



I3P

Abraham Cruzvillegas

Más que un relato autobiográfico, el siguiente puñado de letras intenta describir el proceso de un artista que se configuró como tal en la transición del siglo veinte al veintiuno, en un país en constante crisis, de absoluta y tal vez irremediable desigualdad, en una sociedad violenta y cruel, en donde imaginar que uno puede dedicarse de manera profesional a la producción cultural —en la literatura, en las artes tradicionales de las diversas culturas del país, en la danza, en la música, en las artes escénicas, en las artes plásticas, en el diseño, en la arquitectura, en todas las áreas de la creación— parecería erróneamente ser un acto de narcisismo, un lujo. Mi caso no es excepcional pero es el que conozco mejor.

No me canso de repetir que nací en 1968 en la colonia Ajusco y crecí en este conjunto de asentamientos irregulares ubicados sobre los pedregales de Coyoacán, entre la Ciudad Universitaria y el estadio Azteca. La colonia estaba sobre todo compuesta por indígenas —en su mayoría de los estados de Michoacán, Puebla y Oaxaca— recién llegados a la que prometía ser una ciudad moderna y de oportunidades para todos. Ahí no había calles ni edificaciones firmes, la comunidad se construyó a partir del trabajo y la fiesta compartidos, pero también a través de su politización para conseguir la propiedad de la tierra, los servicios básicos y los derechos esenciales, sobre todo la educación. La organización vecinal se convirtió en un bastión de la cultura, o más bien de

las culturas de los diversos integrantes de esta colonia que, cuando no era un cráter, era un lodazal. Crecí con las mismas necesidades y demandas de todas las chiquillas y los chiquillos de Ajusco, y de muchas otras colonias, yendo a marchas y a manifestaciones en donde aprendí a corear consignas en contra de las razias y los desalojos, en contra de la policía, luego en contra del gobierno, sobre todo en contra del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Nos manifestábamos en contra del abuso y el autoritarismo del gobierno, exigiendo agua, luz, calles, mercados y escuelas.

En el sexenio de Miguel de la Madrid yo dedicaba mucho de mi tiempo a dibujar historietas y retratos de infames políticos de aquí y de allá —desde José López Portillo hasta Jimmy Carter, pasando por Anastasio Somoza—, inspirado en mis héroes, los caricaturistas políticos de las revistas *La Garrapata* y *Quécosaedro* y del periódico *unomásuno*. En 1985 conocí a uno de ellos: Rafael Barajas *el Fisgón*, quien devino uno de mis primeros mentores, tanto en política como en arte. Aprendiendo a ser un *monero* profesional conocí a Damián Ortega y crecimos juntos como artistas y como ciudadanos.

No obstante, en 1985 no entré a estudiar artes plásticas sino pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tal como había hecho mi ídolo de infancia, el profesor Rubén Morales, cuya familia —como la de mi padre— era de Nahuatzen, en el estado de Michoacán, quien fue uno de los impulsores más tenaces de la educación para adultos en mi colonia y quien desapareció prematuramente a consecuencia de los efectos de la represión violenta de la fuerza pública durante un



Abraham Cruzvillegas, *Aeropuerto alterno*, 2002.
Cortesía del artista y kurimanzutto

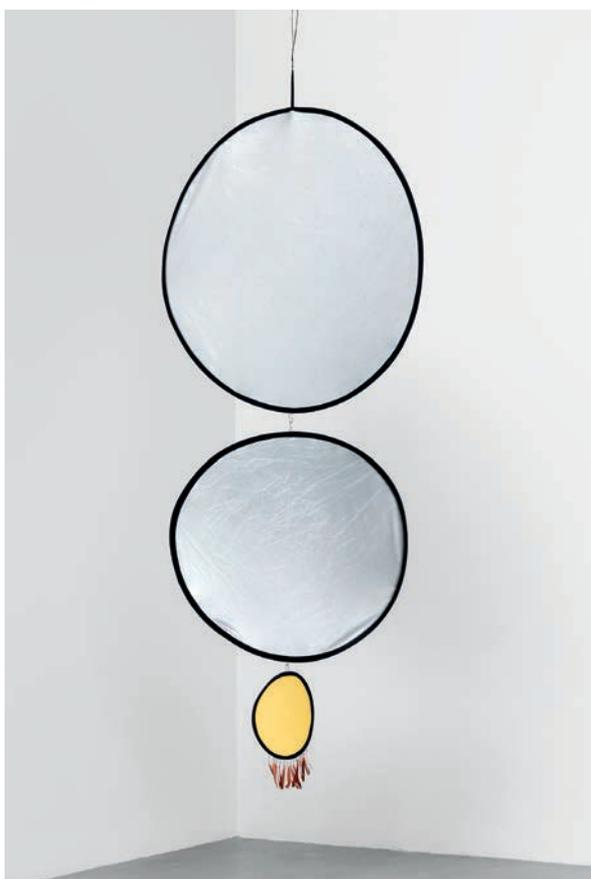
desalojo. Estudié esa carrera porque las escuelas de arte me parecían más bien centros de técnicas, o de oficios, pero no de arte. Yo —tal vez ingenuamente— quería transformar la educación, no solamente la artística, sino toda. Fueron años convulsos. En el mismo 1985 participé con vecinas y vecinos de mi colonia en las brigadas de emergencia para remover escombros de vecindades derrumbadas, sobre todo en el barrio de Tepito, por el terremoto del 19 de septiembre. Ahí conocí a Felipe Ehrenberg, un artista que se había instalado en esa área de la ciudad y quien espontáneamente organizó a los voluntarios y al vecindario. En 1986 participé en la huelga del Consejo Estudiantil Universitario de la UNAM que intentaba defender la casi total gratui-

dad de la colegiatura, previendo un probable intento de privatización de la educación pública. En 1988 salí a las calles a votar —era la primera vez que lo hacía en elecciones presidenciales— y a apoyar a Cuauhtémoc Cárdenas, quien de muchas maneras representaba el fin del PRI. Volví a salir, de nuevo con mucha gente de mi generación, a protestar por el histórico fraude electoral, por la infame “caída del sistema”, orquestada desde la Secretaría de Gobernación cuya cabeza era Manuel Bartlett, quien permaneció en el gobierno entrante de Carlos Salinas de Gortari en el ramo

de la Educación. Pero desde 1987, gracias a Damián, conocí a Gabriel Orozco, también a Gabriel Kuri y a Jerónimo López, con quienes emprendimos un “despropósito” pedagógico, pues era informal, espontáneo y libre. Para mí, ese proceso tomó el rostro de la formación artística de la que carecían los planteles institucionales. Durante cuatro años configuramos un espacio de diálogo, de crítica, de intercambio de información y —sobre todo— de escucha bajo la tutoría de Orozco. Devino el principio de un proceso educativo *definitivamente inacabado*, usando el modo de Marcel Duchamp de referir a su obra.

En 1991 fui suplente de una maestra en periodo sabático, Rosario García Crespo, y comencé a dar clases en la licenciatura de arte de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, que ahora se llama Facultad de Artes y Diseño. Desde entonces no he dejado de trabajar, de una manera u otra, en el ramo de la educación en diversos niveles y contextos académicos, al norte y al sur, en distintas economías y países. Sigo creyendo que la educación es una de las herramientas más importantes para la transformación de una sociedad, una que opera sin recurrir a la violencia, y que para transformar a la educación hay que hacerlo desde dentro. El trabajo en el aula con los estudiantes sigue siendo uno de los elementos fundamentales de mi trabajo como artista.

En 1993 y 1994 (el año en que emergió a la luz el Ejército Zapatista de Liberación Nacional) para generar un ingreso que pudiera sostener mis proyectos e investigaciones, además de dar clases trabajé como museógrafo en las colecciones de Pago en Especie y de Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y



Abraham Cruzvillegas, *La Concordia*, 2003.
Cortesía del artista y kurimanzutto

Crédito Público. Se contaba entonces con un par de espacios expositivos: la Casona de avenida Hidalgo 79 y el edificio de Guatemala 8, atrás de la Catedral Metropolitana, en donde los curadores, entonces emergentes, María Guerra y Guillermo Santamarina organizaron muestras de arte contemporáneo inusuales en esa época, con obras de artistas de diversas generaciones —a veces muy jóvenes— que no pertenecíamos a las colecciones de la Secretaría. Las obras bajo su custodia normalmente se usaban para decorar oficinas gubernamentales o los salones para eventos oficiales, cuando no estaban nada más embodegadas, esperando mostrarse en los museos que idealmente deberían albergarlas, como el Museo de Arte Moderno, casi creado ex profeso, o el Museo Nacional de Arte. Se decía que algunas veces las obras no volvían a las bodegas de Hacienda, aunque permanecieran en su inventario, una vez que los periodos administrativos de los funcionarios en turno terminaban. Hoy, las obras que se reciben como pago de impuestos —a través de un renovado comité de evaluación compuesto por especialistas, curadores y artistas, y no solamente por funcionarios de la administración tributaria— pueden pasar a las instituciones que las muestran a sus distintos públicos sin tener que transitar obligatoriamente por el aparato de la Secretaría. El resto del acervo se muestra intermitentemente en el museo de la Secretaría de Hacienda, en el antiguo Arzobispado de la calle de Moneda. Esto debería aplicar también —como un pago de impuestos, no como “exención tributaria” porque no lo es— para quienes componen poemas, sinfonías, coreografías, quienes hacen películas y obras de teatro, quienes sacan dientes y quienes siembran árboles, quienes inventan nuevos lengua-

Insisto: el acceso a estos beneficios no puede ser percibido como un privilegio, sino como un derecho y como una responsabilidad.

jes en ciencia y en tecnología, y para quienes escriben libros de historia, porque así hacen que su trabajo efectivamente pase a formar parte del patrimonio de la sociedad, y no se quede en manos y privilegio de unos cuantos.

En el año 1995 recibí una beca de Apoyo a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, para hacer investigación sobre técnicas artesanales de la región p'urhépecha del estado de Michoacán, y con la que realicé, en un periodo mucho más largo y costoso de lo originalmente planeado —usando finalmente mis propios y limitados recursos—, un conjunto de obras que apelaban a la posibilidad de generar preguntas acerca de los procesos y contextos de la producción del grupo cultural al que mi familia paterna pertenece. Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría demasiadas veces escuché que los discursos gubernamentales hablaban de una reivindicación de las culturas indígenas, de su herencia como un patrimonio, pero lo hacían como algo en una vitrina para los turistas o como un tema para los libros, como algo del pasado. Todo lo vivo o lo presente, que los discursos referían como *etnias*, se consideraba un *problema*. Mi intención, con la beca, no era hablar de los indígenas o usar sus saberes y sus tradiciones para mi trabajo, sino aprender de la gente a la que una parte de mi identidad pertenece, encontrarme en ellos. Y, a pesar de que los recursos procedentes de la beca resultaban siempre limitados, en esa etapa larvaria de mi lenguaje y de mi discurso artístico hubiera sido imposible echar a andar varios proyectos sin ellos.

También fui becario en el área de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1991 y de nuevo en 1998, primero en Escultura y luego en Medios Alternativos, pues antes no existía esta categoría. Sin embargo, la inversión del Estado en las etapas formativas de los artistas —no sólo los artistas plásticos— ha sido ocasionalmente vista como superflua, en la medida en que no representa un provecho eficiente o inmediato para “la sociedad” y aparece como un privilegio a ojos de algunas personas.

En otras latitudes y entornos formativos para los artistas, la mayoría de las veces las personas que deciden dedicarse a la producción cultural no tienen un aparato administrativo estatal que las apoye y se ven obligadas a financiar su trabajo artístico de maneras que terminan por precarizar —o definitivamente inhibir— sus procesos y sus posibles horizontes profesionales, cancelando así un inmenso potencial de plusvalía en cultura —que representa otro tipo de capital, no necesariamente pecuniario— para sus sociedades y sus países. Los recursos y las estructuras del Fonca son evidentemente perfectibles y aceptables, pero sin ellos el panorama cultural mexicano sería muy distinto. Insisto: el acceso a estos beneficios no puede ser percibido como un privilegio, sino como un derecho y como una responsabilidad.

Tal vez la única cosa buena que dejó el sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari, en el contexto de la firma del Tratado de Libre Comercio, es este programa de becas que lanzó Víctor Flores Olea, en 1988. Sin embargo, en cada sexenio se ha cuestionado la necesidad de seguir otorgando estos apoyos económicos que, además, en sus reuniones de evaluación y seguimiento han logrado cons-

truir un tejido entre sus beneficiarios, sus mentores y hasta los cuerpos administrativos, lo cual compone de alguna manera un conjunto social que también podría llamarse *comunidad*. Al menos muchos proyectos e iniciativas independientes de artistas organizados de manera autónoma y libre han surgido del intercambio, del trueque de experiencia e información de los encuentros de becarios. *Pre-carios del fonqui* nos hemos llamado ya por generaciones quienes hemos recibido esas becas —y sabemos que “entre broma y broma la verdad asoma”—. Aun cuando los apoyos son por poco tiempo y muy modestos, permiten que los artistas en ciernes puedan dedicarse de tiempo completo en esos periodos a su trabajo como tales.

Los apoyos a la cultura y al arte casi nunca aparecen como una prioridad de ningún gobierno, pues desde la perspectiva de los administradores y los técnicos de la economía no responden a necesidades urgentes sino, en el mejor de los casos, son vistos como *patrimonio, acervo o de valor simbólico*. ¿Quiénes y con qué herramientas diseñaron el Índice de Prescindibilidad de Programas Presupuestarios, abreviado en I3P? Hacen falta más apoyos a la producción cultural en un país que es famoso en un contexto global por su violencia y por la corrupción, encarnada de manera viciosa en el cuerpo social. Llegamos incluso a hablar de *la cultura de la corrupción*, al igual que se habla de *la cultura del machismo*, como si fuera posible sostener tales aberraciones. Pero México también es conocido a nivel internacional por su producción cultural, no es ninguna novedad decir que sus protagonistas están presentes en los foros y escenarios, museos, salas de cine, universidades, bibliotecas y teatros de todo el mundo. En bus-



Abraham Cruzvillegas, *La Polar*, 2002. Cortesía del artista y kurimanzutto

ca de la conformación de un proyecto de identidad nacional, la Revolución trajo como consecuencia el aplanamiento cultural del país, arrasando con ello las lenguas y las culturas originales. Con todo, resulta patente la inteligencia estratégica de generar un proyecto cultural de aquellas dimensiones que tuvo como prioridades estatales las artes, la cultura y la educación; un proyecto conjugado desde las instituciones en complicidad —en el mejor de los sentidos— con algunos artistas e intelectuales, en una economía y una sociedad en reconstrucción. Esas tres prioridades jugaron un papel fundamental en ese proceso, en el que las autoridades se jugaron su papel en la historia. No hemos visto en el largo plazo un proyecto de cultura similar, de esas dimensiones, importancia y alcance, nos guste o no, propuesto desde el Estado. En un ejercicio de memoria simple, resulta muy doloroso que se considere prioritario, en cambio, crear un nuevo cuerpo policiaco ante el descontrol y la incapacidad perniciosa del Estado en su responsabilidad de la seguridad de la población.

La organización militar no estatal más importante de la historia reciente —tal vez además

de las milicias narcotraficantes, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y los talibanes—, el EZLN, hace tiempo que dejó las armas para dedicarse a la construcción de un proyecto educativo desde las culturas indígenas: la Universidad de la Tierra, abierta a todas las personas que quieran involucrarse. Es el ejemplo a seguir. Con el derecho que me dan mi experiencia y mi trabajo, y como ciudadano que se quiere responsable, convoco a quienes estemos involucrados en un cambio de la sociedad, desde las instituciones y fuera de ellas, a invertir tiempo, dinero y energía en educación, en ciencia y en arte, no en armas. Como dice la lingüista mixe Yásnaya Elena A. Gil al poner en duda la pertinencia misma de un Estado mexicano: mientras no recuperemos otras formas de gobernarnos hay que exigir al Estado el respeto a la diversidad cultural, a la producción cultural y a los derechos humanos más esenciales. Sin educación —o sea sin herramientas para reflexionar y analizar nuestras necesidades— será muy difícil abrazar la defensa del patrimonio, de la tierra, del agua, de la salud, de las tradiciones, del maíz, del ajolote, de la cultura y de la humanidad para poder vivir la vida de manera digna. **U**