
**CONJUNCIONES EN EL ÁMBITO DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA:
EL BINOMIO ARTE-EDUCACIÓN EN LA OBRA DE TANIEL MORALES**

Lila Insúa Lintridis
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 31 de enero de 2012
Aceptado: 15 de febrero de 2012

Resumen:

En el mes de Julio de 2011 realicé una estancia breve de investigación que me permitió entrevistar al artista mexicano Taniel Morales, que viene desarrollando una labor paradigmática en el ámbito del arte contemporáneo y la educación artística, en diversos contextos de la ciudad de México DF. Este diálogo ilustra una reflexión sobre las prácticas estéticas contemporáneas y el papel que la educación puede jugar en la construcción de ciudadanía.

Palabras Clave: Arte contemporáneo, educación, ciudadanía, participación, producción

Taniel Morales es Licenciado en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desarrollado en diversas disciplinas artísticas, tales como el arte sonoro, las artes plásticas, el teatro y la música. Ha sido becario del FONCA (Beca jóvenes creadores), en la categoría de “Medios alternativos” y ha expuesto piezas artísticas en México, Canadá, España y Nueva York, entre otros países. Ha desempeñado diversas experiencias como docente en México y España, impartiendo talleres artísticos en lugares como la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura “La Esmeralda”, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, El Faro de Oriente y el Centro de Investigación Coreográfica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Taniel se define a si mismo de la siguiente manera, en su página web: “Nació en 1970 y fue muy muy muy feliz en su infancia. 17 años después todo indicaba que se iba a dedicar a la música, o al teatro, en el cual hacía sus primeros pasos (desde la música), pero ¡Oh destino cruel!, decidió estudiar matemáticas. Cuando todo se empezaba a integrar en variables complejas, sin más explicaciones que volver a hacer el examen de admisión, cambió su rumbo rumbo a las artes visuales y ahí empezó a hacer radio. En la radio le gustó el video y... desde entonces ha deambulado por muchas profesiones, siempre con el buen pretexto de la crisis y con el maquiavélico plan de adquirir más herramientas. Tiene la vulgar virtud de pocas veces estar de acuerdo y de sentirse teatrero entre los músicos, músico entre los plásticos, artista visual

entre los teatreros y muy cómodo en su casa. Es adicto al trabajo y... bueno, ha expuesto en varios lugares, tocado en muchos otros y se ha presentado en varios más.”¹

LI. ¿Cómo has establecido la relación entre tu trabajo artístico y la educación del arte?

TM. Para mí la docencia se ha convertido en el lugar más significativo que tengo para organizar mi labor como artista. No lo considero como algo separado o diferente. En un lugar como México vivir de la producción artística atentaba directamente contra mi discurso como artista. Por eso vivo de la música como una labor formal, de manejo de un lenguaje que me permite subsistir. También hago una labor como artista visual (por decirlo de alguna manera porque aún muchos procesos) de la cual no vivo.



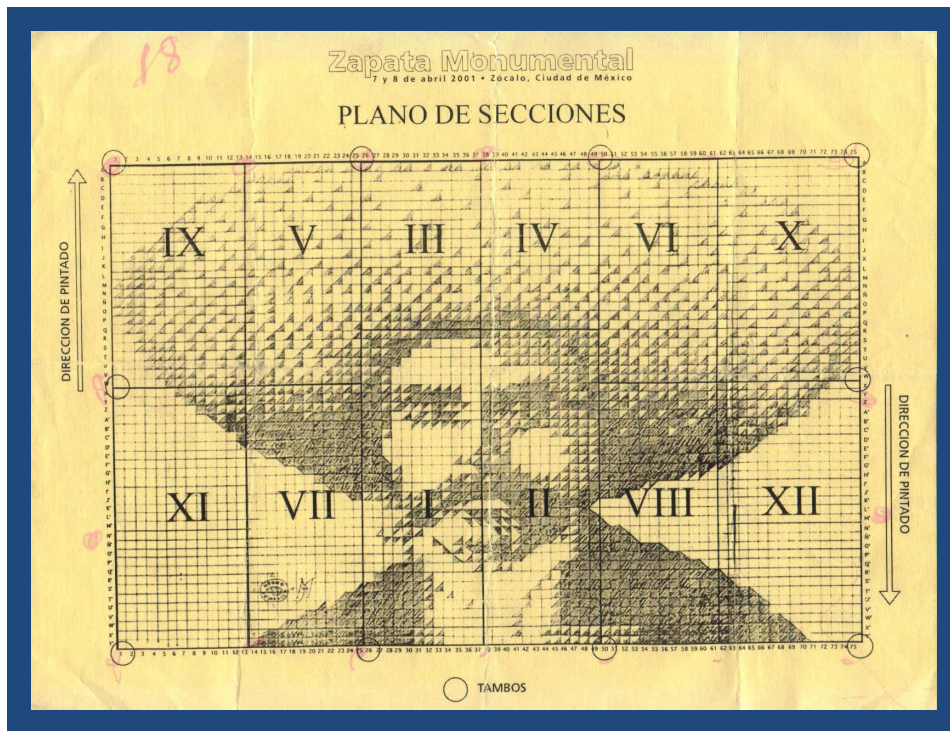
LI ¿Qué relación has intentado trabar con los procesos de construcción de ciudadanía y tejido social?

TM. En este sentido me parece un ejemplo la obra del “Zapatota” que es destacable entre otras que he realizado. Porque lo importante no era lo que producíamos sino cómo nos organizábamos. En ese momento trabajaba en proyectos colectivos que no duraban más de 3 o 4 meses y sobre todo por problemas organizativos no tanto externas sino internas. El “Zapatota” fue interesante por cómo funcionó su estructura. La idea consistía en retomar una idea que alguien tuvo de dibujar un retrato de Zapata en la Plaza del Zócalo. Lo interesante fue cómo nos organizamos más de 150 personas para hacerlo en menos de dos horas. Cada uno tenía pensado cuál era su cuadrante y de forma autogestiva cada cual llevaba sus materiales y lo realizaba. La participación de todos, más que el resultado, fue lo interesante. Nos llevó meses poder organizarlo entre todos y que esto funcionara. La colaboración y contribución de cada persona fue lo más atrayente.

¹ T. MORALES, página web de Taniel Morales (consultada el 1 de febrero de 2012) <http://tanielmorales.com/>

LI. ¿Con qué otras disciplinas has experimentado para activar esos procesos?

TM. Comencé a trabajar en la radio de manera un tanto casual. En México algunas radios de baja potencia están en una situación intermedia entre la legalidad y la ilegalidad. Teníamos montada una radio de 10 watts de potencia que permitía que nos escuchara gente a 5 kilómetros pero no los que estaban al lado. Entonces sucedía algo que era muy interesante, porque nos dimos cuenta que nos escuchaba más gente en vivo que por las ondas. Así fue como realizamos una serie de performances o presentaciones en la calle y profundizando en esta idea imaginé una radio en la que no había transmisor, aunque la gente no lo sabía pero como creían hablar en la radio radicalizaban sus discursos. Buscábamos así estrategias que nos apañaran para las necesidades que teníamos. Un abogado nos aconsejó, por ejemplo, que creáramos una organización laboral y que fuéramos a huelga, porque así la policía no podría decomisarnos los materiales de la radio. Estábamos así en huelga permanente sin dejar de trabajar y protegidos por muchas leyes internacionales, lo que suponía una paradoja.



LI. ¿Qué diferencias puedes establecer entre los diversos ámbitos en los que has impartido educación artística?

TM. En México el tema de la ciudadanía sigue involucrando un tema de castas. Dependiendo del estrato social dónde hayas nacido es lo que puedes aspirar a ser. Trabajando por ejemplo en el Faro de Oriente² se hace muy patente que la pertenencia a

² El Faro de Oriente representa una propuesta alternativa de intervención cultural. Su objetivo es brindar una oferta seria de promoción cultural y formación en disciplinas artísticas y artesanales a una población marginada física, económica y simbólicamente de los circuitos culturales convencionales. Es la combinación de una escuela de artes y oficios con un espacio cultural de oferta artística importante y una plaza pública. Mediante estos elementos crea una nueva visión sobre el desarrollo cultural, en el

la sociedad es muy reducida. Los alumnos no se piensan a sí mismos como parte de la producción cultural del país. Surgen entonces algunos proyectos para comunidades específicas. En México la producción de cultura no está al alcance de todas las clases sociales, ni todos pueden decir cómo es la cultura. Darles la oportunidad de que ellos puedan acceder a la producción cultural se convierte entonces en un proceso muy político en México.

LI. Tu experiencia como profesor del Faro de Oriente implica un posicionamiento respecto al colectivo y a la creación de arte contemporáneo.

TM. Está de moda intentar involucrar a los públicos en el arte contemporáneo. Pero en realidad lo que se hace es tratar al público, a la masa, como activadores de sensores. ¿Cómo hacer para que la participación del público sea más interesante que lo que había hecho el autor de la pieza? Si la participación genera la pieza entonces podría darse esta situación. Hay que tener cuidado porque todos estos términos y estas dinámicas de trabajo han sido ya muy utilizadas y no siempre remitiéndonos a una participación como la que estamos tratando de definir.

En el Faro de Oriente yo estoy impartiendo el único taller de arte contemporáneo. No tenemos un “público” sino que lo que generamos es para los propios integrantes del mismo. Eso ha sido un gran descubrimiento para nosotros. El taller de arte contemporáneo tiene que ver con la terapia personal. Para empezar este taller es fuera de lo común porque el 70% de ellos no están inscritos en los mismos, asisten los que quieren acercarse. La mayoría no ha terminado la educación secundaria ni la preparatoria. La escuela, en esa zona de la ciudad, está orientada a generar empleados poco cualificados. Estos estudiantes que no terminan sus estudios no son ni mucho menos los menos capaces, sino todo lo contrario. Por ejemplo, tuve un alumno que llevaba 3 años buscando empleo y consiguió uno trabajando con químicos, durante 10 horas, sin ninguna protección por menos de 150 euros al mes. Obviamente nadie mínimamente formado aceptaría un trabajo así.

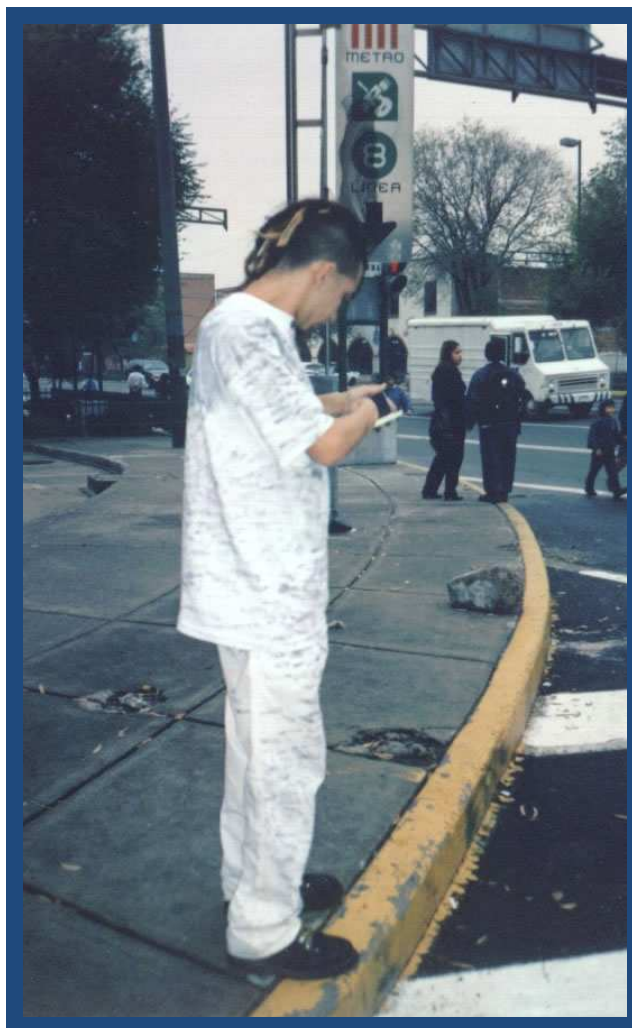
cual el acceso a esta clase de actividades se convierte en un acto cotidiano. Cuenta con Galería, Biblioteca, Ludoteca y Librería; ofrece diversos talleres libres.



LI. ¿Algunos alumnos que has tenido han estudiado posteriormente en la Facultad de Bellas Artes?

TM. De los 1500 alumnos aproximadamente que he tenido en el Faro de Oriente durante estos 7 años habrán entrado 5 o 6 estudiantes. Los demás siguen haciendo el examen pero nunca entran. No culpo a la UNAM que es una gran Universidad y de las mejores instituciones que hay en México, pero no está hecha para ciertos sectores de la población como la que vive en Iztapalapa. Eso hace que exista una gran imposibilidad de afrontar el presente y el futuro, eso lleva a grandes problemas de drogadicción. Antes, el Faro se constituía como un lugar que no era ni la escuela, ni un centro comercial ni nada identificado. Por este mismo carácter mucha gente se drogaba allí. Pero ocurrió algo interesante, otros alumnos que también se drogaban poco a poco comenzaron a descubrir los talleres. Alumnos que ya estaban asistiendo a algunos de ellos, hablaban con los otros y al cabo de unos meses el consumo de droga fuerte pasaba a ser de marihuana y chelas³ y después de dos o tres semestres ya no tomaban nada. Se trabajaba así con problemas que ninguna institución había abordado en Iztapalapa, donde ni siquiera instituciones como el INJUVE se hacían cargo de ello. Los mismos alumnos del Faro se encomendaron unos de los otros, ni siquiera el mérito es de los talleristas.

³ Nombre coloquial que se utiliza en México para denominar las cervezas.



LI. ¿Cómo gestionas este trabajo que involucra directamente las experiencias vividas de los sujetos en relación al arte contemporáneo?

TM. A mi taller acude mucha gente con este problema de drogadicción, como te decía anteriormente. No puedo enfocarlo desde la educación formal de una técnica. Los dos primeros meses los dedicamos a la terapia de grupo. Charlamos sobre lo que nos gusta, lo que no, hasta que cada uno de ellos localiza su “urgencia” y a partir de ello lo trabajamos con diversas estrategias del arte contemporáneo. Nos damos cuenta que hay diversas formas con las que los artistas han experimentado en los últimos 50 años que les son útiles. Por ejemplo un chico que ha detectado que su urgencia es el miedo a la muerte y lo va transformando a lo largo del tiempo.

Muchos estudiantes tienen un problema con el poder, con las jerarquías, por eso no aceptan los horarios pautados, estar inscritos, o el mismo taller. Muchas clases las damos en el patio, en el camellón público o en otros lugares donde comienza a funcionar mejor que en el taller.



LI. ¿Cuál es la relación que establecéis entre los creadores y el público?

TM. Una de las tesis principales del taller es que no hay una diferencia entre el público y el creador: que el artista tiene que estar al mismo nivel que el público es lo que ponemos en práctica. A partir de esta premisa nos hemos olvidado del espacio de exhibición y esto ha sido algo muy positivo porque nos permite centrarnos en el proceso. El objeto es sólo el catalizador del proceso. En el Faro salen más fácilmente las piezas colectivas, en parte porque ellos eligen el taller. En realidad ellos ya son un grupo por lo tanto es natural que las piezas o sean colectivas o que a partir de la urgencia de uno surja la emergencia de otro. No es tan importante de quién sean las ideas sino que hay una relación más natural con la autoría en gran parte determinada por la certeza de que no van a poder exponer y tampoco van a poder vivir del arte que produzcan.

Las dos reglas que hay en mi taller es que no se tomen nada a nivel personal (aunque todo lo que trabajemos sea puramente personal) y por otro lado que nadie diga qué es lo que haría él si estuviera en el lugar del otro (cuando es únicamente para demostrar su creatividad) aunque si se pudiera lograr un clima de confianza y uno pudiera adoptar la idea de otro sería maravilloso. La parte problemática es que el arte no va a ser una cuestión espectacular sino una cuestión de detalle, particular, pequeña.

LI. ¿Qué relación estableces, desde tu biografía personal, con los estudiantes del Faro?

TM. En el Faro soy externo. Mi historia de vida es diferente, pertenezco a una clase media, intelectual. Yo tengo que aceptar que cuando voy al Faro soy distinto. Cuando lo acepto puedo entrar de manera horizontal al Faro porque no engaño a nadie. Si lo hiciera de otra forma les estaría engañando. Yo durante muchos años estuve en la lucha zapatista y me di cuenta que había mucho ego, una cuestión de estatus. La comunidad del Faro era más cercana a mí. México es una ciudad clasista y racista y yo he vivido esa parte, de resentimiento social y para mi ha sido bueno trabajar esta parte en el Faro. Porque es duro aceptar que hay gente ocupando cargos no por su creatividad o imaginación sino por su carga genética.

LI. ¿Qué diferencias existen en tu aproximación con otro alumnado, por ejemplo con el de La Central del Pueblo⁴?

TM. En La Central yo he podido trabajar mi obra, cuando en el Faro he trabajado más conmigo. Aunque básicamente en los dos espacios planteo lo mismo. Un trabajo que trata los siguientes aspectos:

- Detectar las urgencias de los estudiantes.
- Sentar las bases de qué vamos a entender por arte contemporáneo. Porque eso es lo que se muestra en los Museos de Arte Contemporáneo: cuestiones formales que tienen que ver con la actualidad. Hay un falso problema aquí porque el arte se podría entender de tres maneras:
 - El trabajo formal del arte. Se viene practicando desde el siglo XVI. Desde las diversas disciplinas: pintura, escultura, etc. Es el que debería quedarse con la palabra arte.
 - El club relaciones sociales alrededor del arte. Gente que tienen un lugar común en el que se practica un turismo global contemporáneo que tienen/ tenemos los mismos libros, las mismas referencias y lo importante es ir a la inauguración. A los actos sociales que lo rodean.
 - El arte contemporáneo como ciencia de la libertad. Una palabra extraña con la que podemos experimentar nuestras propias imposibilidades de tener libertad. O una especie de investigación holística que puede tener lugar porque los métodos científicos están tan cerrados a la contradicción y la incompletitud necesitamos de un espacio que sólo puede ser tratado por el arte.

Los tres ámbitos son muy diferentes y deberían denominarse de forma distinta el problema viene dado porque todo se estudia en los mismos lugares, las becas son las mismas, los lugares de exposición, etc. Tal vez dentro de 50 años si cada uno tiene un ámbito diferente los problemas comiencen a separarse.

Como artista tienes que estar en los tres espacios. Es importante poder moverte en los tres terrenos. Transmitir la confianza a los alumnos para que salga lo que ellos están pensando. Esas estrategias son las que pueden estar ellos desarrollando en su propia cotidianeidad.

⁴ La Central Del Pueblo, Centro de Artes Libres AC. es una organización sin fines de lucro integrada por artistas y promotores culturales con una amplia experiencia en el fomento cultural, la educación artística, la intervención, recuperación y resignificación de espacios urbanos y la construcción de iniciativas participativas que tienen como objetivo crear comunidad alrededor del arte y la cultura.

Actualmente la Central del Pueblo dirige un centro cultural en el Centro Histórico que atiende a más de 300 personas semanalmente; su sede es un antiguo colegio colonial, usado recientemente como vecindario, y catalogado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) como patrimonio arquitectónico.

En el centro cultural se llevan a cabo cinco programas fundamentales: 1. Educación artística. 2. Servicios culturales. 3. Programación cultural. 4. Vinculación cultural y residencias artísticas y 5. Restauración y resignificación del inmueble y su impacto barrial.

Así, una iniciativa ciudadana crea un espacio cultural de carácter público, gratuito y de calidad; un lugar para el diálogo y el ejercicio de la tolerancia; una terminal para vecinos, artistas y colectivos que requieren un espacio para compartir su expresión; una nueva estación que participa en el proceso de revitalización social y cultural del Centro Histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- G. AGUILAR, “La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Time Divisa de Antonio Vega Macotela”, *Arte y Políticas de Identidad: Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades*. Vol. 3, (2010) Murcia: Universidad de Murcia. pp. 9-28
- N. GARCÍA CANCLINI, (Coord.) *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Modernidad y Multiculturalidad: la Ciudad de México a fin de siglo 1ª parte*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Grijalbo. México, 1998
- L. LÓPEZ BORBÓN, *Políticas culturales orientadas al plano de la vida cotidiana: evaluación de las estrategias de comunicación del Programa de Cultura Ciudadana (Bogotá, 1995-1997)*. Informe final del concurso: *Culturas e identidades en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001 Consultado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/lopez.pdf>
- J. MARTÍN BARBERO, “Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad” *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, DIUC. Bogotá, 1998
- C. MONSIVAIS, *Apocalyptic*. Editorial Debate. México, 2010
- T. TERRANOVA, “Another Life: social cooperation and a-organic life”, *Journal Theory, Culture & Society*. Vol. 26, nº 6, (pp. 1-29) Los Ángeles/Londres/Nueva Delhi/Singapur, (2009) SAGE. Puede consultarse el artículo completo en español: <http://www.uoc.edu/ojs/index.php/digithum/article/viewFile/n12-terranova/n12-terranova-esp> (enlace consultado el 18-11-2011)