, en la sala de exhibición del museo comunitario, al disponer un rollo de papel a manera de camino, el cual comenzaba dentro del recinto y se extendía por las calles de tierra de Sierra Hermosa, hasta llegar a las colindancias con la finca (unos 150-200 metros). El viento del desierto era tal, que el pliego extendido volaba por esta vereda. Fue entonces cuando muchos pobladores vecinos de la sala la exhibición, comenzaron a recoger piedras para sostener el papel. Posteriormente, se dispuso sobre este enorme soporte carboncillos y gises para realizar un dibujo grupal. El rollo del papel tenía dos funciones: la superficie del papel se usó para trazar, dibujar y, al mismo tiempo, para unir el interior con el exterior, de forma que el museo se abrió al espacio público y unió con el paisaje. Urmeer optó por utilizar la imagen del coyote y el correccaminos por estar sujeta a una expectativa general sobre lo que uno espera ver en el desierto –imagen desarrollada por la cultura de masas, la cual también invade el imaginario de la localidad y lo contrasta—. Nunca apareció un coyote, pero sí varios correccaminos, según explica Urmeer. La ausencia del coyote provocó que se fabricara una máscara del personaje, la cual fue dispuesta en varios lugares para que se pudiera usar. Para completar la pieza, realizó un video en animación 3D, el cual mostraba al correccaminos llegando a la propia fachada del museo (lo cual enfatizó la tensión entre interior-exterior). El correccaminos usado fue el diseñado

por la Warner Brothers, detalle que permitió un juego donde el logo de la empresa de animación se modifica en el de Biquini Wax, al voltear las iniciales. Este primer festival del desierto concluyó con un festín culinario de la región organizado por las mujeres de la cocina comunitaria, entre ellas, Marta Gutiérrez Díaz, Roxana Arellano Martínez, Manuela Eligio Quiroz, Mónica Botello Coronado y Blanca Estela Pinales. Se presentaron recetas comunes en las festividades (como el asado de boda) y rescates de recetas antiguas (mole de pinole, atole blanco, masita de conejo) (**Fig. 7**).



Fig. 7. Israel Urmeer, *El día que atrape al Correcaminos*, animación 3D, máscara de papel y rollo de papel para dibujo colectivo, 2018. En el marco de la exhibición *Éxitos de ayer y hoy. Primera muestra de la colección del Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa*, curaduría de Natalia de la Rosa y Cristóbal Gracia, Sierra Hermosa, Zacatecas, 2018. Fotografía Natalia de la Rosa.

El presidente Salvador Allende expresó tras la fundación del Museo de la Solidaridad en Chile (1972), cuya colección se constituyó sólo por medio de donaciones: “¿Cómo no sentir, a la par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?”³⁶ Tomando en cuenta esta referencia, determinante para la historia de los museos radicales y en resistencia en la región

(debemos recordar que la creación del museo en Chile fue un acto de apoyo internacional hacia el gobierno socialista de Allende),³⁷ inició la incorporación de arte contemporáneo en el museo comunitario (2008) con la premisa de que la entrega de obras por parte de artistxs diversxs o creadorxs locales expresa un acto de acompañamiento y fraternidad con esta apuesta. Cabe resaltar, que existe una conexión directa: De la Rosa fue parte de la primera comitiva mexicana que donó obras al museo chileno dirigido por el crítico brasileño Mário Pedrosa. En el caso de Sierra Hermosa, las entregas para el festival fueron hechas tanto por artistxs nacionales e internacionales que habitan en el centro del país como del entorno local (a través de las pinturas de Luis Lara, Francisco Lara, las esculturas de Noé Maciel y los textiles de Yuri Ríos o Gabriela Gámez). La presentación de las obras se realizó durante la inauguración de la nueva muestra “Éxitos de ayer y hoy. Primera muestra de la colección del Museo Comunitario de Sierra Hermosa”. Esta exposición funcionó a manera de apertura pública del inventario del museo, de modo que pudiera observarse la colección completa que quedaba bajo el resguardo de lxs habitantes. Además de las piezas realizadas en el marco del proyecto (como las producidas por Fernández de Castro, Urmeer y Cabrera Rubio), se sumaron un total de 30 donaciones de artistas como Ramiro Chávez, Álvaro Verduzco, Yolanda Segura, Sofía Garfías, Madeline Santil, Marco Aviña, Sangree, Manuela García, Mauricio Limón, Jael Orea, Valentina Díaz, Darinka Lamas, Santiago Robles, ektor garcía, Carlos Iván, Wimpy Salazar, Gala Berger, Galia Basail, Milagros Rojas, Cecilia Miranda, Chelsea Culprit, Lisa Giordano, entre otros. Asimismo, se presentó en esta muestra la propuesta de intervención a la colección de John Bartle. El artista californiano estudió por meses, y a través de fotografías que le fueron enviadas, las obras que componen el acervo. Así, propuso “Objetos de la tienda imaginaria del museo” (Objects from the Museum’s Imaginary Gift Shop). Al visitar Sierra Hermosa y a partir de este material pensó cómo potencializar las formas de distribución dinámica que existen de la colección entre la población, al tiempo que problematizó sobre su función al transformarlos en objetos de uso cotidiano. A través de todas estas intervenciones, el museo se constituyó como el único museo de arte contemporáneo en Zacatecas (un estado en el que hay una enorme

variedad de museos, pero ninguno dedicado exclusivamente a expresiones contemporáneas) (Fig. 8).



Fig. 8. Fachada de la sala de exhibición del Museo Comunitario y Club de Lectura intervenida por la obra *El día que atrape al Correcaminos* de Israel Urmeer, Sierra Hermosa, Zacatecas, 2018. Fotografía Natalia de la Rosa.

Este texto presenta un primer acercamiento, contextualización y teorización hecha (en la marcha) sobre una acción artística y crítica colectiva. En retrospectiva, el museo puede entenderse como un lugar de configuración y campo de batalla de lo social en diálogo con lo público y lo político,³⁸ que ha dado como resultado creaciones concretas generadas por un intercambio de saberes y vínculos, así una nueva opción comunitaria. Por tanto, el desvío que plantea es aquel, a manera de un estrabismo crítico u óptica diferencial, que se constituye como una forma de organización alterna de museo. Por ejemplo, se separa tanto de las formas de institucionalización de la mayoría de los museos comunitarios del país (adscritos muchos de ellos al Instituto Nacional de Antropología e Historia) como de la política oficial del nuevo gobierno en torno a la “cultura comunitaria” y las “capacidades locales” (en choque con prácticas y espacios ligados al arte contemporáneo o a la búsqueda de vínculos con otros contextos).³⁹ Estos ejercicios creativos y estéticos expresan una posibilidad de acción distinta. Por tanto, la desviación implica tanto un cambio en la narrativa oficial respecto al futuro y razón del ser de este poblado, como una alternativa en las formas de concepción de lo que es un museo comunitario, que en este caso, se concibe siempre a través del tránsito de estímulos.

Notas

¹ Fragmento de la tradición oral de Sierra Hermosa, Zacatecas. Comunicación personal con Hermenegildo Ríos, guardián de la poesía popular e historia de la comunidad, Noviembre 2017.

² Las tierras de Sierra Hermosa tuvieron varios dueños desde el siglo XVII, y el crecimiento de la hacienda se consolida hasta que la familia Moncada se establece ahí. Ver Oliverio Sarmiento Pacheco, *Las haciendas entre el Real de Minas. Pozo Hondo, Bañón y Sierra Hermosa en el siglo XVIII, acercamiento a la historia de Villa de Cos*, Zacatecas, México, Gobierno del Estado de Zacatecas y Municipio de Villa de Cos, 2005, p. 131.

³ Henry George Ward, "Mexico in 1927", *The Westminster Review*, Jeremy Bentham y John Stuart Mill (eds.), Londres, Baldwin and Cradock, Octubre 1927-Enero 1928, vol. 9, p. 490.

⁴ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones el Signo, 2010, p. 46.

⁵ "Diálogo entre Frederico Morais y Paulo Herkenhoff", ProaTV, 26 de julio de 2013, en <https://www.youtube.com/watch?v=EY9vLfKNbxs> (acceso 2 de noviembre de 2018).

⁶ Natalia de la Rosa, "Notas en torno al Museo Comunitario y Club de Lectura de Sierra Hermosa", en: Nicolás Pradilla (ed.), *Nunca fuimos contemporáneos*, Bienal FEMSA (2018-2019), Zacatecas, (en prensa).

⁷ Alfredo Valadez Rodríguez, "Tienden a desaparecer 20 de los 58 municipios de Zacatecas", *La Jornada* (19 de febrero de 2018), disponible en jornada.unam.mx/2018/02/19/estados/026n1est (acceso 10 de diciembre 2018).

⁸ Claudia Belmonte, "Lo que queda de Salaverna", *NTR. Periodismo crítico*, Zacatecas, 2 de mayo 2016, en <http://ntrzacatecas.com/2016/05/02/lo-que-queda-en-salaverna/> (acceso 2 de julio de 2018).

⁹ Este dato fue ofrecido por un miembro de la primera generación del club de lectura, el doctor Fernando Noriega, quien estudió medicina y ha decidido especializarse en la oncología debido al incremento de este padecimiento en la región.

¹⁰ Arte y Trabajo EPS, "...pox a ver: crónicas de pinturas y amistad en Oventic 2017", *Campo de relámpagos*, 21 de enero de 2018, en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/1/2018> (acceso 2 de diciembre de 2018).

¹¹ Sub-Comandante Insurgente Moisés, "El mundo capitalista es una finca amurallada", *Enlace Zapatista*, 12 de abril 2017. Disponible en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/04/12/palabras-del-subcomandante-insurgente-mois-es-miercoles-12-de-abril-de-2017/> (acceso 3 de enero de 2019).

¹² Natalia Mendoza Rockwell, *Conversaciones en el desierto: cultura y tráfico de drogas*, México, CIESAS, 2017.

¹³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2014.

¹⁴ Ana Longoni, "El museo debe desplazarse del paradigma de la contemplación", *La Nación*, 22 de enero de 2019, en https://www.lanacion.com.ar/2213131-ana-longoni-el-museo-debe-desplazarse-del?fbclid=IwAR1_XPtMln3tkikBChSrEo4kkYgOjwRQYC7L1Og4anv3KrOV8u2vo7HieMo (acceso 23 de enero de 2019).

¹⁵ "A decolonize museum practice must involve assisting our communities in addressing the legacies of historical unresolved grief". Amy Lonetree, *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012, p. 5. La traducción es de la autora.

¹⁶ Mario Rufer, "El patrimonio envenenado: Una reflexión 'sin garantías' sobre la palabra de los otros", *In/Disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, México: Siglo XXI/Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁸ Michele Greet y Gina McDaniel Tarver, *Art Museums of Latin America. Structuring Representation*, New York, Routledge, 2018, p. 20.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Mario Rufer, "El patrimonio envenenado...", *op. cit.*, p. 89.

²¹ Ver Claudia Zaldívar et al., *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, arte y política 1971-1973*, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013 y Clara Pinochet, *Derivas críticas del museo en América Latina*, México, Siglo XXI/UNAM, 2016.

²² Gustavo Buntinx, "Manifiesto de viaje. ¿Qué es y qué quiere ser el Micromuseo 'al fondo hay sitio?'", en <https://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>, acceso 20 de diciembre de 2018 y Miguel López, "La transmutación de un museo. El Museo de la ENE", *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*, en <http://artishockrevista.com/2018/06/04/entrevista-museo-la-ene/>, (acceso 11 de diciembre de 2018).

²³ Recientemente, el artista Mario García Torres realizó un proyecto curatorial en el Archivo, Diseño, Arquitectura sobre este tema con el título *La fiesta fue ayer (y nadie recuerda nada)*, 2017.

²⁴ Natalia de la Rosa, "Pop Writing in the Americas. Between Art Criticism and Theory", *Pop América, 1965-1975*, Esther Gabara (coord.), Durham, Nasher Museum-Duke University, 2018, pp. 158-171.

²⁵ Arte y Trabajo BWEPS, "El artista como reportero plástico", *Campo de relámpagos*, abril 8 de 2018, en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/3/4/2018> (acceso 11 de diciembre de 2018).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Yaculis. Grupo de Estudios Sub-Críticos, “Fuera de México todo es Taiwán”, *Revista de la Universidad de México*, junio de 2018, en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/272efodd-b656-43cb-ad38-e3285bd6a67b/fuera-de-mexico-todo-es-taiwan> (acceso 5 de diciembre de 2018).

³⁰ El festival concluyó un año de investigación y trabajo llevado a cabo a través de la beca Cátedra William Bullock organizada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (2017-2018).

³¹ Este programa de trabajo fue posible gracias a la beca William Bullock-FEMAM, apoyada por el British Council y coordinada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (periodo 2017-2018).

³² Claire Bishop, *Radical museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London, Koenig, 2014.

³³ Albeley Beatriz Rodríguez Bencomo, “Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional”, *Revista Intersticios de la política y la cultura/intervenciones latinoamericanas*, Vol. 6, n° 11, 2017, pp. 185-212.

³⁴ Michael Karl Schuessler, *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*, México, UNAM, 2009.

³⁵ Cabe destacar, que estas acciones plásticas se separan de las propuestas de “rescate” mercantil que sustentan otros proyectos de “apoyo” a la cultura artesanal, ya que, al igual que la obra de teatro, permanecen como un artefacto efímero que potencializa una exploración específica de la historia. Para una crítica a las estrategias de patrimonialización de las industrias culturales y creativas ver: Andrea Ancira y Mauricio Neil Andrade, “Patrimonialización y violencia simbólica global”, en: Nicolás Pradilla (ed.), *Nunca fuimos contemporáneos*, Bienal FEMSA (2018-2019), Zacatecas, (en prensa).

³⁶ Otto Granados Roldán y Caroll Yasky, *México, solidaridad y resistencia: Donaciones fundacionales. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1971-1990)*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende-Fundación Arte Solidaridad, 2015.

³⁷ Claudia Zaldívar et al., *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, arte y política 1971-1973*, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

³⁸ Jacques Rancière, *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

³⁹ Me refiero a la política comunitaria de la Secretaría de Cultura del gobierno de Andrés Manuel López Obrador, en <https://vinculacion.cultura.gob.mx/cultura-comunitaria/> (acceso el 20 de abril de 2019).

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

De la Rosa, Natalia; “Un museo en el Trópico de Cáncer: Primeros acercamientos para el desvío comunitario”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 | Primer semestre 2019, pp. 135-147.

Recibido: 30 de enero de 2019

Aceptado: 5 de abril de 2019