

ANALEKTA

ROBERTO CAMPOS RUIZ
PABLO MARTINEZ
MARÍA MINERA
MISHELLE MUÑOZ
LUCÍA VÁZQUEZ GARCÍA

RECOLECCIONES DE GESTIÓN
CULTURAL CONTEMPORÁNEA

RECOLLECTIONS OF CONTEMPORARY
CULTURAL MANAGEMENT

CÁTEDRA INTERNACIONAL INÉS AMOR EN GESTIÓN CULTURAL
INÉS AMOR INTERNATIONAL CHAIR IN CULTURAL MANAGEMENT

ANALEKTA
Recolecciones de gestión
cultural contemporánea

ANALEKTA
Recollections of contemporary
cultural management



Cátedra Internacional
Inés Amor en
Gestión Cultural



Patronato Cátedra
Internacional Inés Amor
en Gestión Cultural



"Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad"

Analekta. Recolecciones de gestión cultural contemporánea
Analekta. Recollections of contemporary cultural management

© 2007, Palabra de Clío, A. C.
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida,
C.P. 01030, Ciudad de México.

Coordinación editorial | Editorial Coordination: Graciela de la Torre y Lucía Meliá Maestro
Diseño y maquetación | Layout Design: Patricia Pérez Ramírez
Diseño de portada | Cover desing: Lucía Meliá Maestro
Asistencia editorial | Editorial Assistance: Lizette Cisneros y Lucía Meliá Maestro
Corrección | Proofreading: Lizette Cisneros y Lucía Meliá Maestro
Traducción | Translation: Diego Gerard

Primera edición: mayo de 2023

ISBN: 978-607-8719-33-4

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Los contenidos e ideas expuestas en este trabajo son de exclusiva responsabilidad de los autores.

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México - *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Graciela de la Torre	
Presentación.	7
<i>Presentation</i>	51
Roberto Campos Ruiz	
Transformaciones que emergen en los paradigmas de las prácticas culturales en tiempos de incertidumbre y crisis mundial.	9
<i>Transformations emerging within paradigms of cultural practices in times of uncertainty and global crisis</i>	53
Pablo Martinez	
Desnormalizar el museo	21
<i>De-Normalizing the Museum.</i>	65
María Minera	
Asociaciones y colectivos frente a la agenda pública	27
<i>Associations and Collectives before the Public Agenda.</i>	71
Mishelle Muñoz	
Legislación para la gobernanza cultural local en la Ciudad de México	33
<i>Legislation for Local Cultural Governance in Mexico City</i>	77
Lucía Vázquez García	
Hacia una cultura de la sostenibilidad	41
<i>Towards a culture of sustainability</i>	85

ANALEKTA
Recolecciones de gestión cultural
contemporánea

ANALEKTA Recolecciones de gestión cultural contemporánea

Desde de su creación en el 2020, la Cátedra Internacional Inés Amor de Gestión Cultural de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, se estableció como un espacio para reflexión crítica sobre la gestión cultural contemporánea, sus propósitos y perspectivas. Con diversos formatos, sus programas y actividades han dado a conocer prácticas y herramientas actualizadas para la gestión cultural.

Dentro de diversas las actividades de la Cátedra Inés Amor, el proyecto editorial *Analekta. Recolecciones de gestión cultural contemporánea*, entrega una colección de voces locales e internacionales que han participado desde el 2020, en las actividades y foros, y han fungido como discusiones públicas sobre un ecosistema cultural en crisis.

Por lo tanto, los autores aquí congregados nos permiten reflexionar, desde diversas perspectivas y contextos, sobre las transformaciones que emergen en los paradigmas de las prácticas culturales de la actualidad.

Nuestro agradecimiento a Palabra de Clío, A.C. por su apoyo para dar luz a un primer volumen de *Analekta. Recolecciones de gestión cultural contemporánea*.

TRANSFORMACIONES QUE EMERGEN EN LOS PARADIGMAS DE LAS PRÁCTICAS CULTURALES EN TIEMPOS DE INCERTIDUMBRE Y CRISIS MUNDIAL

Roberto Campos Ruiz

“Vives los resultados sorpresa de planes pasados”

JENNY HOLZER

En 1918, una pandemia de gripe asoló al mundo. Entre veinte y cuarenta millones de personas fallecieron en un solo año, por lo que se la consideró una de las más devastadoras en la historia. No obstante, no transformó la escena cultural estadounidense tanto como se espera que la actual pandemia lo haga: para 1919, la vida musical de nuestro vecino del norte volvió a la normalidad aunque con pérdidas totales equivalentes a lo que hasta ahora solamente el Met se estima pierda si mantiene sus puertas cerradas durante el próximo otoño (Robin, 2020).

La rotura del tiempo ordinario fue un parpadeo temporal. Una vez terminada la contingencia, las siguientes temporadas de conciertos batieron récord de asistencia y la vida cultural y artística en general se restableció con un optimismo inusitado. La Primera Guerra Mundial había terminado y el júbilo prevalente opacó la pandemia de la memoria colectiva, quedando las muertes registradas en la estadística de guerra, pero no en una profusa producción artística: la fiebre y las alucinaciones no lo permitían. La influenza española era una enfermedad personal e íntima en la que se sufría y moría en soledad (Duncan, 2020).

La enfermedad, el aislamiento y la discapacidad han detonado expresiones artísticas relevantes. Mientras artistas como Andrew Wyeth, con *Christina's World*, y Caravaggio, con *Cupido durmiendo*, las retrataron, Goya y Frida Kahlo las padecieron, lo que tuvo consecuencias en su producción artística. Goya perdió el oído a raíz de una rara patología autoinmune, por

lo que su obra devino en una etapa oscura, pero memorable; Kahlo tuvo a la enfermedad y dolor como motivos de gran parte de su obra, reflejando en algunos casos su experiencia de vivir en un cuerpo convaleciente.

Otros azotes virulentos fueron el contexto de gran resiliencia creativa. En el sigloxvi, una mortal epidemia de viruela se sumó a la destrucción del mundo mexica. Sabios historiadores nahuas se dedicaron a volver a pintar y escribir su historia para dar continuidad cultural de su pasado en el presente y desde ahí, proyectarlo al futuro. En medio del azote de la viruela, el *Códice Florentino* fue resultado de un esfuerzo creativo de personas que buscaban asimilar su proceso y designio históricos avizorando un nuevo ciclo del que de hecho somos parte (Magaloni, 2014).

Sólo el tiempo develará las transformaciones que habrá en las prácticas culturales, en la vida cultural y artística de cada país, y el legado artístico en diversas disciplinas que derivará de la inspiración que provocan el confinamiento, la incertidumbre y la ansiedad, productos de la actual contingencia. Pero qué no es el futuro lo que va a pasar, sino lo que vamos a hacer.

El futuro es una construcción social, un territorio en disputa que como gestores culturales habremos de facilitar su deconstrucción y reedificación con la misma resiliencia creativa que tuvieron los tlacuilos nahuas hace cinco siglos. La pandemia y sus inciertas consecuencias marcan una circunstancia y una coyuntura ideal para la gestión cultural: revivir la imaginación social utópica, reorientar las infraestructuras tecnológicas digitales y cambiar las hegemónicas prevalentes (como el heteropatriarcado y el neoliberalismo) en sentido favorable para todos, subrayando la importancia de la solidaridad, la equidad, la incorporación de enfoques sustentables y el derecho al ocio.

Las transformaciones que emergerán en los paradigmas de las prácticas culturales son múltiples y contingentes, sujetas a los designios de la oportunidad y la fortuna. No obstante, creo que la incertidumbre y la crisis mundial actual acelerarán tendencias existentes y florecerán propuestas aparentemente utópicas que buscaban una oportunidad.

Me centraré, por un lado, en los alcances y los límites de las tecnologías digitales y en la aceleración del tránsito en espacios culturales hacia enfoques centrados en los públicos, sus experiencias e interacciones; por otro lado, comentaré sobre el horizonte que se expande para gestores culturales en cuanto a la promoción del ocio como derecho para potenciar al ser

humano en el marco de un llamado a inventar el futuro, uno poscapitalista en el que la tecnología, en lugar de ser temida, libere del trabajo y amplíe nuestras libertades.

REORIENTAR LAS INFRAESTRUCTURAS TECNOLÓGICAS DIGITALES

La contingencia forzó a numerosas organizaciones culturales a hacer uso, de forma acelerada, de espacios alternativos, confirmando una vez más, por un lado, el desplazamiento de la televisión y de la radio como medios únicos para la difusión de sus contenidos, y por otro, el intensivo uso de redes sociales digitales, plataformas en las que la cultura “compite” por audiencias con un mar de producciones, resultado de la industria del entretenimiento.

Tras la pandemia de 1918, las salas de conciertos y de ópera volvieron a llenarse. Sin radio comercial y una industria fonográfica en su infancia, no había alternativa. Sin embargo, mucho antes de las actuales medidas de confinamiento, desde mediados de la primera década del sigloxxi, la variedad de plataformas digitales y de *streaming* comenzaron, cada vez más, a desafiar las funciones en vivo y en menor medida la apreciación del arte y patrimonio cultural. Por ello, es altamente probable que el consumo cultural continúe y aumente con mayor intensidad por medios digitales, aun cuando sea ya aparentemente seguro volver a salas de conciertos, teatro, ópera, museos y centros culturales en general.

Creo que así como los tlacuilos que elaboraron el *Códice Florentino* pintaron su mundo metafóricamente con resistencia creativa, artistas y gestores culturales somos capaces de asimilar el pasado, el presente y proyectarlos con esa misma resistencia por medio de tecnologías digitales. Sea para elevar el espíritu, registrar nuestra memoria, dar continuidad cultural o seguir desafiando las ideas en torno a quiénes somos, las tecnologías digitales son un medio que llegaron para quedarse.

Su uso aumentará porque nuevas generaciones son nativas digitales, situación que ha llevado a antropólogos y sociólogos digitales (Rogers, 2009, Caliandro y Gandini, 2016) a basar sus investigaciones en la premisa de que la distinción entre los mundos virtual y real debe ser desmantelada debido a la progresiva ubicuidad del internet y al hecho de que nuestras huellas

digitales reflejan nuestro yo real, y por lo tanto, los mundos *offline* y *online* están entremezclados.

En estas circunstancias, las prácticas culturales y su gestión estarán en mayor contacto con desarrollos académicos y técnicos derivados de las humanidades digitales y métodos computacionales (*e.g.*, *Cultural Analytics*) para el estudio de la cultura y las artes, considerando los alcances, límites e infraestructuras tecnopolíticas que subyacen a todo tipo de plataforma digital y el contexto social en el que se desarrollan. Por ejemplo, la sociología digital otorga herramientas para el estudio de públicos culturales, comunidades digitales e imaginarios colectivos por medio del análisis de bases de datos masivas obtenidas fruto de la progresiva “datificación” de la sociedad. Este proceso es posible gracias a las tecnologías digitales, las cuales, a su vez, permiten que la cultura pueda ser codificada, y así, estudiada, abriendo la posibilidad también de asimilar el pasado de formas novedosas.

Para proyectarla, la codificación de la cultura abre a instituciones culturales, sus visitantes, conservadores, curadores y académicos infinitas posibilidades de estudio, experimentación, innovación, aprendizaje e interacción con la cultura y las artes. Sus manifestaciones están sujetas a la posibilidad de representarlas numéricamente en código (“digitalizarlas”). No obstante, la extensión del uso de tecnologías digitales ha sido limitado: por escepticismo, por una parte; y por otra, por la supuesta pérdida del aura y autenticidad de la obra u hecho escénico.

Baym (2015) ha documentado cómo en la historia el advenimiento de ciertas tecnologías ha causado ansiedad y confusión por sus supuestas consecuencias en las relaciones interpersonales. Así como Sócrates condenó la invención del alfabeto y la escritura por considerarlos una amenaza a la tradición oral griega o la sociedad victoriana temió a la electricidad, de forma similar, en épocas posteriores se ha sido reticente ante el fonógrafo, el radio, el teléfono, las computadoras y las redes sociales no sin antes terminar por ser incorporadas a la vida cotidiana.

En cuanto a la supuesta naturaleza inmaterial de representaciones digitales, los detractores de su uso se basan en el argumento de Benjamin (1936) que lo que se atrofia en la época de la reproducción mecánica es el aura de la obra de arte. Lamenta que un sentido de encantamiento se pierde en un sustituto ya que la historia del objeto y el testimonio de civilizaciones antiguas se separan del objeto original. Aún en las más perfectas repro-

ducciones, argumentan, lo que falta es su presencia en el tiempo y espacio, su existencia única, que de otro modo lo hace un objeto cuyo valor no se puede establecer con respecto a su funcionamiento dentro de la tradición.

En contraste, en 2007, Walsh y Cameron destacaron la importancia de cualquier tipo de reproducción en cuanto a que ellas crean de hecho el aura de las obras confiriendo a los artefactos físicos un mayor estatus e importancia tanto que la obra de arte no fotografiado y publicado equivale a su ausencia porque libros de arte o catálogos de exposiciones contribuyen a establecer el canon de arte. Consideradas las representaciones digitales en su propio derecho, personifican características como la materialidad, afectividad y valor, lo que abre nuevas e ilimitadas posibilidades para enriquecer la experiencia e interacción de diversas audiencias.

Para la exposición *Applied Design* de 2013 en el MoMA, se adquirieron y mostraron catorce videojuegos para desafiar ideas preconcebidas respecto al arte. De acuerdo con la curadora, contenido digital construido con código equivale a un diseño arquitectónico que es planeado y construido tanto como un arquitecto lo hace con ladrillos y mortero (Antonelli, 2012). No es trivial: las representaciones digitales pueden ser vistas como “cultura codificada” (Manovich, 2001), pues como los videojuegos, pueden ser representados en 0s y 1s, y son resultado de la creatividad humana, pueden desencadenar respuestas afectivas como cualquier obra física. Cada representación digital es un objeto único con sus propias cualidades físicas y estéticas (Cameron, 2007). Sus orígenes se pueden rastrear, implican un valor y un proceso de toma de decisiones en su selección, y una historia que surge desde el momento en que fueron concebidos por un cámara digital o un escaneo de láser para su captura en una computadora.

Surge así una amplia gama de prácticas y proyectos para garantizar la preservación, documentación, difusión, investigación y repatriación de representaciones digitales. Pueden ser tan innovadores como los videojuegos escritos con código en la medida en que pueden crear nuevos mundos y una gama amplísima de nuevas experiencias.

Por ejemplo, la reconstrucción virtual de los sitios patrimoniales de Nínive destruidos por el Estado islámico permitió crear una fuente de memoria y documentación (Vincent *et al.*, 2015). Este año, artistas digitales y desarrolladores de juegos iraquíes retomaron el proyecto para darle un ímpetu participativo y de difusión por motivos de orgullo identitario y

turismo por medio de la realidad virtual y estrategias de gamificación (Maquire, 2020) que se puede replicar en cualquier parte del mundo en el marco o no de una exposición en un museo. A propósito de la reconstrucción virtual en forma de realidad mixta del campo de concentración de Bergen-Belsen y su exposición, Sierra (*et al.*, 2015, p. 163) afirmó que gracias a esta tecnología, el espectador tiende a desarrollar una respuesta emocional que “incide positivamente en la capacidad de retener información relevante”.

Tres ejemplos más. *Autopoiesis* refleja la posibilidad de crear exposiciones en línea estimulando una cultura participativa y fomentando la inclusión de minorías étnicas en un contexto de una cultura dominante (Ajana, 2007). En 2015 se lanzó la app para el estudio y difusión a un público mucho más amplio del *Códice Mendoza*, primer esfuerzo para repatriar de manera virtual un documento mexicano custodiado en el extranjero. Considerando recientes tendencias tecnológicas, en 2018 presenté en el marco del Simposio de Arte Mexicano e Investigación de Reino Unido una propuesta de diseño para restaurar una relación orgánica entre el presente y el pasado a través del internet de las cosas, ampliando el rol de dos facsímiles digitales de los códices *Florentino* y *Cruz-Badiano* a nuevos niveles de experiencia estética e interpretativa.

Proyectos de este tipo se engloban en una dimensión de “decodificación”. El énfasis es en el producto, en la interacción, en la interpretación, en la experiencia que produce y la capacidad de difusión que abre. Sin embargo, desde un nivel de “codificación”, la selección de las obras es resultado de una decisión previa y su representación técnica en código implica, invariablemente, la posibilidad de imbuir una visión del mundo particular. Esto prueba la afirmación de Manovich (2001, p. 64): el código casi nunca es neutral, ya que “proporciona su propio modelo del mundo”.

La codificación de la cultura requiere incorporar visiones de otras identidades que no sean de “hombres técnicos afluentes blancos heterosexuales”, caracterización que hacen Barbrook y Cameron (1996) de la “clase virtual” guiada por la “ideología californiana” que distingue a quienes trabajan en Silicon Valley. Se trata de una visión del mundo cuyos sesgos perpetúan desigualdades e injusticias.

Por ello, los gestores culturales tienen un reto doble: resistir o, por lo menos, ser cautelosos de las estrategias de diplomacia cultural de gigantes digitales como Google, que buscan contrarrestar leyes antimonopolio; a la

vez, es fundamental estar alertas ante la infraestructura y ecosistema que sostiene un mundo digital cuyo uso se intensifica. En este sentido, concuerdo con Ajana (2007) para quien “el campo del arte y la cultura siempre ha sido un lugar de contención y la lucha de poder [...] desde cuestiones de representación y preservación hasta cuestiones de acceso y democratización [...]”.

Las prácticas culturales tendrán que considerar el pensamiento crítico feminista y queer para reimaginar las prácticas de codificación y el trabajo en ciencia de datos. De hecho, como sostienen D’Ignazio y Klein (2020) en su libro *Data Feminism*, el feminismo puede ayudar a trabajar por la justicia. Es identificar quiénes ostentan el poder, desafiar las estructuras prevalentes y otros sistemas binarios y jerárquicos de clasificación como el basado en el hombre/mujer.

Trabajar desde el nivel de “codificación” es posible. Hennessey (2009) co-curó una exposición virtual para la que enseñó el uso de herramientas digitales a los jóvenes de la propia comunidad indígena canadiense para que registraran y mostraran su patrimonio inmaterial. De forma similar, Brown (2007) facilitó que comunidades maoríes aprendieran sobre tecnologías web para recuperar y registrar su patrimonio y representarlo en forma de realidad aumentada (AR): “La historia de la tecnología sugiere que es mejor que los pueblos indígenas se apropien de la AR [...] para sus propios fines antes que otros las impongan a su cultura” (Brown, 2007, p.78). Estos proyectos muestran la importancia de la apropiación tecnológica y la incorporación de nuevas tecnologías en el proceso de transmisión de valores para reducir la brecha digital entre la “nueva subclase” que emerge en contraposición a la “clase virtual” que sostiene la ideología californiana.

Pero aún sin tener conocimiento para incidir en el nivel de “codificación”, también es posible apropiarse de la tecnología desde el nivel de “decodificación” lo cual depende de los usos que finalmente las personas hacen de la tecnología para apropiársela y resignificarlas para su beneficio. Por ejemplo, Mehra (2004) estudió el modo en que minorías se han apropiado y hecho significativo el uso del internet para propósitos de empoderamiento político, social y educativo contra la invisibilidad y para la mejora en el bienestar físico y emocional entre comunidades LGBT y afroamericanas de Estados Unidos. También hay gestores y prácticas culturales que contribuyen a la reapropiación y resignificación de la tecnología como #CovidCreativesToolkit, conjunto de recursos curados por profesionales creativos

que se vieron en la necesidad de digitalizar su práctica ante el reciente confinamiento.

REORIENTAR LAS INFRAESTRUCTURAS HEGEMÓNICAS

A raíz de severos recortes presupuestales a instituciones culturales estadounidenses, Kotler (2008) recomendó transitar de un museo “centrado en la colección” a uno “centrado en el consumidor”. En términos de marketing, esto significa que en lugar de enfocarse únicamente en la colección, las instituciones culturales pueden fomentar experiencias de aprendizaje, recreación, reflexión, seguridad y sociabilidad. El propósito va desde aumentar y fidelizar audiencias que viven saturados con productos derivados en la industria del entretenimiento hasta procurar mayores ingresos de taquilla o patrocinadores.

La coyuntura actual posiblemente intensifique ese tránsito y las tecnologías digitales contribuyan a tal propósito. Las prácticas culturales tenderán entonces a catalizar novedosas formas de experimentación y facilitar el uso de herramientas para interpretar, visualizar y percibir en casa, en espacios culturales o en el espacio público, donde es probable que sucedan más funciones escénicas o de cine. Por esta razón, Stevens, Lindhé, Akker y Legène (2016) sugieren que los términos *interacciones*, *hapticekphrasis* e *inmersión* son necesarios para comprender mejor nuestra experiencia con el arte y la cultura en un entorno digital. También conocimientos en diseñar y facilitar “narrativastransmedia” serán relevantes en la gestión cultural y su comunicación. El quehacer cultural requerirá poder hilar relatos a través de múltiples medios y plataformas que, al final, se enfocan en propiciar nuevas experiencias entre creadores y sus audiencias.

No defiendo, por supuesto, la premisa del “solucionismo tecnológico” (Mozorov, 2015) asociada a la ideología californiana. Ésta se mueve por la tentación de arreglar todo, desde crimen y la corrupción hasta la contaminación o la obesidad, por medio de estrategias digitales de cuantificación para un mundo de eficiencia sin fisuras. Sin embargo, insisto, parte del papel del gestor cultural será reorientar las infraestructuras tecnológicas para nuestro beneficio, contribuyendo a la potenciación y emancipación de la humanidad.

En este sentido, creo que estamos ante una coyuntura ideal para revivir la imaginación social utópica y reorientar las infraestructuras tecnológicas y hegemónicas en un sentido favorable. Debemos evitar que fuerzas reaccionarias y totalitarias coopten los nuevos deseos bajo nuevos sistemas de control. Creo en la importancia de inventar el futuro antes de que se nos imponga por medio de una reflexión deliberada y una acción consciente que se podrá valer de una variedad de utopías como alternativa a la hegemonía capitalista neoliberal, que constituye nuestro sentido común colectivo actual, desde nuestros deseos más íntimos hasta los flujos financieros.

La crisis apunta a hacia cambios estructurales en el trabajo como el *homeoffice* o la instauración de menos días u horas laborales. Hay propuestas que incluso plantean un Ingreso Básico Universal y una economía poscapitalista en la que la tecnología y la automatización liberen del trabajo y amplíen nuestras libertades (Srnicek, 2015). Hay, de hecho, un vasto legado de pensadores marxistas, keynesianos, feministas y anarquistas que han rechazado la centralidad de la dependencia del trabajo remunerado, su monotonía y la sumisión que implica.

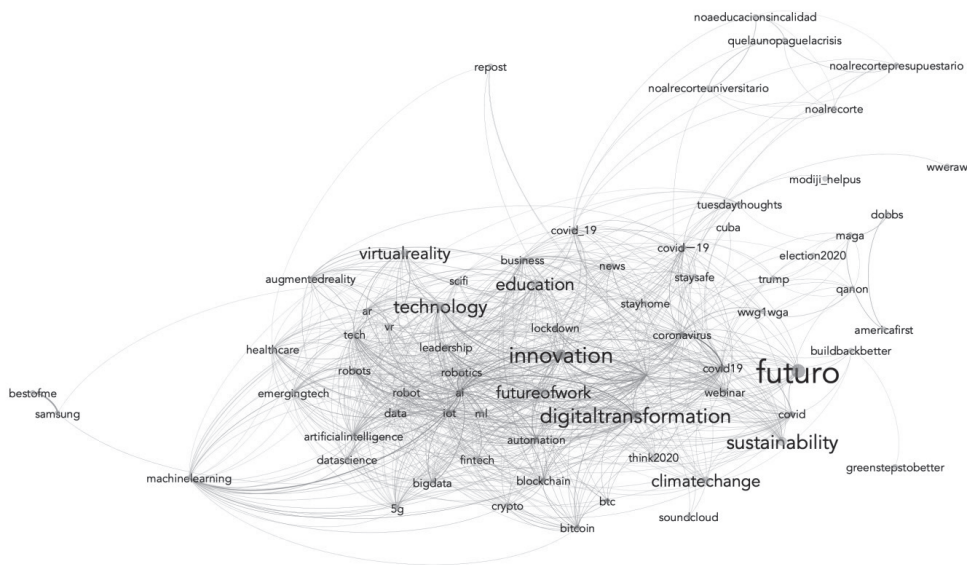
La figura 1 refleja una fotografía del imaginario colectivo en torno a la idea de futuro en Twitter. Es significativa la fuerte vinculación del futuro no sólo con términos asociados a la tecnología, sino a la sustentabilidad, al cambio climático y, llamativamente, en cuanto al futuro del trabajo.

Cualquiera que sea la visión adoptada, los cambios en el trabajo implicarán no solamente defender el ocio como un derecho inherente (Monteagudo, 2008) en un momento en que colapsan las esferas públicas, privadas y profesionales. Es central considerarlo una función creativa y liberadora con beneficios para el desarrollo humano. El papel del gestor cultural será propiciar y catalizar esas fuerzas imaginativas y creativas para potenciar al ser humano, sus habilidades e intereses a partir de los cuales se podrá continuar con un proyecto de emancipación.

La pandemia de 1918 no cedió sino hasta 1928, dejando atrás un desastre social poco recordado que se sumó a las consecuencias de la Gran Guerra: orfandad, pobreza, melancolía, la desaparición de lenguas nativas en Oceanía y en algunas regiones, la paralización cultural y espiritual tras la muerte de los viejos y chamanes (Spinney, 2018).

Desconocemos aún el desenlace de la actual pandemia, pero, en medio de la incertidumbre y la crisis, las prácticas culturales son un medio

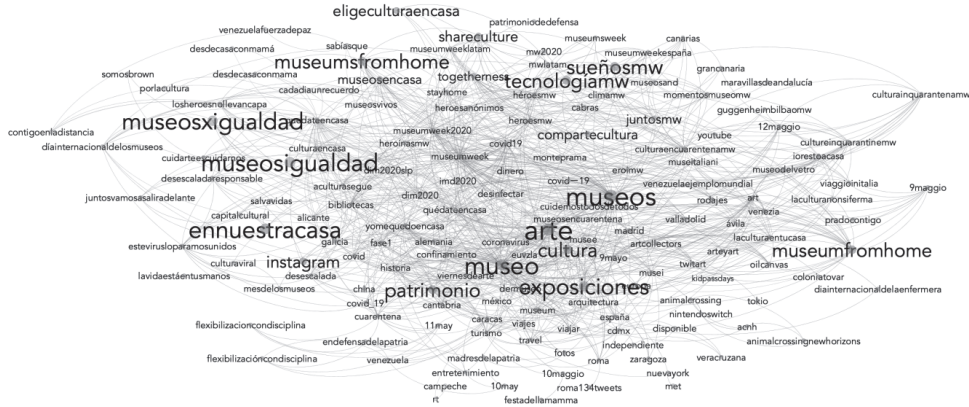
FIGURA 1



Elaboración propia a partir del API de Twitter. Recolección de 964 717 tweets del 4 al 12 de mayo de 2020.

ideal para proponer un lenguaje de esperanza y aspiración para un mundo mejor. Curiosamente, en Twitter existe una asociación relevante entre la idea de museo, igualdad y sueños (figura 2). Creo que la imaginación es lo que hace de las utopías algo esencial para cualquier proceso político, social o cultural. El gestor cultural permitirá abrir y catalizar un nuevo horizonte de posibilidades para instaurar un nuevo sentido común. Facilitará el cuestionamiento de lo que damos por hecho en este mundo, incluidas las divisiones raciales, de género y coloniales que siguen estructurando el mundo.

FIGURA 2



Elaboración propia a partir del API de Twitter. Recolección de 134 000 tweets del 7 al 12 de mayo de 2020.

REFERENCIAS

- Ajana, B., 2017. Curating Public Art 2.0: The Case of Autopoiesis. *Journal of Arts and International Affairs*, 2(1), pp. 57-83.
- Antonelli, P., 2012. *Video Games: 14 in the Collection, for Starters* [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters/>
- Baym, N.K., 2015. *Personal connections in the digital age*. John Wiley & Sons.
- Brown, F., 2007. Te Ahu Hiko: Digital Cultural Heritage and Indigenous Objects, People, and Environments. En: F. Cameron and S. Kenderdine, ed. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage A Critical Discourse*. Cambridge: The MIT Press, pp.77-91
- Barbrook, R. y Cameron, A., 1996. The californian ideology. *Science as Culture*, 6(1), pp.44-72.
- D'Ignazio, C. y Klein, L.F., 2020. *Data feminism*. mitPress
- Duncan, V., 2020. *Cuando el aislamiento produce arte*. Disponible en: <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=19805>>
- Hennessy, K., 2009. Virtual Repatriation and Digital Cultural Heritage. The Ethics of Managing Online Collections. *Anthropology News*. Disponible en: <<http://www.aaanet.org/pdf/upload/50-4-Kate-Hennessy-In-Focus.pdf>>

- Hennessy, K., 2016. "From the Smithsonian's MacFarlane Collection to Inuvialuit Living History", en C. van den Akker and S Legêne (ed.), *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2016, pp.109-127.
- Kotler, N. y Kotler, P., 2008. *Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. 2nd ed. San Francisco: Jossey Bass.
- Magaloni, D., 2014. *The colors of the New World: Artists, materials, and the creation of the Florentine Codex* (Vol. 1). Getty Publications.
- Manovich, L., 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Maguire, F., 2020. *Youth recreate Iraq's ancient Nineveh in VR technology*, [en línea] Disponible en: <<https://www.reuters.com/video/watch/idOVCD7SG9N>>
- Mehra, B., Merkel, C. and Bishop, A.P., 2004. The internet for empowerment of minority and marginalized users. *New media & society*, 6(6), pp.781-802.
- Monteagudo, M.J., 2008. Consecuciones satisfactorias de la experiencia psicológica del ocio. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 8(2), pp. 307-325.
- Morozov, E., 2013. *To save everything, click here: The folly of technological solutionism*. Public Affairs.
- Robin, W., 2020. *The 1918 Pandemic's Impact on Music? Surprisingly Little* [en línea] Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2020/05/06/arts/music/1918-flu-pandemic-coronavirus-classical-music.html?partner=IFTTT>>
- Rogers, R., 2009. *The end of the virtual: Digital methods* (Vol. 339). Amsterdam University Press.
- Srnicek, N. and Williams, A., 2015. *Inventing the future: Postcapitalism and a world without work*. Verso Books.
- Stevens, M., 2016. Touched from a Distance. The Practice of Affective Browsing. En: C. van den Akker and S. Legêne, ed. 2016. *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: AmsterdamUniversityPress, pp.7-29.
- Spinney, L., 2018. *El jinete pálido: 1918: la epidemia que cambió el mundo*. Crítica.
- Vincent, M., Coughenour, C., Remondino, F., Lopez, V. and Dieter, F., 2015. Crowdsourcing the 3D Digital Reconstructions of Lost Cultural Heritage. En: Guidi, G., Scopigno, R., Torres, J. and Graf, H. *International Congress Digital Heritage 2015*. Granada, Spain 28 September-2 October 2015. Red Hook: Proceedings.
- Walsh, P., 2007. Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art. In: F. Cameron and S. Kenderdine, ed. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage A Critical Discourse*. Cambridge: The MIT Press, pp.19-34.

DESNORMALIZAR AL MUSEO¹

Pablo Martínez

Casi al final del largo verano pandémico de 2020, Graciela de la Torre me invitó a participar en unas jornadas sobre “el museo en el COVID”. El objetivo de aquel foro era debatir en torno a la idea (y la posibilidad) de desnormalizar el museo. Por aquel entonces el planeta estaba siendo sacudido por el virus del COVID-19, que además de resultar letal para millones de personas alteró la vida de buena parte de la humanidad, especialmente en lo concerniente a movilidad y contacto social. Más de dos años después, en febrero de 2023, actualizo aquel texto a petición suya. A pesar de que todo lo que se debatió aquel verano y durante el año que le siguió ha quedado casi olvidado y ha influido poco en la “desnormalización” del museo, o precisamente por eso, considero relevante retomar aquel debate. La necesidad de transformación de una institución como el museo, que continúa inmerso en las mismas dinámicas que la pandemia reveló como insostenibles, sigue siendo hoy tan urgente como entonces.

La invitación de Graciela partía de un texto que escribí en mayo de aquel año², cuando en España comenzaba la desescalada del confinamiento y algunas instituciones culturales se planteaban reabrir sus puertas para el disfrute de la ciudadanía, que se encontraba agotada psicológicamente tras semanas de encierro, enfermedad y muerte. En ese breve texto, que pronto

¹ Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea-NextGenerationEU, el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante la convocatoria complementaria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

² “Fracasar mejor. Notas para el museo por venir”, revista *ctxt* 28 de mayo de 2020 <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>

se viralizó, condensaba en muy poco espacio algunas de las preocupaciones que me venían persiguiendo, casi atormentando, desde largo tiempo y que la pandemia había confirmado como certeras. A lo largo de mi intervención retomé alguna de esas ideas: por un lado, cómo el paradigma del museo contemporáneo ha sido construido desde unos parámetros y modelos de éxito que se alejan de la vida, lo que obligaba tanto entonces como hoy, a replantarse sus fundamentos, a traicionar su norma. Y por otro, intenté esbozar algunas ideas en torno al museo ecosocial, una propuesta que en la actualidad me encuentro desarrollando con mayor profundidad en una investigación en forma de libro, ya que en los próximos años habremos de iniciar las más diversas experimentaciones institucionales si queremos configurar un nuevo mapa de prácticas, saberes, deseos y afectos.³

Si la mesa que nos convocaba quería pensar cómo desnormalizar el museo, en los meses que siguieron, fuimos testigos de una operación radicalmente opuesta que aumentaba el control biopolítico sobre los cuerpos. La protección del virus tuvo como una de sus consecuencias más siniestras la restricción de libertad en el movimiento y contacto de los cuerpos, con una multiplicación de normas que, más que instaurar una “nueva normalidad” produjeron un nuevo orden a partir de viejas formas. Se constató hasta qué punto la imaginación está bloqueada para buscar formas efectivas de seguridad sanitaria que no acudan a la tradición disciplinaria.

Aquello que, de forma metonímica, se calificó como crisis del COVID, no era más que la confluencia de las crisis socio-sanitaria, crisis de los cuidados, crisis económica, crisis climática y crisis sistémica que caracteriza nuestro siglo. Por eso era clave situar el virus en un contexto más amplio, para analizar a fondo y de manera estructural qué desafíos nos planteaba y a partir de ahí, repensar de manera radical qué futuro queremos. El Covid es algo más que un virus o enfermedad: es un síntoma; la enfermedad es mucho más grave y es una forma de entender la vida sometida a la economía y a la lógica del continuo crecimiento. Un crecimiento que se piensa eterno e infinito y que ignora los límites biofísicos del planeta, que está exhausto y da muestras de agotamiento continuo. Lo que, en sus inicios, distinguió

³ Apunto en esa dirección también aquí “De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible”. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (10), 373–396. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32893>

al covid de otras crisis humanitarias, como la de los refugiados climáticos o a los migrantes que mueren en las fronteras sur de la Europa fortaleza, consistía en que el covid estaba en todas partes al mismo tiempo y afectaba también a las partes blancas del planeta. El tiempo demostró, a diferencia de lo que decíamos al inicio de la pandemia, que se podían estratificar los efectos del virus. Que al virus se le podía hacer entender de clases, ya que, en cuanto se supo mejor cómo actuaba, quedaron especialmente expuestas a él las poblaciones más vulnerables, justamente aquellas que trabajan en los servicios esenciales y a quienes se confinó en sus barrios para que solo pudieran salir a trabajar. Como catástrofe natural que es, el covid apuntó que los límites del planeta están desfasados, pero también mostró de manera gráfica en qué consiste la necropolítica⁴: cómo el poder decide con claridad quiénes han de morir y quiénes han de vivir.

Bajo este prisma de crisis humanitaria y colapso civilizatorio convendría tomarse en serio la cuestión que nos reunía en torno a aquella mesa, la posibilidad real de “desnormalizar el museo”. Si pretende jugar un papel clave en la construcción de nuevos mundos, estos han de ser desordenados, desafiando las lógicas de lo que se muestra en el espacio del cubo blanco, por un lado, y por otro contribuyendo a generar un nuevo orden que vaya más allá de la noción burguesa de orden público, de ordenación de los públicos, que en realidad solo implica control. Ya que los museos de arte responden, en buena medida, a una función normalizadora: no solo regulando el trabajo artístico, sino también generando relaciones, corporalidades y ordenando temporalidades. Entonces... ¿hasta qué punto está dispuesto el museo a traicionar su norma?: la norma de ahorro mediante la cual ofrece bajos salarios y contratos precarios; la norma de feminizar los peores trabajos; el racismo estructural en la estratificación del personal; la imposibilidad normativa de contratar a migrantes en situación irregular; los límites burocráticos para poder generar una economía feminista o unas formas de gestión que pongan en el centro la redistribución y la vida. Está claro que el museo puede desnormalizar sus usos, pero ¿puede traicionar los marcos normativos de su funcionamiento?, ¿puede fracasar en su economía de gastos/ingresos del debe/y el haber? ¿El museo va a dejar de proveer seguridad a las obras?, ¿va a dejar de ver al visitante como sospechoso, como

⁴ Mbembe, Achille: *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011.

un ladrón de obras de arte en potencia, o como un virus infeccioso? ¿Va a poder dejar de ver en cada visitante un consumidor necesario, un cliente para financiar su funcionamiento? La cuestión no es tan binaria, pero estos interrogantes apuntan hacia los límites del museo y son fundamentales para pensar en sus posibles futuros. En cualquier proyección para el museo por venir convendría no obviar, una vez más, las condiciones materiales que hacen posible el museo y que el museo hace posibles. El desafío, entonces, reside en empezar a imaginar el futuro desde estas instituciones del pasado en un proceso que parta de la solidaridad con las otras especies y que desmonte imaginarios consumistas, reconstruya comunidades cooperativas y reconozca el carácter individualista y extremadamente fosilista de nuestros imaginarios de emancipación.

Una posibilidad para esa transformación, para esa desnormalización del museo y la construcción colectiva de una nueva institucionalidad está en el museo ecosocial. Un museo que no solamente merezca ser visitado, sino que merezca la pena ser vivido. Para ello es importante pensar en el museo como institución capaz de generar comunidad y con ello, resistir al proyecto neoliberal (que no es otro que el desarrollo contemporáneo del capitalismo patriarco-colonial-extractivista) cuyo principal objetivo ha sido y es el de anular nuestros sentidos, embrutecernos, alienarnos, desposeernos de nuestra capacidad de construir comunidad, de dar sentidos a la vida o simplemente sentir. Por eso en estos momentos, en que los sujetos minorizados están siendo silenciados y cualquier forma de disidencia objeto de escrutinio y ataque por parte de la extrema derecha y otras fuerzas reactivas, el museo ha de actuar como caja de resonancia, como refugio y altavoz de esas voces, haciendo evidentes las contradicciones que lo atraviesan y contribuyendo a la construcción de una esfera pública de oposición. Pero quizás no nos basta con representar los conflictos o debatirlos, el museo ha de cumplir otra función, que está más allá de la representación y responde de manera más radical a su naturaleza y consiste en reclamar la potencia de lo estético: confiar en la capacidad del arte de alumbrar nuevos mundos por venir.

El museo es en la actualidad uno de los espacios más interesantes para experimentar formas radicales de participación pero en él cristalizan buena parte de las tensiones de las guerras culturales y materiales del presente como consecuencia de la gobernanza neoliberal de las instituciones que se ejemplifica por el tipo de personas que participan en sus patronatos —re-

presentados habitualmente por altos empresarios, consejeros de multinacionales y personas de poder e influencia— y la tiranía de las entradas. El museo es por tanto el espacio de gran potencial emancipador, pero por otro lado es un espacio de la normalización neoliberal, con sus ansias de crecimiento continuo, rentabilidad y economía de la visibilidad. Es poseedor de la experimentación más arriesgada pero también de la gobernanza más convencional. En este momento de la encrucijada histórica el museo debería reivindicarse como un espacio enraizado en un territorio, situado políticamente, propiedad de una comunidad y cuya finalidad por encima de todo ha de ser la de la preservación de la vida. Preocuparse por cuál es su relación con la vida, qué tipo de vidas produce y en qué lógicas de la muerte participa. Qué tipo de vida produce el museo dentro y fuera de sus paredes.

Para terminar, quisiera volver sobre la gobernanza del museo y retomar la pregunta que el Macba se hacía en un fantástico proyecto de 2005 ¿Cómo queremos ser gobernados? Ese programa convocó la colaboración de distintos grupos vecinales de la zona Poblenou-Besòs en Barcelona e incorporaba un patronato desde abajo que reproducía una estructura organizativa del museo y que consistía en reuniones con los vecinos para debatir aspectos de la exposición con el comisario de la muestra. Quizás para desnormalizar el museo deberíamos comenzar por pensar la gobernanza y desnormalizar las jerarquías que están tan naturalizadas en la institución. Comenzar a valorar que quienes se sientan en la mesa de los consejos de administración de los museos sean personas distintas a las de la esfera de las finanzas: ¿por qué un banquero va a poder decidir mejor sobre decisiones estratégicas del museo que el presidente de una asociación de vecinos o la directora de un centro escolar o un centro de salud? ¿Y si sentamos en la misma mesa a los grandes accionistas o grandes tenedores de vivienda con vecinos del barrio para pensar cuál es el papel del museo y algunas de sus decisiones estratégicas? ¿Y si nos atrevemos a salir de la lógica de la representación y la participación y pasamos a una lógica de la gobernanza? En ese museo por venir... ¿Cómo queremos ser gobernados?

ASOCIACIONES Y COLECTIVOS FRENTE A LA AGENDA PÚBLICA

María Minera

1

Hace unas semanas circuló en las redes el resultado de una encuesta hecha por un periódico de Singapur, en la que se invitó a los lectores a decir cuáles eran las profesiones más esenciales para que ese país siguiera funcionando y cuáles las menos. Evidentemente, la del personal de salud fue considerada, unánimemente, la más prioritaria entre todos los trabajos posibles; la profesión menos esencial, por mucho, fue la de los artistas. El 71% de las personas encuestadas no lo dudó un segundo, pues el arte, a su parecer, no sirve de nada: no salva vidas; no se come; no te lo entregan en la puerta ni sirve para mantener limpio el ambiente. Es decir, es lo menos útil del mundo. Podríamos, rápidamente, desechar la información ahí recogida, ya que Singapur está lejos de aquí y, además, es una isla o varias. Me temo, sin embargo, que el sondeo arrojaría resultados similares si lo lleváramos a cabo en México. Aquí y allá, el quehacer artístico es percibido no sólo poco crítico para el funcionamiento de una sociedad, sino profundamente superfluo y prescindible. No es visto siquiera como un trabajo en forma. Que un poeta pueda dedicar una mañana completa a poner una coma y, después de la comida, destinar más horas a quitarla, como hacía Oscar Wilde, puede resultar incomprensible para algunos. Por supuesto, estoy simplificando, como es necesario hacer en ocasiones, y sólo para poder decir que, claramente, tenemos un problema de desafección, de distancia entre productores y consumidores de cultura. De hecho, el problema tiene que ver, precisamente, con esa división, que debería ya superarse: por un lado, quienes producen cultura y, por otro, quienes la consumen. Pero no voy a detenerme en esto. Quiero anotar que, como parte de esa separación, también tenemos un problema de cables

cruzados con los funcionarios públicos, cuya función es fomentar el acceso a la cultura, que, muchos de ellos, también consideran no esencial. De otro modo, es incomprensible que sean los primeros en sacar las tijeras para recortar presupuestos, programas, plazas o lo que haga falta, para, en teoría, ayudar a paliar la crisis, la que toque. Lo anterior nos arroja a un estado perpetuo de fragilidad, de no continuidad, de precariedad. Y cuando digo “nos”, me sumo al entramado incalculable (y definitivamente no calculado por nadie en los despachos públicos) de redes de prácticas, agencias, entidades, proyectos, espacios e, incluso, objetos que definen, aun vagamente, lo cultural, y que, con inquietante regularidad, se ve amenazado. Como lo definió Sol Henaro, con absoluta precisión, en otro de los foros de la Cátedra: “Tenemos un lamentable entrenamiento en la supervivencia; estamos habituados históricamente a resolver con poco”.

El activismo cultural nunca se traduce, por tanto, en una verdadera, sustanciosa y muy necesaria crítica institucional, pues siempre queda forzosamente acotado a la tarea, más pedagógica que política, de justificar, una y otra vez, la necesidad del arte y la cultura ante nuestros gobernantes que, sin importar el signo político, repiten mantras infalibles, como “la cultura está en el centro de la transformación”, pero en seguida se dan la vuelta y no vuelven a pensar en ello durante seis años. ¿Cómo enfrentamos esta apatía, contradicción, a este sí-pero-no?

Es evidente, como lo ha señalado el teórico Jaron Rowan, que “si no se termina de tener claro para qué sirve la cultura, es difícil plantear marcos, programas o instituciones que puedan fomentarla y apoyarla”.

2

Hoy, me temo, estamos ante un panorama mucho más desolador que una simple falla comunicativa. El “no los veo ni los oigo” se ha vuelto un abierto “los oigo y los veo, pero eso que oigo y que veo me parece prescindible, innecesario, baladí (por usar una palabra que rima con *fifi*)”. Me parece que no sólo somos desatendidos, sino profundamente desautorizados, minimizados, por esta administración.

El periódico *El Universal* reveló que en el discurso del presidente Andrés Manuel López Obrador, alusivo a su triunfo en las elecciones de 2018, no

dedicó más de veinte segundos, de los 45 minutos que habló, al tema de la cultura. Y no realmente a la cultura, sino a un solo proyecto. El prioritario: el Complejo Artístico y Cultural Los Pinos que, según dijo, ya se empezó a construir.

No es desaire, entonces; es un mensaje, y muy claro, y tiene que ver con una idea central de este gobierno: lo prioritario.

Prioritario viene de “prior”, lo que está antes, lo primero, lo cual implica que, luego, viene lo segundo y lo tercero, y así hasta lo último. Sin embargo, aquí, después de lo primero, parece no venir nada. Lo prioritario es, más bien, lo único, lo absoluto.

“Se posponen las acciones y el gasto del gobierno, con excepción de los siguientes programas prioritarios”, se lee en el decreto presidencial del 23 de abril de 2020. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que todo debe quedar paralizado, sin recurso alguno, para que tenga cabida nada más que lo prioritario, y que nada pueda ensombrecerlo? ¿Es decir que algunas posibilidades cruciales para la vida en sociedad deben frenarse en seco, sacrificarse, pues, en nombre de una causa futura, lejana e intangible: la transformación? Ni qué decir de hasta qué punto lo anterior instala entre nosotros una ideología del repudio y la exclusión. Tampoco hablemos de lo que les ocurre a las cosas cuando se quedan demasiado tiempo detenidas: se atrofian, no puede echárselas a andar de nuevo tan fácilmente.

Desde luego, cualquier gobierno tiene derecho a poner énfasis en áreas específicas y decidir que no todo es igual de importante, pero publicar en el *Diario Oficial de la Federación* que algunos asuntos simplemente tienen que darse por anulados, extintos, enfatiza un abismo.

No es una metáfora, ni canción de Charly García y, sin embargo, los teatros, los museos, las zonas arqueológicas, los archivos históricos, los trabajos de las personas pueden desaparecer en cualquier momento.

Descanse en paz, el teatro Jiménez Rueda.

Insisto, las infraestructuras culturales públicas sufren recortes a niveles preocupantes. Corremos el riesgo de que, aunque algunas de ellas mantengan su presencia física, pierdan definitivamente su sentido social, su función pública. Se está subestimando el papel político que tienen esos espacios, esas herramientas que, por cierto, no son otra cosa, sino la cooperación colectiva sedimentada de años y años. Y ese papel está asociado al ejercicio de derechos, como el derecho a la cultura o el derecho a vivir en un país

sin violencia, y por eso importa. Por supuesto, existen desigualdades en la participación, la creación y la producción cultural en el ámbito en que intervienen las políticas culturales públicas, pero la manera de resarcir estas inequidades no puede hacerse desde la anulación y la exclusión de ciertas visiones y comunidades. ¿No se dice popularmente que toda revolución desemboca, inevitablemente, en formas que vuelven a introducir una serie de desigualdades a causa de ideas inamovibles?

Deberíamos dirigirnos hacia un sistema cultural mucho más abierto, transitable y desbordable, no obstante, parece que nos encaminamos por una senda más parcial y reducida que lo que teníamos antes, que de por sí era estrecho. ¿Acaso, en el país que imagina esta administración, no tiene cabida ninguna expresión cultural que no aparezca en la dichosa lista? Nos quedaremos, entonces, con nada más que trenes, refinerías y aeropuertos. Ah, y el ejército en las calles. Parece la descripción de un cuadro de Marinetti, quien, por cierto, era fascista. Instituciones zombis, con gente matando el tiempo en oficinas inútiles; paredes reciclando colecciones a medio construir; el Cascanueces repetido hasta la náusea.

El desmantelamiento progresivo de la esfera cultural pública no debe dejarnos indiferentes.

3 Y ÚLTIMO

Seamos honestas, honestos: Desde las organizaciones de agitación cultural que hemos instaurado de manera espontánea en tiempos recientes no atinamos a un buen operar ni a una resistencia sólida. Reaccionamos, dirigimos cartas, gifs con pronunciamientos alarmados, tuiteamos día y noche, discutimos en foros, algunas colegas se atreven, incluso, a salir a la calle, desafiando la pandemia, sin resultados. Nos sentimos como quien levanta una tienda de campaña en medio del desierto sin instructivo alguno, pero con la determinación de convertirla en casa y de ahí no moverse. Aunque sea por unos meses. Juntas. Juntos. Y desde ahí gritar por la ventanita que hemos podido abrir: “¡No somos fantasmas!”.

No veo que logremos transformar la transformación. Pero sí es evidente que de esta lucha colectiva está naciendo un afecto político fundamental de solidaridad. Una solidaridad que demuestra claramente que tenemos un

destino colectivo y que, para enfrentarlo, más nos vale estar juntas, juntos. Y eso es una ganancia significativa.

Queda por pensar otros modos de poner en juego la revuelta y la vida en común. Hay que imaginar en conjunto otros modos de poner en práctica la potencia común y nuestra relación con las instituciones.

LEGISLACIÓN PARA LA GOBERNANZA CULTURAL LOCAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Mishelle Muñoz

En agosto de 2020, como parte del foro *El reto de las políticas culturales, sus modelos y perspectivas*, organizado por la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se llevó a cabo un diálogo sobre gobernanza e industrias creativas. En este contexto, destacaré algunos aspectos a considerar para el análisis de la gobernanza cultural de una de las ciudades más grandes del mundo: la Ciudad de México.

A nivel global, se ha señalado de manera constante la relevancia de fortalecer o crear sistemas de gobernanza cultural que logren la participación efectiva de la sociedad civil, coadyuven en la protección de la diversidad cultural y enfatizan la problematización del desarrollo a partir de la cultura, así como un avance en la equidad de los mercados culturales, entre muchos otros temas. Por ejemplo, la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU) señala que “la gobernanza se compone de los procesos políticos e institucionales a través de los cuales se toman e implementan decisiones” (2018). Además, esta organización ha recabado experiencias prácticas que se originan en diversas regiones y contextos en el mundo, para emitir recomendaciones a través de su Comisión de Cultura.¹

Por otra parte, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha considerado en diversos informes y análisis que la gobernanza es una dimensión fundamental para la implementación de los lineamientos de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 y del avance en la Agenda 2030. Asimismo, ha destacado la necesidad de adoptar

¹ <https://www.uclg.org/es/media/noticias/obs-una-web-global-sobre-cultura-ciudades-y-ods>.

políticas culturales cuyos principios sean la transparencia, la participación, la cocreación y la integración de todas las etapas de las cadenas de valor cultural. Es decir, establece a la gobernanza como eje para promover y defender la diversidad cultural mediante la adopción de políticas desde la participación civil organizada.

De la misma forma, el *Manual de Indicadores de Cultura para el Desarrollo*, publicado en 2014, propone que el seguimiento de la gobernanza cultural debe centrarse en los siguientes elementos: 1) Contar con marcos normativos para la protección y la promoción de la cultura, de los derechos culturales y de la diversidad cultural; 2) distribución de las infraestructuras culturales y el establecimiento de diversos índices de participación de la sociedad civil en la formulación, ejecución y evaluación de las políticas, medidas y programas culturales (UNESCO, 2014, pp. 47-63).

Por lo tanto, podemos destacar que la gobernanza es una dimensión que ha cobrado relevancia en el análisis de las políticas culturales, y uno de los ejes fundamentales para fortalecer al sector cultural y a las diversas dimensiones de desarrollo.

NUEVOS MARCOS NORMATIVOS PARA LA CIUDAD DE MÉXICO

En la Ciudad de México, resulta interesante considerar algunos elementos del contexto normativo para abordar el análisis de la gobernanza cultural local. En primer lugar, es importante recordar que la Ciudad de México es una de las metrópolis más grandes en el mundo, con más de 9 millones de habitantes,² con gran movilidad debido a la concentración de centros de trabajo, espacios culturales y naturales, paisajes urbanizados, rurales y mixtos. A pesar de ser una urbe con un gran pasado histórico, jurídicamente es una entidad muy reciente. En este sentido, al hablar de gobernanza cultural local, salta a la vista que partimos de un marco jurídico que implica la promulgación de una Constitución Política de la Ciudad de México.

² https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodemo/ResultCenso2020_Nal.pdf.

La Constitución local fue publicada oficialmente el 5 de febrero de 2017, lo que dio paso a una nueva etapa para repensar y reestructurar el territorio tan diverso que antes conocíamos como Distrito Federal. La Constitución Política de la Ciudad de México es un documento integrado por 71 artículos, distribuidos en 8 títulos, los cuales contemplan una extensa Carta de Derechos, un título sobre el desarrollo sustentable de la ciudad, sobre el ejercicio democrático y la distribución de poderes, y uno más acerca del buen gobierno y la buena administración, entre otros.

Como antecedente, es relevante señalar que la urbe contaba con un órgano de representación popular encargado de legislar, denominado Asamblea Legislativa del Distrito Federal, que funcionó desde 1988. En la actualidad, contamos con un Congreso de la Ciudad de México, integrado por 66 diputados y diputadas, cuya Primera Legislatura comenzó el 17 de septiembre de 2018. Conviene enfatizar que el Congreso de la Ciudad tiene, por lo tanto, la obligación de crear, o en su caso, reformar, la normatividad de la ciudad para actualizarla respecto de la nueva realidad jurídica, social, económica y cultural que experimentemos como ciudadanos.

En términos de gobernanza cultural, cabe resaltar que la Constitución local señala de manera específica, en su artículo 8, apartado D, un catálogo enunciativo de derechos culturales:

D. Derechos culturales

1. Toda persona, grupo o comunidad gozan del derecho irrestricto de acceso a la cultura. El arte y la ciencia son libres y queda prohibida toda forma de censura. De manera enunciativa y no limitativa, tienen derecho a:
 - a) Elegir y que se respete su identidad cultural, en la diversidad de sus modos de expresión;
 - b) Conocer y que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad;
 - c) Una formación que contribuya al libre y pleno desarrollo de su identidad cultural;
 - d) Acceder al patrimonio cultural que constituye las expresiones de las diferentes culturas;

- e)* Acceder y participar en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija y a los espacios públicos para el ejercicio de sus expresiones culturales y artísticas, sin contravenir la reglamentación en la materia;
 - f)* Ejercer las propias prácticas culturales y seguir un modo de vida asociado a sus formas tradicionales de conocimiento, organización y representación, siempre y cuando no se opongan a los principios y disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, de los tratados internacionales y de esta Constitución;
 - g)* Ejercer en libertad su derecho a emprender proyectos, iniciativas y propuestas culturales y artísticas;
 - h)* Constituir espacios colectivos, autogestivos, independientes y comunitarios de arte y cultura que contarán con una regulación específica para el fortalecimiento y desarrollo de sus actividades;
 - i)* Ejercer la libertad creativa, cultural, artística, de opinión e información; y
 - j)* Participar, por medios democráticos, en el desarrollo cultural de las comunidades a las que pertenece y en la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de las políticas culturales.
2. Toda persona tiene derecho al acceso a los bienes y servicios que presta el Gobierno de la Ciudad de México en materia de arte y cultura.
 3. Las autoridades, en el ámbito de sus respectivas competencias protegerán los derechos culturales. Asimismo, favorecerán la promoción y el estímulo al desarrollo de la cultura y las artes. Los derechos culturales podrán ampliarse conforme a la ley en la materia que además establecerá los mecanismos y modalidades para su exigibilidad.
 4. Toda persona y colectividad podrá, en el marco de la gobernanza democrática, tomar iniciativas para velar por el respeto de los derechos culturales y desarrollar modos de concertación y participación.
 5. El patrimonio cultural, material e inmaterial, de las comunidades, grupos y personas de la Ciudad de México es de interés y utilidad

pública, por lo que el Gobierno de la Ciudad garantizará su protección, conservación, investigación y difusión.

6. El Gobierno de la Ciudad otorgará estímulos fiscales para el apoyo y fomento de la creación y difusión del arte y la cultura.
7. Los grupos y comunidades culturales gozarán del derecho de ser reconocidos en la sociedad.

Tomando como fundamento el artículo que nos atañe, se crea y expide, en 2018, la Ley de Derechos Culturales de Habitantes y Visitantes de la Ciudad de México, la cual contempla, entre otras cosas, la creación de un Instituto de los Derechos Culturales de la Ciudad de México, dependiente de la Secretaría de Cultura.

Además, la Constitución Política de la Ciudad de México contempla otros artículos de igual relevancia para el ámbito cultural, como el artículo 18, sobre el patrimonio de la Ciudad; el artículo 57, sobre los derechos de los pueblos indígenas, y el artículo 59, sobre los derechos de los pueblos y barrios originarios y comunidades indígenas residentes. Dichos artículos señalan a la letra:

Artículo 18. Patrimonio de la Ciudad.

La memoria y el patrimonio histórico, cultural, inmaterial y material, natural, rural y urbano territorial son bienes comunes, por lo que su protección y conservación son de orden público e interés general.

[...]

Artículo 57. Derechos de los pueblos indígenas en la Ciudad de México. Esta Constitución reconoce, garantiza y protege los derechos colectivos e individuales de los pueblos indígenas y sus integrantes. Las mujeres y hombres que integran estas comunidades serán titulares de los derechos consagrados en esta Constitución. En la Ciudad de México, los sujetos de los derechos de los pueblos indígenas son los pueblos y barrios originarios históricamente asentados en sus territorios y las comunidades indígenas residentes. La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas y otros instrumentos jurídicos internacionales de los que México es Parte serán de observancia obligatoria en la Ciudad de México.

[...]

Artículo 59. De los derechos de los pueblos y barrios originarios y comunidades indígenas residentes.

[...]

E. Derechos culturales.

Los pueblos y barrios originarios y comunidades indígenas residentes tienen derecho a preservar, revitalizar, utilizar, fomentar, mantener y transmitir sus historias, lenguas, tradiciones, filosofías, sistemas de escritura y literaturas, y a atribuir nombres a sus comunidades, lugares y personas. Asimismo, tienen derecho a mantener, administrar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales, sus ciencias, tecnologías, comprendidos los recursos humanos, las semillas y formas de conocimiento de las propiedades de la fauna y la flora, así como la danza y los juegos tradicionales, con respeto a las normas de protección animal.

De igual manera, existen otros artículos relevantes en la Constitución que se encuentran vinculados con la gobernanza cultural, como el artículo 12, que establece el Derecho a la Ciudad, o el artículo 11 que, con el título de Ciudad Incluyente, reconoce de manera enunciativa 14 grupos de atención prioritaria. Entre estos grupos se reconocen: 1) mujeres; 2) niñas, niños y adolescentes; 3) jóvenes; 4) personas mayores; 5) personas con discapacidad; 6) personas homosexuales, bisexuales, transgénero, travesti, transexuales e intersexuales; 7) migrantes; 8) víctimas y sujetas de protección internacional; 9) personas en situación de calle; 10) personas privadas de su libertad; 11) personas que residen en instituciones de asistencia social; 12) afrodescendientes; 13) personas de identidad indígena, y 14) minorías religiosas. Enunciando estos 14 grupos de atención prioritaria, la Constitución establece que:

La Ciudad de México garantizará la atención prioritaria para el pleno ejercicio de los derechos de las personas que debido a la desigualdad estructural enfrentan discriminación, exclusión, maltrato, abuso, violencia y mayores obstáculos para el pleno ejercicio de sus derechos y libertades fundamentales.

Resulta, entonces, una obligación transversal de las políticas culturales en la Ciudad de México considerar estos grupos poblacionales de manera prioritaria, garantizando su participación, visibilización y no discriminación.

Asimismo, en apego a esta reciente Constitución Política de la Ciudad de México, se promulgaron leyes relevantes, como la Ley de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes de la Ciudad de México, en 2019. En ese año, también se puso en marcha la Ley del Sistema de Planeación del Desarrollo de la Ciudad de México, la cual tiene implicaciones para la gobernanza cultural, pues establece los mecanismos y principios que deberán implementar las autoridades de diferentes niveles en la ciudad para la formulación, ejecución y evaluación de las políticas públicas.

No debemos olvidar que, en materia cultural, previo a la promulgación de la Constitución local en 2017, ya existían importantes marcos para el sector cultural, como la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, la Ley de Archivos de la Ciudad de México, la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal, la Ley de Filmaciones del Distrito Federal, la Ley de Fomento al Cine Mexicano en el Distrito Federal, la Ley de Educación del Distrito Federal, o la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro de la Ciudad de México, por mencionar algunos ejemplos. Sumado a esto, y como parte del proceso de actualización de la legislación cultural, en 2020 se publicaron la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México y la Ley de Espacios Culturales Independientes de la Ciudad de México.

En resumen, existen diversos marcos normativos que constituyen el andamiaje institucional de la gobernanza cultural en la Ciudad de México. Dichos marcos han sido emitidos y formulados en las últimas décadas en distintos contextos, por lo que ante la promulgación de la Constitución Política de la Ciudad de México se abre una clara coyuntura para revisar, analizar, armonizar, reformar, crear o abrogar los marcos que permitan la promoción, respeto, ejercicio y garantía plena y operativa de los derechos culturales de todas las personas en la ciudad.

Desde el ámbito internacional, hay experiencias subnacionales y diagnósticos realizados por diferentes agentes como el CGLU o la UNESCO, los cuales buscan brindar orientaciones generales para fortalecer la gobernanza cultural local. En el caso de la Ciudad de México, contamos con una reciente Constitución que implica una nueva manera de pensar la organización

y la estructura jurídica de los derechos humanos, así como la gobernanza cultural local. Sin duda, la pandemia y el confinamiento seguirán afectando a los diversos ámbitos de la cultura, a las instituciones, a las prácticas y a las organizaciones culturales. Ante este escenario, la normatividad debe ser actualizada al ritmo de los innegables cambios sociales. Para ello, la colaboración y participación conjunta de los sectores social, privado, académico y gubernamental será fundamental para lograr diagnósticos, propuestas y cambios legislativos pertinentes para las realidades tan diversas que se viven en un territorio como la Ciudad de México.

REFERENCIAS:

- CGLU (2018). Gobernanza local. <https://www.uclg.org/es/accion/descentralizacion-gobernanza#:~:text=La%20Gobernanza%20se%20compone%20de,se%20toman%20e%20implementan%20decisiones.&text=La%20buena%20gobernanza%20es%20particularmente,comunidades%20sobre%20una%20base%20diaria>.
- Constitución Política de la Ciudad de México (5 de febrero de 2017). http://www.infocdmx.org.mx/documentospdf/constitucion_cdmx/Constitucion_%20Politica_CDMX.pdf
- Congreso de la Ciudad de México (2020). Congreso de la Ciudad de México. <https://www.congresocdmx.gob.mx/>.
- Ley de Derechos Culturales de Habitantes y Visitantes de la Ciudad de México, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 22 de enero de 2018.
- Ley de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes de la Ciudad de México, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 20 de diciembre de 2019.
- Ley del Sistema de Planeación del Desarrollo de la Ciudad de México, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 20 de diciembre de 2019.
- Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 29 de octubre de 2020.
- Ley de Espacios Culturales Independientes de la Ciudad de México, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, 20 de noviembre de 2020.
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO De Cultura Para El Desarrollo, Manual Metodológico*. París, pp.46-63.
- UNESCO (2018). *Re Pensar Las Políticas Culturales*. París, pp.33-52.

HACIA UNA CULTURA DE LA SOSTENIBILIDAD

Lucía Vázquez García

LOS ECOSISTEMAS CULTURALES

Al pensar en cultura, a menudo, nos viene a la mente esa visión estática de un gran y emblemático edificio, que tiene que ver más con las bellas artes clásicas. Una idea de cultura anclada al pasado y que reside, únicamente, en museos o teatros. Sin embargo, parecemos no ser conscientes de que todos vivimos en ecosistemas culturales que construyen nuestra identidad y que están conformados por distintos elementos, como tradiciones, saberes, valores, educación, patrimonio natural, material e inmaterial; ecosistemas locales, regionales, nacionales y también globales. Actualmente, estos ecosistemas están en un estado de homogenización, perdiendo diversidad en un proceso que guarda muchas similitudes con los ecosistemas naturales y la pérdida masiva de biodiversidad.

Si reflexionamos acerca del ecosistema cultural dominante en la actualidad, y por tanto, la identidad global contemporánea, ésta podría definirse con base en dos términos: *producción y consumo*. Frente a esos primeros cazadores/recolectores de creencias animistas que fueron nuestros primeros antepasados, los sapiens actuales tenemos una clara visión antropocéntrica del mundo. Algunos pensadores fechan el comienzo de este antropocentrismo a partir de la aparición de las religiones monoteístas. El ser humano-hombre es, entonces, elevado a ser divino, descendiente directo de Dios y superior, por tanto, al resto de los seres. Comienza así la desconexión con su entorno; la Naturaleza adopta un papel pasivo y existe sólo para uso y disfrute de la especie humana.¹

¹ Lucía Vázquez García, *Transformar nuestro mundo. La consecución de la Agenda 2030 desde la cultura y la educación*, Quaderns de la Mediterrania, IEMed, 2020. https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/quaderns-de-lamediterrania/qm30_31/Transformar_

La filósofa y ecofeminista Val Plumwood afirmaba que, para acabar con este antropocentrismo, es necesario cuestionarse qué significa ser humano y qué prejuicios subyacen en nuestra conciencia colectiva que convierten a los demás seres en “no humanos”, impidiendo una relación de igual a igual. Lo cierto es que no tenemos idea de cómo comprender a otros seres vivos que experimentan el mundo de otra manera, con otros sentidos. Reconocer esos seres como sujetos activos, que tienen sus propias narrativas, volvería a situarnos *dentro de la naturaleza*. Dejaríamos de hablar de ella en tercera persona para sentirnos parte de un todo.

En este sentido, el comisario José Luis de Vicente afirma que “los artistas contemporáneos comienzan a hacernos conscientes, a través de sus obras, de que existen otras maneras de habitar el mundo, de acceder a la realidad más allá de las maneras humanas”,² y pone el ejemplo del botánico Stefano Mancuso, especialista en neurobiología de las plantas, que comisarió, en la Trienal de Milán de 2019, el pabellón llamado “La nación de las plantas”, junto a los pabellones de los demás países. Mancuso nos recuerda que de las plantas depende la vida entera de la Tierra. Por su parte, Rachel Sussman, artista estadounidense que desde 2004, ha captado con su cámara a los seres vivos más antiguos del mundo, en su serie *The Oldest Living Things in the World* se pregunta: ¿Qué significa ser un organismo de unos 30 años y estar frente a otro organismo que precede a la historia humana y que, con suerte, nos sobrevivirá y llegará hasta las futuras generaciones?³

Necesitamos, por tanto, cambiar nuestra mirada por una más humilde, más amplia. Ser conscientes de que los modelos y los sistemas socioculturales no siempre fueron así. Mirando atrás, con la ayuda de disciplinas como la paleoantropología o la historia, podremos aprender otras maneras de habitar el mundo, de relacionarnos entre nosotros y con otros seres vivos.

nuestro_mundo_Agenda2030_cultura_educacion_LuciaVazquez_QM_30_31_2020.pdf

² Podium podcast (productor), Solaris, *Inteligencia vegetal* [audio en podcast]

³ Rachel Sussman, *The Oldest living things in the world*. www.rachelsussman.com. <http://www.rachelsussman.com/oltw>.

EL ANTROPOCENO

Existe, cada vez, un mayor consenso científico en el hecho de que hemos entrado en una nueva era geológica denominada *antropoceno*, por el impacto que la actividad humana ha tenido sobre los ecosistemas terrestres. Casi podríamos decir que una característica de esta nueva era geológica es la capacidad del ser humano de acabar con lo diferente para que todo sea igual. Imperan los paisajes de monocultivos culturales, educacionales, sociales, económicos y, por supuesto, medioambientales. Una de las soluciones más sobresalientes a estos conflictos es la Agenda 2030, titulada *Transformar nuestro mundo*.

En septiembre de 2015, los 193 países que conforman la Asamblea de Naciones Unidas acordaron, por unanimidad, adoptar un plan de acción a nivel global para luchar en contra de los grandes desafíos de la humanidad: el cambio climático, las desigualdades, el hambre, etc. Esta hoja de ruta es la Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible. La Agenda se desarrolla en un marco temporal de 15 años (2016-2030) y plantea 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y 169 metas que todos los Estados firmantes se han comprometido a cumplir.

Sin embargo, este concepto de *sostenibilidad*, procedente de las ciencias de la naturaleza, no tiene un buen nivel de conceptualización en el sector cultural, que no está acostumbrado a trabajar con esta idea. La idea de *sostenibilidad cultural* produce desconcierto en el sector cultural y se vive como algo alejado de su realidad.

El escritor Jorge Carrión afirma que “desde un punto de vista cultural, la humanidad ha vivido, quizás, dos grandes etapas: la teocéntrica (o animista, mágica, politeísta) y la antropocéntrica, con el ser humano como medida de todas las cosas. El antropoceno nos sitúa ante una tercera fase cultural. ¿Cómo serán las narrativas del antropoceno?, ¿cómo contaremos el mundo tras ser conscientes de que lo hemos alterado drásticamente?”.⁴

Por su parte, Miranda Massie, directora del Climate Museum, sostiene que el ser humano, como especie, no está preparado evolutivamente para enfrentarse a la magnitud del cambio climático y sus consecuencias.

⁴ Jorge Carrión, *El cambio climático como giro narrativo*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, www.cccb.org. <http://lab.cccb.org/es/el-cambio-climatico-como-giro-narrativo/>.

Este problema, causado por todos y cada uno de nosotros (en mayor o menor medida), es tan reciente y de tal envergadura, que escapa a nuestra comprensión individual. Necesitamos, por tanto, procesarlo de manera colectiva, siendo conscientes de que nos encontramos en un punto de inflexión dentro de nuestra historia en la Tierra, aceptando la responsabilidad que, como civilización, tenemos en la situación actual, y creando, a partir de ello, una nueva narrativa que integre los valores del desarrollo sostenible ante el fracaso de los relatos actuales.

Los relatos reflejan la manera en que los seres humanos entendemos el mundo, pero ¿cómo se crean esos nuevos relatos? Y, sobre todo, ¿cómo se abandonan los actuales?

LAS NUEVAS NARRATIVAS CULTURALES EN TORNO A LA SOSTENIBILIDAD

Para construir esas nuevas narrativas, necesitamos organizarnos de manera colectiva. Andreu Escrivá analiza esto de forma pormenorizada en su libro *Y ahora yo qué hago*, en el que hace un análisis de esa individualidad exacerbada, que se agudizó con las políticas de los años ochenta y que aún pervive.⁵ Entre otros argumentos, defiende que los pequeños actos individuales que hasta ahora hemos llevado a cabo para luchar contra el cambio climático —ahorrar agua, apagar la luz, separar los residuos—, primero, han sido la única arma que se ha puesto a disposición de los ciudadanos para tomar acción, y, segundo, los datos demuestran que este tipo de acciones individuales aisladas no generan transformación, ni siquiera tienen un gran impacto a nivel medioambiental. No obstante, tienen el poder para hilar historias. “Debemos crear una narración colectiva que sea capaz de motivar a un porcentaje suficiente de la sociedad”.

Por su parte, Yuval Harari apunta, en su obra *Sapiens*, que nuestra fuerza como especie no reside en ser más inteligentes, o más fuertes, o más habilidosos que el resto de los seres. Lo que ha permitido nuestra supervivencia y la construcción de las distintas civilizaciones, el salto, fue la capa-

⁵ Andreu Escrivá *Y ahora yo qué hago: Cómo evitar la culpa climática y pasar a la acción*, Capitán Swing, 2020.

cidad de cooperar en gran número. Entonces, ¿qué es lo que nos permite tener esa capacidad de cooperar en gran número? De nuevo, no es la inteligencia, sino la imaginación. Poder crear y creer relatos ficticios. Todo nuestro mundo está construido con base en esas ficciones: desde las religiones, el dinero, corporaciones como Google o Facebook, etc., no son realidades tangibles como un árbol o una roca. Son relatos creados que todos hemos acordado en creer y por eso se vuelven realidad y cooperamos para que eso ocurra, aunque no nos conozcamos entre nosotros.

Habría que añadir a esta idea que necesitamos aprender a pensar desde la complejidad, crear una masa crítica acorde con la realidad que nos rodea y los desafíos a los que nos enfrentamos. La simplificación de la realidad suele conducir a extremismos y teorías conspiratorias.

Llegados a este punto, es interesante recordar aquí las ideas que sobre arte y educación defiende desde el inicio de su carrera el artista y pedagogo uruguayo Luis Camnitzer. Para él, la obra de arte es un estímulo, porque lo que verdaderamente importa no es la obra en sí, sino lo que activa en el espectador y los efectos que después provoca. Camnitzer defiende un arte que debe funcionar en total comunión con la educación, entendida ésta como aprendizaje, especulación, cuestionamiento, desafío, descubrimiento y tarea colectiva de facilitación del conocimiento. Entonces, ¿qué pasa si extrapolamos esto a la cultura en general? La cultura como catalizador, como estímulo, punto de partida idóneo para comenzar a cambiar las narrativas en torno a la sostenibilidad.

La escritora, comisaria y artista Joanna Żylińska sostiene que el antropoceno debe observarse no sólo desde el punto de vista científico, sino también ético, un sistema de valores global, uno que reconoce la profunda conexión que tenemos con el resto de los habitantes del planeta y cómo nuestro bienestar depende también de la felicidad y de la prosperidad de todos ellos.

Pero ¿cuáles deberían de ser esos valores universales? Algunos humanistas ambientales, como Jorge Riechmann, ya han propuesto algunos, como la diversidad cultural y biológica, el sentido de la medida, sencillez, el aprecio por lo local, el disfrute de lo bello o la construcción de lazos ricos y sólidos con nuestros congéneres (humanos y no humanos).⁶

⁶ J. Albelda, J. M. Parreño, y J. M. Marrero Henríquez (coords.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*, Madrid, La Catarata, 2018.

Necesitamos, como dice Escrivá, reforzar los valores que nos llevarán a enfrentarnos con garantías a la crisis climática: “la austeridad como andamio y no ariete del propio bienestar, la fraternidad que todos albergamos. La cooperación antes que la competición, la bondad por sí misma, la empatía con nuestros semejantes, la paciencia, la solidaridad. Si lo cambiamos, cambia el resto.”

MUSEOS MÁS SOSTENIBLES

¿Cómo podemos, entonces, abordar el desarrollo sostenible desde los museos? Antes de empezar el proceso, hay que tener en cuenta algunos aspectos.

En primer lugar, toda la organización (sobre todo el equipo directivo) debe de estar convencida de dar el paso. El Departamento de Educación o el equipo de difusión pueden ser lugares idóneos desde los cuales liderar el camino a la sostenibilidad, pero deben de contar con el respaldo de la dirección, puesto que, de lo contrario, el esfuerzo será infructuoso. Hay muchas maneras de motivar al equipo y, en especial, al directivo: económicas, sociales, éticas. Cada uno debe encontrar la combinación de factores que resulte más convincente para su contexto.

En segundo lugar, hay que **mirar a largo plazo**. De nada sirve poner mucha energía en un proyecto a corto plazo. Para que funcione, hay que marcarse metas a mediano y largo plazo.

Por último, es necesario integrar **personas con visiones diferentes**. El líder transformacional poco tiene que ver ya con esa figura autoritaria, masculina y visionaria que inspira a los demás. El nuevo liderazgo es compartido, crea inteligencia colectiva y es dinámico. Por eso, aunque el cambio pueda partir desde educación/difusión/mediación, hemos de formar una comisión en la que los demás departamentos tengan voz y trabajen conjuntamente en este objetivo común.

¿Cómo podemos, por tanto, abordar la sostenibilidad desde nuestra praxis? Existen tres claves para embarcarnos en el desarrollo sostenible:

- La **formación** sobre desarrollo sostenible adaptada al sector. No centrada necesariamente en estadísticas y cifras, pero sí incluyendo el origen y contenido de la Agenda 2030. Esto que parece obvio, a

menudo no lo es, y encontramos muchos profesionales de la cultura que confunden desarrollo sostenible con ser “más verde”, cuando, en realidad, implica muchos otros aspectos que van desde la igualdad de género hasta la reducción de la pobreza o la inclusión social.

- La **apropiación**. Apropiarse significa “hacer una cosa suya” y para hacer una cosa nuestra, antes, debemos conectar con ella, creer en ella. Suele suceder que cuando entendemos el carácter integrador y colaborativo del desarrollo sostenible, su visión de un mundo más justo, pacífico y respetuoso con el ambiente, comprendemos que no hay marcha atrás. Es entonces cuando buscamos cómo poner la experiencia profesional y personal en consonancia con esta idea transformadora.
- La **integración**. Cada profesional, gestor, espacio, centro o institución cultural debe explorar las conexiones que existen entre las dimensiones de la sostenibilidad y su ámbito profesional desde una perspectiva transversal. Para integrar la sostenibilidad en un programa anual de educación/mediación, podemos comenzar haciéndonos estas tres preguntas:

-¿Qué necesitaríamos hacer para cumplir con los Objetivos de Desarrollo Sostenible establecidos? Esto supone un análisis de la misión, la visión y la programación de la institución y una reflexión conjunta. Lo más efectivo es marcarse objetivos en un contexto local. Los Objetivos de Desarrollo Sostenible son metas globales que llaman a actuar localmente.

-¿Cuáles son los objetivos a los que mi institución quiere dar prioridad? Para responder a esta pregunta, hay que seleccionarlos en función de la naturaleza de la entidad o del trabajo. Dependerá de la escala, del ámbito y del papel que desempeña la institución en su entorno. Quizás en un museo de ciencias naturales se alineen con la dimensión medioambiental y una asociación cultural de barrio puede centrarse más en la que tiene que ver con lo social.

-¿De qué herramientas dispongo para llevarlos a cabo? Esas herramientas serán económicas, humanas, materiales, pero también deben incluir colaboraciones con otros agentes culturales.

Una vez que hayamos contestado estas preguntas tendremos que plantearnos cuáles medidas prácticas podemos adoptar. Hay que tener en cuenta que conseguir que la sostenibilidad esté en el ADN de nuestra institución no es una quimera, como pudiera parecer a simple vista. Si echamos un vistazo a la Agenda 2030, veremos que la sostenibilidad no sólo es medioambiental, sino que abarca también la inclusión social, la igualdad de género o la accesibilidad, asuntos de los que las organizaciones culturales llevan décadas ocupándose de una manera innovadora y exitosa. Al enmarcarlas dentro del desarrollo sostenible desde su perspectiva holística, transversal y multidisciplinar, la forma de entender nuestro trabajo se enriquece, abriendo un sinfín de nuevos caminos y oportunidades.

CONCLUSIÓN

Las instituciones culturales pueden convertirse en lugares de experimentación donde diseñar los procesos de cambio de narrativas y construcción de un nuevo sistema de valores.

Una nueva identidad global, en la que todos nos reconozcamos como una misma especie con un origen y un futuro común y sepamos el lugar que ocupamos en relación con el resto de los seres que viven en la Tierra. A los roles de santuarios, guardianes de la memoria, lugares de dinamización del compromiso social y mediadores culturales hay que añadir nuevos relatores y estandartes de los nuevos valores.

ANALEKTA
Recollections of contemporary
cultural management

ANALEKTA
Recollections of contemporary cultural management

Since its creation in 2020, the Inés Amor International Chair of Cultural Management of the Coordination of Cultural Diffusion, UNAM, has been a space for critical reflection on contemporary cultural management, its purposes, and perspectives. With various formats, its programs and activities have revealed updated practices and tools for cultural management. Among the various activities of the Inés Amor Chair, *Analekta. Recollections of contemporary cultural management* is a publishing project that delivers a collection of local and international voices that have participated since 2020, in activities and forums and have served as public discussions about a cultural ecosystem in crisis.

Therefore, the authors gathered here allow us to reflect on the transformations that emerge in the paradigms of current cultural practices from different perspectives and contexts.

We thank Palabra de Clío, A.C. for their support in giving birth to the first volume of *Analekta. Recollections of contemporary cultural management*.

TRANSFORMATIONS EMERGING WITHIN
PARADIGMS OF CULTURAL PRACTICES IN TIMES
OF UNCERTAINTY AND GLOBAL CRISIS

Roberto Campos Ruiz

“You live the surprise results of old plans”

JENNY HOLZER

In 1918, a flu pandemic devastated the world. Between twenty and forty million people lost their lives in a single year, which made it one of the most devastating pandemics in history. Nevertheless, it did not transform the American cultural scene as much as the current pandemic is expected to: by 1919, the musical life of our northern neighbor returned to normality although reaping equivalent losses to what only the Met is estimated to lose if it keeps its doors closed during the coming fall (Robin, 2020).

The break of ordinary time was a temporal blink. Once the contingency was done with, the following concert seasons broke assistance records, and cultural and artistic life, in general, was re-established with unusual optimism. The First World War had finished and the prevalent jubilation overshadowed the collective memory of the pandemic, leaving deaths in the realm of war statistics, but not in the realm of profuse artistic production: fever and hallucinations wouldn't allow it. The Spanish Flu was a personal and intimate sickness where one would suffer and die in solitude (Duncan, 2020).

Sickness, isolation, and disabilities have detonated relevant artistic expressions. While artists like Andrew Wyeth, in *Christina's World*, and Caravaggio, in with *Cupid Sleeping*, portrayed them, Goya and Frida Kahlo endured them, which impacted their artistic production. Goya lost his hearing due to a rare autoimmune pathology, which took his work to a memorable though obscure phase; Kahlo had sickness and pain as motifs in a great part of her work, reflecting in some cases the experience of living within a convalescent body.

Other virulent scourges have served as the context of great creative resilience. In the 16th century, a lethal smallpox epidemic was an added element to the destruction of the Mexica world. Wise Nahua historians devoted their energy to repainting and rewriting their history to offer the cultural continuity of their past and present, and taking that as a starting point, project the future. In the midst of the smallpox scourge, the *Florentine Codex* came as the result of the creative effort of people who sought to assimilate their historical process and design looking towards a new cycle of which we are, in fact, part of (Magaloni 2014).

Only time will reveal the transformations that will take place within cultural practices, the cultural and artistic life of every country, and the artistic legacy in many disciplines deriving from the inspiration caused by confinement, uncertainty, and anxiety, all of which were caused by the current contingency. But isn't the future not that which is going to happen, but that which we will do?

The future is a social construction, a territory subjected to the dispute in which cultural agents will facilitate its deconstruction and rebuild with the same creative resilience that the Nahua *tlacuilos* had five centuries before. The pandemic and its uncertain consequences point to a circumstance and to an ideal situation in terms of cultural management: one where we can revive utopian social imagination, redirect digital technological infrastructures, and change those which are hegemonically prevalent (like heteropatriarchy and neoliberalism) towards a path that is favorable for all of us, underlining the importance of solidarity, equity, the incorporation of sustainable perspectives and the right to leisure.

The transformations that will emerge within paradigms of cultural practices are manifold and contingent, subject to the design of opportunity and fortune. Nevertheless, I believe that uncertainty and the current global crisis will accelerate existing tendencies and that apparent utopian proposals that were seeking an opportunity will flourish.

I will focus, on the one hand, on the range and limits of digital technologies and the acceleration of transit in cultural spaces towards approaches focused on public spaces, their experiences, and interactions; on the other hand, I will offer comments about the expanding horizon for cultural agents in terms of the promotion of leisure as a right that boosts human beings within a context where there exists a call to invent the future, a post-capital-

ist one where technology, instead of being feared, can free us from work and expand our liberties.

REORIENTING THE INFRASTRUCTURES OF DIGITAL TECHNOLOGIES

The contingency forced numerous cultural institutions to use alternative spaces in an accelerated way, confirming once more, on one hand, the ousting of television and radio as the only means of content dissemination, and on the other hand, the intensive use of digital social media, platforms where culture “competes” for audiences in a vast sea of productions, all of them resulting from the industry of entertainment.

After the 1918 pandemic, concert and opera halls were full again. Without the existence of radio and with the photographic industry in its initial stages, there was no alternative. However, way before the current forms of confinement, from the midpoint of the first decade of the 21st century, the variety of digital platforms and streaming options began to, more and more each time, challenging live performances and the appreciation of art and cultural heritage. Thus, it is highly probable that cultural consumption will continue and expand with yet more intensity through digital media, even amidst what now seems like the certainty of returning to concerts, theatres, operas, museums, and cultural spaces in general.

I believe that like the *Tlacuilos* that elaborated the *Florentine Codex* by metaphorically painting their world with creative resistance, us artists and cultural agents are capable of assimilating the past, the present and projecting them with that same resistance through digital technologies. Even if they are used to elevate the spirit, document our memory, offer cultural continuity or keep on challenging ideas around who we are, digital technologies conform to a medium that has come here to stay.

Their use will expand because new generations are digitally native, a situation that has led digital anthropologists and sociologists (Rogers, 2009, Caliandro y Gandini, 2016) to base their research on the premise that the distinction between the virtual world and the real world should be dismantled due to the progressive ubiquity of the internet and the fact that our

fingerprints reflect our real identity, and therefore, the *offline* and *online* worlds become enmeshed.

Amidst these circumstances, cultural practices and their management will come into more contact with academic and technical developments derived from digital humanities and computational methods (ex. *Cultural Analytics*) for the study of culture and the arts, considering the range, limits, and technopolitical infrastructure that lie beneath every sort of digital platform and the social context in which they are developed. For example, digital sociology offers tools for the study of cultural audiences, digital communities, and collective imaginaries through the analysis of massive databases from the progressive “datafication” of society. This process is possible due to digital technologies, which, in turn, allow for culture to be codified, and thus, studied, opening up the possibility of assimilating the past in new ways.

To project it, the coding of culture opens up, for cultural institutions, its visitors, conservers, curators, and academics, endless possibilities of study, experimentation, innovation, learning, and interaction with culture and the arts. Its manifestations are subject to the possibility of their numeric representation in code (“digitalized”). Nevertheless, the extensive use of digital technologies has been limited: due to skepticism, on the one hand; and on the other hand, due to the alleged loss of the aura and authenticity of the work or the dramatic performance.

Baym (2015) has documented how throughout history, the advent of certain technologies has caused anxiety and confusion due to their supposed consequences on interpersonal relations. Just like Socrates condemned the invention of the alphabet and writing as a threat to the Greek oral tradition, or like Victorian society similarly feared electricity, in later times we have become reticent about the phonograph, radio, the telephone, computers, and social media, but not without having them become incorporated in daily life.

In terms of the supposed immaterial nature of digital representations, the main detractors of their use base their argument on Benjamin’s (1936), stating that that which becomes atrophied in the era of mechanical reproduction is the aura of the work of art. He regrets that a sense of enchantment is lost within a substitute because the history of the object and the testimonies of antique civilizations detach themselves from the original object.

Even in the most perfect reproductions, they argue, what is missing is their presence in time and space, their unique existence, which otherwise makes them objects whose value cannot be established in terms of their functionality within the tradition.

In contrast, in 2007, Walsh and Cameron highlighted the importance of any sort of reproduction because it is them who, in fact, create the aura of the work by conferring in physical artifacts a more significant status and importance than the non-photographed and non-published work of art equals their absence because art books and exhibition catalogs contribute to the establishment of art as a canon. If we consider digital representations in their own right, they personify characteristics such as materiality, affectivity, and value, which open up new and unlimited possibilities that enrich experience and the interactions between new audiences.

For the 2013 exhibition *Applied Design* at MoMA, fourteen videogames were acquired and shown in order to challenge preconceived ideas about art. According to the curator, digital content that is created through coding equals architectural design which is planned and constructed with bricks and mortars (Antonelli, 2012). It is not trivial: digital representations can be seen as “coded culture” (Manovich, 2001), for, just like videogames, they can be represented with 0’s and 1’s, and they are the result of human creativity, they can unleash affective answers just as much as any other physical work. Each digital representation is a unique object with its own physical and aesthetic qualities (Cameron, 2007). Their origins can be traced, they imply a value and a process in terms of decision-making and selection, and a history that stems from the moment when they were conceived by a digital camera or a laser scan for their capture in a computer.

A vast array of practices and projects thus emerges that guarantee the preservation, documentation, dissemination, investigation, and repatriation of digital representations. They can be as innovative as video games which are written in code in the sense that they can create new worlds and a wide array of new experiences.

For example, the virtual reconstruction of patrimonial sites in Nineveh done by the Islamic State allowed the creation of a source of memory and documentation (Vincent *et al.*, 2015). This year, Iraqi digital artists and videogame developers resumed the project to give it a participatory and dissemination momentum, citing reasons of identity, pride and tourism via

virtual reality and gamification strategies (Maguire, 2020) that can be replicated in any part of the world within the possible framework of a museum exhibition. Taking the ideas of virtual reconstruction in the form of mixed reality of the concentration camp of Bergen Belsen into account, Sierra (*et al.*, 2015, p.163) affirms that as a result of that technology, the spectator tends to develop an emotional response that “has a positive impact on the capacity for being able to retain relevant information.”

Three more examples. *Autopoiesis* reflects the possibility of creating online exhibitions by stimulating a participatory culture and promoting the inclusion of ethnic minorities within the context of a dominant culture (Ajana, 2007). In 2015 an app devoted to the study and dissemination of the *Mendoza Codex* for wider audiences was launched as an initial effort to virtually repatriate a Mexican document that is guarded in a foreign country. Considering recent technological tendencies, in 2018, and in the frame of the Symposium of Mexican Art and Research of the United Kingdom, I presented a design proposal that sought to restore the organic relation between past and present through the internet of things, amplifying the role of two digital facsimiles of the *Florentine* and *Cruz-Badiano* codices to new levels of aesthetic and interpretative experience.

Projects of this kind are set within the dimension of “decoding.” The emphasis is placed on the product, on the interaction, on the interpretation, on the experience produced, and on the capability of dissemination they open up. Nevertheless, from a “coding” level, the selection of works is the result of a prior decision and its coded technical representation implies, invariably, the possibility to imbue a particular vision of the world. This confirms Manovich’s affirmation (2001, p.64): coding is almost never neutral, for it “offers its own model of the world.”

The codification of culture requires incorporating visions of identities other than “technically affluent white heterosexual men,” a characterization of the “virtual class” coined by Barbrook and Cameron (1996) which is guided by a “Californian Ideology” that distinguishes those who work in Silicon Valley. It is a vision of the world whose biases perpetuate inequality and injustice.

This is why cultural agents face a double challenge: resist or, at least, be cautious of the cultural diplomacy strategies of digital giants like Google, who seek to counter anti-monopoly laws; at the same time, it is paramount

to be alert before the infrastructure and ecosystem that sustains a digital world whose use is intensifying. In this sense, I agree with Ajana (2007), for whom “the field of art and culture has always been a place of contention and of a power struggle [...] in terms of representation and preservation, but also in terms of access and democratization [...]”

Cultural practices should consider feminist and queer critical thinking to reimagine decoding practices and other works in the field of data science. In fact, as argued by D’Ignazio and Klein (2020) in their book *Data Feminism*, feminism can help in the work against injustice. It means identifying who holds the power, defying prevalent structures and other binary and hierarchical systems like the one based on the man/woman system.

Working at the level of “coding” is possible. Hennessey (2009) curated a virtual exhibition where she taught the use of digital tools to young people of their Canadian indigenous community so they could register and show their immaterial patrimony. Similarly, Brown (2007) facilitated the learning of web technologies for Maori communities, where they could register and recuperate their patrimony as well as represent it through augmented reality (AR): “the history of technology suggests that is better for indigenous tribes to appropriate AR [...] for their own means before someone else imposes them in their culture (Brown, 2007, p.78).” These projects show the importance of value transmission directed to reducing the digital gap between the “new sub-class” that is emerging as a counterpart to the “virtual class” that sustains the Californian ideology.

But even without the knowledge to have an impact at the level of “coding,” it is also possible to appropriate the technology from the level of “decoding,” which depends on the uses people apply for technology in order to appropriate it and re-signify it for their benefit. For example, Mehra (2004) studied the way in which minorities have appropriated and made significant use of the internet for matters of political, social and educational empowerment against the invisibility and in favor of the physical and emotional well-being between LGBT and Afro-American communities in the United States. There are also cultural agents and practices that contribute to the re-appropriation and the process of re-signifying technology, such as #CovidCreativesToolkit, which is an ensemble of resources curated by creative professionals who saw the need for digitalizing their practices when faced with the recent confinement.

REORIENTING HEGEMONIC INFRASTRUCTURES

Due to the severe budget cuts to American cultural institutions, Kotler (2008) recommended moving from a museum that is “centered on the collection” to one that is “centered on the consumer.” In terms of marketing, this means that instead of only focusing on collecting, cultural institutions can promote learning, recreational, reflective, security, and social experiences. The intent ranges from increasing and improving loyalty to audiences that are saturated by products derived from the entertainment industry to obtaining more earnings coming from ticket sales or patrons.

The current circumstances will possibly intensify that move and digital technologies will contribute to that goal. Cultural practices will tend to catalyze new forms of experimentation and facilitate the use of tools to interpret, visualize and perceive from home, cultural spaces, or in the public space, where the hosting of plays and films is probable. For these reasons, Stevens, Lindhe, Akker, and Legene (2016) suggest that the terms *interactions*, *hapticekphrasis*, and *immersion* are necessary to better understand our experience with art and culture in a digital environment. Also, knowledge in the realm of design and facilitation of “transmedia narratives” will be relevant in terms of cultural agency and its communication. The cultural chores will need to be able to weave together stories through various media and platforms which, in the end, focus on offering new experiences between curators and their audiences.

I will not defend, of course, the premise of “technological solutionism” (Mozorov, 2015) associated with the Californian Ideology. The premise is moved via the temptation of fixing everything, from crime and corruption to pollution and obesity, all through digital strategies focused on quantification in order to have a world without fissures. Nevertheless, I insist, part of the role of the cultural agent is to reorient infrastructure technologies for our benefit, contributing to the exponentiation and emancipation of humanity.

In this sense, I think we are faced with an ideal circumstance in order to revive a utopian social imagination and to reorient technological and hegemonic infrastructures in a favorable way. We must avoid that reactionary and totalitarian forces coopting the new desires under new systems of control. I believe in the importance of inventing the future before one is

tural process. The cultural agents will help open and catalyze a new horizon of possibilities to establish a new common sense. They will facilitate the questioning of that which we assume in this world, including racial, genre, and colonial divisions that continue to structure the world.

REFERENCES

- Ajana, B., 2017. Curating Public Art 2.0: The Case of Autopoiesis. *Journal of Arts and International Affairs*, 2(1), p.57-83.
- Antonelli, P., 2012. *Video Games: 14 in the Collection, for Starters* [online] Available at: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters/>
- Baym, N.K., 2015. *Personal connections in the digital age*. John Wiley & Sons.
- Brown, F., 2007. Te Ahu Hiko: Digital Cultural Heritage and Indigenous Objects, People, and Environments. In: F. Cameron and S. Kenderdine, ed. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage A Critical Discourse*. Cambridge: The MIT Press, p.77-91
- Barbrook, R. and Cameron, A., 1996. The Californian Ideology. *Science as Culture*, 6(1), p.44-72.
- D'Ignazio, C. and Klein, L.F., 2020. *Data Feminism*. mit Press
- Duncan, V., 2020, *When Isolation Produces Art*. Available at: <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=19805>>
- Hennessy, K., 2009. Virtual Repatriation and Digital Cultural Heritage. The Ethics of Managing Online Collections. *Anthropology News*. Available at: <<http://www.aaanet.org/pdf/upload/50-4-Kate-Hennessy-In-Focus.pdf>>
- Hennessy, K., 2016. "From the Smithsonian's MacFarlane Collection to Inuvialuit Living History", in C. van den Akker and S Legêne's (ed.), *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p.109-127.
- Kotler, N. and Kotler, P., 2008. *Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. 2nd ed. San Francisco: Jossey Bass.
- Magaloni, D., 2014. *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex* (Vol. 1). Getty Publications.
- Manovich, L., 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Maguire, F., 2020. *Youth Recreate Iraq's ancient Nineveh in VR technology*, [online] Available at: <<https://www.reuters.com/video/watch/idOVCD7SG9N>>

- Mehra, B., Merkel, C. and Bishop, A.P., 2004. The Internet for Empowerment of Minority and Marginalized Users. *New media & society*, 6(6), p.781-802.
- Monteagudo, M.J., 2008. Satisfactory Consequences of the Psychological Experience of Leisure. *Mal-estar e Subjetividade Magazine*, 8(2), p.307-325.
- Morozov, E., 2013. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Public Affairs.
- Robin, W., 2020. *The 1918 Pandemic's Impact on Music? Surprisingly Little* [online] Available at: <<https://www.nytimes.com/2020/05/06/arts/music/1918-flu-pandemic-coronavirus-classical-music.html?partner=IFTTT>>
- Rogers, R., 2009. *The End of the Virtual: Digital methods* (Vol. 339). Amsterdam University Press.
- Srnicek, N. and Williams, A., 2015. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. Verso Books.
- Stevens, M., 2016. Touched from a Distance. The Practice of Affective Browsing. In: C. van den Akker and S. Legêne's, ed. 2016. *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 7-29.
- Spinney, L., 2018. *The Pale Rider: 1918: The Epidemic That Changed the World*. Criticism.
- Vincent, M., Coughenour, C., Remondino, F., Lopez, V. and Dieter, F., 2015. Crowdsourcing the 3D Digital Reconstructions of Lost Cultural Heritage. In: Guidi, G., Scopigno, R., Torres, J. and Graf, H. *International Congress Digital Heritage 2015*. Granada, Spain 28 September-2 October 2015. Red Hook: Proceedings.
- Walsh, P., 2007. Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art. In: F. Cameron and S. Kenderdine, ed. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage A Critical Discourse*. Cambridge: The MIT Press, p.19-34.

DE-NORMALIZING THE MUSEUM¹

Pablo Martínez

Almost at the end of the long pandemic summer of 2020, Graciela de la Torre invited me to participate in a series of lectures about “the museum during COVID.” The aim of these lectures was to debate the idea (and possibility) of de-normalizing the museum. By then, the planet was being shaken by the COVID-19 virus, which apart from being lethal for millions of people, altered the life of a good part of humanity, especially that which concerns mobility and social contact. More than two years later, in February 2023, I’m actualizing this text at her request. Despite everything that was debated during that summer and during the year that followed, everything has been mostly forgotten and it has had little influence on the “de-normalization” of the museum, and it is precisely for that reason that I consider it relevant to take up the debate once more. The need for transforming an institution such as the museum, which continues to be immersed in the same dynamics that the pandemic unveiled as unsustainable, is today as important as it was then.

Graciela’s invitation stemmed from a text that I had written in May of that year,² when in Spain, the measures of confinement were being de-escalated and some cultural institutions were planning to reopen their doors for the enjoyment of people, who were psychologically exhausted after

¹ This work has been carried out thanks to a Margarita Salas grant for the training of young doctors, financed by the European Union-NextGenerationEU, the Ministry of Universities and the Recovery, Transformation and Resilience Plan, through the complementary call for Grants for the requalification of the Spanish university system of the National Distance Education University.

² “Failing Better. Notes for the Coming Museum,” *ctxt Magazine* issue 28, may 2020. <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm>

weeks of confinement, sickness, and death. This brief text, which soon became viral, condensed in a short length the preoccupations that had been assailing me, tormenting me rather, for a long time and that the pandemic had confirmed. Throughout my intervention, I gathered some of these ideas: on the one hand, how the paradigm of the contemporary museum has been constructed from successful models and parameters that distance themselves from life, which made it all the more urgent then as it is today to rethink them, to betray the norms. On the other hand, I attempted to outline some ideas around the eco-social museum, a proposal that I'm currently deeply developing as a research-based project in the length of a book, for in the coming years, we will begin the more diverse institutional experimentations if we are to configure a new map of practices, knowledge, desires and affects.³

If the round table that was bringing us together wanted to think about how to de-normalize the museum, during the months that followed, we were witness to an operation that was radically different from and that augmented the biopolitical control over bodies. The protection against the virus had as one of the more sinister consequences the restriction of liberty in terms of the movement and the contact of bodies, with a multiplication of norms that, rather than installing a "new normality," produced a new order based on old forms. We experimented with the point to which imagination is blocked to seek effective forms of sanitary security that didn't call to the disciplinary tradition.

All that which, metonymically, was qualified as the COVID crisis, wasn't anything other than the confluence of the socio-sanitary crisis, the care crisis, the economic crisis, the climate crisis, and the systemic crisis that characterized our century. That is why it was key to situate the virus within a wider context, to deeply and structurally analyze which challenges it was posing us, and, taking that into account, radically rethink the future we want for ourselves. COVID is more than a virus or a sickness: it's a symptom; the sickness is far more serious and it's a way to understand life subdued to the economy and the logic of continuous development. The sort of growth that is thought of as eternal and infinite and that ignores

³ I add in these regards, "From the Neoliberal Museum to a New Eco-Social Institution: The Guggenheim as an Unsustainable Effect." *Space, Time and Form. VII Series, Art History*, (10), 373-396. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32893>

the biophysical limits of the planet, one that is exhausted and shows signs of continuous fatigue. What in the beginning distinguished COVID from other humanitarian crises, like the one of climate refugees or of migrants dying in the southern borders of the European fortress, was that COVID was everywhere at the same time and that it also affected the white parts of the planet. Time showed us, as opposed to what we said at the beginning of the pandemic, that the effects of the virus could be stratified. That the virus could be made understood about social classes, because, once we knew more about how it acted, the more vulnerable populations were specially exposed to it, particularly those that worked in the essential work sectors, and who were confined to their neighborhoods so that they could only leave them to work. As a natural catastrophe, COVID pointed to the fact that the limits of the planets are out of step, but it also graphically showed us how necro-politics work:⁴ how power clearly decides who has to die and who has to live.

Under this prism of humanitarian crisis and the civilizational collapse, it would be worthwhile to take the matter that was bringing us together more seriously, the realistic possibility of “de-normalizing the museum.” If we wish to have a key role in the construction of new worlds, these must become disorganized, challenging the logics of what is shown in the space of a white cube on the one hand, and on the other, contributing towards the creation of a new order that can leap beyond the bourgeois notion of public order, of public configuration, which in reality only implies control. Given that art museums respond, in good measure, to a normalizing function: not only regulating artistic work but also generating relations, corporality and arranging temporalities. Then... To what degree is the museum willing to betray its norms? The norms of savings through which it offers low salaries and precarious contracts; the norm of feminizing the worst jobs; the structural racism in the stratification of personnel; the normative impossibility of hiring migrants in irregular conditions; the bureaucratic limits of that would allow a feminist economy or forms of management that can center around redistribution and life. It is clear that the museum can de-normalize its customs, but can it betray the normative framework of its operation? Can it fail in terms of its spending/earning economy? Will

⁴ Mbembe, Achille: *Necro-politics*. Madrid: Melusina, 2011.

the museum stop providing security for the works? Will it stop seeing the visitor as a suspect, as a thief of potential artworks, or as an infectious virus? Will it stop seeing in every visitor a necessary consumer, a client to finance its operations? The matter is not as binary as one would think, but these inquiries point to the limits of the museum and are paramount to understanding their possible futures. In any projection for the coming museum, it would be important to not overlook, once more, the material conditions that make the museum possible and that the museum makes possible. The challenge, thus, resides in beginning to imagine the future of these institutions of the past with a process that stems from solidarity with other species and that dismantles consumerist imaginaries, reconstructs cooperative communities, and acknowledges the individualist and extremely fossilist character of our imaginaries of emancipation.

One possibility to make this transformation possible, to de-normalize the museum and the collective construction of a new form of institution, resides in the eco-social museum. A museum that is not only worthy of being visited, but that is worthy of being experienced. This is why it is important to think of the museum as an institution that is capable of generating community and with that, resisting the neoliberal project (which is nothing other than the contemporary development of patriarchal-colonial-extracting capitalism) whose main objective has been and is that of annulling our senses, to numb us, alienate us, depriving us of our capability to build communities, of giving a sense to life, or only feeling. This is why during these moments, in which minorized subjects are being silenced and where any sort of dissidence, the object of scrutiny and attack on the part of the extreme right and other reactionary forces, the museum must act as a resonance box, a shelter, and loudspeaker of those voices, evidencing the contradictions that run through it and contributing to the construction of an opposing public sphere. But perhaps it is not enough to represent the conflicts or to debate them, the museum must accomplish yet another function, one which is beyond representation and responds in a more radical fashion to its nature, and which consists in reclaiming the potency of that which is aesthetic: to trust the capacity of art which enables it to light up new worlds to come.

The museum is currently one of the most interesting places to experiment with the radical forms of participation though in it, a good portion of the tensions regarding the present cultural and material wars are crista-

lized as a consequence of the neoliberal governance of institutions that are typified by the kinds of people that participate in their boards —habitually represented by high ranking entrepreneurs, multinational councils and people with power and influence— and the tyranny of entry. The museum is thus the space with the great potential for emancipation but looked at from a different angle, it's a space of neoliberal normalization, with its angst for continuous growth, rentability, and the economy of visibility. It possesses the riskiest experimentation but also the most conventional governance. Caught in the current moment of historical crossroads, the museum should redeem itself as a space that is rooted in a territory, which is politically situated, the property of a community, and whose end-run above all shall be the preservation of life. To worry about what is its relation to life, what kinds of lives it produces, and in which logics regarding death it participates. What kind of life does the museum participate in within and outside its walls?

To conclude, I would like to return to the matter of the museum's governance and resume the question that the Macba posed in a fantastic project in 2005: How do we wish to be governed? This program called on the collaboration of several neighbor groups of the area of Poblenou-Besòs in Barcelona and incorporated a board from the lowest point of the community that reproduced an organizational structure of the museum that consisted of gatherings with neighbors to debate aspects of the exhibition in turn with the commissary of the program. Perhaps, to de-normalize the museum, we should begin by thinking about governance and de-normalizing the hierarchies that are overly natural in the institution. To start to think about that those who sit at the administrative tables of museums are people other than people in the realm of finances. Why would a banker make a better decision about strategic matters of the museum than a president of a community association or the director of a local school or a health center? What if we sit the great stakeholders, great homeowners, and local neighbors at the same table in order to think what is the role of the museum and some of its strategic decisions? What if we dare to step out of the logic of representation and participation to seek a true governance logic? In that museum of the future... How do we wish to be governed?

ASSOCIATIONS AND COLLECTIVES BEFORE THE PUBLIC AGENDA

María Minera

1

A few weeks ago, the results of a survey done by a newspaper in Singapore circulated through social media, in which the readers were invited to say which were the most essential professions in order for the country to carry on functioning and which ones were the least essential. Evidently, the one regarding public health personnel was considered, unanimously, as the most imperative one among all possible jobs; the least essential profession, by far, was that of being an artist. 71% of the people surveyed did not doubt this even for a second, because art, in their view, is not worth anything: it does not save lives; it cannot be eaten; it cannot be delivered at your door nor can it keep the environment clean. Which is to say that it's the less useful thing in the world. We could, rapidly, cast aside the information gathered there, because Singapore is very far from here and, moreover, it is only an island or several. I am nevertheless afraid that the survey would produce similar results if it was carried out in Mexico. Here and there, the artistic work is perceived not only as scantily critical for the proper functioning of a society, but as profoundly superfluous and expendable. It is not even seen as a proper job. That a poet can devote an entire morning to the placement of a comma and, after lunch, destine even more hours for its removal, as did Oscar Wilde, can result incomprehensible to some. Of course, I'm simplifying, as it is necessary on occasion, and only in order to say that, clearly, we have a problem of disaffection, of the distance between producers and consumers of culture. In fact, the problem has to do, precisely, with such division, one that should be overcome: on one hand, by those who produce culture and, on the other hand, by those who consume it.

But I will not pause for that. I want to note that, forming part of that separation, we also have a deep problem in regards to our understanding of public officials, whose role is to encourage access to culture, but which, to many of them, is considered non-essential. Otherwise, it is unfathomable that they are the first to pull out their scissors to cut down budgets, programs, positions, or whatever else they can, to, in theory, help batter the crisis, whichever it is that takes hold. All this hurls us into a state of perpetual fragility, of non-continuity, of scarcity. And when I say “us,” it is because I include myself in the inestimable latticework (and decidedly not estimated by anybody in the public office) of networks of practices, agencies, entities, projects, spaces, and, even, objects that define, though vaguely, that which is cultural, and that, with disturbing regularity, becomes threatened. As defined by Sol Henaro, with absolute precision, during another one of our lectures: “We have a lamentable training in terms of survival; we are historically habituated to resolving problems with bare resources.”

Cultural activism is never translated, therefore, within a realm of institutional criticism that is true, substantial, and necessary, for it is always unavoidably enclosed to the task, which is more pedagogical than political, of justifying, once and again, the need of art and culture before our public officials who, without taking political signs into account, repeat infallible mantras, such as “culture is at the core of transformation,” but who immediately turn away and won’t give thought to the sentence again for six years. How can we face such apathy, contradiction, this condition of yes-but-no?

It is evident, as stated by theorist Jaron Rowan, that “if we can’t clearly know what culture works for, it becomes difficult to set frameworks, programs, or institutions that can promote and support it.”

2

Nowadays, I’m afraid, we find ourselves before a much more desolate panorama that goes beyond a communicative flaw. The “I can’t see you nor can I hear you” has become an open “I can hear you and see you, but that which I hear is to me expendable, unnecessary, inconsequential.” I think we are not only being disregarded but also profoundly unauthorized, and minimized, by the government in place.

The newspaper *El Universal* revealed that in the speech delivered by president Andrés Manuel López Obrador, allusive to his victory in the 2018 elections, he didn't devote more than twenty seconds, of the 45 minutes during which he spoke, to the subject of culture. And he didn't speak really of culture, but of a single project. His priority: The Artistic and Cultural Complex at Los Pinos which, in his words, is already under construction.

This is not a show of disdain, though; it is a message, a clear one, and it has to do with a central idea employed by this government: priorities.

Priority comes from "prior," what comes before, what comes first, which implies that, after it, comes whatever is second and third, and thus successively until what comes last. Nevertheless, here, after what comes first, there seems to be nothing coming after it. The priority is, rather, the absolute.

"The actions and expenses of the government are postponed, with the exception of the following programs as priorities," reads the presidential decree of the 23rd of April, 2020. What does this mean? That everything must be paralyzed, left without resources so that only that which is labeled as a priority can fit in, and so that nothing else can cast a shadow over it? Is this saying that some of the crucial possibilities for social life must be put on hold, or be sacrificed, rather, in the name of a future cause, one that is distant and intangible: transformation? And this is without mentioning how all these installs amongst us an ideology of repudiation and exclusion. We shouldn't either speak of what happens to those things that are kept at a standstill for too long: for they become atrophied, is not that easy to get them going again.

Of course, every government in turn has the right to place emphasis on specific areas and decide that not everything is equally important, but to publish in the *Official Diary of the Federation* that some issues simply have to be nullified, become extinct, emphasizes an abyss.

This is not a metaphor, nor a song by Charly García, and nevertheless, within theaters, museums, archeological zones, and historical archives, people's jobs can disappear at any moment.

Rest in peace, Jiménez Rueda Theatre.

I insist public cultural infrastructures are suffering budget cuts to alarming levels. We are taking the risk, even if some of them maintain a physical presence, of losing their social purpose, and their public function.

The political role of these spaces is being underestimated, those tools that, by the way, are nothing else than collective cooperation sedimented through many years. And whose role is related to exercising rights, like the right to culture or the right to live in a country without violence, and that is why this matters. Of course, there are inequalities in terms of participation, creation and of cultural production in the realm where public cultural policies intervene, but the way to compensate for these inequalities cannot come in the form of the nullification and exclusion of certain points of view and communities. Isn't it often said that all revolutions result, inevitably, in forms that re-introduce a series of inequalities due to immovable ideas?

We should be on course toward a cultural system that is much more open, accessible, and boundless, but it seems like we are heading towards a path that is more partial and reduced than what we had before, which was already narrow. Is the country imagined by the government in turn one that doesn't find a place for cultural expressions that don't appear on official lists? We will be left, then, with nothing other than railroads, refineries, and airports. Oh, and the army on the streets. It sounds like the description of a Marinetti painting, which, by the way, was fascist. Zombie institutions, with people killing time in useless offices; walls recycling half-built collections; the repetition of the Nutcracker until we become nauseous.

The progressive dismantling of the public cultural sphere should not make us indifferent.

3 AND LASTLY

Let us be honest: since we have spontaneously established cultural agitation organizations in recent times, we have not succeeded in terms of properly operating them or in terms of creating a solid resistance. We react, we write letters or gifs with alarming declarations, we tweet day and night, we argue in forums, and some colleagues dare, even, to take to the street, defying the pandemic, without gains. We feel like those who set up a tent in the middle of the desert without an instruction manual, but with the determination of making this tent a home. Even if this only lasts for a few months. Together. From there we could shout out the window we managed to pry open: "We are not ghosts!"

I can't see us transforming the transformation. But what is evident is that this burgeoning collective fight is giving birth to a fundamental political effect of solidarity. A solidarity that clearly demonstrates that we hold a collective destiny and that, to face it, we better be together. And that is a significant gain.

We still need to think of ways of putting revolt and community life into the play. We must imagine, as a group, other ways of putting community potency into practice, as well as our relationships with institutions.

LEGISLATION FOR LOCAL CULTURAL GOVERNANCE IN MEXICO CITY

Michelle Muñoz

In August of 2020, as part of the forum *The Challenges of Cultural Policies, their Models and Perspectives*, organized by the Inés Amor International Lecture in Cultural Management at the National Autonomous University of Mexico (UNAM), a dialogue concerning cultural governance and creative industries took place. Within this context, I will dismiss a few aspects to focus on the analysis of cultural governance in one of the largest cities in the world: Mexico City.

Globally, the relevance of strengthening or creating cultural governance systems that achieve the effective participation of social partnerships has been constantly pointed out, so that these contribute to the protection of cultural diversity and emphasize the problems around development taking culture as a starting point, as well as offering advancement in terms of equity within cultural markets, among many other subjects. For instance, the CGLU points out that “governance is conformed of the political and institutional processes through which decisions are made and implemented” (2018). Moreover, this organization has gathered practical experiences that have originated in different regions and contexts of the world to emit recommendations through its Cultural Commission.¹

On the other hand, the United Nation’s Department of Education, Science and Culture (UNESCO) has considered in many reports and analyses that governance is an essential dimension in regard to implementing the guidelines in the Protection and Promotion of Diversity in Cultural Expressions Convention in 2005, and of the advancement of the 2030 Agenda. Likewise, it has highlighted the need to adopt cultural policies

¹ <https://www.uclg.org/es/media/noticias/obs-una-web-global-sobre-cultura-ciudades-y-ods>.

whose principles are transparency, participation, co-creation, and integration of all the stages within cultural value chains. In other words, it establishes governance as the central axis in order to promote and defend cultural diversity by adopting policies that stem from organized civil participation.

Likewise, the *Indicator Manual for Culture and Development*, published in 2014, proposes that the process of monitoring cultural governance should focus on the following elements: 1) To have normative frameworks for the protection and promotion of culture, cultural rights, and of cultural diversity; 2) the distribution of cultural infrastructures and the establishment of different indexes of partnership participation in the formulation, execution, and evaluation of cultural policies, measures, and programs. (UNESCO 2014, p. 47-63)

Thus, we can highlight that governance is a dimension that has gained relevance in the realm of the analysis of cultural policies, and is one of the essential axes that strengthen the cultural sector and the many dimensions of development.

NEW NORMATIVE FRAMEWORKS FOR MEXICO CITY

It is interesting to consider some of the elements of the normative context that addresses local cultural governance analysis in Mexico City. Firstly, it's important to remember that Mexico City is one of the largest metropolises in the world, with more than 9 million inhabitants,² has great mobility due to the concentration of workplaces, cultural and natural spaces, urbanized, rural, and mixed landscapes. Despite being a city with a grand cultural past, juridically it is a recent entity. In this sense, when we talk about local cultural governance, it becomes evident that we begin from a legal framework that implies the proclamation of a Political Constitution specific to Mexico City.

The local Constitution was officially published on February 5th, 2017, giving way to a new phase in which it is possible to rethink and restructure the very diverse territory that we used to know as the Federal District. The

² https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodemo/Result_Censo2020_Nal.pdf.

Political Constitution of Mexico City is a document conformed of 71 articles, distributed in 8 titles, which contemplate an extensive Bill of Rights, a title regarding the sustainable development of the city, one about democratic exercise and the distribution of powers, as well as one more about proper governance and proper administration, among others.

As a precedent, it is important to point out that the city used to have a popular representation entity that was in charge of legislating, called the Legislative Assembly of the Federal District, which functioned since 1988. Nowadays, we have a Mexico City Congress, conformed of 66 congressmen and congresswomen, whose First Legislature began on September 17th, 2018. It is important to emphasize that the City's Congress has, therefore, the obligation to create or reform the city's normativity in order to update it in terms of the new political, social, economic, and cultural reality that we experience as citizens.

In terms of cultural governance, it is important to note that the local Constitution specifically offers, in article 8, section D, an enunciative catalog regarding cultural rights:

D. Cultural Rights.

1. Every person, group, or community has the right to unrestricted access to culture. Art and science are free and every form of censorship is prohibited. People have the right, enunciatively and without limitation:
 - a) To choose a cultural identity and have it be respected in the diversity of its ways and expression;
 - b) To know their culture and have it be respected in the same way as those cultures, which, in their diversity, constitute the common heritage of humanity;
 - c) To a formation that contributes to the free and full development of its cultural identity;
 - d) To access the cultural heritage that constitutes the expressions of the different cultures;
 - e) To access and participate in cultural life through freely chosen activities and in public spaces for the exercise of cultural and artistic expressions, without contravening the regulations in the matter;

- f) To exercise one's own cultural practices and to follow a way of life that is associated with traditional forms of knowledge, organization and representation, given that they do not oppose the principles and dispositions of the Political Constitution of Mexico, of international treaties and of this Constitution;
 - g) To freely exercise the right to develop cultural and artistic projects, initiatives and proposals;
 - h) To build collective, self-run, independent, and communal spaces regarding arts and culture that have specific regulations for the strengthening and development of their activities;
 - i) To exercise creative, cultural, artistic opinion, and informational freedom; and
 - j) To participate, by democratic means, in the cultural development of the communities to which one belongs and, in its elaboration, put forth into practice and evaluation of cultural policies.
2. Every person has the right access to goods and services offered by the Government of Mexico City in matters of art and culture.
 3. The authorities, in the realm of their respective competencies will protect cultural rights. Additionally, they will favor the promotion and stimulus for the development of culture and arts. Cultural rights may be widened according to the law and will also establish the mechanisms and modalities for the rights to be demanded.
 4. Every person and collective can, within the framework of democratic governance, take on initiatives to safeguard respect for cultural rights and develop modes of arrangement and participation.
 5. The cultural heritage, whether it be material or immaterial, of communities, groups, and persons of Mexico City is of public interest and utility, which is why the Government of Mexico City will guarantee their protection, conservation, investigation, and dissemination.
 6. The Government of Mexico City shall grant fiscal stimulus to support and promote the creation and dissemination of art and culture.
 7. The cultural groups and communities will enjoy the right to be recognized in society.

Taking such article as groundwork, the Bill of Cultural Rights for Inhabitants and Visitors of Mexico City is created and expedited in 2018, which contemplates, among other things, the creation of the Institute of Cultural Rights of Mexico City, which is a dependent department of the Ministry of Culture.

Furthermore, the Political Constitution of Mexico City contemplates other articles of equal relevance in the cultural realm, such as article 18, which relates to the heritage of the city; article 57, which relates to the rights of indigenous groups, and article 59, which relates to native towns and neighborhoods of indigenous residents. Such articles state:

Article 18. Heritage of the city.

The memory and historical heritage, cultural, material, and immaterial, as well as rural and urban territories, are common goods, which is why their protection and conservation are of public and general interest.

[...]

Article 57. Rights of the indigenous groups of Mexico City.

This Constitution recognizes, guarantees, and protects the collective and individual rights of indigenous groups and their members. The women and men who conform to these communities will be the holders of the rights consecrated in this Constitution. In Mexico City, the holders of the rights of indigenous groups are the native groups and neighborhoods historically settled in their territories and the indigenous community's residents. The Political Constitution of Mexico, the United Nations Declaration regarding the Rights of Indigenous Groups and other international legal instruments of which Mexico forms part of will be compulsorily upheld in Mexico City.

[...]

Article 59. Rights of native towns and neighborhoods of indigenous residents.

[...]

E. Cultural Rights.

The native towns and neighborhoods and indigenous community residents have the right to preserve, revitalize, utilize, promote, preserve, and transmit their histories, languages, traditions, philosophies, writing, and literary systems, and to name their communities, places, and

persons. Additionally, they have the right to preserve, administer, protect, and develop their cultural heritage, traditional knowledge, science, and technologies, which include human resources, seeds, and forms of knowledge in regard to the flora and fauna, as well as the traditional dances and games, respecting norms of animal protection.

Equally, there are other relevant articles in the Constitution that are linked to cultural governance, such as article 12, which establishes the Right of the City, or article 11 which, bearing the title of Inclusive City, enunciatively recognizes 14 groups of priority assistance. Some of the groups recognized are: 1) women; 2) children and adolescents; 3) young women and men; 4) the elderly; 5) people with disabilities; 6) people who are homosexual, bisexual, transgender, transvestite, transsexual, and intersexual; 7) migrants; 8) victims and subjects of international protection; 9) homeless people; 10) people dispossessed of their freedom; 11) people who live in institutions of social assistance; 12) afro descendants; 13) indigenous people; 14) religious minorities. Enunciating these 14 groups that must receive priority attention, the Constitution states the following:

Mexico City will guarantee priority attention for the absolute exercise of their rights to people whom, due to structural inequity face discrimination, exclusion, mistreatment, abuse, and violence, face further obstacles to the absolute exercise of their rights and fundamental liberties.

It becomes, then, a transversal obligation of the cultural policies of Mexico City to offer these groups priority attention, guaranteeing their participation, making them visible, and assuring them of no discrimination.

Likewise, in adherence to the Political Constitution of Mexico City, relevant laws were passed, such as the Native Towns and Neighborhoods and Indigenous Community Residents of Mexico City Law, in 2019. That same year, the Development Planning System of Mexico City Law was set in motion, which has implications within cultural governance, for it establishes the mechanisms and principles that the authorities of several ranks should implement in the city for the formulation, execution, and evaluation of public policies.

We shouldn't forget that, regarding culture, before the proclamation of the local Constitution in 2017, there were already crucial frameworks in place for the cultural sector, such as the Federal District's Cultural Promotion Law, the Archival Law of Mexico City, the Federal District's Urbanistic Architectural Heritage Safeguard Law, the Federal District's Filming Law, the Federal District's Law for the Promotion of Mexican Film, the Federal District's Education Law, or the Reading and Book Promotion Law of Mexico City, to cite a few examples. Additionally, and as part of the updating process in terms of cultural legislation, the Cultural, Natural, and Biocultural Heritage Law of Mexico City and the Cultural Independent Space of Mexico City Law, were both published in 2020.

In summary, there exist many normative frameworks that constitute the institutional scaffolding of cultural governance in Mexico City. Such frameworks have been emitted and formulated during the latest decades in different contexts, which is why with the proclamation of the Political Constitution of Mexico City a clear conjunction opens up that helps us revise, analyze, harmonize, reform, create or repeal the frameworks that allow the promotion, respect, exercise, and that can guarantee fully and operationally, the cultural rights of every person in the city.

Parting from the international realm, there are subnational experiences and assessments made by several agencies like the CGLU or the UNESCO, which seek to offer general orientation in order to strengthen local cultural governance. In the case of Mexico City, we have a recent Constitution that implies a new way to think about the organization and legal structure of human rights, as well as of local cultural governance. Doubtlessly, the pandemic and the resulting confinement will continue to affect the many realms of culture, institutions, cultural practices, and cultural organizations. Faced with this scenario, normativity should be updated at the pace of the undeniable social changes. This is why collaboration and the joint participation of the social, private, academic, and governmental sectors will be crucial in order to achieve assessments, proposals, and legislative changes which are pertinent to the distinct realities that are experienced in a territory like Mexico City.

REFERENCES

- CGLU (2018). Local Governance. <https://www.uclg.org/es/accion/descentralizacion-gobernanza#:~:text=La%20Gobernanza%20se%20compone%20de,se%20toman%20e%20implementan%20decisiones.&text=La%20buena%20gobernanza%20es%20particularmente,comunidades%20sobre%20una%20base%20diaria>.
- Political Constitution of Mexico City (February 5, 2017). http://www.infocdmx.org.mx/documentospdf/constitucion_cdmx/Constitucion_%20Politica_CDMX.pdf
- Mexico City Congress (2020). Mexico City Congress. <https://www.congresocdmx.gob.mx/>.
- Mexico City Bill of Cultural Rights of Inhabitants and Visitors, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, January 22, 2018.
- Native Towns and Neighborhoods and Indigenous Community Residents of Mexico City Law, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, December 20 de 2019.
- Development Planning System of Mexico City Law, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, December 20, 2019.
- Cultural, Natural and Biocultural Heritage Law of Mexico City, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, October 29, 2020.
- Cultural Independent Space of Mexico City Law, *Gaceta Oficial de la Ciudad de México*, November 20, 2020.
- UNESCO (2014). *UNESCO Cultural Indicators for Development, Methodological Manual*. Paris, p.46-63.
- UNESCO (2018). *Rethinking Cultural Policies*. Paris, p.33-52.

TOWARDS A CULTURE OF SUSTAINABILITY

Lucía Vázquez

CULTURAL ECOSYSTEMS

When thinking about culture, often, what comes to our mind is that static vision of a great and emblematic building, which has more to do with classical fine arts. An idea of culture that is anchored in the past and that resides, only, in theatres and museums. However, we don't seem aware of the fact that we all live in cultural ecosystems that construct our identity and that are made up of different elements, such as traditions, knowledge, values, education, natural heritage, the material, and the immaterial; local, regional, national and even global ecosystems. Currently, these ecosystems are in a state of homogenization, losing their diversity in a process that holds many similitudes with natural ecosystems and the massive loss of their biodiversity.

If we reflect upon the current dominant cultural ecosystem, and thus, the global contemporary identity, these could be defined by taking two terms as a starting point: *production* and *consumption*. When compared to those first hunter/gatherers with animist beliefs who were our first ancestors, we sapiens have a clear anthropocentric vision of the world. Some theorists date the beginning of this anthropocentrism to the foundation of monotheist religions. The human-man is, thus, elevated to become divinity, a direct descendant of God and, hence, superior to the rest of beings. This marks the beginning of the disconnection with the environment; Nature adopts a passive state and exists only for the use and enjoyment of the human species.¹

¹ Lucía Vázquez García, *Transformar nuestro mundo. La consecución de la Agenda 2030 desde la cultura y la educación*, Quaderns de la Mediterrania, IEMed, 2020. <https://www.iemed.org/obser>

Philosopher and eco-feminist Val Plumwood affirmed that to end such anthropocentrism, it becomes necessary to question what it means to be human and which prejudices lie beneath our collective conscience that makes other beings “non-human,” impeding a relationship among equals. What is true is that we have no idea of how to understand other living beings that experience the world in a different way, through different senses. To recognize those beings as active subjects, who have their own narratives, would resituate us *within nature*. We would stop talking about nature in the third person to feel like a part of the whole.

In this sense, commissioner Jose Luis de Vicente affirms that “contemporary artists begin to make us aware, through their work, that there are other ways to inhabit the planet, to access reality beyond human ways,”² and cites the example of botanist Stefano Mancuso, a specialist in plant neurobiology, who was the commissioner, during the 2019 Milano Triennial, of the pavilion titled “The Nation of Plants,” which stood beside the pavilions of the rest of the countries. Mancuso reminds us that life on the planet depends on plants. On her part, Rachel Sussman, an American artist who has captured the oldest living beings on the planet with her camera since 2004, asks herself in her series *Oldest Living Things in the World*: what does it mean to be a 30-year-old organism standing before a different organism which precedes human history and which, with some luck, will outlive us and reach future generations?³

We are in need, then, to change our outlook for one that is humbler, and wider. To be aware that models and sociocultural systems were not always as they are. Looking back, with the help of disciplines such as paleoanthropology or history, we can learn other ways of inhabiting the world, or of relating with each other and with other living beings.

vatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/quaderns-de-lamediterrania/qm30_31/Transformar_nuestro_mundo_Agenda2030_cultura_educacion_LuciaVazquez_QM_30_31_2020.pdf

² Podium podcast (producer), Solaris, *Inteligencia vegetal* [audio in the podcast]

³ Rachel Sussman, *The Oldest living thing in the world*. www.rachelsussman.com. <http://www.rachelsussman.com/oltw>.

THE ANTHROPOCENE

There is, more and more, a scientific consensus regarding the fact that we have entered a new geological era labeled as the *Anthropocene*, due to the impact of human activity on terrestrial ecosystems. We could almost say that a trait of this new geological era is the capacity human beings have to cause the end of everything that is different so that everything becomes the same. Landscapes of cultural, educational, social, economic and, of course, environmental monoculture prevail. One of the outstanding solutions to these conflicts is the 2030 Agenda, titled *Transforming our World*.

In September of 2015, the 193 countries that conform the United Nations Assembly agreed, unanimously, upon adopting a global action plan to fight the great challenges posed against humanity: climate change, inequities, hunger, etc. This roadmap is the 2030 Agenda of Sustainable Development. The Agenda develops within a temporary framework lasting 15 years (2016-2030) and lays out 17 Sustainable Development Objectives (sdo) and 169 goals to which all signatory countries are committed to fulfilling.

Nevertheless, this concept of *sustainability*, originating from natural science, does not possess an appropriate level of conceptualization within the cultural realm, which is not accustomed to working with this idea. The idea of *cultural sustainability* produces bewilderment within the cultural realm and is experienced as something that is far from its reality.

Writer Jorge Carrión affirms that “from a cultural point of view, humanity has, perhaps, lived two great phases: the theocentric (or animist, magical, polytheistic) and the anthropocentric, with the human being as the measure of all things. The Anthropocene situates us before a third cultural phase. What will be the narratives of the Anthropocene? How will we tell the tale of the world after becoming aware of what we have drastically altered?”⁴

On her part, Miranda Massie, director at the Climate Museum, argues that the human being, as a species, is not prepared in evolutionary terms to face the magnitude of climate change and its consequences. This problem,

⁴ Jorge Carrión, *El cambio climático como giro narrativo*. Contemporary Cultural Center Barcelona, www.cccb.org. <http://lab.cccb.org/es/el-cambio-climatico-como-giro-narrativo/>.

which has been caused by all of us (some with more responsibility than others), is so recent and of such magnitude that it escapes our individual comprehension. We thus need to process the problem collectively, become aware that we find ourselves at a turning point in our history on Earth, accept our responsibility within the current situation as a civilization, and create, taking all that into account, a new narrative that can integrate the values of sustainable development while facing the failure of our current narratives.

Tales reflect the way in which human beings understand the world, but how can we create those new tales? And, above all, how do we leave behind our current tales?

NEW CULTURAL NARRATIVE AROUND SUSTAINABILITY

To construct these new narratives, we need to organize them collectively. Andreu Escrivá analyzes this in great detail in his book, *What Can I do Now*, where he performs an analysis of exacerbated individuality, which was worsened by the policies that came about in the eighties and that still live on.⁵ Among other arguments, he defends the small individual acts that we have so far taken to fight climate change—saving water, turning off the lights, separating trash—, as, firstly, they have been the sole weapon that has been placed in the hands of citizens in order to take action, and, secondly, data shows that this sort of individual actions can't bring about change, they don't even have a great impact in the environmental level. Nevertheless, they do have the power to string stories together. "We must create a collective narrative that is able to motivate a big enough portion of society."

On his part, Yuval Harari notes, in his book *Sapiens*, that our strength as a species does not reside in our superior intelligence, or in being stronger, or more skillful than the rest of beings. What has allowed our survival and the construction of different civilizations, the leap, was the capacity to cooperate in great numbers. Then, what is the capacity that allows us to

⁵ Andreu Escrivá *Y ahora yo qué hago: Cómo evitar la culpa climática y pasar a la acción*, Capitán Swing, 2020.

collaborate in great numbers? Again, it's not intelligence, but imagination. The ability to create and believe fictional tales. Our whole world is constructed through those fictions: from religions to money, to corporations like Google or Facebook, etc., they are not tangible realities like a tree or a rock. They are tales that have been created and that we have all agreed to believe and this is why they become a reality and we cooperate in order for them to occur, even though we don't know each other.

We must add to this idea that we must learn to think from complexity, creating a critical mass in accordance with the reality that surrounds us and with the challenges we are facing. The simplification of reality tends to lead to extremism and to conspiracy theories.

Once having arrived at this point, it is interesting to be reminded of the ideas about art and education that are defended by the Uruguayan artist and educator Luis Camnitzer since the beginning of his career. In his view, the work of art serves as a stimulation, because that which truly matters is not the artwork itself, but what it activates in the spectator and its lost lasting effects. Camnitzer defends a type of art that should work in total communion with education, if we understand education as learning, speculating, questioning, challenging, discovering, and as a collective task where knowledge should be easily acquired. So, what happens if we extrapolate this idea to culture in general? Culture as a catalyst, as stimuli, the ideal starting point from which we can begin to change the narratives around sustainability.

Writer, commissioner, and artist Joanna Żylińska argues that the Anthropocene should be observed not only from the point of view of science but also from the point of view of ethics, a global value system, one that can recognize the profound connection we have with the rest of the inhabitants of the planet and how our wellbeing also depends on the happiness and prosperity of all of them. But, what should those universal values be? Some environmental humanists, like Jorge Reichmann, have already proposed a few, such as cultural and biological diversity, the sense of measure, simplicity, the esteem for that which is local, the enjoyment of beauty or the construction of solid and rich links with our congeners (human or non-human).⁶

⁶ J. Albelda, J. M. Parreño, and J. M. Marrero Henríquez (coords.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*, Madrid, La Catarata, 2018.

What we need, as stipulated by Escrivá, is to reinforce the values that will lead us to face the climate crisis with guarantees: “austerity as the scaffolding and not the battering ram of wellbeing, the fraternity we all have inside. Cooperation before the competition, kindness for its own sake, empathy with our fellow beings, patience, and solidarity. If we change these elements, the rest changes.”

MUSEUMS THAT ARE MORE SUSTAINABLE

How can we then address the matter of sustainable development in museums? Before beginning with that process, we must take into account a few aspects.

Firstly, the entire organization (the management staff especially) must be convinced of taking this step. The Education Department or the communication staff could be ideal places from which to lead the path towards sustainability, but they must be supported by the management, because, otherwise, the effort might be unsuccessful. There are many means to motivate a team, but especially to motivate the directors: economic, social, and ethical. Each must find the factor combination that is more convincing within the context.

Secondly, we must focus on the long term. It is useless to waste much energy on a project in the short term. In order for it to work, it's important to come up with goals in the medium and long term. Lastly, it is important to integrate people with different visions. The transformational leader has little to do with an authoritarian, masculine, and visionary figure who inspires others. The new type of leadership is shared, creates collective intelligence, and is dynamic. This is why, even if change can come about through education/communication/mediation, we shall form a commission where every department has a voice and can work in collaboration with a common objective.

How can we, then, address sustainability from our own praxis? There are three key elements to embark towards sustainable development.

- The **formation** in terms of sustainable development adapted to sectors. It shouldn't focus on statistics and numbers, but it should

include the origin and contents of the 2030 Agenda. That which might seem obvious, many times is not, and we can find many culture professionals that mistake sustainable development with being “greener,” when in reality, it implies many more aspects that range from gender equality to the reduction of poverty or social inclusion.

- **Appropriation.** To appropriate means “make something yours” and to make something ours we must, beforehand, connect with such thing, and believe in it. It often happens that when we understand the integrational and collaborative traits of sustainable development, its vision of a world that is more just, peaceful, and respectful of the environment, we comprehend that there is no turning back. This is the point where we search for a way to introduce personal and professional experience in consonance with this transformational idea.
- **Integration.** Every professional, consultant, space, or cultural institution must explore the existing connections between the dimensions of sustainability and its professional realm from a transversal perspective. To integrate sustainability into an annual education/mediation program, we can begin by asking ourselves the following three questions:

-What would we need to do to fulfill the established Objectives for Sustainable Development? This entails an analysis of the mission, the vision, and the programming of the institution as well as a collaborative reflection. It is most effective to set objectives within a local context. The Objectives for Sustainable Development are global goals that call for local action.

-What are the objectives which my institution wants to prioritize? To respond to that question, we must select them according to the nature of the entity or type of work. They will depend on the scale, scope, and role played by the institution and its surroundings. A museum of natural science might perhaps want to align with the environmental dimension and a neighborhood cultural association might want to focus on what is related to the social.

-Which tools do I possess to carry the goals out? These tools are economic, human, and material, but they must also include collaborations with other cultural agents.

Once we have answered these three questions, we will have to lay out which practical measures can be adopted. We must take into account that achieving sustainability as part of the DNA of our institution is not a chime-
ra, as it might seem to the naked eye. If we take a look at the 2030 Agenda, we will see that sustainability is not only related to the environment but that it includes social inclusion, gender equality or accessibility, issues that cultural organizations have taken on in innovative and successful ways. When we frame them within sustainable development from their holistic, transversal, and multidisciplinary perspectives, the way of understanding our work becomes richer, opening up endless pathways and opportunities.

CONCLUSION

Cultural institutions can become places of experimentation that can facilitate the design of narrative changes and the construction of a new value system.

A new global identity, one where we all recognize ourselves as the same species with a common origin and a common future and where we know the place we occupy in relation to the rest of beings that live on Earth. Roles of sanctuaries, memory guardians, places where the social commitment becomes dynamic, with cultural mediators as well as narrators and standard bearers of the new values.



Se terminó de imprimir en mayo de 2023
en los talleres de Fernando González Duke
Tlacoquemecatl 533-3 Col. Del Valle,
C.P. 03100, Municipio Benito Juárez
Ciudad de México.

