

5

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
FEBRERO 2018

ISSN 2448-6752

arte diseño

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM

NÚMERO TEMÁTICO
ARTE Y MIGRACIÓN EN AMÉRICA

MÉXICO \$250.00 M.N.

arte diseño

Revista de la Facultad de Artes y Diseño
de la UNAM

Número 5, tema: "Arte y migración en América"
Publicación semestral / febrero 2018
ISSN: 2448-6752

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



DIRECTORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario Administrativo

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Atención a la Comunidad Universitaria

Mtro. Javier de la Fuente Hernández

Abogada General

Dra. Mónica González Contró

Director General de Comunicación Social

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Coordinador de Difusión Cultural

Dr. Jorge Volpi Escalante

Director General de Publicaciones y Fomento Editorial

Joaquín Díez-Canedo Flores

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Directora

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

Secretario General

Dr. Fausto Renato Esquivel Romero

Secretario Administrativo

M.A. Roberto Paz Neri

Secretario Académico

Dr. Aureliano Sánchez Tejeda

Coordinadora Editorial

Lic. Marisol G. Martínez Fernández

EQUIPO EDITORIAL *ARTEDISEÑO*

Directora general

Elizabeth Fuentes Rojas

Editor responsable

J. Waldo Villalobos

Editora invitada

Bertha Alicia Arizpe

Diseño original

Daniel Leyte Muñiz

Formación

Abigai Rojas

Asistencia editorial

Norma Patricia González Díaz

Itzel Rangel González

Claudia Cruz Frías

Traducción y corrección de estilo

Natalia González Ortiz

Distribución

Leticia Mercado García Rosas

CONSEJO EDITORIAL

Liliana Cordero Marines, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM

Rebeca Monroy Nasr, Instituto Nacional de Antropología e Historia

Iván San Martín Córdova, Facultad de Arquitectura, UNAM

Aureliano Sánchez Tejeda, Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Angélica Velázquez Guadarrama, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Artediseño, año 3, núm. 5, del 1 de febrero de 2018 al 31 de julio de 2018. Es una publicación semestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, mediante la Facultad de Artes y Diseño, Avenida Constitución 600, Barrio La Concha, delegación Xochimilco, C.P. 16210, Ciudad de México, Teléfono: 5489 4922 ext. 109, correo electrónico: <revista.fadunam@gmail.com>. Editor responsable: José Waldo Villalobos Martínez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2015-111312054600-102, ISSN: 2448-6752, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, certificado de Licitud de Título y Contenido: 16742, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa y encuadrada por Impresos Vacha, S. A. de C. V., Juan Hernández y Dávalos núm. 47, col. Algarín, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06880, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en febrero de 2018 con un tiraje de 1 000 ejemplares en impresión *offset* sobre papel bond de 120 g en interiores y papel cuché semimate de 300 g en forros.

Esta publicación está indizada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (LATINDEX), con el Folio Único: 23541.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de sus autores. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa de esta publicación.

CONTENIDO

J. Waldo **Villalobos**
NOTA DEL EDITOR

p. 6

Bertha Alicia **Arizpe**
EDITORIAL

p. 7

ACERVO PERMANENTE +
LA FAD EN EL TIEMPO

Elizabeth **Fuentes Rojas**

**NUEVOS VALORES ESTÉTICOS EN LA
ACADEMIA DE SAN CARLOS:**
el modernismo

p. 10

INVESTIGACIÓN

Héctor **Domínguez-Ruvalcaba**

**CARTOGRAFÍAS A CONTRACORRIENTE
O EL ARTE DE MIGRAR:**
Rezizte, Postcommodity y Hecho
en México

p. 24

INTERSECCIONES DISCIPLINARES

César A. **Tránsito L.**

**ARTE Y DISEÑO DE LOS
PUEBLOS ORIGINARIOS
DE MÉXICO:**
fundamentos sagrados y
dinámicas migratorias

p. 82

ENTREVISTA

Nuria **Carton
de Grammont**

TERRITORIO LIMINAL
Una entrevista con
Christine Brault y
Ruth Viguera Bravo

p. 88

BITÁCORA ACADÉMICA

Salvador **Salas**

**MIGRACIÓN Y
ARQUITECTURA EN
GUANAJUATO**

p. 94

INVESTIGACIÓN

Tatiana **Navarro**

**HACIA UNA POÉTICA DEL
“DESPLAZAMIENTO
CIRCUNSTANCIAL”**

Cuerpos e identidades en
performances transfronterizos

p. 37

PORTAFOLIO

Adán **Paredes**

**EXISTEN HORIZONTES,
NO FRONTERAS**

p. 50

TESIS

Yuko **Kawahara**

**LA INFLUENCIA ENTRE EL
ARTE MEXICANO Y EL ARTE
JAPONÉS A TRAVÉS DEL
VIAJE Y LA MIGRACIÓN**

p. 66

EXPOSICIÓN

Rocío **Cerón**

**TRANSMEDIA BORDERS. ARTE
REPENSANDO LAS FRONTERAS:**
acercamientos al fenómeno de la
migración y los desplazamientos

p. 101

RESEÑA

Bertha Alicia **Arizpe**

**UNA HISTORIA MÍNIMA
DE LA MIGRACIÓN MÉXICO-
ESTADOS UNIDOS**

p. 108



NOTA DEL EDITOR

J. Waldo Villalobos

Así como las lenguas, las enfermedades y el alfabeto, mediante el comercio, la invasión o la colonización, el arte migra. Los artistas, llevados por el hambre, la política, la persecución, la guerra o, simplemente, por la esperanza, van a donde el trabajo está. El arte y la migración caminan de la mano.

Ruth Padel¹

Diez autores han acudido al llamado de Bertha Alicia Arizpe, doctora en Arte, Cultura y Sociedad, académica de la FAD y editora invitada de este quinto número de *Artediseño*, convocados para abordar el tema “Arte y migración en América”. Esta es la primera ocasión en que nuestra revista presenta un número temático, que pone en las manos del lector diez puntos de vista diferentes sobre una problemática que define al siglo XXI, tanto en el ámbito mundial como en el orden de lo local. Como marco geográfico, la editora invitada planteó el espacio del continente americano, lo que resultó afortunado al colocar a nuestro país como el eje principal del número sin por ello olvidar al resto de América Latina ni a nuestros vecinos del norte (Canadá y Estados Unidos). De tal suerte, las culturas anglosajona y francoparlante de las latitudes septentrionales se toman en cuenta y, también, se consideran los intercambios ocurridos al este y al oeste de nuestro continente a través de los océanos.

El desplazamiento constante de personas para dejar atrás situaciones adversas o hallar circunstancias mejores es intrínseco a la historia humana, sin embargo, desde finales del siglo pasado, la migración se ha colocado en el centro de los debates acerca de los retos del mundo contemporáneo y de las proyecciones a futuro (tanto utópicas como distópicas). Como muestra de ello,

baste mencionar la tensión entre México y Estados Unidos provocada por el proyecto de colocar un muro divisorio en la frontera, con el que la administración estadounidense actual desea frenar el ingreso no regulado dentro de su territorio. Así, en momento más propicio, *Artediseño* 5 pone el dedo en la llaga migratoria y propone una revisión histórica, plantea las ramificaciones sociológicas y demográficas (que recuerdan que el arte ocurre siempre en un contexto humano e histórico), y analiza los espectros artísticos teóricos para poner de manifiesto el diálogo ininterrumpido entre arte y migración.

El talento de las plumas reunidas en este número temático invita al lector a recorrer las rutas que trazan sus autores y a detenerse en las encrucijadas donde los distintos textos se tocan (como pueden ser las Escuelas de pintura al aire libre y el infame tren “la Bestia”). Estos puntos, que marcan la llegada para algunos artículos y la partida para otros, no son fruto de la casualidad. Los distintos esfuerzos que se dan cita aquí logran poner de manifiesto la necesidad de abordar este asunto traído a la mesa por la doctora Arizpe. Quisiéramos que el material ofrecido fuera inspiración, guía o pretexto para obras e investigaciones nuevas; que los hilos que aquí se tienden sean retomados por alumnos y maestros para trazar sus propios caminos. Ojalá encuentren su lectura tan enriquecedora como ha sido para nosotros su factura.

¹ Ruth Padel, “Unstill lives: Tate Britain’s Migrations exhibition”, *The Guardian*, 26 de enero de 2012, cortesía de Guardian News & Media Ltd. (traducción propia). Consultado el 10 de enero de 2018, disponible en <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/26/tate-britain-migrations-art-identity>>.

EDITORIAL

Bertha Alicia Arizpe

Editora invitada

La Facultad de Artes y Diseño de la UNAM tiene el agrado de publicar el quinto número de la revista *Artediseño*, organizado, en esta ocasión, en torno al tema Arte y migración en América, con la intención de visibilizar la problemática de la migración, en tanto fenómeno dinámico, de innegable impacto social y cultural, presente en todos los ámbitos del quehacer humano. Este número es el resultado del trabajo de investigadores que coincidimos en el interés por indagar las narrativas de la migración, y que en algunos casos, hemos compartido espacios, como el otorgado por la revista *Oltreoceano* de la Università degli Studi di Udine, Italia, que publicó un *dossier* sobre “La Emigración de las Américas” en abril de 2017 y el Congreso de LASA (Latin American Studies Association, 2017), donde la participación estuvo centrada en las “Poéticas visuales del desplazamiento y la memoria en la cultura visual actual”. Guiados por estas inquietudes, nos hemos propuesto hoy a contribuir a la reflexión con este número temático. A todos los autores nuestra gratitud y reconocimiento.

Los flagelos de la pobreza, la violencia, el crimen organizado y el desempleo, entre otros, son las causas de los desplazamientos voluntarios o forzados, las más de las veces, de un porcentaje importante de la población en América. Desde diversos países, hombres, mujeres y niños, emprenden día a día espinosas odiseas que los obligan a romper con sus esquemas de parentesco, al tiempo que los fuerza a llevar una vida en clandestinidad, muy expuesta a violaciones de derechos humanos. Estos procesos abigarrados de emigración e inmigración han marcado hondamente el devenir del continente americano, y ponen al descubierto sus consecuentes efectos en la cultura, perceptibles en el intercambio, la mezcla y la creación procedente de contextos *liminales*.

Entre los aspectos significativos de este número se encuentra la participación de reconocidos investigadores y artistas nacionales e internacionales. Desde una pluralidad de enfoques, las colaboraciones aquí compiladas nos permiten apreciar las perspectivas que abre este complejo horizonte en América. Dentro de este marco, en la sección que conjunta “Acervo permanente” y “La FAD en el tiempo”, Elizabeth Fuentes presenta un estudio sobre la incorporación del modernismo en el arte mexicano, a través de la influencia de reconocidos artistas —Félix Parra, Julio Ruelas, Alfredo Ramos Martínez y Roberto Montenegro— quienes, luego de haber estudiado en Europa, pensionados por la Academia de San Carlos de México, modificaron sus trabajos al regresar al país.

La sección “Investigación” cuenta, como es habitual, con el aporte de dos artículos. En el primero de ellos, “Cartografías a contracorriente o el arte de migrar: Rezizte, Postcommodity y Hecho en México” de Héctor Domínguez-Ruvalcaba, se presenta la obra reciente de esos tres colectivos artísticos, que mediante el arte público problematizan la migración de México y Centroamérica hacia Estados Unidos. En un sólido análisis de las instalaciones *Ser fronterizo* (2015), *Repellent Fence* (2015) y *El coyote transportapueblos* (2017), el investigador propone cuatro ejes que permiten redefinir el arte a la luz del fenómeno migratorio. Gracias a la metáfora, el abordaje de la migración desde el arte ha mostrado los efectos sobre la memoria del estado de provisionalidad latente, del transtierro, del nomadismo y del desarraigo, así como las consecuencias de la formación de nuevas comunidades en nuevos territorios, que dan pie al surgimiento de tensiones entre habitantes locales, migrantes, refugiados y desplazados.

Lo anterior es tema del segundo artículo de la sección, “Hacia una poética del ‘desplazamiento circunstancial’. Cuerpos e identidades en *performances* transfronterizos”. Mediante el análisis de tres *performances* de la artista colombiana-canadiense Constanza Camelo Suárez, Tatiana Navallo nos acerca a los conflictos derivados de las experiencias migratorias y las tensiones entre los pueblos originarios del norte de América, los grupos angloparlantes que promueven el multiculturalismo canadiense, la comunidad francófona de Quebec y los inmigrantes latinoamericanos que habitan esa región. Su investigación permite identificar las posibilidades operativas de la comunidad de acción, a efectos de fomentar la resistencia ante la pérdida de la memoria cultural, mediante la relocalización de la producción simbólica, la inclusión territorial y el reconocimiento de las diferencias.

Mas adelante, la investigación artística del reconocido escultor y ceramista mexicano Adán Paredes consolida la sección “Portafolio”. Se trata de una galería de agudas imágenes del artista que nos interpelan sobre la poética del cuerpo y la frontera, presentadas en la reciente la exposición “Anhelos extraviados” (2017), en el Museo de Arte de Sonora (MUSAS).

Dentro de las investigaciones de tesis que se realizan en el posgrado de la FAD, es evidente el creciente interés por los temas sobre migración. En esta ocasión Yuko Kawahara, artista japonesa egresada del Doctorado en Artes y Diseño, nos comparte los resultados de su investigación en “La influencia entre el arte mexicano y el arte japonés a través del viaje y la migración” permitiéndolo-

nos apuntalar la relevancia de la dinámica migratoria entre Asia y América, así como conocer específicamente, el intercambio de colores y técnicas, a través del tiempo, entre pintores japoneses y mexicanos.

En “Intersecciones disciplinares”, César Tránsito aborda un problema muy actual, el del plagio y la descontextualización efectuados por parte de diseñadores carentes de consideraciones, que hacen un uso comercial de los bordados simbólicos que son obra artesanal de comunidades originarias de México, explotándolos en el mercado internacional.

Nadie es ajeno al enorme impacto de la economía basada en el flujo de latinos hacia el norte. Después del 11 de septiembre de 2001, con la conexión entre terrorismo, migración y narcotráfico, y el endurecimiento de las políticas migratorias en Estados Unidos, se agudizó el problema del asedio a los indocumentados y las rupturas familiares han llegado al dramático estado actual que vemos, sincronizados en la red. Estas acciones del gobierno estadounidense, que han tenido repercusiones significativas tanto en México como en Canadá, quedan subrayadas en la entrevista que Nuria Carton de Grammont realiza a las artistas Christine Brault y Ruth Vigueras quienes, en conjunto, han realizado una serie de *performances* denominados “Territorio Liminal” (2013-2017), que abordan la complejidad de este tema.

Así mismo, la familiaridad con las edificaciones que buscan consolidar el “sueño americano” se encuentra presente en el registro fotográfico de la “Bitácora académica”. Salvador Salas documenta en detalle las construcciones realizadas en varios municipios del estado de Guanajuato, abonando así al tema de los mitos de retorno de quienes, mediante el mecanismo de envío de dinero e instrucciones a sus familiares para la construcción de casas, proyectan material y simbólicamente el futuro regreso a sus hogares.

Por otra parte, Rocío Cerón, junto con otros artistas, presenta “Transmedia Borders. Arte repensando fronteras: acercamientos al fenómeno de la migración y los desplazamientos”. La confluencia de imágenes, sonidos, y textos generados en plataformas digitales y presenciales ha permitido a los artistas exponer sus experiencias como migrantes a través de acciones *intermediales*.

Finalmente, y con la intención de aportar a la contextualización del número temático, en “Reseña” se presenta un libro de indiscutible importancia al momento de abordar la historia de la migración mexicana. Escrito por Jorge Durand y editado por El Colegio de México, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos* se erige como punto nodal para adentrarse en ese campo.

NUEVOS VALORES ESTÉTICOS EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS: el modernismo

New Aesthetic Values in Academia de San Carlos:
Modernism

Elizabeth Fuentes Rojas

Fecha recepción: 9 de agosto de 2017

Fecha aceptación: 6 de noviembre de 2017

Resumen: En la época de la renovación de la Academia, el modernismo centrado en las figuras de personajes como Félix Parra, Julio Ruelas, Alfredo Ramos Martínez y Roberto Montenegro, entre otros, hace tambalear los valores tradicionales y favorece la entrada de los *ismos* europeos en México. El academicismo, al que se habían aferrado los artistas en la Academia de San Carlos, se fue transformando con las influencias de los profesores y alumnos que se desplazaban a Europa como pensionados. Con la expectativa de renovar las expresiones artísticas, estos pintores representaron nuevas corrientes estéticas y de pensamiento. Estas enseñanzas, derivadas de la movilidad artística y del gran impacto que ejerció en ellos el efecto transcultural, fueron el punto de partida de las vertientes del modernismo en el arte mexicano.

Palabras clave: arte, estética, *ismos*, transcultural, renovación.

Abstract: In the time of Academia's renovation, the Modernism movement, focusing on the figures of Félix Parra, Julio Ruelas, Alfredo Ramos Martínez and Roberto Montenegro, among others, make the traditional art values crumble and supports the entrance of European *Isms* in Mexico. Academicism, a movement to which Academia de San Carlos' artists were clinging, was transformed under the influence of professors and students who travelled to Europe with scholarships. Intending to renew their artistic expression, these painters were the representatives of new aesthetic and thought currents. These teachings, originating from their artistic mobility and the huge impact that they received from the transcultural effect, were the starting point of Modernism in Mexico.

Key words: art, aesthetics, *Isms*, transcultural, renovation.

Pensiones

Desde los orígenes de la Academia de San Carlos se estableció en los estatutos que a los estudiantes de escasos recursos se otorgaran pensiones en diferentes modalidades; a los de ascendencia indígena les correspondían 4 de las 16 pensiones; se extendían hasta por 12 años y estaban muy controladas por las autoridades, que exigían el cumplimiento de un horario completo de mañana, tarde y noche. No les permitían incrementar sus recursos ni con comisiones privadas ni con la venta de sus obras por lo cual, muchas veces, estos renunciaban al privilegio. Así, decidieron permitirles aceptar las comisiones con la condición de no descuidar sus estudios.

El rey Carlos IV dispuso un cambio importante en relación con los pensionados en 1792, este contemplaba que los estudiantes viajaran a Europa, específicamente a la Academia de San Fernando, en Madrid. La respuesta de los directores de San Fernando fue positiva, consideraron que la medida les permitiría unir lazos entre la academia europea y la novohispana, así como darles también una atención especial. Para dirigir a los estudiantes mexicanos, el rey eligió al pintor Cosme de Acuña; si bien, por diferentes razones, los seis estudiantes elegidos –José María Guerrero y José María Vásquez, alumnos en pintura; Manuel José López y Pedro Patiño Ixtolinque, en escultura; José Gutiérrez y Joaquín Heredia, en arquitectura– se negaron a aceptar la pensión para estudiar en España,¹ la junta sólo acertó a explicar que aún no estaban listos para recibir este privilegio. Dos años más tarde, el rey insistió de nuevo; entonces, la junta seleccionó a otros seis estudiantes y varios de ellos aceptaron lanzarse a la aventura, aunque se desconoce quienes fueron. Para 1799 todavía estaban esperando a los pensionados mexicanos.

Finalmente, en 1802, Mariano del Águila, orientado a grabado, fue el único estudiante del que se consignó la llegada y luego, en 1807, se

Menciona que Cosme de Acuña pidió al rey que se le sustituyera por una ausencia temporal.² Así que, seguramente, hubo más pensionados, pero se desconoce quienes fueron y el papel que desempeñaron en este periodo. La siguiente noticia sobre esto es de 1815, cuando la guerra de Independencia afectó la situación del país y la Academia perdió todo el apoyo que la sostenía. Por esa época tenía 16 pensionados y solo permanecieron siete estudiantes que no recibían pensión. En 1820, se suspendieron los cursos.

En 1834, la crisis en la Academia era considerable y, un personaje que había de contribuir significativamente en la reorientación de su destino, fue don Javier Echeverría, quien pasó a formar parte de la Junta de Gobierno y, con la ayuda de don Manuel Baranda, Secretario de Justicia e Instrucción Pública, solicitó al presidente Antonio López de Santa Anna apoyo para reorganizar la Academia. El presidente emitió un decreto en 1843, por medio del cual el gobierno cedió las rentas de la lotería a la institución. La atinada administración de Echeverría permitió que muy pronto se adquiriera el edificio del Hospital del Amor de Dios que la Academia rentaba.

Entre los artículos del decreto que se refieren a los pensionados, el tercero dice que

mantendrá la academia en Europa seis jóvenes, que en los mejores establecimientos se perfeccionen en las nobles artes que aquí se enseñan, con cuyo objeto podrá gastar hasta cuatro mil pesos anuales.

El cuarto menciona que “se restablecerá el número de los pensionistas que debe tener el establecimiento”. En el sexto se lee:

[...] para formar una buena galería de pinturas y aumentar la de escultura, promoverá por medio del ministerio mexicano en Roma, el que allá se abra un concurso anual a nombre del gobierno de la

¹ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, María Emilia Martínez (tr.), (SEPSETENTAS, México), 1976, pp. 60-67.

² *Ibid.*, pp. 74.

República, ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro, y otro por la mejor escultura que se presente, con la condición de recoger las obras premiadas para remitirlas a la Academia.

Y, séptimo: “la Academia remitirá anualmente como instructor al ministro mexicano, el objeto que deba representar el cuadro y la estatua que deba premiar”.³

En este documento se proseguía con la idea de mantener seis estudiantes en Europa, formarlos en las mejores escuelas, premiar las obras más sobresalientes y darlas a conocer en México por medio de exposiciones. El tema de las obras pictóricas era elegido por la Academia y con estas exhibiciones de los pensionados se enteraba a la comunidad académica, y al público en general, de lo que ocurría en el medio artístico europeo.

A partir de la Independencia, la Academia retomó de manera paulatina el rumbo hacia la modernidad y hasta mediados del siglo XIX se regularizaron totalmente sus actividades. Este cambio traía consigo una nueva expresión que se alejaba del barroco, se teñía de tintes clasicistas en el neoclásico –con una ideología ligada al progreso y a la libertad– y paulatinamente empezaba a surgir el nacionalismo.

Academicismo: valores tradicionales

El impulso recibió la Academia de la influencia europea en las artes y la apertura al neoclásico, a partir de las ideas de modernización, progreso y superación, dieron la pauta para que la sociedad cediera el paso al nuevo estilo. Este movimiento se convirtió en una promesa que se ofrecía al mundo para retomar el camino del orden y capturar las formas artísticas, unificarlas y llevarlas a su más pura expresión. El rescate de la antigüedad grecorromana y el respeto por los cánones clásicos era la motivación que podía modelar el

espíritu, convertirlo en un celoso guardián de la cultura y de sus expresiones plásticas.⁴

La Academia –con sus estatutos, su sistematización de la enseñanza, sus profesores educados en la ideología de la Ilustración, con un material didáctico que incluía a los mejores ejemplares clásicos– contaba con la estructura y los elementos para llevar a cabo la regularización y control de las artes y las artesanías. Todo este programa cultural se manifestó en las diferentes orientaciones artísticas que impartía: grabado, escultura, pintura y arquitectura. Por muchos años se prolongó su influencia y monopolio en la producción artística mexicana.

A través de los años, la Academia patrocinó a oleadas de artistas para que gracias a su sistema de pensiones viajaran a Europa, enriquecieran su educación y se empaparan de los nuevos lenguajes artísticos. Esta fue la manera como muchos de quienes fueron identificados por sus obras “académicas” ligadas a la tradición, dieron un vuelco a su expresión artística y se introdujeron a los *ismos* cuando regresaron de Europa.

Félix Parra (1845-1919)

Félix Parra pertenece a este grupo de artistas que exploraron nuevos acercamientos a su obra. Se le conocía por sus pinturas de temática historicista, con óleos de gran formato que le otorgaron gran reconocimiento, como el *Galileo en la Universidad de Padua* (1873), *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) y *Escenas de la Conquista* (1877). Estas piezas le dieron fama desde muy joven.

Nació en Morelia, Michoacán, se inscribió en la Academia Imperial de San Carlos y estudió con profesores prestigiados, tales como, Pelegrín Clavé y José Salomé Pina, quienes lo guiaron en los cursos de pintura; Santiago Rebull, en el dibujo; y el célebre paisajista, José María Velasco, le enseñó el uso de la perspectiva. En 1876, consiguió el

³ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, (UNAM-IE, México), 1983, pp. 41-42.

⁴ Cf. Elizabeth Fuentes Rojas et al., *Los retablos neoclásicos: una obra de arquitectos y escultores. Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*, (Comisión de Arte Sacro, México), 2005, p. 274.



◀ Figura 1. Clase de flora ornamental del profesor Félix Parra, autor desconocido, ca. 1903, fotografía, 19.7 x 24.5 cm. Col. FAD/ UNAM, núm. de inventario 08667076.

apoyo del director de la Academia, Román S. Lascuráin, para continuar con sus estudios en Europa. Permaneció por cinco años en Francia e Italia y cumplió con el requisito de enviar obras, aun sin ser pensionado; durante ese periodo se dedicó a los temas históricos. Después, en 1882, empezó su etapa de docencia en la clase de Dibujo de ornato y decoración, que había de perpetuarse por tres décadas.

Tal parece que Parra solo se dedicó a los temas de historia en óleos de gran formato cuando estuvo “obligado” a hacerlo, para mostrar su capacidad, para justificar el apoyo que recibía del Director, para que lo ubicaran en la Escuela moderna mexicana y para que estas obras se convirtieran en su carta de presentación en todas las exposiciones posteriores en las que participó. Aunque para fines del siglo XIX, a Parra ya lo entusiasmaban otros temas y, por otro lado, le comisionaron nuevos cursos –tales como, Dibujo de flora ornamental y Composición de ornato de dibujo de hojas, frutas, plantas y flores– consideró que la iluminación era muy importante para impartirlos y equipó su taller con más de treinta lámparas (Fig. 1). Para esta época, se le incluía dentro de los paisajistas que había formado y agrupado José María Velasco; el pintor ya había dado un viraje a su producción artística que también se reflejó claramente en sus acuarelas de pequeño formato (Fig. 2).

La acuarela era considerada una técnica menor, si bien era una práctica común en las escuelas de arte; a finales del siglo XIX se incluyó en el programa de estudios de pintura de la Academia. Parra apreciaba esa técnica que le permitía libertad y espontaneidad en sus obras. Muy pronto se reconoció su dedicación a la acuarela y se le comisionó, junto con José María Velasco y Mateo Herrera, para elaborar el nuevo programa denominado Estudios Especiales de Pintura, que se dividía en tres temas: Pintura de figura, Pintura de paisaje y Pintura de acuarela. En 1904, a solo un año de realizar el plan de estudios, se le asignó el curso de acuarela.⁵

⁵ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1781-1910*, (UNAM-IIE, México), 2009, pp. 274-275.

El crítico de arte, Ricardo Gómez Robelo, al referirse a las obras de la exposición de San Carlos, consideraba que varios artistas destacaban en su aproximación a las técnicas pictóricas:

[...] en el dibujo rafaélico de Rebull, en la riqueza veneciana de Pina y en la poesía melancólica de Parra, el más artista de todos. En los salones llama la atención la preferencia por el paisaje [...] Turner [...] estableció su genio [...] y esta conquista será para nuestro país [...] signo de un renacimiento artístico [...] en esta exposición, precedida por las acuarelas de Parra, con los tristes grises de sus paisajes intensamente poéticos.⁶ (Fig. 3)

Para la primera década del siglo xx, Parra ya había cosechado cierto reconocimiento por su veta de acuarelista, técnica que consideraba mucho más ágil que la pintura al óleo, además de que permitía “[...] estudiar nuevas tonalidades de luz, que es lo que parece apetecer el modernismo, siga en buena hora el recto sendero trazado por nuestro genial Parra en su *Naturaleza muerta* [...] en su cuadro esperando el tren [...]”.⁷

Si bien cabe aclarar que, con excepción de algunos paisajes, Parra no exhibió sus acuarelas; solo en un homenaje póstumo se mostraron al público, en 1919. A esta circunstancia se debe su desconocimiento. Uno de sus alumnos, Mateo Herrera, consideró que “la labor de Félix Parra fue maravillosa y pujante, aunque desarrollada silenciosamente [...]”.⁸ En efecto, Parra se sigue conociendo en la actualidad por su narrativa nacionalista y se desconoce su faceta como acuarelista. Recientemente, en 2011-2012, se montó la exposición “Acuarelas de Félix Parra: destellos cromáticos” en la que se expusieron 33 obras de 1899 a 1907, dentro de las que se incluyeron un bodegón, retratos, figuras humanas y paisajes. Con esta técnica, Parra se aleja de lo académico y se acerca a las obras de los impresionistas, con una factura más libre, tanto en la composición como en la imprecisión del entorno, el ambiente casual, las posturas relajadas, con figuras de medio cuerpo, o con la mirada dirigida a otra parte. Cabe aludir a una de las pinturas de Paul Cézanne, *Los jugadores de cartas* y compararla con la serie de excelentes retratos que llevó a cabo Parra en 1906 (Figs. 4 y 5).

En relación con los paisajes rurales y urbanos, Parra muestra la influencia de sus profesores Eugenio Landesio y José María Velasco, tanto en su temática de fragmentos arquitectónicos, follajes, troncos de árboles y rocas, como en el uso de la perspectiva.⁹ Por otro lado, se advierte la influencia que recibió durante su estancia en París, que le permitió mirar y percibir el arte de ese tiempo, donde la luz es un ingrediente determinante en la obra. Este bello conjunto de acuarelas muestra la producción de los últimos años del pintor, con un acercamiento personal a su entorno y a la temática que manejaban los movimientos vanguardistas europeos (Fig. 6).

Julio Ruelas (1870-1907)

Ruelas nació en Zacatecas y cuando vino a la Ciudad de México, después de probar en un colegio militar, se incorporó a la entonces Escuela de Bellas Artes, donde dibujó varias academias. En 1891, viajó a estudiar como pensionado en una Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe, en Alemania; de ahí también datan varios de sus dibujos de figura humana.

⁶ Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México 1896-1921*, t. I, (UNAM-III, México), 1999, p. 258.

⁷ Autor desconocido, “Ecos del Centenario. La Academia de San Carlos. Impresiones de un Congresista”, *El Arte y la Ciencia*, 5 de octubre de 1910, pp. 85-87. En Xavier Moyssén, *op. cit.*, pp. 443-445.

⁸ “El pintor don Félix Parra y la última exposición de sus obras”, *México: Boletín de la Universidad*, 1919, t. II, núm. 1, diciembre de 1919, p. 331.

⁹ Elizabeth Fuentes Rojas, *Destellos Cromáticos. Acuarelas de Félix Parra*, (UNAM-FAD, México), 2016.



◀ Figura 2. *Paisaje*, Félix Parra, 1899, acuarela sobre papel, 37.3 x 59 cm. Col. FAD/ UNAM, núm. de inv. 08664268.



◀ Figura 3. *Paisaje*, Félix Parra, 1906, acuarela sobre papel, 16 x 14 cm. Col. FAD/ UNAM, núm. de inv. 0866429.



▲ Figura 4. *Les Joueurs de cartes* (Los jugadores de cartas), Paul Cézanne, 1890-1892, óleo sobre tela, 65.4 x 81.9 cm, The Metropolitan Museum of Art.



▲ Figura 5. *Retrato*, Félix Parra, 1906, acuarela sobre papel, 16.7 x 11.7 cm, Col. FAD/ UNAM, núm. de inv. 08664308.

► Figura 6. *Paisaje*, Félix Parra, 1900, acuarela sobre papel, 30.9 x 40.8 cm. Col. FAD/ UNAM, núm. de inv. 08664269.



A pesar de lo breve de su vida, se puede dividir su obra en cuatro etapas de acuerdo con su técnica y temática; la primera es el periodo formativo en el que trabajó dibujos académicos, tanto en México como en Alemania. Cuatro años después volvió al país y ese momento constituye su segundo periodo, cuando realizó varias de sus obras pictóricas más importantes, tales como *La domadora*, de 1897, en este punto empezó a alejarse de lo tradicional en su atrevido acercamiento al desnudo femenino. De su segunda etapa, destaca en el género del retrato, donde Ruelas llevó a cabo un trabajo de excelente factura, tal como en su autorretrato o en el de Rubén Campos, Margarita Ruelas, don Manuel Guerrero y otros (Fig. 7).

Su tercera etapa es cuando se involucró con el grupo de la *Revista Moderna* y contribuyó con ilustraciones que dieron carácter a la revista. Es claro su viraje a lo fantástico y simbólico. Ruelas despliega una gran imaginación en los enmarcamientos que engloban las escenas con líneas paralelas onduladas o con retículas finas (Fig. 8).

En 1905, parte de nuevo a Europa y empieza una nueva etapa en la que aprendió a grabar al agua-fuerte y realizó obras excelentes. Sin embargo, lamentablemente Ruelas murió en 1907. Esta cuarta etapa, está dedicada a grabados, temas alegóricos y trágicos sobre el dolor y la muerte.

Alfredo Ramos Martínez (1875-1946)

Nació en Monterrey, Nuevo León, se trasladó a la Ciudad de México y se incorporó a la Academia de San Carlos. Recibió la pensión de una familia acaudalada, particularmente de la señora Hearst, lo que le permitió viajar a estudiar a Europa. Al regresar, en 1911, se propuso dirigir la Escuela Nacional y lo logró. Cabe destacar que las obras que había realizado en Europa fueron las que justificaron su preparación y mostraron su capacidad artística, lo que le dio los elementos para hacer su plan de trabajo y llevar a cabo su gestión (Fig. 9).



▲ Figura 7. *Margarita Ruelas en traje propio para salir*, Julio Ruelas, óleo sobre tela, 54.5 x 41.5 cm. Col. Banco Nacional de México.

Fue director de la entonces denominada Escuela Nacional de Bellas Artes, entre 1913 y 1914 y durante un segundo periodo de 1920 a 1928; lapsos entre los que se intercalaron las efímeras gestiones de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, en 1914, y de Mateo Herrera, en 1919. Además de paisajes, continuó haciendo retratos para las familias pudientes, lo que le permitía obtener recursos en épocas de carestía.

Posteriormente, Ramos Martínez vivió en Estados Unidos el resto de su vida y continuó pintando obras y murales sobre temas mexicanos, aunque ya su expresión había variado los rasgos de sus rostros, que eran planos, y en su paleta abundaban los tonos ocre y grises. Hasta 1941 volvió a México a pintar un mural en la Escuela Nacional de Maestros, invitado por los ministros de educación, Octavio Béjar y Jaime Torres Bodet.¹⁰ Dicho mural fue destruido cuando se construyó el nuevo edificio de la Escuela Normal.¹¹

La convivencia con las vanguardias europeas le infundió nuevas ideas sobre la educación artística, que puso en práctica como director de la Escuela Nacional. La influencia de la pintura al aire libre de los impresionistas franceses fue lo que determinó la fundación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México, como un acercamiento novedoso que planteaba otra manera de pintar, lejos de la técnica tradicional que aún se practicaba en la Antigua Academia. Los escenarios de las culturas indígenas fueron la temática, lo que puso una gran distancia con la tradición académica basada en los modelos clásicos de Grecia y Roma.

Roberto Montenegro (1886-1968)

Montenegro nació en Guadalajara, Jalisco; inició su formación artística a los 17 años, en la Antigua Academia de San Carlos, y se prolongó hasta 1906 cuando recibió una pensión para viajar a Europa. En España, estudió en la Real Academia de San Fernando de Madrid; posteriormente, en 1907, se trasladó a París, donde se puso en contacto con los movimientos vanguardistas europeos.

La influencia del poeta Rubén Darío en Montenegro en su etapa inicial es muy significativa. Colaboró con él en la *Revista Mundial*, que el poeta dirigía en Italia. Cuando Montenegro llegó a París fue el *art nouveau*, además de los temas literarios decadentistas, lo que le dio impulso (Fig. 10).

En 1910 regresó a México y permaneció por dos años; poco se sabe de su estancia en el país, solo que participó en las fiestas del Centenario de la Independencia. Por otro lado, organizó una exposición individual en la Escuela de Bellas Artes. Más tarde, inició unos diseños eróticos con influencia oriental donde la figura femenina se diluye en las telas de diferentes texturas y motivos que la envuelven y dejan ver un escote del que se asoman los senos, como en la serie de “Las venecianas”.

En 1918, presentó en Madrid una serie de cuadros de pequeño formato sobre temas mexicanos, con influencia de la paleta de la pintura española. En la obra se plasma la característica figura del mexicano sentado con sombrero y cubierto con la típica cobija, las frutas dispersas en el suelo, una mujer de pie con rebozo y otra sentada en una silla con un perico al hombro.

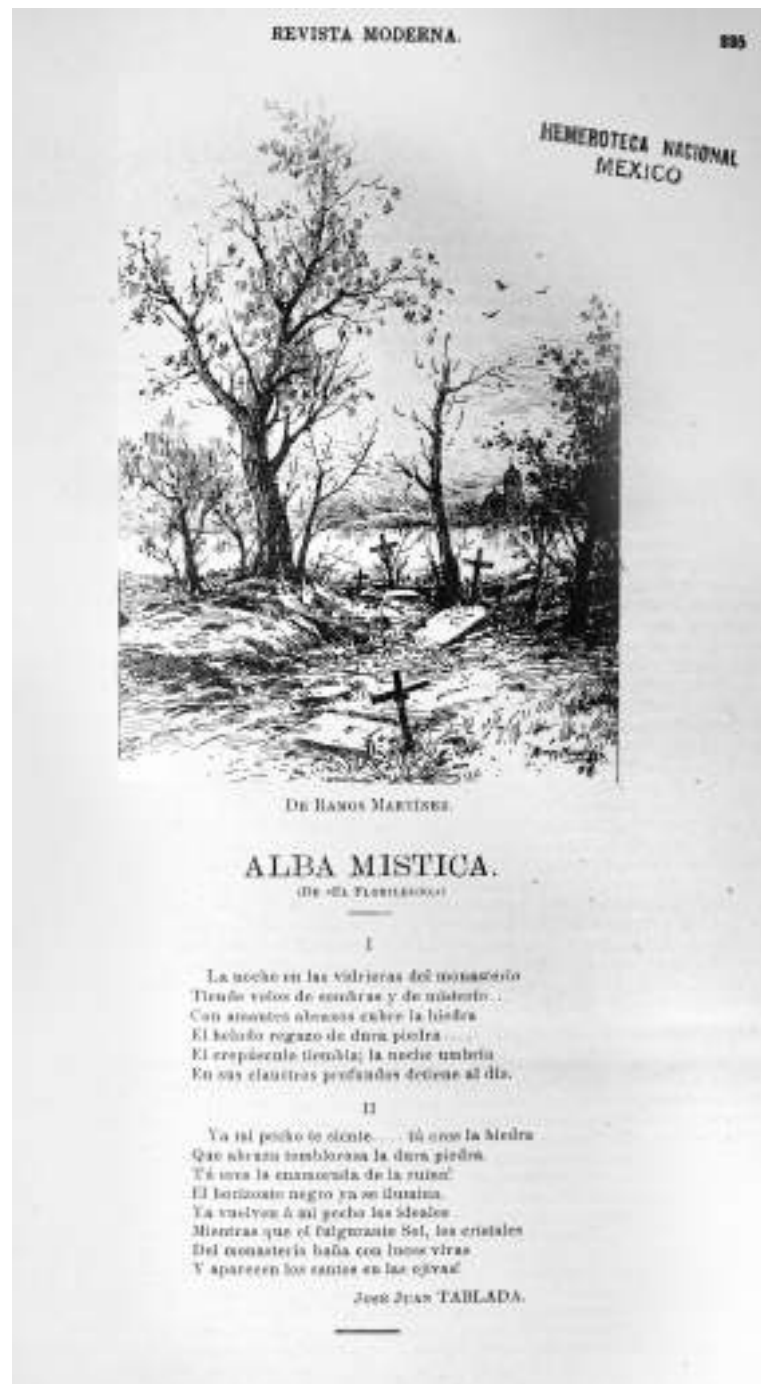
Por último, a finales de 1919, regresó a México y continuó con su labor de ilustrador, donde se refleja su recorrido por los países que más lo impactaron, como Italia y España. Ya percibía su entorno mexicano con una nueva mirada en la que dominaba su estilo modernista. Fue un hombre multifacético, de gran talento, que probó y experimentó su capacidad como pintor muralista, retratista, ilustrador, grabador, escenógrafo y caricaturista.

¹⁰ A. Luna Arroyo, *Ramos Martínez*, (Salvat-Ciencia y Cultura Latinoamericana, México), 1914, pp. 37-38.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.



▲ Figura 8. Ilustración de "Fragmentos", Julio Ruelas, en *Revista Moderna*, México, abril de 1899, núm. 4, p.113, Hemeroteca Nacional.



▲ Figura 9. Ilustración a "Alba mística", Alfredo Ramos Martínez, en *Revista Moderna*, México, abril de 1899, núm. 4, p.235, Hemeroteca Nacional.



► Figura 10. Ilustración a "Sonetos", Roberto Montenegro, 1906, en *Savia Moderna*, México D.F., marzo de 1906, Hemeroteca Nacional.

El modernismo en México

El modernismo, este fenómeno social, artístico, literario e ideológico, sorprendió de diferentes maneras a los artistas académicos. De acuerdo con el historiador de arte Fausto Ramírez, cubrió un lapso de aproximadamente medio siglo (de 1875 a 1925), durante el cual los artistas se codearon con esta corriente y reaccionaron en diferentes niveles en la cultura, en la filosofía, en lo social y en lo artístico.

[...] la voluntad de renovación, característica esencial del modernismo, quedó signada desde el origen por su apertura internacionalista, por un deliberado cosmopolitismo [...] existía la voluntad de apropiarse [...] de modalidades estilísticas imperantes en medios culturales más avanzados para poder dar voz a ideas y estados de ánimo inarticulados hasta aquel momento.¹²

Los artistas mexicanos trataron de asimilar, cada uno a su manera, la interpretación del entorno de los europeos, se trajeron esa mirada y la posaron en su país; lo vieron y lo descubrieron con nuevos ojos. La variedad de expresiones y "diversos recursos estilísticos [...] de que se sirvieron los modernistas [...] el eclecticismo y el sincretismo sustanciales que caracterizaron el movimiento [...] aunado a la doctrina de la libertad intelectual y del personalismo artístico [...]"¹³ todo se conjugó para que surgieran nuevas imágenes de sus paletas y se crearan lenguajes artísticos que estaban más a tono con los europeos.

Al desprenderse y abreviar de nuevas fuentes como el impresionismo, el expresionismo, el *art nouveau*, el simbolismo y todo lo que recibían de Europa, los artistas mexicanos formados en un ambiente académico empezaron a construir sus obras con un nuevo lenguaje y a mostrar al espectador nuevas maneras de percibir su entorno.

¹² Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, (UNAM-IIE, México), 2008, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

En suma, Félix Parra abordó las vanguardias europeas a través de su tinte impresionista, que expresó con soltura y espontaneidad en la serie de acuarelas que realizó en los años veinte. Ruelas se contaminó con el “esteticismo y el decadentismo” de fin de siglo que enarbolaban los poetas y artistas ante una sociedad permeada con múltiples complicaciones y retos. Alfredo Ramos Martínez mostró en su obra la influencia de los diferentes movimientos que hicieron eco en su afán de crear las Escuelas al Aire Libre y reproducir en México el fenómeno cultural europeo. Montenegro se vinculó al decadentismo y creó un estilo moderno diferente. Todos estos artistas que tenían un antecedente formativo en la Academia, ante el impacto transcultural, diferenciaron su obra plástica de su origen y la ligaron con las diferentes expresiones artísticas en boga.

Fuentes de consulta

- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1781-1910*. UNAM-III, México, 2009.
- Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, traducción de María Emilia Martínez, SEPSETENTAS, México, 1976.
- Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, UNAM-III, México, 1983.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Los retablos neoclásicos: una obra de arquitectos y escultores. Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX*, Comisión de Arte Sacro, México, 2005.
- , *Destellos cromáticos. Acuarelas de Félix Parra*, UNAM-FAD, México, 2016.
- Luna Arroyo, A., *Ramos Martínez*, Salvat-Ciencia y Cultura Latinoamericana, México, 1914.
- Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México 1896-1921*, UNAM-III, México, 1999, 2 tomos.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM-III, México, 2008.

Elizabeth Fuentes Rojas

Es doctora en Historia por la UNAM y en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Sus cursos, investigaciones y publicaciones se orientan principalmente hacia los siglos XIX y XX, especialmente al estudio de la historia de la Antigua Academia de San Carlos y de sus colecciones. Ha participado y coordinado más de 20 proyectos de investigación en la UNAM y el CONACYT. Es autora de 17 libros, 32 capítulos en libros y más de 20 artículos en revistas nacionales e internacionales. En 2012, recibió el premio Universidad Nacional en el Área de Investigación en Artes. Actualmente es Directora de la Facultad de Artes y Diseño.

CARTOGRAFÍAS A CONTRACORRIENTE O EL ARTE DE MIGRAR: Rezizte, Postcommodity y Hecho en México

Countercurrent Cartographies or the Art of Migration:
Rezizte, Postcommodity and Hecho en México

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Resumen: Este ensayo se enfoca en tres proyectos de instalación/escultura que permiten reflexionar sobre la cartografía migrante: *Ser fronterizo* (en proceso), del colectivo Rezizte, *Repellent Fence* (2015), del colectivo Postcommodity y *El coyote transportapueblos* (2017), de Libre Gutiérrez, miembro del colectivo Hecho en México. Estas tres obras trazan una geografía a contrapeleo de las determinaciones políticas dominantes. Por otra parte, es común a estos tres proyectos el uso de materiales reciclados, lo que sugiere una crítica del orden económico de sobreproducción y consumo. Otro elemento que hermana a estas obras es el carácter colectivo en la autoría y confección de las tres piezas, lo que da cuenta de una concepción de la creación artística que privilegia el impulso político y comunitario de reconocer y difundir el valor de la población en desplazamiento, implicando un concepto de ciudadanía supranacional fundada en la defensa de los derechos humanos de los migrantes.

Palabras clave: frontera, colectivos de arte, Derechos Humanos, instalación, escultura.

Abstract: This paper focuses on three installation/sculpture projects allowing the reflection on migrant cartography: *Ser fronterizo* (work in progress), by Rezizte collective, *Repellent Fence* (2015), by Postcommodity collective and *El coyote transportapueblos* (2017), by Libre Gutiérrez, a member of Hecho en México collective. The three pieces create a geography that goes against the grain from dominant political determinations. On the other hand, the use of recycled materials is common to these projects, which suggests a criticism on the economic structure of overproduction and consumerism. Another element linking the three pieces is their collective authorship and execution, which reveals a conception of artistic creation that privileges the communal and political impulse of recognizing and spreading the value of displaced populations, implying a supranational citizenship concept based on the defense of migrants' Human Rights.

Keywords: border, art collectives, Human Rights, installation, sculpture.

Es imposible pensar las fronteras y las migraciones sin echar mano de nuestros imaginarios geográficos. Lejos de las metáforas totalizantes y abstractas como la patria y el terruño –ese rincón de la querencia cargado de imágenes idílicas cuya función ha sido alimentar un sentido de pertenencia–, el espacio de la migración se abre paso a contracorriente de los límites nacionales, culturales y políticos.

Hablo en este trabajo de fronteras y migración como un fenómeno cultural, para el que cruzar los límites entre naciones es, ante todo, un proceso que pone en cuestión los elementos constitutivos de la identidad nacional, racial y de clase, entre otras marcas que definen al individuo que se desplaza. La bibliografía al respecto es muy amplia y no tenemos en este trabajo suficiente espacio para abarcarla. En las múltiples narrativas de cruces de frontera que podemos revisar, encontramos que los migrantes no tienen la intención de cambiar de lengua, de cultura o religión; sin embargo, su cotidianidad los fuerza a transformarse en otras personas. Para Renato Rosaldo “los migrantes y las personas socialmente movibles se han presentado culturalmente invisibles porque no son más lo que alguna vez fueron y aún no son en lo que podrían convertirse”.¹ Los migrantes habitan un espacio *liminal* entre dos paradigmas culturales y legales. Por ello, el estudio de las fronteras resulta en un desplazamiento de sistemas de significación o, como lo plantea José David Saldívar, en una desterritorialización que transgrede las barreras discursivas.² Las representaciones de cruce de fronteras, como las que nos ocupan en este trabajo, se abocan, por lo tanto, a hacer visible lo invisible: un proceso inconsciente de desplazamiento de sistemas simbólicos que tratan de ser capturados por la imaginación estética. Al tratarse de subjetividades en transformación, la metáfora de la frontera como una herida abierta, de Gloria Anzaldúa,³ nos remite a una situación a la vez dolorosa e inacabada por la que el sujeto migrante se concibe como un proceso de individuación inconcluso.

Vista desde esta óptica de la subjetividad, la migración traza la cartografía del desbordamiento, es el movimiento que empuja la historia hacia afuera. Por ello, para activistas como el Padre Alejandro Solalinde –reconocido por su valiente apoyo a los migrantes centroamericanos en México– el migrante es un héroe de nuestro tiempo, un factor de cambio histórico.⁴ Para el sacerdote activista hay en este protagonismo una expresión de la voluntad de Dios, que despliega una concepción teológica de la historia que se inscribe en la tradición de la teología de la liberación. El otrora bastión de

¹ Renato Rosaldo, *Culture & Truth: the Remaking of Social Analysis*, (Beacon Press, Boston), 1993, p. 209. La traducción es mía.

² José David Saldívar, “Américo Paredes and Decolonization” en Amy Kaplan y Donald E. Pease (ed.), *Cultures of United States. Imperialism*, (Duke University, Durham), 1993.

³ Véase Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, (Aunt Lute Books, San Francisco), 1999.

⁴ Alejandro Solalinde, “El migroma humamo: el significado de la migración”, ponencia presentada en el simposio Central Americans and the Latina/o Landscape: New Configurations of Latina/o America, University of Texas, Austin, Texas, febrero de 2012.



► Coyote
Transportapueblos 2,
2017, Lechería,
Estado de México.
Foto: Olmo Decont.

la defensa de los pueblos indígenas frente a los abusos cometidos contra ellos en el contexto de la Guerra fría, aplica ahora su ministerio a la población desplazada del continente en el contexto del neoliberalismo. Hablamos de desplazamientos humanos acosados por diversos intereses que hacen de la migración una horripilante carnicería de cuerpos pobres a lo largo de la geografía mexicana. Por ello, cartografiar la migración es adentrarse en una narrativa donde se revelan los puntos trágicos con que hemos de contar la historia de nuestro tiempo. Es esta voluntad de reflexionar sobre el espacio, desde la perspectiva migrante, la que ha motivado la obra de diversos artistas visuales en México y Estados Unidos, como parte de un amplio campo de representaciones que ha involucrado, además de a la plástica, a la creación literaria, cinematográfica y musical. En este trabajo me propongo revisar tres piezas que nos permiten comprender el sentido de las aportaciones de los colectivos de arte Rezizte, Postcommodity y Hecho en México al gran debate sobre la migración entre México y Estados Unidos.

Ser fronterizo o la geografía en movimiento

Desde 2005, el colectivo de arte urbano Rezizte ha emprendido un amplio programa de arte urbano en Ciudad Juárez. Ellos son parte de un movimiento más amplio que puede remontarse hasta los años ochenta, cuando empezaron a aparecer trazos de arte callejero a través del llamado grafiti cholo, a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos.⁵ En Ciudad Juárez, por ejemplo, puede mencionarse el trabajo de artistas urbanos como Otto Campbell quien, desde los años ochenta, cubrió las paredes de la ciudad con inscripciones provocadoras. Los transeúntes que cruzan el puente internacional Santa Fe, también en Juárez, se han familiarizado con los innumerables murales políticos que critican las iniciativas estadounidenses, sus guerras, la violencia antimigrante y la explotación de las maquiladoras, realizados por colectivos como Jellyfish y Calavera, entre otros. Durante la primera década del siglo xxi, en la medida en la que la violencia de género y del crimen organizado repuntaban, un gran número de grupos de arte urbano se dieron a la tarea de manifestarse contra la gran crisis de derechos humanos que mantenía a la ciudad en un estado de terror. Fue así como surgieron, junto con Rezizte, colectivos como Alta Tropa y 656 Cómics.

En esa tónica, el trabajo de Rezizte ha acompañado preocupaciones sociales de esta ciudad con respecto a violaciones a los derechos humanos, violencia contra las mujeres, los jóvenes y la población en general. Una de las piezas más renombradas es su *Homenaje a la mujer juarense*, de 2006, en la que, además de elevar un reconocimiento a la mujer indígena chihuahuense, se hace una sutil alusión a los feminicidios. Su activismo artístico contra la violencia se manifestó valientemente en las calles en una época cuando la ciudad vivía un estado de guerra (2008-2012) debido a las constantes confrontaciones de cárteles, a la intervención de la policía y los militares. En este contexto conciben, por ejemplo, la serie “Los sicarios”, constituida por piezas en alto contraste, con una perspectiva rotunda desde la que representan el desquiciamiento de la figura cadavérica del criminal amenazando al espectador, el ciudadano víctima. Otro aspecto a destacar de la obra de este colectivo es el homenaje a personas y símbolos que se han codificado como representativos de la vida fronteriza: personajes populares como Germán Valdés “Tin Tan”, la mujer indígena, el cholo, así como las citas visuales de la iconografía chicana y la pintura nacionalista mexicana, la iconografía prehispánica y la calaca. Desde la cultura del *hip hop* y desde el dominio de la calle, Rezizte participa vigorosamente en la representación y reflexión sobre la frontera.

Todo ello es parte del flujo de imágenes que, como un caleidoscopio, se refiguran infinitamente, siguiendo la trama de los movimientos humanos y sus tragedias; porque es preciso poetizar la frontera para darle sentido. Y es que su rostro más cierto se asoma en los relatos de los que la habitan. La frontera es una cadena interminable de historias duras y heroicas, grandes y dolorosas, deslumbrantes e irónicas. Cuando hablo de imaginarios fronterizos me refiero a los sujetos que viven la frontera, la sufren y finalmente la conquistan o terminan consumidos por ella. Sin embargo, habría que recordar un matiz importante, ya que no es posible aludir con el gentilicio fronterizo a los nativos con abolengo porque, si bien sus títulos les dan la categoría de dueños de la tierra, sus alcurnias nada tienen que ver con el proceso humano que aquí llamamos frontera.

Cuando digo fronterizo me refiero a todos los seres humanos que llegan, pasan, se quedan y vuelven; a los que permanecen atrapados mirando al país de enfrente como quien mira al cielo; a los que no tienen otra opción más que arraigarse en el suelo polvoso y desolado que pisan. La frontera es un fenómeno humano caracterizado por una drástica desigualdad que hace cohabitar a

⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *Vida de barro duro. Cultura popular y graffiti*, (Universidad de Guadalajara/ El Colegio de la Frontera Norte, Guadalajara), 1997, pp. 87-90.

grandes capitales globales de diversas ramas de producción (incluida la ilegal) con la economía precaria de las colonias donde todo lo lamentable sucede. Un ejército de mano de obra barata habita una barriada improvisada que sobrevive asombrosamente a desastres sociales y económicos. La frontera es la suma de sus historias de violencia, del mercado del placer y sus excesos, de los modos de explotación. No es fácil prevalecer frente a la dureza del desierto sin cierta disposición al ensueño y la adrenalina.

En esta trama social que designamos como frontera, la vida transcurre entre premuras y contradicciones, en los intersticios de lo legal y lo prohibido, según podemos leer en obras como las de Arminé Arjona, Rosina Conde o Luis Humberto Crosthwaite —y tantas narrativas más— enfocadas en la cotidianidad fronteriza. El paisaje humano de la frontera incluye a los cholos y demás expresiones juveniles de la periferia, a grupos indígenas que salen a cosechar limosnas, a los parqueros y las trabajadoras sexuales, a las obreras de maquiladora que mueven la economía global y a los múltiples trabajadores del crimen que también generan copiosas ganancias. Fronterizo es el migrante que llegó a estas regiones y se integró al arduo ajetreo del trabajo mal pagado y a correr todos los riesgos de vivir al borde. Lo fronterizo incluye a mixtecos, jarochos, rarámuris, mazahuas, torreoneros, duranguenses, chiapanecos, centroamericanos y, últimamente, haitianos; a quienes se suman las masas deportadas tras el endurecimiento de las políticas de migración de Estados Unidos durante los gobiernos de Barak Obama y Donald Trump.

Este cúmulo de connotaciones sustenta *Ser fronterizo*, un proyecto de escultura monumental en proceso de instalación en el cruce del Paseo de la Victoria y el Blvd. Francisco Villarreal, en Ciudad Juárez, realizado por Rezizte. Se trata de un camión escolar estadounidense, un Bluebird “fronterizado”, como llaman en la frontera a los vehículos procedentes de Estados Unidos

que han pasado por un trámite de regularización para circular en México. El autobús tuvo una primera vida pulcra y ordenada, trayendo y llevando a la niñez estadounidense de su casa a la escuela. Terminado su cometido, declarado desecho para aquéllos, el Bluebird cruza la frontera para convertirse en rutería (como llaman en Ciudad Juárez a los autobuses de servicio urbano), transporte de personal de las maquiladoras, puesto de burritos, escenario de bandas norteadas, aula de escuela pobre, casa habitación y, para *Ser fronterizo*, pieza de arte urbano. Al final de su vida útil, el autobús termina arrumbado en esos campos de concentración de formas y fantasmas que llamamos *yonques*. Laberinto de piezas inimaginables, el *yonque* es una parte ineludible de la fisonomía de las ciudades fronterizas; en suma, es el gran taller de los dioses de la sobrevivencia, donde la ley del reciclaje es el decálogo de los pobres. Sequedales nimbados con un manto de polvo que santifica el desierto de las desesperanzas; en el *yonque* yace un mundo formado con pedazos de mundo que “aquí vinieron a dar”. El sistema de reciclaje que sostiene una economía subterránea en las ciudades fronterizas puede comprenderse como el envés de la sobreproducción capitalista.

Ser fronterizo es un objeto que ha sido literalmente reciclado o resignificado más de una vez. Como ex autobús, ex rutería, él mismo es la metáfora del sujeto migrante que transcurre infinitamente entre traducciones, su sentido es la resignificación errática que lo lleva de sobrevivencia en sobrevivencia. Bajo la dirección de Jorge Pérez, “el Yorch”, el colectivo Rezizte ha estado desde 2014 preparando la obra monumental que por trabas burocráticas, debidas al cambio de gobierno municipal, no ha podido ser concluida.⁶ El autobús fue cortado a la mitad y dispuesto en forma de “V” sobre una plataforma. Así, el Bluebird señala el punto divisorio de la frontera. El vehículo está dispuesto de tal manera que parece sumergirse como un transporte

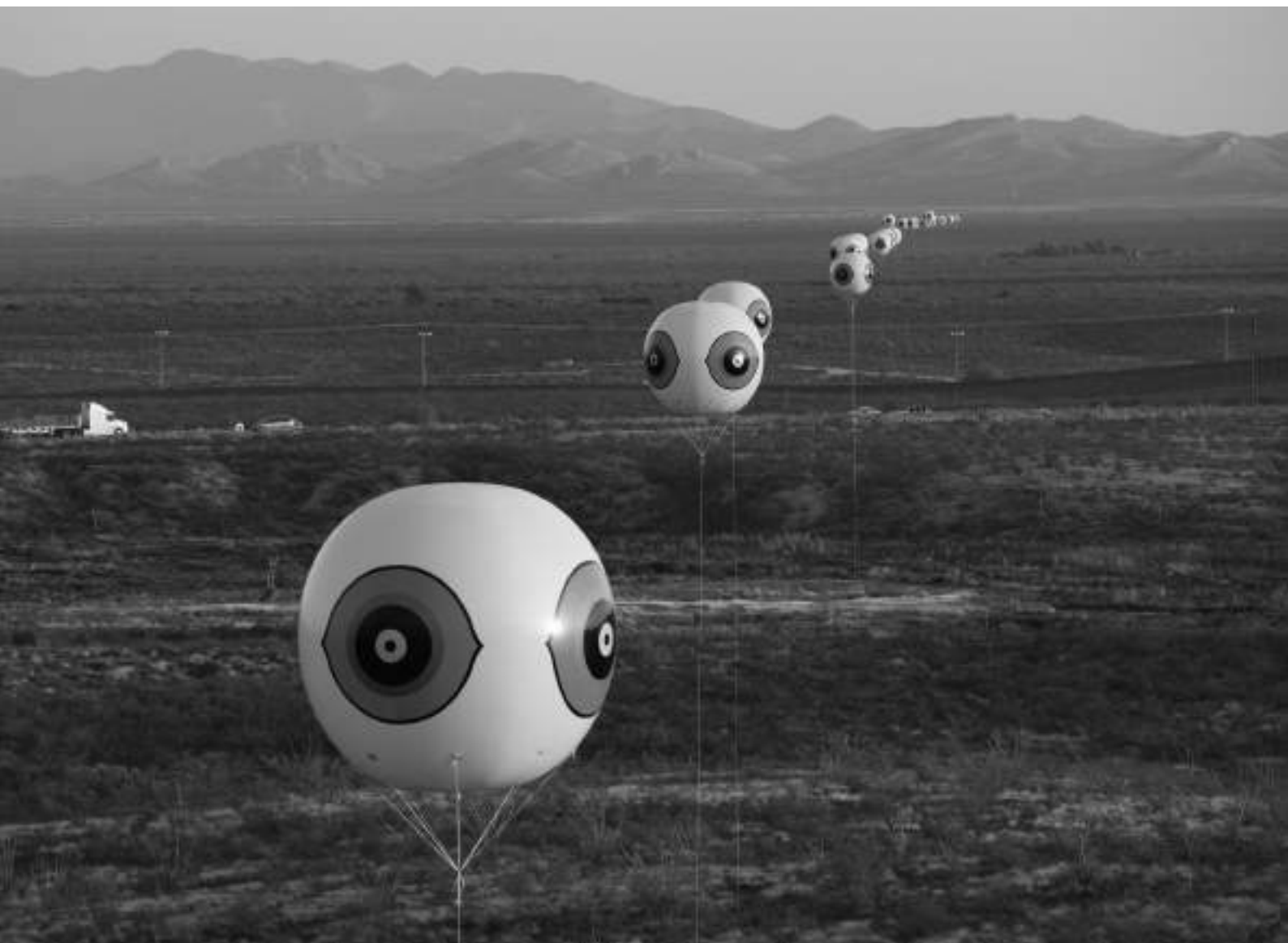
⁶ Información recabada en la entrevista virtual de mi autoría, realizada en julio de 2017.



escolar y resurgir del otro lado hecho autobús del servicio urbano o transporte de personal de maquiladora. El mural con que Rezizte programa cubrir la superficie del autobús –según lo hemos visto en el prototipo– reitera la iconografía precolombina, con una serpiente arrastrándose en su base. En la parte sur vemos dos rostros gigantes de rasgos amerindios con manos que caen a los costados y, en la parte norte, un ángel nimbado que despliega sus alas. Estas alusiones raciales, más que desprendidas de la retórica oficial indigenista que caracterizó al gobierno de la posrevolución en México, hacen eco de la iconografía indígena del muralismo chicano, donde se cifra la recuperación territorial del desierto en tanto tierra de los ancestros míticos.

Esta interpretación mitológica de la migración como el regreso a las raíces, representado en los motivos prehispánicos, se articula con la idea de la frontera como lugar sin reposo. El equilibrio huido de la “V” sostiene el incesante movimiento de cruce. En su transformación constante, la frontera es un lugar de confluencia a donde todo vuelve, es el sitio donde quedan atrapados los sueños, el escondite y el moridero de cosas y seres humanos. El ser fronterizo es el ser del vértigo, el borde que marca a la vez el principio y el fin. Las sugerencias que esta pieza nos deja, desde su condición de material reciclado hasta la caracterización de un sujeto fronterizo en movimiento, guardan diversos puntos de convergencia con las obras que discutiremos a continuación; principalmente la sugerencia mitológica del indígena como metáfora de la nación primigenia que, al migrar, recupera su territorio, no lo invade. Con ello, despliega una postura política frente a la geografía oficial que se empeña en ver a los nativos como *aliens*; así como una crítica de las formas de colonización del neoliberalismo inscrita en los materiales reciclados con que se construye la pieza. Hay sin duda en este reuso del autobús una voluntad metafórica de caracterizar la subjetividad migrante como la que se reinventa, la que resignifica su propio ser, como uno de los sentidos profundos del proceso de migrar.

▲ *Ser fronterizo*, 2016,
Ciudad Juárez,
Chihuahua. Foto:
Louise Mitchell.



▲ *Repellent Fence (valla repelente)*, 2015, Agua Prieta, Sonora. Foto: Cristóbal Martínez.

Repellent Fence: suturando la herida abierta

Entre el 10 y el 12 de octubre de 2015, el paisaje de la frontera entre Agua Prieta, Sonora, y Douglas, Arizona, se vio atravesado por una serie de 26 globos de tres metros de diámetro, dispuestos a lo largo de tres kilómetros en sentido perpendicular a la frontera que une y divide a los dos países. *Repellent Fence* (valla repelente) es el nombre que el colectivo de arte Postcommodity dio a esta pieza. En el territorio mexicano se desplegó a mitad de los globos y la otra mitad en el estadounidense. La trayectoria de este colectivo —compuesto por Kade Twist, Cristóbal Martínez y Raven Chacón— se remonta al año 2007. Su intervención en la escena pública, según lo explican ellos mismos, hace manifiesta la perspectiva de los pueblos indígenas frente a la violencia física y simbólica de la globalización y los estragos del neoliberalismo; la nueva expresión del colonialismo.⁷ Entre sus piezas de instalación y

⁷ Véase la declaración de principios del colectivo en la página: < <http://postcommodity.com/About.html>>.

performance podemos citar *It's My Second Home, But I Have a Very Spiritual Connection With This Place* (2010); *If History Moves At the Speed of Its Weapons, Then the Shape of the Arrow Is Changing* (2010); *A Very Long Line* (2016); *The Ears Between Worlds are Always Speaking* (2017) y *Coyotaje* (2017). Por su posición vigilante de los abusos contra migrantes y las distintas formas de *colonialidad* contemporánea, Postcommodity continúa la tradición que artistas latinoestadunidenses, como Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco y el colectivo Asco han forjado desde los años setenta.

El proceso de *Repellent Fence* empieza en 2013 con la exploración de la línea fronteriza para encontrar el sitio donde confluyeran tanto una comunidad binacional organizada que se involucrara en el proyecto como un paisaje que permitiera narrar la experiencia migratoria. En esta obra, la geografía es el elemento primordial. El objeto *ready made*, que concentra los tropos que habrían de ponerse en acción, es una réplica a escala de un globo que se comercializa con el nombre Scare Eye Balloon, cuyo fin es ahuyentar a las aves de jardines y campos de cultivo, aunque su efectividad es dudosa. Por su inutilidad, el globo es una metáfora del mercado que se basa en la producción de basura como principio de la economía, un puro valor de cambio. Los globos tienen impresos cuatro ojos formados por círculos concéntricos coloreados de negro, rojo, amarillo y blanco. Es posible encontrar la misma combinación de colores en varios objetos utilizados tradicionalmente por diversos grupos indígenas del continente como dispositivos de sanación o protección contra influencias malignas, según explican los mismos artistas.⁸ Esta coincidencia permite hablar de una descolonización por medio de la recuperación de un objeto que la mendacidad del mercado arrebató del universo simbólico nativo. *Repellent Fence* es una escultura de globos que escapan de su condición de mercancía para habitar, por un par de días, la geografía del desierto, poniendo en efecto el sentido mágico de la iconografía de los ojos. Son esculturas efímeras en un terreno vacío y luminoso que yace bajo el peso de la inmensidad atmosférica. En esta relocalización como pieza artística, los ojos repelentes abandonan su falsa pretensión de ahuyentar aves para contarnos la historia obstinada de los proyectos coloniales, actualizada ahora en los cuerpos de los migrantes.

Los globos, como los amuletos que nos colgaban las abuelas, han llegado a vigilar la ruta y a resguardar de los peligros a los más desprotegidos –los migrantes–, desde su altura alcanzan a dominar la amplitud del desierto. Pocos lograrán penetrarlo y salir vivos. La comunidad binacional de Douglas y Agua Prieta no es indiferente a las dificultades y desgracias que viven los migrantes. Frente al muro, instalado bajo la presidencia de George W. Bush, los habitantes de la comarca participan en la reunión de los fragmentos territoriales desgarrados violentamente por esos complejos jurídicos y militares que llamamos Estados y que pretenden ordenar la vida de la gente.⁹ *Repellent Fence* es una sutura ejercida a modo de resistencia ante la hostilidad burocrática del gobierno de Estados Unidos y el odio recalcitrante de grupos supremacistas. Los pobladores de ambas ciudades van y vienen, viven juntos pese a todos los obstáculos, tienden de norte a sur sus lazos sanguíneos e históricos y llaman casa a una extensión de suelo sepia y lastimado: marcado por la afrenta.

Las narraciones amerindias cuentan sus historias de desplazamiento de norte a sur, siguiendo la pauta de las costas y las cordilleras. El mito de Aztlán traza esa ruta del desierto hacia los vergeles de Mesoamérica. Es significativo que en la pieza de Rezizte, *Ser fronterizo*, la referencia indígena nos devuelva a esa ocupación del territorio que el arte chicano encomendó al mito precolombino. El muro es un factor que obstruye el cauce por el que, durante siglos, la humanidad oriunda ha caminado. Desde sus 15 metros de altura, los globos de *Repellent Fence* se levantan sobre el muro remarcando ese cauce. La unión comunitaria binacional, como estos globos, desafía el tajo con que se fragmentó a las naciones originarias.

⁸ Véase <Repellent_Fence_English.html> [Consultado el 8 de agosto de 2017].

⁹ Judith Butler y Gayatri C. Spivak, *Who Signs the Nation-State?*, (Seagull Books, Londres-Nueva York-Calcuta), 2007, p. 4.

El proyecto propuesto por Postcommodity llama, entonces, a celebrar la pervivencia de la tierra y su gente. Se trata de una consciencia ciudadana supranacional que ve en la frontera una expresión intrusiva, colonizadora, que hay que desafiar con un gesto descolonizador. De esta manera, lejos de ser una mera instalación, la obra es un *performance* político.¹⁰ Como tal, se trata de la enunciación de una utopía, es la expresión de un deseo político a partir de borrar simbólicamente la frontera física e instalar por encima de ella el proyecto de una sociedad civil que se piensa bajo otra cartografía. La mirada de los globos ahuyenta los males y se levanta a la altura de los pájaros que, como la consciencia ciudadana fronteriza, vuelan a contracorriente de los trazos estatales. De acuerdo con Raven Chacón, marcan un camino que hay que recorrer entre espinas.¹¹ Los globos son hitos que señalan el recorrido, pero no se trata de un paseo, sino de un andar entre matorrales, a merced del polvo y el calor.

De esta manera, Postcommodity y la comunidad binacional que colabora en el proyecto no denuncian ni demandan nada, más que eso, nos hacen repasar la historia de los trayectos letales que tienen que seguir los migrantes. Los globos se levantan hacia el cielo prístino del desierto y la fila que forman se desplaza trazando una ruta que recorre los furtivos senderos de los migrantes. El lecho del arroyo seco por donde pasa esa línea es ya un espacio significado por las narrativas trágicas de las sagas migratorias.

No podemos dejar de aludir a los cuerpos que mueren de insolación ni a los otros perseguidos por los *cazailegales* supremacistas de los ranchos de Arizona, ni a los que desaparecen sin dejar huella y que dan lugar a especulaciones sobre tráfico de órganos, como ficcionaliza la novela de Ricardo Guzmán Wolfer, *La frontera huele a sangre* (2002), ubicada en la zona de Nogales. Así,

las connotaciones son inevitables porque el desierto, que guarda en su piel estas historias, se ha convertido en uno de los escenarios de terror para innumerables obras filmicas y literarias, en una y otra lengua. Vale la pena mencionar películas como *Babel* (2006), *La jaula de oro* (2013) y *Desierto* (2015), entre otras. Los ojos sanadores y ahuyentadores de los globos miran hacia los cuatro puntos cardinales a contrapelo del odio de las cámaras y los binoculares de los asesinos xenófobos. Parecen escudriñar los trazos de sangre; quieren penetrar la lejanía donde se perdieron los despojados, los desplazados, los soñadores. En esta multiplicidad de líneas que se intersectan y se lanzan en diversas direcciones, encontramos los hilos narrativos que sostienen al imaginario fronterizo. Se trata, en todo caso, de narrar la presencia indómita de los hombres y mujeres expulsados de su origen, despojados de su calma y su futuro. El muro pretende detener el flujo de los cuerpos descendientes de los nativos de este continente, pero esto solo constituye un reto a vencer más que una derrota. El muro no es impenetrable, termina siendo roído desde el subsuelo por túneles que inyectan mercancías tóxicas en las venas del imperio; aunque desde la superficie sea constantemente burlado.

El cauce migratorio impondrá su historia pese a los implacables esfuerzos que demarcan lo que no puede escindirse por decreto. En este sentido, el trazo que forma *Repellent Fence* entra en tensión con el que se tiende de oriente a poniente, el de la ocupación europea que llega para imponer un tajo sobre un territorio de naciones diversas; la herida abierta de Anzaldúa, ahora remarcada tercamente con un muro. Narrar desde los globos es desplegar la historia de las líneas que recortan el paisaje desnudo del desierto. De esta manera, *Repellent Fence* sintetiza la obsesiva tensión con que se escribe la frontera.

¹⁰ Diana Taylor, *Performance*, (Duke University Press, Durham), 2016, pp. 90-95.

¹¹ Para mayor detalle, consúltese: Mark Trecka, "The Implication of a Fence: Part Four—We Just Don't Live in That World", en *Beacon Broadside. A Project of Beacon Press*, 16 de julio de 2016, <<http://www.beaconbroadside.com/broadside/2016/07/the-implication-of-a-fence-part-four-we-just-dont-live-in-that-world.html>>.

El coyote transportapueblos, la ruta del altruismo

“Si cada uno de nosotros dedicáramos un día del año a trabajar por los desplazados y desposeídos, como los migrantes, resolveríamos el problema de muchas personas”, dice con seguridad Alfredo Libre Gutiérrez¹² en referencia a su pieza *El coyote transportapueblos*, una escultura de madera reciclada que contiene mapas, lista de refugios y compartimentos para dejar artículos que les serían útiles a los grupos de migrantes que huyen de la violencia y la miseria en Centroamérica con destino al norte. Más que una escultura, el coyote de madera que Libre confeccionó con pericia arquitectónica es una invitación a tender la mano a una población que enfrenta en su travesía numerosos abusos, muchas veces letales.

Es quizá la escena de arte urbano de Tijuana la que ha mantenido una trayectoria más larga y compleja en lo que se refiere al arte callejero mexicano. Sus orígenes se remontan al grafiti cholo, que investigadores como José Manuel Valenzuela Arce y Jorge Francisco Sánchez han estudiado. Podemos contar, entre otros, a artistas como Panka, El Sueños o Búho Villamil, cuyos trabajos han formado parte de un esfuerzo por recuperar el espacio urbano de los estragos de la violencia contemporánea. Entre los colectivos tijuanenses, Hecho en México es, sin duda, el de mayor influencia. De hecho, Libre Gutiérrez, el miembro más destacado de este grupo, se cuenta entre los artistas urbanos mexicanos más reconocidos internacionalmente, con murales en Europa, Estados Unidos y toda América Latina. Su iconografía abarca retratos de indigentes, personajes mitológicos regionales y, sobre todo, un despliegue simbólico en torno a la fauna del desierto.

▼ *Coyote Transportapueblos 1*, 2017, Lechería, Estado de México.
Foto: Olmo Decont.



¹² Esta y todas las referencias hechas a lo que expresa Libre Gutiérrez provienen de una entrevista que le realicé en julio de 2017.



▲ *Coyote*
Transportapueblos 3,
 2017, Lechería,
 Estado de México.
 Foto: Olmo Decont.

Hace más de una década que el coyote forma parte de la iconografía de Libre Gutiérrez y su colectivo Hecho en México. La experiencia personal de haber pasado tiempo en la cercanía de un grupo de coyotes en la región de La Rumorosa, en Baja California, dio inicio a su fascinación por este animal que habita amplias regiones del hemisferio norte del continente. Además, es una referencia inevitable al coyotaje, el oficio de guía de migrantes en los cruces fronterizos, y a las resonancias mitológicas que hacen de este animal una de las figuras centrales en la cosmovisión de los pueblos originarios de América. Se trata, entonces, de una simbiosis entre el coyote traficante de migrantes indocumentados y el que da la vida, engaña y divierte, de las mitologías amerindias.

La pieza que Libre Gutiérrez realizó, siempre con el apoyo de compañeros artistas, tiene el objetivo de ayudar a los migrantes a cruzar el territorio lleno de peligros en su trayecto; les ofrece mapas con indicaciones de dónde dirigirse para buscar refugio y les provee de comida, agua y abrigo. El coyote de madera instalado en las inmediaciones de las vías férreas de Lechería, Estado de México, no les pide dinero a los trashumantes, como lo hacen los guías de migrantes, sino que les regala orientación, sustento y la certeza de que pese a los riesgos que pasan, hay personas que se interesan por ayudarlos anónimamente, por el mero gesto solidario.

Me interesa resaltar que este proyecto es legible no precisamente en la pieza como tal, sino a lo largo del trayecto que va desde la concepción arquitectónica hasta su uso posterior, con lo que la escultura escapa a la permanencia de las piezas de arte destinadas a la perpetuidad. *El coyote*

transportapueblos presenta el carácter efímero del mural urbano, del que Libre es uno de los máximos exponentes en México.

La madera de desecho para construir un refugio simbólico para los migrantes nos remite a la edificación irregular de los barrios periféricos de las ciudades fronterizas. Como en el caso de Rezizte, el reciclaje omnipresente en estas ciudades es la base material del proyecto artístico. Hay que recordar que el interés de Libre por la población en tránsito se arraiga en la misma trama urbana de Tijuana, de donde es oriundo. El carácter provisorio de los asentamientos irregulares se cruza aquí con la situación precaria del migrar por el territorio mexicano.

El proceso o evento estético-político que este proyecto implica es una narrativa, un suceder de actos significativos que constituyen un gran *performance*. La realización de *El coyote transportapueblos* empieza con el diseño y armado en el taller del artista; sigue con la instalación veloz frente a las vías de Lechería —un lugar conocido por el peligro que significan las bandas del crimen organizado y las fuerzas oficiales que acechan a los migrantes— y concluye con su uso efectivo por parte de personas que depositan anónimamente agua, alimento y ropa. Los migrantes, además de informarse sobre rutas y refugios que la pieza les dispensa, dejan mensajes de afecto con la esperanza de que quienes han contribuido en su camino, pasen por ahí y los lean.

Como una intervención audaz y filantrópica, es un arma pacífica en medio de una guerra, un “coyote de Troya”, una figura que se introduce a contracorriente de los aparatos de victimización que mantienen en México un estado de inseguridad creciente. Al igual que los migrantes, la escultura de madera se mantiene a la intemperie a merced de quienes lo consideren una amenaza. En una visita a su taller, en julio de 2017, encontré al artista reparando la cabeza del coyote. La escultura había sido derribada violentamente; porque, además de despertar un sentimiento de altruismo

hacia quienes huyen de la pobreza y la violencia de sus lugares, la obra también ha provocado la hostilidad que desemboca en un acto vandálico que promueve el odio antimigrante.

“El público quiere que le enseñes realidades”, me dice Libre en la entrevista. Contrario a las posiciones que tratan de evitar la alusión a los problemas sociales, por considerarlos poco artísticos, la reflexión sobre las situaciones de injusticia articulan el quehacer estético con la emergencia de una nueva ética comunitaria que se despierta a la luz de la inseguridad. No se trata precisamente de ayudar a los migrantes a llegar a Estados Unidos. El propósito es más ético que económico o político: se trata de “ayudarlos a que no se mueran”, como me cuenta Libre. En este sentido, el coyote es en sí mismo un comentario sobre la inseguridad que cubre el territorio mexicano. Dejar de ver la migración como un problema y entenderla como una oportunidad de enriquecimiento cultural y económico, según nos manifiesta el artista, nos lleva a comprender que ayudar al migrante es también ayudarnos a nosotros mismos.

Si revisamos la iconografía animal que Libre ha desarrollado a lo largo de una amplia trayectoria como artista urbano, encontramos que es constante en su mirar a los animales como una metáfora del migrante. Así, el venado, el borrego cimarrón y el coyote aparecen constantemente llevando a su espalda paisajes con caseríos. Llevan su propio pueblo, su cultura, su riqueza vivencial, a donde quiera que se trasladen. De ahí que el coyote de madera, con mapas, compartimentos llenos de objetos, además de su concepción arquitectónica propia, nos sugiere una representación del movimiento migratorio no como un solo desplazamiento de individuos debatiéndose en la exclusión y la falta de seguridad, sino como un amplio proceso por el que la *historia toda* entra en movimiento. Por ello, la escultura se replicará en otros puntos por donde pasa la ola migratoria centroamericana; hasta ahora, se proyecta instalar nueve coyotes en Chiapas, Tabasco, Oaxaca, Puebla y Querétaro.

Conclusiones

Los proyectos aquí descritos nos permiten reconocer, por lo menos, cuatro líneas centrales en las que el arte se redefine a la luz de la emergencia migratoria: Primero, las instalaciones reinscriben el saber geográfico como una reterritorialización en la que la migración desafía y reconfigura los límites estatales hacia la formación de una ciudadanía supraestatal. En segundo lugar, para los tres colectivos, la tradición indígena se manifiesta significativamente en la iconografía, lo que abona al entendimiento de la legitimidad de la migración sobre territorios ocupados por la colonización europea; planteándose como proyectos descolonizadores. Tercero, los materiales reciclados con los que los artistas prefieren confeccionar sus trabajos mantienen una relación estrecha con la inventiva de las poblaciones despojadas para emprender con ello un movimiento a contracorriente de los proyectos neoliberales en los que predominan la producción y el consumo. Por último, el carácter colectivo de la creación y su permanencia efímera revierten la pretensión, para el arte, de un único sujeto creador y de su trascendencia temporal, lo que lleva a un replanteamiento tanto en el terreno del valor artístico como en el de su función social.

Fuentes de consulta

- Butler, Judith y Gayatri C. Spivak, *Who Signs the Nation-State?*, Seagull Books, Londres, Nueva York, Calcuta, 2007.
- Guzmán Wolffer, Ricardo, *La frontera huele a sangre*, Lectorum, México, 2001.
- "Postcommodity": <<http://postcommodity.com/>>, <<http://postcommodity.com/About.html>>, <http://postcommodity.com/Repellent_Fence_English.html> [consultados el 8 de agosto de 2017].
- Solalinde, Alejandro, "El migroma humamo: el significado de la migración", ponencia presentada en el simposio Central Americans and the Latina/o Landscape. New Configurations of Latina/o America, The University of Texas, Austin, febrero de 2012.
- Taylor, Diana, *Performance*, Duke University Press, Durham, 2016.
- Trecka, Mark, "The Implication of a Fence: Part Four-We Just Don't Live in that World", en *Beacon Broadside. A Project of Beacon Press*, 16 de julio de 2016. <<http://www.beaconbroadside.com/broadside/2016/07/the-implication-of-a-fence-part-four-we-just-dont-live-in-that-world.html>> [consultado el 8 de agosto de 2017].

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Profesor e investigador en la Universidad de Texas, en Austin. Entre sus trabajos académicos se encuentran *La modernidad abyecta* (2001); *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity* (2007); *Nación criminal: narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano* (2015) y *Translating the Queer* (2016). Ha coordinado diversos volúmenes sobre violencia sexual y de género; además de varios artículos y capítulos de libros sobre frontera, género, sexualidad y violencia en la plástica, el cine y la literatura latinoamericana que han aparecido en distintas publicaciones del continente.

HACIA UNA POÉTICA DEL “DESPLAZAMIENTO CIRCUNSTANCIAL”

Cuerpos e identidades en *performances* transfronterizos

For a Poetic of “Circumstantial Displacement”
Bodies and Identities in Cross-Border Performances

Tatiana Navallo

Fecha de recepción: 26 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 30 de junio de 2017

Resumen: Los *performances* transfronterizos de la serie *Dilater et contracter l'univers/Dilatar y contraer el universo* (2008-2013), de la artista colombiana-canadiense, Constanza Camelo Suárez, giran en torno a la poética del desplazamiento circunstancial. Estas acciones ponen al descubierto, no sin conflictos, las disímiles experiencias migratorias, al tiempo que apuntan a conformar comunidades de acción, llamadas a ocupar circunstancialmente un espacio dotado de afectividad y memoria. La experiencia del “estar-con” de las acciones *performativas* se asume así con entera responsabilidad, respetando la igualdad en el reconocimiento de la diferencia.

Palabras clave: frontera, comunidad de acción, experiencia migratoria, memoria, territorialidad.

Abstract: Cross-border performances from the series *Dilater et contracter l'univers / Expanding and Contracting the Universe* (2008-2013), by the Colombian-Canadian artist, Constanza Camelo Suárez, revolve around the poetic of circumstantial displacement. These actions bring to light –not without conflict– dissimilar migratory experiences, as they aim to establish communities of action summoned to circumstantially occupy a space filled with emotion and memory. Thus, the “being-with” experience of performative actions is assumed with complete responsibility, respecting equity to recognize difference.

Keywords: border, community of action, migratory experience, memory, territoriality.

En un contexto de movilidad global y forzada, ya sea por razones políticas o económicas, los desplazamientos migratorios ponen de relieve la precariedad y la violencia a la que están expuestos los migrantes en todos los órdenes de la vida cotidiana. Las formas divergentes que asumen estos desalojos, en sus variadas manifestaciones, generan una amplia gama de reflexiones provenientes de distintas prácticas y campos de estudio, de la que se desprenden impactose implicancias políticas presentes. Desde una mirada arraigada en su vivencia personal, uno de los aportes de reflexión más significativos es el de Tzvetan Todorov, quien piensa sobre las condiciones circunstanciales del exilio que, si bien pueden aparecer desvinculadas de lo económico y lo político, se encuentran íntimamente ligadas al desapego de lo convenido e imponen al hombre desarraigado, consecuentemente, “nuevas formas de interrogación y de asombro”.¹ En estrecha relación con lo anterior, Todorov relocaliza el rol asumido por el intelectual en la esfera del bien público, insistiendo en que “el derecho a la libertad ha de ser equilibrado por un deber de responsabilidad”;² en este sentido, la práctica misma del artista-intelectual, atento a los valores y derroteros de la sociedad, es llamada a situarse entre los campos de la estética y la ética.

En diálogo abierto con la propuesta de Todorov, la artista del *performance* colombiana-canadiense Constanza Camelo Suárez³ sustituye el término de “exilio circunstancial” por el de “desplazamiento circunstancial”, donde quedan implicadas conjuntamente su práctica *performativa* y su experiencia migratoria de

Colombia a Canadá,⁴ al asumir su propio cuerpo –a la vez sujeto-objeto– como “cuerpo desplazado que alberga la acción *performativa*”.⁵ Por otra parte, la artista afirma que su actitud y práctica artísticas apuntan a explorar los vínculos entre “el gesto poético y el comportamiento de los seres humanos”, en tanto modos disímiles de accionar en contextos determinados. Esto mismo le permite afirmar, anclada en su propia experiencia, que “lo desplazado” implica que su libertad se encuentra dislocada en un contexto de globalización, pues si la acción de trasladarse consiste en un estar obligado a migrar, en el caso –entre muchos otros– en el que la libertad se ve amenazada a causa de las circunstancias que alteran el orden público, entonces,

mi identidad colombiana corresponde a la de una entidad en la que las acciones ya no pueden realizarse. Es desde ese *hors lieu* –fuera de lugar– que mi práctica se elabora como un signo del pasaje efímero del cuerpo en desplazamiento. Mi cuerpo está (en) tránsito.⁶

Esta afirmación alberga su propia capacidad de significación, en contacto con la noción de subjetividad, entendida como un “fuera de lugar”, bien haciendo un guiño a las memorias de Edward Said,⁷ bien a la noción de “sujeto migrante” de Antonio Cornejo Polar quien, a partir de su análisis en la literatura andina de la problemática de las migraciones, da cuenta de un sujeto que va conformando un discurso descendido, múltiple, imposibilitado de resolución sintética, al estar definido por su “radical heterogeneidad”.⁸

¹ Tzvetan Todorov, *El hombre desplazado*, (Santillana, México), 2008, p.29.

² *Ibid.*, p. 187.

³ Nacida en Colombia, es doctora en *Études et pratiques des arts* por la Université du Québec à Montréal (UQAM). Actualmente, es profesora en la Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Miembro del Centre de recherches Cultures-Arts-Sociétés (CELAT), y cotitular de la Chaire UNESCO en transmission culturelle chez les Premiers peuples (Cátedra UNESCO en transmisión cultural de los Pueblos indígenas). El año 2017 fue la artista invitada del intercambio Francia-Colombia, Année Croisée France-Colombie, y presentará su obra en Le Générateur y la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) en París. Una retrospectiva de su obra será presentada en la Galería Valenzuela y Klenner en Bogotá, en 2018. Para el conjunto de su trabajo, véase el registro fotográfico y documental: <<http://constanza-camelosuarez.com>>; véase, también, <<http://www.celat.ulaval.ca/centre/membres/constanza-camelosuarez/>>.

⁴ Sobre la migración latinoamericana, véase las investigaciones del sociólogo Víctor Armony, particularmente el número dedicado a las diásporas latinoamericanas, publicadas bajo su coordinación en la revista *Canadian Ethnic Studies*.

⁵ C. Camelo Suárez, “Déplacements circonstanciels/ Desplazamientos circunstanciales”, conferencia del coloquio Migration, frontières et droits humains dans les Amériques, Université de Montréal, 16 de marzo de 2017.

⁶ *Loc. cit.* En adelante, las traducciones del francés son mías.

⁷ Edward Said, *Out of Place: A Memoir*, (Vintage Books, Random House, Nueva York), 1999.

⁸ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, núm. 176-177, 1996, p. 383.

Corporalidades y subjetividades –conflictivas, cambiantes, contradictorias– esquivas a definiciones reduccionistas y fijaciones binarias de sentido, se arraian en una reflexión mayor respecto a los diversos modos de desplazamiento y movimientos territoriales en un mundo globalizado en constante reacomodo.

Insertas en el marco del “desplazamiento circunstancial”, me interesa visitar tres acciones *performativas*, de la serie *Dilater et contracter l'univers/ Dilatar y contraer el universo*, realizadas por Constanza Camelo Suárez. Entiendo que estas acciones ponen al descubierto un juego de estrategias de (auto)percepción y representación en las que se

visibilizan subjetividades desplazadas, marcadas por el conflicto y la negociación del “cuerpo en tránsito”⁹ desde un saber y poder trasladarse con sus propias limitaciones e incluso imposibilidades traducidas en formas de expulsión, deportación y, en su forma más extrema, desaparición.¹⁰ La selección de esta artista responde a una inquietud mayor – estrechamente vinculada con los ajustes del canon actual– pues, en el ámbito artístico de la provincia francófona de Quebec, son muy pocos los artistas provenientes de América Latina que han logrado una inserción efectiva en el medio¹¹ y una reflexión teórica activa que acompañe su quehacer creativo.¹²

⁹ En su reflexión acerca del vínculo que existe entre ocupación territorial y su visión del cuerpo migrante, Camelo Suárez asevera que este último va a la par del cuerpo desplazado (en tránsito). Puesto que ambos hacen referencia a movimientos diferenciados, la artista establece la distinción entre el cuerpo de un migrante, que se desplaza por razones de sobrevivencia en un espacio dado, y el cuerpo desplazado. Este último es el que, mediante lo *performativo*, permite la creación de ocupaciones territoriales. Helena Martin Franco, “Dilater ou contracter l'univers, une entrevue d'Helena Martin Franco avec Constanza Camelo”, *dpi revue féministe d'art et de culture numérique*, núm. 12, 2008, p. 2.

¹⁰ Las formas de expulsión y desaparición son una constante en la obra de Constanza Camelo Suárez desde sus primeras intervenciones públicas, como lo ilustra *Jornadas de limpieza* (1994), *performance* realizado en una zona céntrica de Bogotá conocida, para ese entonces, por la concentración de prostibulos, bares, cines porno y almacenes. Esta acción ha sido estudiada por Ricardo Arcos-Palma con el propósito de mostrar la relación entre arte y política en un contexto donde, más allá de la militancia, los artistas decidieron denunciar la situación de extrema violencia urbana. Al respecto, Camelo Suárez aclara que estas acciones, en las que se invitó a un grupo de participantes a lavar sus cuerpos en un platón de aluminio, frente a la mirada de pasantes, se realizaron luego del asesinato de un grupo de menores que vivía bajo los puentes de la calle 26 y de las desapariciones de mujeres y travestis, que trabajaban en el sector. Estos crímenes, añade,

fueron atribuidos a los primeros grupos paramilitares que comenzaron a operar en Colombia en centros urbanos. Dichos grupos, autodenominados “Escuadrones de la muerte”, afirmaban contribuir con la limpieza social de las calles al realizar masacres educativas y homicidios selectivos [...] Tratando de transformar la impotencia humana y ciudadana vividas frente a la impunidad de estas evidentes violaciones de derechos humanos, propuse a un grupo de personas el crear una serie de acciones colectivas que llamé “Jornadas de limpieza”. El grupo estaba compuesto por trabajadores del sexo, artistas, defensores de derechos humanos y religiosos. Juntos, con nuestras presencias y gestos cuidadosos y esmerados, nos dedicamos durante varios días a limpiarnos y a lavar los sitios públicos que funcionaron como lugares privados o íntimos, ocupados o habitados por las personas asesinadas. Las “Jornadas de limpieza” terminaron con la llegada de los medios de información a los lugares de nuestras intervenciones. Es así como se comunicó la ejecución de los asesinatos masivos.

En Ricardo Arcos-Palma, “Arte y política en Colombia. Dos décadas del *performance* y el arte acción 1990-2010”, *Kaypunku*, núm. 1 (junio), 2016, pp. 233-234.

¹¹ En su tesis de doctorado, *Propaganda migratoria canadiense y arte latinoamericano en Montreal: un contrapunteo disonante*, (UNAM-FFyL, México), 2015, Alexandre Beaudoin Duquette analiza los *performances* de tres artistas hispanas: Helena Martin Franco, Claudia Bernal y Constanza Camelo Suárez. A esta lista se suman los nombres de la brasileña Giorgia Volpe, la mexicana Tania de la Cruz, quien actualmente reside en México, y las acciones del colectivo We Are Not Speedy Gonzalez, conformado en la primera década del año 2000 por artistas provenientes de diferentes contextos culturales (Éric Bertrand, Tania de la Cruz, Constanza Camelo Suárez y James Partaik). La lista de los artistas del *performance* es muy acotada si se compara con el alcance de la producción de artistas hispanos y chicanos en el resto de América del norte; sin embargo, el trabajo denodado –y la formación académica de estos, si se tiene en cuenta que, a modo de ejemplo, Martin Franco, Bernal y de la Cruz realizaron sus maestrías en artes visuales en la UQAM y Giorgia Volpe en la Université Laval– no solo les ha permitido dialogar e insertarse en el campo del *performance* quebequense, sino también dar proyección internacional a sus creaciones, en tanto que representan a Quebec en encuentros internacionales, al tiempo que mantienen un vínculo activo con el ámbito artístico de sus países de origen. Este último aspecto es parte de una investigación en curso, con la historiadora del arte Nuria Carton de Grammont de Concordia University (2017-2019). Proyecto que dará como resultado un volumen sobre el arte del *performance* hispanoquebequense. Véase, <<http://giorgiavolpe.net>>, <<http://claudiabernal.com/fr/accueil/>> y <<http://helenamartinfranco.com>>. La última presentación del colectivo We Are Not Speedy Gonzalez se realizó en el encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics en 2014, <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/enc14-exhibitions-and-installations/item/2406-enc14-exhib-collectif-falls>>.

¹² Véase, *supra*, nota 1, p. 38.

1.

La primera de las acciones *performativas* —que inaugura la serie *Dilatar y contraer el universo*—¹³ se llevó a cabo en la ciudad de Montreal, el 7 de mayo de 2008.¹⁴ Para aquel entonces, y como paso previo a la acción, Camelo Suárez realizó una capacitación en la Fundación MIRA, destinada a personas con limitaciones visuales. La formación le permitió adquirir nociones básicas para trasladarse en compañía de un perro guía, al tiempo que gestaba una futura intervención en el espacio público. El proyecto *performativo* se realizó con la participación de un grupo de inmigrantes provenientes de países y culturas disímiles. La acción consistió en una caminata corta de un punto a otro, dentro de la estación de metro Berri-UQAM, cerca del mediodía, horario de cruces múltiples de transeúntes ya que la estación en sí es tanto el punto de intersección de tres líneas de transporte, como el punto de entrada a una de las universidades de la ciudad —UQAM— y a la biblioteca nacional —Bibliothèque et Archives Nationales du Québec—. Durante la caminata, cada uno de los participantes iba acompañado de un perro guía, pues su visión estaba impedida por el pasaporte de su país de origen. El recorrido finalizaba en el área reservada para el apoyo y el descanso de personas con movilidad limitada.

Desde un punto de vista técnico, se trataba de explorar la interactividad con un micro-controlador. Los pasos recorridos de los participantes se registraron con un podómetro que marcaba el trayecto andado. Por otra parte, cada participante llevaba consigo un lector mp3 y altoparlantes, desde los que se escuchaba el himno nacional de su país de origen; emisión que se alternaba —con cierta interferencia— con la del himno de Canadá,¹⁵ el país de acogida, lo que marcaba una fuerte curva sonora disonante.¹⁶ Con este proyecto, Camelo Suárez afirma haber tenido como objetivo

experimentar los modos mediante los cuales los procesos de percepción y de representación, tanto visuales como motores, expresan los diversos niveles de adaptación a un territorio de acogida. La acción redunda en la materialización de ocupaciones territoriales vehiculizadas por el cuerpo simbólicamente “discapacitado” del migrante.¹⁷

El cuerpo se convierte así en un material —expresado en la metáfora estereotipada del ciego y el perro lazarillo— que exhibe los dispositivos políticos y las economías de poder que lo producen, lo condicionan y lo transforman, poniendo al descubierto que se trata de un cuerpo (in)capaz de encontrar su lugar pleno en el nuevo mapa social.¹⁸

¹³ *Performance* realizado en colaboración con el Studio xx. Véase <<https://studioxx.org>>.

¹⁴ Las descripciones de las acciones fueron tomadas del sitio web de la artista, <<http://constanzacamelosuarez.com>>.

¹⁵ Para los aspectos técnicos, véase la página web referida.

¹⁶ El análisis detallado de A. Beaudoin Duquette parte de la hipótesis de que, en los últimos años, las manifestaciones artísticas de las diásporas latinoamericanas y caribeñas de la ciudad de Montreal ofrecen elementos que, al entrar en una relación disonante con los estereotipos de la propaganda de las instituciones migratorias canadienses, pueden convertirse en herramientas que contribuyen a desarmarla.

En *Propaganda migratoria canadiense* [...], loc. cit., p. 3.

¹⁷ La aseveración es tomada del sitio web de la artista. Por otra parte, en la entrevista realizada por Helena Martin Franco, Camelo Suárez asevera que este proyecto le permitió establecer, por una parte, el vínculo entre el cuerpo y el documento de identidad y, por otra, poner este vínculo en relación con el cuerpo del perro que, al estar condicionado por el entrenamiento de la Fundación MIRA (que forma perros guía), hace visible la manera como el cuerpo natural deviene cultural. A esto, agregó un aspecto clave para el proyecto en la noción de *performatividad*: el hecho de que el pasaporte quede integrado al cuerpo, de manera que cuerpo más pasaporte, reduplican la presencia del migrante. En esa reduplicación de la presencia de corporal se da el cruce entre los gestos poético y político del desplazamiento. Helena Martin Franco, art. cit., p. 4.

¹⁸ Ese sentimiento de dificultad fue comentado por una transeúnte que se encontraba en la estación de metro durante la acción. Proveniente de Vietnam, la señora se acercó con el fin de compartir su experiencia migratoria personal, y destacó que el desconocimiento de la lengua francesa y, posteriormente, su limitada capacidad de comunicación en esta lengua fueron los elementos que dificultaron su integración social. *Ibid.*, p. 7.



◀ *Dilatar o contraer el universo I*, 2008, C. Camelo Suárez, Montreal. Foto: James Partaik.

El objetivo que se plantea la artista resulta altamente significativo, puesto que los elementos que configuran la acción –inmigrantes impedidos visualmente por sus pasaportes, acompañados de perros-guía ante la imposibilidad de movilizarse por sí mismos y, como telón de fondo, la música interferida de los himnos nacionales de los países de origen y el del receptor– ponen de relieve una crítica frontal al programa migratorio si se tiene en cuenta que, en el sitio oficial, el gobierno canadiense se define a sí mismo como un país multicultural, en tanto “permite a todos los ciudadanos, incluidos los pueblos indígenas, preservar su identidad –idioma, religión, acervo cultural–, mantenerse fieles a sus orígenes y compartir un ideal común, siempre y cuando se preserven las leyes canadienses”.¹⁹ Esta cita se visualiza aquí como un hilo que se entreteje en un entramado más complejo, pues el multiculturalismo canadiense no es percibido ni formulado en los mismos términos en Quebec, de habla francesa. A esto se suma un elemento no menos relevante, ya que el *performance* se llevó a cabo en el marco mismo de lo que se ha conocido como *la crise des accommodements raisonnables* (2006-2008) –“la crisis de la adaptación razonable”–, durante la que se pusieron en tensión los alcances a la hora de abordar lo que se entiende por multicultural e intercultural, en la esfera cotidiana de los quebequenses. Al respecto, en un artículo reciente, Yves Théorêt sintetiza que desde el punto de vista del gobierno de Canadá, la sociedad se conforma por diferentes comunidades culturales,²⁰ iguales en derechos, que coexisten en un mismo Estado nacional; mientras que Quebec, por su parte, con el propósito de asegurar su continuidad como minoría francófona en América, “adopta políticas orientadas a integrar comunidades culturales predominantemente francófonas sin dejar de preservar, al mismo tiempo, las características sobresalientes de estas mismas comunidades”. De manera que el “interculturalismo” quebequense apunta a que las relaciones se funden

¹⁹ Gobierno de Canadá: <<https://www.canada.ca/fr/services/culture/identite-canadienne-societe/multiculturalisme.htm>> [consultada el 20 de julio de 2017].

²⁰ Sin considerar los modos de contacto con los pueblos indígenas, cabe indicar aquí que gran parte de las comunidades del país –particularmente, anglo y francocanadiense– han recibido históricamente inmigrantes escoceses, irlandeses, alemanes, italianos, chinos, ucranianos, afroamericanos, así como del sur de Asia, Medio Oriente y Latinoamérica, entre otros.



► *Dilatar o contraer el universo III*, 2011, C. Camelo Suárez, Tijuana. Foto: Carmela Castrejon.

en el respeto a la diversidad, a partir de una efectiva interacción entre grupos y comunidades diversas; proceso no exento de conflictos, en tanto depende de una multiplicidad de factores.²¹ Sin descuidar la delicada relación entre la provincia de Quebec y el Canadá anglófono, Beaudoin Duquette subraya que la intervención de la artista constituye una crítica del ideal del multiculturalismo canadiense:

La obra muestra cómo dicha utopía se puede convertir en una distopía, precisamente por la presencia de símbolos y estereotipos nacionales, los cuales no pueden dar lugar a un verdadero intercambio de culturas, ya que todo acto de comunicación se encontrará distorsionado por la simplificación de la identidad propia y la del otro y el reforzamiento de prejuicios [...] la intervención busca entablar un diálogo, generar disonancia cognitiva.²²

Camelo Suárez propone así una coexistencia entre inmigrantes distanciada de aquella que perfila el multiculturalismo canadiense, al entender que los lazos establecidos entre sus miembros desbordan lo intercultural y apunta, más bien, a lo transcultural, comprendida esta noción en relación estrecha con la desarrollada por el artista mexicano Guillermo Gómez-Peña:

[Lo transcultural], indica Camelo Suárez, es ser capaz de hablar de la frontera sin tener que ir a intervenir en la frontera. Es decir, la frontera la tengo yo adentro; la frontera me la cargo yo, es un concepto que interiorizo

²¹ Théorêt recupera elementos que entran en debate respecto a cómo se ha posicionado históricamente Quebec una vez adoptado el modelo federal en Canadá, lo que permitió que cada provincia preservara su carácter único, incluyendo su cultura, lengua y religión. Esto último fue lo que permitió a Quebec preservar el derecho civil, desde el punto de vista jurídico, y la lengua mediante la Carta de la Lengua Francesa, lo que revitalizó una (auto)percepción diferenciada respecto al resto de Canadá y de América del norte.

²² A. Beudoin Duquette, *loc. cit.*, p. 3.



◀ *Dilatar o contraer el universo III*, 2011, C. Camelo Suárez, Tijuana. Foto: Carmela Castrejon.

y [...] es un concepto que integro como persona, como ser y eso me permite entonces entrar en relación con otra gente y con los conceptos que esas otras gentes traen.²³

Este modo particular de abrirse hacia una nueva coexistencia lleva consigo un auténtico potencial, pues se da en un espacio *liminal*, dentro del cual la artista sugiere formas alternativas, abiertas a la hibridez y a lo *transcultural*, de lo que aquí entiendo por “estar-con”. Más aún, considero que ese “estar-con” en el sentido de “estar abierto a la comunicación con *otros* [desplazados circunstanciales-inmigrantes]”²⁴ solo se da en la medida en la que el espacio público es vivencialmente apropiado por la acción y el discurso.

Para resumir, conviene destacar que el contexto en el que se llevó a cabo la primera acción, no solo inaugura la serie *Dilatar y contraer el universo*, sino que la intervención esboza los primeros trazos de la poética *performativa* de la artista, atravesadas por la problemática del desplazamiento que, al asentarse en la dinámica de desterritorialización-reterritorialización²⁵ propia de la experiencia

²³ *Ibid.*, p. 245.

²⁴ El subrayado es mío.

²⁵ Si bien este binomio hace referencia a los aportes de Gilles Deleuze y Félix Guattari, cabe aquí recuperar, entre otras, las propuestas reformuladas por los estudios culturales latinoamericanos hacia fines de los noventa, particularmente la de Néstor García Canclini y Raúl Prada Alcoreza. Mientras el primero evoca que la dinámica procesual de este binomio –vinculado con una entrada y salida permanentes de la modernidad– resulta indisoluble, pues mientras la desterritorialización implica una pérdida (de lo que él entiende por natural –lo ya establecido– entre una cultura y su territorio geográfico y social), la reterritorialización supone la relocalización territorial de sus producciones simbólicas. Por su parte, el segundo, sostiene que la reterritorialización es la consecuencia de la resistencia a la pérdida de consciencia del territorio. Para él, la idea de territorialidad y desterritorialización está íntimamente ligada a la memoria, ya que la desterritorialización es –en última instancia– la pérdida de la memoria territorial, en tanto el territorio no es una simple referencia geográfica sino una experiencia comunitaria. Lo dicho me permite sostener que esta perspectiva conjunta –resistencia a la pérdida de memoria territorial mediante la relocalización de producciones simbólicas– opera como una de las isotopías (o líneas de sentido) en la experiencia de desplazamientos y ocupaciones circunstanciales del espacio y territorio de la serie de *performances* estudiados.

migratoria, dotan de nuevos sentidos a la experiencia de ocupación del espacio y del territorio, desde una mirada comunitaria.

II.

El siguiente *performance*, *Dilatar y contraer el universo III. Satélite* fue un proyecto realizado en Tijuana, enclave fronterizo entre Estados Unidos y México. En octubre de 2011, durante unos días de estadía en la zona fronteriza, Camelo Suárez convocó a migrantes (indocumentados) deportados por el Servicio de migración estadounidense. Siete migrantes, incluida la artista, respondieron a la iniciativa de realizar la acción *performativa* en un espacio donde estaba en construcción un puenteque, actualmente, comunica a ambos países. La acción consistía en que estas personas debían atravesar simbólicamente la frontera, impedidas visualmente por los documentos de deportación, siguiendo el trazo de palabras de gran formato, inscritas en el suelo.

Los participantes caminaron –en dúos– con sus GPS acompañados por un policía municipal y por la artista, quien llevaba consigo dispositivos electrónicos que permitían a los espectadores asistir, mediante internet, al transcurso simultáneo de la acción, a distancia, como en el caso del centro *Dare-Dare* en Montreal.²⁶ Desde el punto de vista técnico, el trayecto fue traducido bajo forma de píxeles en una página web que presenta la transcripción del dibujo de las letras recorridas.

Las palabras transitadas fueron elegidas cuidadosamente por los participantes; las valencias negativas subsumidas en palabras como

deplacé, mal placé, replacé –“desplazado” o “deslocalizado”, “mal localizado” y “relocalizado”– se resignifican, lo que restituye la memoria de la experiencia personal de la deportación-expulsión, al momento de caminar sobre los trazos que determinan el gesto de volver a atravesar la frontera.²⁷ En este sentido, la acción *performativa* adquiere un fuerte valor *liminal* y transgresivo, pues la “restitución del yo desplazado” se enfrenta, a nivel simbólico, con las expresiones punitivas divergentes de poder, al recuperar oralmente, durante la caminata, el relato de cómo algunos de los participantes habían atravesado la frontera, erosionando y reescribiendo el pasado mediato.²⁸ De manera que aquí la memoria es determinante en el proceso de desplazamiento del sujeto migrante, ya que se reformula su propio presente. En este sentido, la acción y el discurso crean un espacio entre los participantes, que encuentra su propia ubicación en este tiempo, lugar y contexto determinados. El espacio es así apropiado por los migrantes en términos de proceso, por un lado, como una realidad practicada que de algún modo remite a la idea de “lugar practicado” de Michel de Certeau;²⁹ por otro, como un espacio de “aparición” desde la perspectiva de Hannah Arendt, en tanto se trata del espacio “donde yo aparezco ante otros, como otros aparecen ante mí [...] El espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción”.³⁰

De lo dicho se desprende otro aspecto, y es que la acción se abre hacia una nueva vertiente del sentido de comunidad, que apunta a verla como lo opuesto a lo propio, “como lo impropio, el *munus*, obligación o deber para con los otros”, retomando la noción de Roberto

²⁶ El proyecto de Camelo Suárez se realizó en colaboración con el Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, Dare-Dare. Para conocer el archivo visual del *performance*, véase <<http://satellite.dare-dare.org/fr>>.

²⁷ Para una presentación del *performance* desde esta perspectiva, véase Tatiana Navallo, “Más allá de las fronteras. Desplazamientos poéticos en territorio hispanocanadiense”, *Oltreoceano*, núm. 11, 2016.

²⁸ Esto bien lo ejemplifica la *Acción 3* realizada por Teresa Arellano, quien escribió con su caminata “mal localizada”. Proveniente de Michoacán, Teresa recordó durante la acción cómo había sido deportada en agosto del mismo año, mientras cruzaba la frontera con destino a Los Ángeles. Al respecto ver “Mappings” en <<http://constanzacamelosuarez.com/tijuana/#tabs-2>>.

²⁹ *La invención de lo cotidiano*, (Universidad Iberoamericana, México), 2000.

³⁰ *La condición humana*, (Paidós, Barcelona), 2005, p. 225.



◀ *Dilatar o contraer el universo v*, 2013, C. Camelo Suárez, Mashteuiatsh. Foto: Laurie-Ann Dufour Guérin.

Espósito,³¹ para quien el sujeto no es un sí-mismo compacto ni homogéneo, sino la entidad que alberga una falla estructural: “si el sujeto de la comunidad no es más el *mismo* será necesariamente *otro*. No otro sujeto, sino una cadena de alteraciones que no se fija nunca en una nueva identidad”.³² Así, el vacío, la distancia y el extrañamiento serán los elementos que conformen este sentido de comunidad; sin embargo, “esta falla” tiene la capacidad de “circundar y perforar ‘lo social’”,³³ es “impolítica” y, en tanto tal, abierta en sus márgenes externos y en las líneas de sus intersticios internos. Lo impolítico aquí es lo opuesto a la despolitización propia del mundo moderno; lo impolítico aparece como *re*-politización, pues significa ver la política “desde su límite exterior”,³⁴ si se considera que la comunidad impolítica no está constituida por un sujeto colectivo formado por individuos. En esta línea, Camelo Suárez afirma que sus intervenciones *performativas* son realizadas por “comunidades de acción” –a lo que agregaría comunidades (im)políticas de acción– que ni se reducen a masas anónimas, ni a grupos de individuos aislados que actúan por yuxtaposición:

La comunidad de acción, la entiendo en el sentido otorgado por Roberto Espósito: esta es un don y una pérdida recíproca del sí mismo y del otro en el acto de reunirse. Lugar de alteridad y no de identidad, la comunidad se distingue igualmente por una cohesión interna, intuitiva, guiada por la empatía. Es allí donde uno se pone en el lugar del otro, sin implicancia afectiva personal ni juicio moral. El vínculo entre los actores que componen esta comunidad de acción se sitúa en la voluntad de actuar conjuntamente.³⁵

³¹ “Nihilismo y comunidad”, en Espósito, Galli y Vitiello (comp.), *Nihilismo y política*, (Manantial, Buenos Aires), 2008, p. 38. La comunidad de Espósito se distancia de la del republicanismo cívico o del comunitarismo que presupone una cierta cualidad de *res communis*. Para Espósito, los miembros de una comunidad no tienen en común algo que le es propio, en el sentido de un interés colectivo común.

³² *Idem*.

³³ Roberto Espósito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, (Ammorrtu, Buenos Aires), 2003, p. 33.

³⁴ R. Espósito, *Categorías de lo impolítico*, (Katz, Buenos Aires), 2006, p. 40.

³⁵ C. Camelo Suárez, “Déplacements circonstanciels/Desplazamientos circunstanciales”, *loc. cit.*, 2017.

En este marco, el *performance* altera el territorio fronterizo transformándolo en un espacio dotado de afectividad, que deja de ser físico al habilitar una dimensión donde lo que se enuncia con la caminata *rehistoriza* la memoria de los migrantes. Se trata de un acto poético que va acompañado de un gesto micropolítico –y este sería un segundo trazo de la poética *performativa* de la artista–, pues tal como ella misma sugiere, el hecho de crear una comunidad de acción le otorga el poder de proponer –juntos– una suerte de memoria organizada.

III.

La última de las intervenciones presentada en esta instancia, *Dilatar y contraer el universo v*, se realizó en Mashteuiatsh. Cabe aquí una acotación respecto de ciertos elementos que ponen en perspectiva las demandas generales y particulares de los pobladores. De acuerdo con la Secretaría de Asuntos Indígenas, la nación innu tiene más de 16 mil miembros y es la segunda entre las naciones indígenas de mayor población de Quebec. Siete de los nueve pueblos innu se encuentran en la Côte-Nord, los otros dos en Lac-Saint-Jean y cerca de Schefferville. Mashteuiatsh, también llamado “*Pointe-Bleue* o *Uashassihsh*”, es la reserva asentada en la costa oeste del lago Saint-Jean. La mayoría de los habitantes (unos 2,213 miembros en 2011 y 2,280 para 2014) habla lengua innu y francés en la vida cotidiana.³⁶ Entre las reivindicaciones o reclamos integrales de las comunidades innu se encuentran tres que apuntan a cubrir los siguientes objetivos: el logro de una mayor autonomía, la ampliación de la superficie de sus territorios y la preservación de su identidad y su cultura. Estas demandas son llamadas “globales o integrales” debido a su amplio alcance, ya que incluyen elementos tales como títulos de tierras, medidas de compensación financiera y autogobierno.³⁷

Como bien se ha apuntado, esta acción *performativa* tuvo lugar en un espacio significativo, pues es donde se asienta parte de la población innu. El 26 de octubre de 2013, durante cinco horas, a partir del mediodía, un grupo de participantes de las *Premières nations* –“Primeras naciones”– se reencontró en la costa del Camping Robertson. Con el fin de llevar a cabo la acción *performativa*, estos miembros de la comunidad invitaron a una persona ajena a la misma, es decir un “no indígena”, para formar un dúo.³⁸ Una vez conformado el par, los participantes eligieron una palabra que se escribiría en la arena de la playa en gran formato y sobre la cual luego caminarían.

La palabra escogida debía transparentar el estado afectivo del participante con respecto a su lazo identitario –de pertenencia o no, con sus gradaciones– con el territorio de Mashteuiatsh (*Pointe-Bleue*: “donde hay un punto”). Esto trajo consigo una carga reflexiva respecto de las consecuencias de antiguos conflictos históricos y problemáticas actuales como las de niñas y mujeres indígenas desaparecidas y asesinadas; es así como las palabras –*Euroma*, *Force* (fuerza), *Rencontre* (encuentro-reunión), *Incoche*, *Gratitude* (gratitud-agradecimiento), *Relais*, *Echo* (eco), *Inhu*, *Refu*–³⁹ apuntaron a evocar negociaciones interculturales si se tiene en cuenta que, en un horizonte acotado,

³⁶ Véase <http://www.autochtones.gouv.qc.ca/relations_autochtones/profils_nations/innus.htm>.

³⁷ Por su parte, las reivindicaciones específicas son las relacionadas con la administración de la reserva de tierras y otros bienes, junto con el cumplimiento de las disposiciones de los tratados. Puesto que estas demandas se negocian solo con el gobierno de Canadá, los gobiernos provinciales raramente se ven involucrados. Entre otras cuestiones que son objeto de reclamos, se encuentran el desarrollo económico, cultural y comunitario e, igualmente, los que atañen a la energía, la justicia y los servicios sociales y de salud.

³⁸ Tal como en el *performance* anterior, durante el recorrido se registraron los diálogos de los dúos. Por razones de extensión, su análisis ha sido dejado de lado en esta presentación.

³⁹ Para los detalles de los 11 recorridos de la sección “Mappings”, véase <<http://constanzacamelosuares.com/artnomade/>>.



◀ *Dilatar o contraer el universo v*, 2013, C. Camelo Suarez, Mashteuiatsh. Foto: Laurie-Ann Dufour Guérin.

el primer ministro conservador, Stephen Harper, en junio de 2008, –sin mencionar la actual problemática de las mujeres– pidió disculpas por los abusos cometidos debido a las políticas asimilacionistas, por las que más de 150 mil niños indígenas fueron recluidos forzosamente en internados escolares gestionados por religiosos, entre 1870 y 1996.⁴⁰

En la acción *performativa*, cada miembro del grupo caminaba siguiendo los trazos de la palabra escrita por su compañero. Como en los *performances* anteriores, durante el desplazamiento los caminantes llevaban los ojos vendados, con el propósito de ser guiados y dejarse guiar. En la caminata, la persona que asumía el rol de guía llevaba un GPS que transmitía a un ordenador los datos provenientes del trayecto realizado sobre los caracteres de cada palabra y que localizaba la posición geográfica de cada participante, transmitida en directo mediante la web al centro de artistas Espace Séquence.⁴¹

La playa y el sitio web sirvieron de soporte y de trama, como bien especifica la artista, a esta serie de diseños de *ex-timité/intimité* –ex-timidad/intimidad– expuestas en un lugar que nos es común. Este espacio público contemporáneo, a la vez real y virtual, presenta de otro modo el concepto tradicional de *rassemblement* –reunión, encuentro– bajo la forma de la traducción, la traslación y la reciprocidad que busca expresar diversos modos de intercambio.⁴²

⁴⁰ Si bien el informe redactado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación describe el sistema como un “componente clave de la política de genocidio cultural del gobierno canadiense” y revela que unos 3,200 niños murieron de malnutrición, tuberculosis o crímenes como la violación y las palizas, todavía las comunidades no alcanzaron una compensación efectiva, promesa vigente del actual primer ministro liberal, Justin Trudeau.

⁴¹ Para mayor información, véase <<http://www.centrebang.ca>>. Para los detalles técnicos de la transmisión del *performance*, <<http://constanzacamelosuarez.com/dossier-visuel/dilater-contracter-5/>>.

⁴² Camelo Suárez, *loc. cit.*, 2017.

Conclusiones

A manera de coda, cabe subrayar que con la presentación de los tres *performances* se ha buscado transparentar, como se ha anunciado en el título, la “poética *performativa* del desplazamiento circunstancial de la artista”, destacando que tanto los trazos vinculados con la experiencia migratoria, como el sentido otorgado a la comunidad de acción –en el que la experiencia del “estar-con” se asume con entera responsabilidad, y se respeta la igualdad en el reconocimiento de la diferencia– pujan por la resistencia a la pérdida de memoria mediante la relocalización de producciones simbólicas, al tiempo que operan como líneas de fuerza y sentido –en términos micropolíticos– en la experiencia de desplazamientos y ocupaciones circunstanciales del espacio y el territorio. Interesadas en visualizar la problemática transfronteriza, sin desconocer los antecedentes de este tipo de propuestas provenientes tanto de la cultura latina como la chicana,⁴³ las acciones de Constanza Camelo Suárez se centran en los procesos de desplazamientos –entre fronteras internas y externas, nacionales y transnacionales–, lo que le permite una conexión fluida entre su labor y su reflexión creativa, desde un pensamiento fronterizo –*border thinking*–, en términos de Walter Dignolo, pues su práctica como artista hispanoamericana en el contexto del Quebec francófono se desliza al escenario que delimita las fronteras, a partir de las cuales el sujeto que migra piensa y es pensado. Su poética *performativa* se piensa así como una práctica de inclusión territorial y diversidad cultural.

Fuentes de consulta

- Armony, Víctor, “Special Issue, New Horizons: Latin American Immigrants in Canada, Israel, and Spain”, *Canadian Ethnic Studies*, núm. 3, vol. 46, 2014.
- Arcos-Palma, Ricardo, “Arte y política en Colombia. Dos décadas del *performance* y el arte acción 1990-2010”, *Revista Kaypunku de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, núm. 1 (junio), vol. 3, 2016, pp. 221-274.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005, (1958).
- Beaudoin Duquette, Alexandre, *Propaganda migratoria canadiense y arte latinoamericano en Montreal: un contrapunteo disonante*, tesis de doctorado, Programa de posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2015.
- Camelo Suárez, Constanza, “Déplacements circonstan-ciels/Desplazamientos circunstanciales” (Conferencia presentada en el coloquio Migration, frontières et droits humains dans les Amériques), Université de Montréal, Montreal, 16 de marzo de 2017.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, Alejandro Pescador (traductor), Universidad Iberoamericana, México, 2000, (1980).
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima, 1994.
- , “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, año LXXII, núm. 176-177, 1996, pp. 837-844.
- Espósito, Roberto, *Categorías de lo impolítico*, Katz, Buenos Aires, 2006.
- , *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- , “Nihilismo y comunidad”, en Espósito, Galli y Vitiello (compiladores), *Nihilismo y política*, Manantial, Buenos Aires, 2008.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.

⁴³ Aspecto que no se ha desarrollado en este texto.

- Martin Franco, Helena, “Dilater ou contracter l'univers, une entrevue d'Helena Martin Franco avec Constanza Camelo”, *.dpi revue féministe d'art et de culture numérique*, núm. 12, 2008.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Juan María Moraña Madariaga y Cristina Vera Solís (traductores), Akal, Madrid, 2003, (2000).
- Navallo, Tatiana, “Más allá de las fronteras. Desplazamientos poéticos en territorio hispanocanadiense”, *Oltreoceano*, núm. 11 (*L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*), Centro Internazionale Letterature Migranti-Università degli Studi di Udine, 2016, pp. 173-183.
- Said, Edward, *Out of Place: A Memoir*, Vintage Books, Random House, Nueva York, 1999.
- Théorêt, Yves, “Multiculturalisme et interculturalisme: deux visions, deux visées”, *Le Devoir*, 10 de marzo, sección “Société”, 2017.
- Todorov, Tzvetan, *El hombre desplazado*, Juana Salabert (traductora), Santillana, México, 2008, (1996).

Fuentes electrónicas

- Bernal, Claudia, <<http://claudiabernal.com/fr/accueil/>> [consultada el 2 de agosto de 2017].
- Camelo Suárez, Constanza, <<http://constanzacamelosuarez.com>> [consultada el 18 de julio de 2017].
- , <<http://www.celat.ulaval.ca/centre/membres/constanza-camelo-suarez/>> [consultada el 14 de julio de 2017].
- , “Dilater ou contracter l'univers. Une rencontre avec Constanza Camelo Suárez”, <<https://www.art.ulaval.ca/galerie/conferences/dilater-ou-contracter-lunivers.html>> [consultado el 20 de julio de 2017].
- Gouvernement du Canada, <<https://www.canada.ca/fr/services/culture/identite-canadienne-societe/multiculturalisme.html>> [consultada el 20 de julio de 2017].
- Hemispheric Institute of Performance and Politics, <<http://hemisphericinstitute.org>> [Consultado el 17 de julio de 2017].
- Martin Franco, Helena, <<http://helenamartinfranco.com>> [consultada el 2 de agosto de 2017].
- Secrétariat aux affaires autochtones, <http://www.autochtones.gouv.qc.ca/relations_autochtones/profils_nations/inus.htm> [consultada el 28 de julio de 2017].
- Volpe, Giorgia, <<http://giorgiavolpe.net>> [consultada el 2 de agosto de 2017].
- We Are Not Speedy Gonzalez, <<https://www.concordia.ca/finearts/facilities/galerie-fofa/2013-2014/collectif.html>> [consultada el 2 de agosto de 2017].

Tatiana Navallo

Ph.D. en Literatura, opción literatura hispánica, por la Université de Montréal. En esta misma institución imparte cursos en el Centre de Langues. Sus líneas de investigación se centran en la narrativa de viaje, la cultura visual y el *performance* transfronterizo. Han presentado trabajos en congresos académicos y publicados como artículos en revistas especializadas. Su libro, *Miradas hacia los márgenes. Dinámicas de la cultura impresa en el Río de la Plata (1801-1807)*, fue publicado por Penelope Academic Press (2013). Actualmente coedita los números “Poéticas del desplazamiento en la cultura visual y narrativas actuales” de *Hispanic Studies Review* y “Migraciones y nuevas constelaciones identitarias en la narrativa contemporánea latinoamericana” de *Letras Hispanas* (2018).





EXISTEN HORIZONTES, NO FRONTERAS

Horizons, Not Borders

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Adán **Paredes**



◀ Páginas anteriores: *El último suspiro*, detalle, al fondo *El muro*, 2017, Adán Paredes. Instalación, barcas de fibra de vidrio, 600 calaveras humanas de resina, 55 hilos de metal plastificado. Dos barcas de 1.70 m de altura x 5.45 m de largo x 2.10 m de ancho c/u. Exposición: "Anhelos extraviados", Museo de Arte de Sonora (MUSAS). Foto: Adán Paredes.

▲ *El último suspiro*, detalle, 2017, Adán Paredes. Instalación, barcas de fibra de vidrio, 600 calaveras humanas de resina, 55 hilos de metal plastificado. Dos barcas de 1.70 m de altura x 5.45 m de largo x 2.10 m de ancho c/u. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.



- ▲ Superior e inferior: *El último suspiro*, 2017, Adán Paredes. Instalación, barcas de fibra de vidrio, 600 calaveras humanas de resina, 55 hilos de metal plastificado. Dos barcas de 1.70 m de altura x 5.45 m de largo x 2.10 m de ancho c/u. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Superior, foto: Adán Paredes. Inferior, foto: Daniel Robles, PhotographyDCR_0817.

- Páginas siguientes: *Caminantes, Náufragos en el desierto*, 2017, Adán Paredes. Siluetas de barro de alta temperatura, poliestireno y bases de metal; sahuaros de barro alta temperatura y bases de metal, medidas varias. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.







▲ *Caminantes, náufragos en el desierto*, detalle, 2017, Adán Paredes. Siluetas de barro de alta temperatura, poliestireno y bases de metal, medidas varias. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.



▲ *Minute man*, 2017, Adán Paredes. Silueta de barro de alta temperatura, poliestireno y base de metal, medidas varias. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.





◀ Páginas anteriores: *El muro*, detalle, 2017, Adán Paredes. Instalación de 365 cráneos humanos de resina y barro y 2 cráneos originales de venado, 7.20 m x 1.05 m x 7.20 m x 1.05 m. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.

▶ *Disparos*, detalle, 2017, Adán Paredes. Instalación metálica y casquillos de metal, 60 cm x 1 m x 2 m de altura. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Daniel Robles, PhotographyDCR_0924.









▲ *La bestia*, Adán Paredes. Instalación de maletas y baúles de metal y cuero, medidas varias. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Adán Paredes.



▲ *Niños perdidos*, 2017, Adán Paredes. Arena y figuras de niño y adulto en barro de alta temperatura, medidas varias. Exposición: "Anhelos extraviados", MUSAS. Foto: Daniel Robles, PhotographyDCR_0862.

Adán Paredes

Nació en 1961 en la Ciudad de México. Estudió arqueología, lo que lo llevó a tener una fuerte conexión con la historia de la tierra y a encontrar su forma de expresión artística en la cerámica desde hace casi 35 años. Ha montado exposiciones en Canadá, Europa, Estados Unidos, China, México y Latinoamérica. Ha obtenido varios reconocimientos nacionales e internacionales y algunas de sus obras forman parte de colecciones de museos y fundaciones en México y en el extranjero. Ha trabajado con despachos de arquitectura como Legorreta + Legorreta, Claudia López Duplan, Javier Sordo Madaleno, Javier Hierro y Uribe-Krayer. Vive en Etlá, Oaxaca, donde continúa con la creación de su obra en el taller Los Alacranes.

LA INFLUENCIA ENTRE EL ARTE MEXICANO Y EL ARTE JAPONÉS A TRAVÉS DEL VIAJE Y LA MIGRACIÓN

The Mutual Influence Between Mexican and Japanese Art
Through Travelling and Migration

Yuko Kawahara

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2017

Resumen: La historia del contacto entre México y Japón es, como todas las historias de intercambios culturales, muy compleja; este trabajo presenta una síntesis de mi tesis doctoral en torno a lo que sucedió, en este contexto, en el ámbito de la pintura. Son numerosos los artistas japoneses que han encontrado en México una fuente de inspiración para la transformación de su propio quehacer artístico. Este trabajo se enfoca en la forma en la que el color puede pensarse como *leit motiv* que atraviesa una parte de la historia del arte mexicano y el japonés. El peso del muralismo mexicano sobre algunos de los pintores más representativos de Japón es innegable, especialmente en aquello que involucra el uso del color como influencia que los mexicanos y su cultura tuvieron en el desempeño artístico de muchos pintores japoneses.

Palabras clave: color, historia, intercambio, pintura, muralismo, arte.

Abstract: The history of the contact between Mexico and Japan is, as any history of cultural exchanges, very complex. This paper offers a summary of my Ph.D thesis, which studies this exchange in the context of painting. There are several Japanese artists who found in Mexico a source of inspiration to transform their own artistic work. This text centers on the way in which color can be taken as a *leit motiv* that marks a part of both Mexican and Japanese art history. The weight of Muralism on some of the most remarkable painters in Japan is undeniable, especially regarding the use of color as an influence that Mexican artists and their culture had over the work of a number of Japanese painters.

Keywords: color, History, exchange, painting, Muralism, art.

Un color puede transportarnos al pasado

Cualquier persona inconscientemente prefiere algún color memorable. Podría ser el color del paisaje donde solía jugar en su infancia o, quizá, el de la pared de la primera casa que habitó, o el de su ropa favorita. El reencuentro casual con esos colores —así como con un aroma o con un sonido—, después de muchos años, puede provocar reacciones nostálgicas; pero, habitualmente, nadie está consciente de ellos. Establecen el clima de un lugar y transforman la cultura misma al recibir influencias de la época en la que se utilizan; los colores de México, por ejemplo, tienen su fundamento en las civilizaciones antiguas que, además, recibieron la influencia técnica y cromática de la cultura española. Numerosos colores coexisten y crean una bella armonía, bajo los intensos rayos de sol; desde las obras plásticas y artesanales, hasta la vista de la ciudad, los interiores de las casas y la mesa de la comida, el territorio mexicano se hace multicolor de norte a sur. En la Ciudad de México, donde viví entre 2009 y 2015, ciertos encuentros con colores o pinceles me hicieron recordar mi país natal; sentía algo nipón en ellos, en su combinación o en su estilo. Por ejemplo, en la sede de la Secretaría de Educación Pública, entre las obras de distintos muralistas, el colorido de un mural en específico me generó un sentimiento muy familiar; descubrí que era obra de Luis Nishizawa, un artista *nikkei*.^{*} En contraste, me impresionó cuán mexicanizados eran los colores del mural del escultor Isamu Noguchi, al observarlo en el mercado Abelardo L. Rodríguez.

A pesar de que puedan resultar novedosos o discordantes para un extranjero, los colores locales poco a poco van encontrando su lugar. Para mí, las obras de los artistas japoneses que han estado en México ya forman parte de la historia del arte mexicano y, en esa misma medida, los artistas mexicanos que utilizaron técnicas orientales, o materiales japoneses, crearon una nueva corriente. El primer objetivo de mi tesis de doctorado era reunir y enlistar estos casos. Por lo tanto, aquí presento varios ejemplos del intercambio entre ambas culturas durante el siglo xx; hago un recuento de los eventos particulares y de las exposiciones más importantes que se mostraron en Japón, en relación con la cultura mexicana, con el fin de ver cómo se ha transmitido la información sobre arte previamente desconocido en cada país. También, reviso cuántos pintores japoneses han recibido influencia de la cultura mexicana a lo largo de las décadas que van de 1920 hasta nuestros días.

Cuando se tiene consciencia de la cultura extranjera, la mente del artista y su sensibilidad ante los colores pueden cambiar totalmente y, al mismo tiempo, existe un freno que no permite utilizar cualquier color, porque sus obras, en principio, responden a una formación escolar diferente, a una cultura de origen que persiste en cada uno. Mi hipótesis es que, para el artista, el uso de los colores cambia por influencia del lugar donde radica y, a la vez, no es posible abandonar del todo la cultura y el estilo propios.

Artistas viajeros y migrantes entre Japón y México durante el siglo xx

De los pintores japoneses que, por distintas razones, llegaron a México en el siglo xx, algunos lo hicieron con el objetivo de bosquejar o pintar algo distinto de lo que el país de origen les ofrecía; otros, para ver y estudiar la cultura mesoamericana o el arte local. Aunque varios artistas japoneses, de distintas áreas, también han producido obras en este país, tuve que enfocarme en los pintores (incluyendo grabadores y muralistas) por motivos de espacio y tiempo, además de mi propio interés de investigación.

El primer contacto oficial de los japoneses con el arte mexicano inició cuando el pintor Tamiji Kitagawa (1894-1989) llegó a México desde Estados Unidos en 1923 y, por causas de fuerza mayor, tuvo

^{*} Para conocer más sobre este concepto, véase, *infra*, p. 79. Todas las notas al pie llamadas con asteriscos y con letras, son del editor responsable, J. Waldo Villalobos [NER]. Las notas llamadas con letras podrán revisarse al final de este artículo, en la p. 80.

que quedarse a vivir en el país.¹ Kitagawa estudió en la Academia de San Carlos y se convirtió en maestro de la Escuela de Pintura al Aire Libre; después, fue director de dicha escuela en Taxco y se dedicó a la enseñanza infantil, hasta 1936. Durante su estancia, la mayor parte de sus obras fueron temples y grabados. Aun así, dejó varias obras de *sumi-e* (técnica de pintura con tinta china), por petición de los lugares en los que residió. Después de su regreso a Japón, Kitagawa siguió pintando a los pueblos mexicanos con la técnica de temple de yema que aprendió en la Academia de San Carlos. Realizó murales después de su segunda visita al país, en 1955, cuando pudo ver la factura, con distintos materiales, de los tres grandes representantes de la corriente muralista mexicana. Fue así como realizó, para la biblioteca de la ciudad de Seto, en la prefectura de Aichi, un mural con cerámica producida localmente y —como las rocas volcánicas del Museo Anahuacali de Diego Rivera— buscó utilizar los colores y los materiales del lugar.²

En 1933, un pintor japonés visitó la Casa Kitagawa en Taxco durante su periplo en latinoamérica, Tsuguharu Foujita (1886-1968), que entonces era conocido por pintar mujeres desnudas en París; la piel blanca de la mujer francesa y el contorno fino del color de la tinta china elevaron su fama internacional. Durante su largo viaje,³ Foujita pintó obras y las vendió para seguir viajando;⁴ entre ellas hay muchos bosquejos de los pueblos de la región con acuarela y tinta china. Nada parecido a sus obras de París con modelos desnudas, Foujita pintó a los ciudadanos y a los campesinos reales. El límite de los colores y el contorno fino de la tinta eran aún característicos de sus obras; sin

embargo, después de su regreso a Japón mostró muchas influencias del país donde floreció el muralismo. Foujita, entusiasmado, produjo este tipo de piezas en varios lugares de Japón a petición de sus clientes. Comparada con la de los cuadros de París, su paleta se transformó en la de un colorista dinámico y el azul claro del cielo fue el nuevo color en sus obras. En una obra como *Eventos de Akita y Tierra*, podemos ver la similitud con la composición de los murales mexicanos que se llenan con grupos de personajes concretos.

Isamu Noguchi (1904-1988),⁵ fue el primer artista japonés en realizar un mural en México fue quien llegó a la capital del país desde Estados Unidos en 1936. Antes de entrar en contacto con tierras mexicanas, las obras de Noguchi eran académicas o vanguardistas, tomaba los colores de los materiales originales como el mármol, el yeso y los metales. Después de aprender la técnica en París, heredó el estilo conceptual de su maestro, Constantin Brancusi. Sin embargo, también produjo una obra totalmente distinta, el mural en relieve *Historia de México*, que se encuentra en el mercado Abelardo Rodríguez⁶ de la Ciudad de México; impresionado con los murales de Rivera y Orozco que vio en Nueva York, Noguchi decidió participar en el proyecto para decorar el nuevo mercado. Esta obra es muy social, ya que contiene diversos elementos ideológicos comunes entre los murales mexicanos de aquel momento;⁷ la combinación de colores es de gris con “rojo comunista” (como el que Orozco utilizaba frecuentemente).⁸ Durante su larga vida, Noguchi realizó varias obras de arte público en Japón, Estados Unidos y otros países, sin embargo, pocos saben que el mural en el mercado

¹ Durante su estancia en un hotel de La Habana, robaron todos sus bocetos y el dinero que ahorró en Estados Unidos. Se quedó solo con un boleto de avión para México.

² Foujita viajó por el Continente americano —Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Cuba, México y Estados Unidos— desde finales de 1931 hasta marzo del siguiente año.

³ El padre de este artista internacional era japonés y su madre, estadounidense. Noguchi nació en Estados Unidos y recibió educación en ambos países.

⁴ El mercado, que fue construido en 1934, con presupuesto gubernamental, en el ex convento de la Merced. Tenía servicios de guardería, auditorio y biblioteca en un gran espacio, lo que lo convertía en un mercado moderno. Los siete muralistas, Pablo O'Higgins, Miguel Tzab Trejo, Ángel Bracho, Pedro Rendón, Antonio Pujol, Ramón Alva Guadarrama, Raúl Gamboa y Grace Greenwood se dedicaron a realizar piezas ahí.

⁵ Como la crítica al nazismo, cuya presencia en la pieza tal vez sea una expresión dedicada a Frida Kahlo (de padre húngaro-judío), a quién Noguchi amó.

fue su primera incursión en el arte público y también se desconoce que su estilo de relieve influyó mucho en las obras posteriores de los muralistas mexicanos.⁶

Estos primeros artistas no llegaron a México directamente desde Japón, sino que venían de Francia o Estados Unidos. En esa época, el arte y la cultura mexicana no eran conocidos entre los artistas nipones, a diferencia la producción de otros países occidentales. A pesar de que los escritos y comentarios de Kitagawa y Foujita sobre sus estancias en México ayudaron a difundir esta cultura lejana entre pueblo japonés, bajo el régimen de la Segunda guerra mundial Japón no podía disfrutar del arte occidental y la relación cultural entre ambos países se suspendió hasta la conclusión de la guerra, en 1945.

En 1952, un cuadro del mexicano Ramón Alva de la Canal (1892-1985) fue exhibido en la segunda “Exposición Internacional Japón”⁷ –un escenario que impulsaba el arte de la posguerra a escala internacional–. Él fue el primer pintor mexicano que exhibió su obra en Japón.⁸

En 1954, el pintor Ichiro Fukuzawa (1898-1992) recorrió los sitios arqueológicos y turísticos mexicanos durante cuatro meses y publicó varios artículos y libros al respecto. Entre ellos se encuentra *Desde el Amazonas hasta México*,⁹ donde describió a los artistas locales y su cultura. Fukuzawa escribe:

Cuando conversamos sobre el arte mundial, la existencia del círculo artístico en Francia es el tema más común. Sin embargo, al mismo tiempo, no podemos ignorar el arte mexicano moderno, debido a que el arte contemporáneo de ese país, que es tan desconocido para nosotros los nipones, está llamando la atención mundial con los siguientes puntos: muestra las características particulares de las etnias y, a la vez, es un arte superior que tiene una visión universal. Mantiene relaciones estrechas entre el edificio y la pintura, y el movimiento potente de la producción de murales.⁹

Además, Fukuzawa se esforzó en la realización de una gran exposición al año siguiente. En 1955, el grabador Hodaka Yoshida (1926-1995) viajó a Cuba y México después de visitar Estados Unidos, donde radicaba su hermano. Durante su viaje fue a varias zonas arqueológicas y visitó la escuela de La Esmeralda, la Escuela de Las Artes del Libro y el Taller de Gráfica Popular.¹⁰ Como corolario, ese año celebró la exhibición “Desde el viaje a México” en la Galería Muramatsu en Tokio; además, redactó un ensayo titulado “Grabado en México” que se publicó en una revista japonesa.¹⁰

El año de 1955 fue muy importante para la relación artística entre México y Japón: se celebró la tercera “Exposición Internacional Japón”, donde se revelaron algunas facetas del arte mexicano con las obras de veinte artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, entre otros. Esto fue como un augurio de la muestra monumental que se realizaría el mismo año. Desde el 10 de septiembre hasta el 20 de octubre de 1955, tuvo lugar la “Exposición de Arte Mexicano” que conmemoraba el Convenio Cultural entre México y Japón, firmado en 1954. Obtuvo el patrocinio del periódico *Yomiuri* y se llevó a cabo en el Museo Nacional de Tokio, ubicado en el parque Ueno. En esa exhibición se mostraron más de mil obras.¹¹ Su comité organizador contó con el jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Víctor Reyes, el museógrafo Jesús Talavera y el coleccionista Alvar

⁶ Desde 1936, Siqueiros radicó en Nueva York y abrió el Experimental Workshop. Aunque se desconoce la relación entre él y Noguchi, sus trabajos en el Polyform Siqueiros y en Ciudad Universitaria son posteriores. Ambos artistas comparten ciertos elementos: Noguchi *esculpa* en la pared del mural, mientras que Siqueiros *pintaba* murales con materiales tridimensionales.

⁷ Conocida también como “Tokyo Biennale”.

⁸ Este libro fue publicado por el periódico *Yomiuri* en 1954.

⁹ Ichiro Fukuzawa, “Artículo especial: México” en *Bijyutsu Techo*, núm. 84, agosto, 1954, p. 31.

¹⁰ Hodaka Yoshida, “Grabado en México” en “Artículo especial: El Arte Mexicano” en *Bijyutsu Techo*, núm. 101, octubre, 1955.

¹¹ Estaba formada por 175 piezas arqueológicas (incluida una réplica de la gran cabeza Olmeca), 415 pinturas de la época virreinal y de la época moderna que incluían obras de los muralistas, 10 esculturas, 300 piezas de cerámica y varios objetos de artesanía tradicional, por mencionar algunas. Véase el catálogo en: “Exposición de Arte Mexicano”, Museo Nacional de Tokio, 1955.

Carrillo Gil. Esa gran exposición, itinerante entre el Museo de Arte de Osaka y algunos otros museos del país, causó un gran impacto en los artistas japoneses de esa época.

El encuentro entre el coleccionista mexicano Alvar Carrillo Gil y el pintor japonés Kishio Murata (1910-1992) ocurrió en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio que también se localiza en el parque Ueno. Cuando Carrillo Gil recorrió la exposición, quedó fascinado con dos obras de Murata y lo invitó a México para una exhibición individual en correspondencia con la Expo en Tokio que tuvo lugar al año siguiente en la Ciudad de México y, a partir de 1964, Murata decidió residir en el país y produjo obras hasta su muerte, en 1992. Antes de viajar a México, su trabajo era muy vanguardista para el ámbito japonés, sus cuadros estaban llenos de colores grisáceos y sus tonos verdosos daban armonía a la totalidad de la obra. Su mundo cromático cambió profundamente a partir de su estancia en México. El estilo abstracto y los colores verdosos siguieron siendo sus peculiaridades pero, por influencia de la colorida naturaleza y de la luz intensa de esta tierra, incrementó la presencia de colores y objetos regionales en sus cuadros.^f Curiosamente, durante la exposición de 1955, el maestro japonés Tamiji Kitagawa volvió a visitar México después de dos décadas fuera del país y se quedó durante un año. Más adelante, publicó varios libros sobre la situación del arte contemporáneo local. Este no fue un caso aislado; después del impacto que tuvo esta exposición, la producción mexicana se puso de moda entre los artistas japoneses.

La misma exhibición motivó al pintor Kojin Toneyama (1921-1994) a viajar a México en 1959, lo que para él fue un acontecimiento notable. Visitó el país cada año y se hizo amigo íntimo de Luis Nishizawa. Debido al impacto que causaron en él los sitios arqueológicos que visitaron, Toneyama empezó a registrar los relieves prehispánicos con la técnica oriental llamada *takuhon*, que utiliza tinta china para hacer un calco detallado; estas piezas constituyen una fusión cultural de la imagen mexicana con el color nipón.¹² En Japón, realizó varias pinturas coloridas cuyos temas eran las artesanías, festivales y objetos antiguos de las civilizaciones mesoamericanas. Entre sus obras, principalmente los murales recibieron la influencia del movimiento mexicano; con ellos transformó una escuela pública japonesa, de manera similar a los edificios de la UNAM en CU.¹³ Tal vez no haya otra escuela en el mundo que tenga tantos murales del mismo artista; su coloración alegre y vívida es el tono que nosotros, los japoneses, imaginamos como parte de la cultura mexicana.

El mismo año, el pintor Gosei Abe (1910-1972) llegó al entonces D.F. y se quedó durante un año para pintar en el país y buscarse a sí mismo. Realizó dos exposiciones individuales en el Salón de la Plástica Mexicana, en 1960 y en 1963,¹⁴ y aun hoy podemos ver su mural donde se representa a los dioses japoneses del viento y la tormenta, en la Asociación México-Japón en la colonia Las Águilas, de la Ciudad de México. Entre 1959 y 1962, On Kawara (1933-2014), uno de los representantes del arte contemporáneo internacional del siglo xx, radicaba en México, porque su padre laboraba en el país. El artista realizó una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana.¹⁵

¹² Toneyama recolectó cincuenta *takuhon* durante dos años; algunos tienen un tamaño monumental de 4 m, aproximadamente. Más tarde, algunas personas destruyeron relieves finos al recolectar imágenes con técnicas distintas, es por ello que ya no se acepta la práctica de *takuhon*; en consecuencia, las obras de Toneyama son invaluable. Véase: Kojin Toneyama, *Catálogo: Las obras de takuhon del México antiguo*, (Bijyutsu Syuppan, Tokio), 1971, p. 13.

¹³ Toneyama trabajó como maestro del arte en la Escuela Seitoku, en Tokio, por 34 años. Kojyun Kawanami, fundador de esa escuela, hizo caso a la opinión de Toneyama –“es importante que no construya una caja, sino el ambiente artístico para el edificio de la escuela”– y le confió el plan de todas sus instalaciones, cuyos 40 murales merecen una mención especial. Véase: *Las obras de Kojin*, Universidad Seitoku, 1995, p. 3, en la Biblioteca conmemorativa de Kawanami de la Universidad Seitoku.

¹⁴ Ichiro Haryu, *El pintor de batalla sangrienta: Biografía crítica de Gosei Abe*, (Iwanami Shoten, Tokio), 1990, p. 171.

¹⁵ On Kawara redujo su verdadero apellido –Kawahara–, debido a que los mexicanos no pronunciaban la letra “h”. Véase: González Rosas, Blanca, “Arte: El México de On Kawara”, en Proceso, 25 de julio de 2014, <<http://www.proceso.com.mx/?p=378041>> [consultado el 12/01/2015].

A partir de la década de los años sesenta, el viaje de ida y vuelta entre México y Japón se hizo más frecuente. En 1960, el pintor Kongo Abe (1900-1968) visitó el país; posteriormente, viajó entre México y Estados Unidos hasta 1967. Exhibió su obra en el Museo del Palacio de Bellas Artes dos veces, una en 1964 y otra en 1965.

La primera visita de Taro Okamoto (1911-1996), por recomendación de Kojin Toneyama, fue en 1963. Okamoto realizó un gran mural, *El mito del mañana*, para un hotel de la Ciudad de México en 1967, mientras iba y venía entre ambos países. Se inspiró en un esqueleto como objeto central porque, para él, México era la tierra de las calaveras. La fuerza de los colores intensos como el rojo, el negro y el blanco, así como el movimiento de las líneas negras, resultan muy similares a las de Siqueiros en el Polyforum. Aunque no cambiaron sus colores después de conocer México, por recomendación de Luis Nishizawa, incursionó en el uso de pintura acrílica para aquel primer experimento.¹⁶ Más adelante, Okamoto realizó varios murales y monumentos de arte público en Japón.⁸

Shinzaburo Takeda (1935), influido por su mentor, Tamiji Kitagawa, llegó a México en 1963 para estudiar arte mexicano en diversas instituciones, incluyendo la Antigua Academia de San Carlos. Después de vivir en la Ciudad de México por muchos años, se trasladó al estado de Oaxaca donde reside actualmente. Al momento de la redacción de este artículo, continúa enseñando en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca mientras realiza pinturas y grabados. Debido a su fascinación por la vida de los pueblos originarios en México, Takeda ha pintado a las mujeres de la región (sus primeros cuadros de este tipo expresaban una visión exótica sobre ellas además de los colores vívidos de la naturaleza del estado). A partir de que retrata la ropa tradicional oaxaqueña, con sus bordados llenos de color, la presencia

de tonos vívidos en sus cuadros ha aumentado considerablemente.^h

Mikie Ando (1916-2011) llegó a México en 1961 y realizó varios murales en Japón; su obra más famosa de este tipo es *Himno a los hombres* (1989), representa a los mexicanos y se encuentra en una estación de metro en la ciudad de Nagoya. El artista recibió del gobierno mexicano la condecoración del Águila Azteca. Takayoshi Ito (1926-2011), maestro de Shinzaburo Takeda en la escuela secundaria, llegó por primera vez en 1965, gracias a la ayuda de su ex alumno; a partir de entonces, visitó México con frecuencia.

En 1967, el pintor de sumi-e, Masaharu Shimada (1931), eligió México como el primer país para realizar lo que planeaba como una visita, pero se quedó y, posteriormente, entre 1986 y 2007, se estableció en el estado de Jalisco. Desde que salió de Japón, Shimada llevó siempre consigo todos sus materiales y pintó los paisajes mexicanos al aire libre. Para nosotros, los japoneses, sumi-e es el símbolo de la expresión pictórica oriental y es por ello que la producción de este artista en México resulta peculiar y única. Para representar el aire húmedo del lugar, las obras de Shimada pintadas en China y Japón son muy difusas –la técnica sumi-e es muy adecuada para que el espectador disfrute el desenfoque de la tinta–. El trabajo de Shimada en México es diferente, ya que contrasta fuertemente el blanco y el negro para expresar los rayos intensos del sol y la tierra seca.ⁱ

En el caso de los grabadores nipones, podemos hablar de Yukio Fukazawa (1924), que llegó al país en 1963, por invitación del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) en México para enseñar la técnica de grabado y, desde entonces, regresó con mucha frecuencia. Por su parte, en 1965, Rikio Takahashi (1917-1998), otro grabador, también viajó a México y, en 1968, Bonsei Fujikawa (1940) llegó a Guanajuato después

¹⁶ El nuevo edificio, que se llamaba Hotel de México, actualmente es el World Trade Center Ciudad de México. A pesar de que *El mito del mañana* se finalizó en 1969, el hotel no se inauguró y la pieza estuvo perdida por más de 30 años. Su viuda, Toshiko Okamoto, viajó al país en 2003 para buscar la obra y la encontró en un almacén en las afueras de la Ciudad de México. El mural fue restaurado en gran medida con la contribución de donativos públicos y actualmente está colocado en la estación de tren Shibuya, en Tokio, donde todos los días transitan 300 mil personas.

de haber terminado su licenciatura en Tokio; allí aprendió la técnica que se enseñaba en la Escuela de Grabado de la Universidad de Guanajuato. Su estancia se prolongó hasta 1974.

Por supuesto, después de 1945, hubo más muestras relacionadas con el arte mexicano en Japón. Por ejemplo, Kojin Toneyama celebró la exposición “Takuhon del arte Maya” en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, en 1963. Además, otras exhibiciones monumentales fueron la “Exposición de Tamayo” en el Palacio de Huéspedes de Honor en Shirogane, Tokio, en 1963, y “Arte Mexicano, cuatro grandes pintores únicos del círculo de pintores mundiales” en Mitsukoshi Nihonbashi, Tokio, en 1967. A partir de la década de 1970, el intercambio cultural entre México y Japón ha sido más activo. En 1971, el Presidente Luis Echeverría Álvarez (1922) estableció un convenio llamado “Estudiantes y Jóvenes Técnicos México-Japón” y con este programa comenzó la movilidad de los jóvenes entre ambos países. Por ejemplo, durante aquella década, el periódico *Asahi* patrocinó exposiciones importantes, como fue el caso de “Siqueiros”, que se montó en el Museo Central de Arte de Tokio y en el Museo de Arte de la Prefectura de Hyogo, en 1972; otra fue “Civilización antigua maya” que recorrió cinco galerías del país también en 1972, y “Civilización Azteca”, que se presentó en las ciudades de Tokio y Osaka, en 1974. La realización de ambas exhibiciones fue también posible por el esfuerzo de Kojin Toneyama. Otra exhibición de gran trascendencia tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, en 1974. La muestra “Arte mexicano contemporáneo”, donde participaron pintores, entonces nuevos, como Pedro Coronel, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas y escultores como Francisco Zúñiga. A partir de ese despliegue, en 1976 el mismo museo realizó una exhibición individual de Rufino Tamayo, por segunda vez en Japón, en la que se mostraron cien obras de óleo y grabado.

En cuanto a las visitas de japoneses a México durante los años setenta, el artista del periodo

de pintura japonesa denominado *nihonga*,¹⁷ Soju Endo (1917-2011), visitó a su hijo –que estudiaba en el entonces D.F., en 1973– y, posteriormente, regresó en varias ocasiones para bosquejar paisajes. Quedó encantado con el país, por lo que representó objetos locales con materiales nipones y los mostró en grandes exposiciones. En particular, se interesó en pintar las antiguas construcciones de piedra, ya que no hay edificaciones de este tipo en Japón. Como los pigmentos naturales se obtienen a partir de las piedras, rocas y minerales, me parece que su innovación fue muy afortunada.

Akio Hanafuji (1949), quien aún radica en el estado de Chiapas, llegó a México por primera vez en 1975 y enfocó su obra a la representación de las mujeres mayas.¹ Otro pintor, Nobuhiro Kagami (1951) arribó en 1977 por consejo de Shinzaburo Takeda, estudió pintura mural en la Academia de San Carlos y viajó frecuentemente a Oaxaca para pintar sitios y objetos regionales. En 1978, Yoshiyuki Takahashi (1942) entró a la Academia de San Carlos y aprendió pintura mural dirigido por Rufino Tamayo y Luis Nishizawa.

Después de la década de 1980, especialmente en las ciudades hermanadas de ambos países, los museos mostraron la amistad e intercambio cultural por medio de sus exposiciones. Por ejemplo, Nagoya, en la prefectura de Aichi, se hermanó con la Ciudad de México y, en 1978, el museo de la ciudad nipona realizó las exposiciones “Civilización Azteca” (1982) y “Civilización Olmeca, México Antiguo” (2011). El Museo de Arte de Nagoya, inaugurado en 1988, tiene entre su colección varias obras de pintores mexicanos como Posada, Rivera, Tamayo y Kahlo, entre otros, así como de artistas japoneses relacionados con este país –Kitagawa, por ejemplo–. Enlisto los nombres de las muestras vinculadas con México: “Pinturas modernas en los países latinoamericanos y caribeños” (1991), “Posada” (1991), “Renacimiento mexicano” (1991), “Kishio Murata” (1991), “Escenario de México: Bravo y Strand” (1993), “Rufino Tamayo” (1993 y

¹⁷ Se trata de la pintura tradicional japonesa realizada con pigmentos naturales sobre papel japonés (*washi*) o seda (*eginu*).

2002), “David Alfaro Siqueiros: el centenario del nacimiento” (1996), “Grabados de José Guadalupe Posada” (1999), “Frida Kahlo y su época” (2003).

El Museo de Arte Moderno de la prefectura de Saitama, en Japón, también ha realizado varias exposiciones atractivas, ya que está hermanada con el municipio de Toluca desde 1979. En 1985, por iniciativa del antiguo conservador del museo, Masayoshi Honma,¹⁸ se realizó una exposición de gran envergadura con 198 obras de 72 artistas mexicanos llamada “Arte mexicano”, proyectada por el INBA como una exposición internacional itinerante. En 1998, se llevó a cabo la muestra “México y Japón en la estampa contemporánea – Colección de Taller KYRON” junto con la exposición “Luis Nishizawa”. Además, Sendai (hermanada con Acapulco) organizó, en 1988, una exposición para conmemorar el centenario del Tratado de Amistad entre México y Japón, “El barco comercio, Galeón, en Acapulco”, donde se expusieron, entre otras obras, biombos pintados novohispanos y cerámicas japonesas.¹⁹ En 1992, el Museo de Arte Shinano, de la prefectura de Nagano, hospedó la primera exposición individual de Luis Nishizawa en Japón. Más adelante, en 1998, se inauguró la exposición “Arte mexicano” en el Museo Daimaru de Tokio y tres sedes más, para celebrar el centenario de la migración japonesa a México.

Pero la lista de pintores es aún más larga. Midori Suzuki (1947), que radica en la Ciudad de México desde 1986, merece una mención especial como representante de la pintura japonesa actual en dicho país. La artista ha presentado numerosas exposiciones relacionadas con el intercambio cultural y ha realizado muestras individuales dos veces al año. Por su parte, Katsumi Kurosaki (1953), llegó a la capital mexicana en 1991, y Kunio Iezumi (1951) vive en Tepoztlán desde 1993 y utiliza pigmentos sobre papel amate. En 1990, la pintora Shino Watabe (1970) abandonó su licenciatura en Tokio para tomar clases como oyente en la ENAP, hoy Facultad de Artes y Diseño. Ryuichi Yahagi (1967) estudió en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, entre 1995 y 1999, y ha presentado sus obras en México y Japón. Entre 1990 y 1992, el pintor japonés Kenji Yoshida (1924-2009), quien radicó en Francia, hizo un recorrido por los sitios arqueológicos mayas que lo inspiró para crear varias obras con la técnica tradicional japonesa de papeles metálicos, tituladas “La vida, serie maya”,²⁰ que se exhibieron en el Museo de Arte Moderno en 1997, así como en otros museos de la República.

En 1989 fue realizada la muestra “Frida Kahlo-Amor y vida. La escena corporal de sexo y muerte”, en Tokio y la prefectura de Shiga, donde se exhibieron 50 de las obras importantes de Kahlo. Debido a la publicación del libro y la película sobre su vida, los japoneses empezaron a interesarse en ella. El artista nipón, Yasumasa Morimura (1951) –conocido por retratarse a sí mismo y publicar fotografías en las que imita famosas obras de arte con vestuario, maquillaje e iluminación– realizó una exhibición llamada “Diálogo interior con Frida”^k en el Museo Hara, en Tokio, en 2001.²¹ En 2003, se introdujeron más mujeres artistas, como Leonora Carrington y María Izquierdo, en la exposición “Frida Kahlo y su época: las surrealistas femeninas en México” en el Museo Bunkamura, en Tokio, además de otros museos. En 2009, la exposición “Pintura mexicana en el siglo xx” fue celebrada para conmemorar los 400 años del intercambio cultural entre México y Japón, en el Museo de Arte de Setagaya, Tokio, cuya obra principal

¹⁸ Crítico de arte y curador (1916-2001), que también quedó fascinado con la “Exposición de Arte mexicano” en el Museo Nacional de Tokio, en 1955; por ello, se dedicó a difundir el arte de dicho país entre los japoneses. Fue subdirector del Museo Nacional de Arte Moderno en Tokio, primer director del Museo Nacional de Arte, Osaka (NMAO) y director del Museo de Arte Moderno en la Prefectura de Saitama. En estos recintos, realizó varias exposiciones relacionadas con México y recibió la Orden del Águila Azteca, en 1986.

¹⁹ Esa exhibición se llevó a cabo en el Museo de Arte de la ciudad de Atami (MOA), en Shizuoka, y después se trasladó al Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México (Castillo de Chapultepec), con el nombre de “El Galeón de Acapulco”, en 1988.

²⁰ Catálogo: “*La Vie*” the Works of Yoshida, Kenji, Japanese Artist (New Japanese Galleries), (British Museum, Londres), junio de 1993.

²¹ Yasumasa Morimura y Terunobu Fujimori, *Murmullo de Frida Kahlo*, (Shinchosha, Tokio), 2007, p.6.

fue uno de los autorretratos de Frida Kahlo —que se mantiene como la pintora mexicana más popular y conocida en Japón—.

El programa de intercambio del CONACYT para aprender español lleva a más de 50 jóvenes japoneses a México cada año²² y, desde 2010, cambió su nombre a Programa para la formación de recursos humanos en la asociación estratégica global México-Japón. Entre los becarios siempre se cuentan algunos artistas, como la pintora Natsumi Baba (1983) que llegó al país en 2009 y se quedó para realizar más obras aun después de terminada su beca.^l Ya en el siglo xxi, este programa no es el único impulso de los artistas japoneses para viajar a México; por ejemplo, Yui Sakamoto (1981) se mudó a San Miguel de Allende para conocer los murales de la ciudad en 2002, y hasta la fecha produce obras con temas mexicanos. La pintora Maho Maeda (1973), que había estudiado arte en Alemania, llegó en 2008 después de casarse con un artista local; y Kenta Torii (1983) radica en la Ciudad de México desde 2004 y ha realizado murales con un estilo contemporáneo en diversos sitios.^m

El artista japonés ante la cultura mexicana

Japón ha podido conservar una cultura única al ser una isla sin fronteras terrestres, además de que, por muchos años, mantuvo cerradas sus puertas a los extranjeros. Sin embargo, en diferentes momentos recibió influencia del exterior; por ejemplo, gracias al intercambio comercial y cultural con Corea y China durante los siglos v y vi, conoció por primera vez el papel, la tinta china, así como nuevos pigmentos y tintes. Desde entonces, estos materiales han sido, básicos para nuestra cultura. A finales del siglo xix, Japón decidió abrir sus fronteras a los países occidentales. De esta manera, los artistas nipones conocieron la pintura al óleo y viajaron a París para aprender las técnicas y estilos de la pintura occidental. Después de la Segunda guerra mundial, la cultura pop de Estados Unidos influyó mucho en el arte moderno nipón; eventos como este son bastante conocidos en la historia del arte de mi país, sin embargo, la relación artística entre Japón y Latinoamérica no ha sido tan difundida.

Lo que tienen en común cada uno de los artistas que he mencionado es su fascinación por México, aunque hayan llegado por razones distintas; hay quienes decidieron establecer su taller en el país, con lo que generaron relaciones cotidianas reflejadas en obras que retratan las tradiciones y los paisajes del lugar. Resulta muy interesante para mí que estos pintores no se conformarán con la producción de obra, sino que además difundieran la cultura mexicana, desconocida en Japón, mediante libros, ensayos, poemas y conferencias sobre México y su experiencia en el país. Casi todos ellos intentaron ser un puente entre ambas culturas.

Mi apreciación general es que la mayoría de los nipones protegen tenazmente su identidad, utilizan el estilo y el color japoneses para destacar en la cultura y el arte internacional, especialmente en México, debido a que, históricamente, los mexicanos reciben a otras culturas con generosidad por lo que la hospitalidad hacia la estética japonesa es ampliamente practicada. Es cierto que no todos los casos, en torno a este fenómeno en particular, han sido iguales; a diferencia de antaño, en el siglo xxi, los viajes al extranjero y los matrimonios entre personas de distintas nacionalidades son cada vez más frecuentes.

²² Desde su inicio, en 1971, y hasta agosto de 2013, se han realizado 41 intercambios de más de 4,300 estudiantes entre ambos países. Véase el resumen del Programa en <http://www.jasso.go.jp/study_a/documents/14nichiboku_outline.pdf>. [Consultado el 15/01/2015].

La relación artística Japón-México en el siglo xx: exposiciones y actividades culturales en México

En 1899, ocurrió el primer encuentro entre el arte plástico nipón y el público mexicano. Fue un ensayo para la *Revista Moderna* sobre una obra de estampa japonesa, *ukiyo-e*,* de Toyokuni Utagawa, del poeta José Juan Tablada, miembro del movimiento de los contemporáneos. Tablada viajó a Japón por seis meses en 1900 y escribió periódicamente sobre las costumbres japonesas para dicha revista, además de que comenzó a adaptar al español la estructura poética conocida como haikú; durante su estancia, encontró a un coleccionista de arte japonés y adquirió varias obras de ukiyo-e. Tiempo después publicó un libro de prosa, *Hiroshigue: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914). Tablada organizó la “Exposición de arte japonés”, en 1931, en la Secretaría de Educación Pública, junto con Francisco Díaz de León, un amigo de Tamiji Kitagawa y de Gabriel Fernández Ledesma, quien participó en la Escuela de Pintura al Aire Libre al igual que Kitagawa. En 1937, se realizó la exposición “Estampas de Hiroshige”, también organizada por estos tres artistas, donde se mostraron 70 obras de Utagawa en el Palacio de Bellas Artes. En el texto de la carta de invitación, Tablada escribió que Hiroshigue era “un gran paisajista, quizá el mayor del mundo en cantidad y calidad”.²³ Desgraciadamente, su colección desapareció durante la Revolución mexicana.²⁴

En 1954 se exhibió obra ukiyo-e en “100 grabados pertenecientes a la colección ambulante de la UNESCO”, en el Salón de la Plástica Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes.²⁵ Al año siguiente, el Dr. Alvar Carrillo Gil viajó a Japón para mostrar su gran colección en la “Exposición de arte mexicano”, llevada a cabo en el Museo Nacional de Historia en Tokio. A su vez, el coleccionista compró numerosas obras de ukiyo-e en varios lugares de Japón y las presentó en la exposición de estampas japonesas en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en 1956. Cabe mencionar que, en contraste con la colección de Tablada donde predominan ukiyo-e de paisaje, el coleccionista yucateco favoreció los retratos de mujeres y de actores de kabuki.

Las exposiciones en el Palacio de Bellas Artes de Tablada y Carrillo Gil fueron las primeras muestras de arte japonés en México. Según la tabla cronológica del museo, las exposiciones niponas ocurrieron de la siguiente forma: “Obras del pintor japonés Kiyoshi Mizutani” y “Estampas japonesas” (1958), “Toneyama. Litografías, óleos, acrílicos, conmemoración del xxv aniversario del Palacio de Bellas Artes” (1959), “Obras de Kiyoshi Takahashi”, “Grabadores japoneses contemporáneos” y “Takeshi Tachibana, pintura” (1960), “Pintura japonesa contemporánea” (1961), “Artes decorativas modernas del Japón” y “El artista japonés Kongo Abe” (1964), “Kongo Abe” (1965), “Kiyoshi Takahashi” y “Obras de An Furuta” (1966), “Arte tradicional de Japón (Colección del Museo Suntory. Programa cultural de los Juegos de la xix Olimpiada)” (1968), “20 pinturas Noh” (1970), “Grabado japonés contemporáneo” (1971), “México en los óleos de Shigeru Nakazawa” y “Carlos Nakatani. Extensión del huevo negro. Obras recientes” (1973), “Akio Hanafuji” (1977), “Exposición del escultor japonés Kaminaga. “Esculturas, grabados, caligrafías, 1980-1983” (1984), “Hoseto Otsuka. Pintura sumi” (1985), y “Arte contemporáneo japonés” (1987).²⁶ En esta lista no se consigna ninguna exposición relacionada con Japón después de 1987 (sin embargo, tengo la impresión de que hubo muchas muestras más de artistas japoneses que radicaban en México o que visitaban constantemente, como Kojin Toneyama, Kiyoshi Takahashi, Kongo Abe, Akio Hanafuji y Sukemitsu Kaminaga).

²³ Catálogo: *Ukiyo-e, estampa japonesa*, (Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México), s/f, pp. 15-16.

²⁴ Tokiyo Tanaka, *Cómics y animación japonesa (17). La última etapa del ukiyoe antes de la modernización*, disponible en: <<http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/COMICS-17-LIGAS.PDF>>. [Consultado el 28/12/2014].

²⁵ *Catálogo de las Exposiciones de arte en 1954*, disponible en: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/analesdelinstitutoestetico/article/viewFile/22765/21492>>. [Consultado el 12/01/2015].

²⁶ Museo del Palacio de Bellas Artes, (Instituto Nacional de Bellas Artes, México), 2012.

* [NER] Ukiyo-e es el estilo de xilografía japonesa tradicional.

En 1961, el grupo artístico Nika, dirigido por Seiji Togo (1897-1978), expuso la obra del colectivo en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México.²⁷ En 1965, en el Museo de Arte Moderno, exhibieron las imágenes takuhon que Kojin Toneyama calcó con Luis Nishizawa.²⁸

Desde la inauguración de su sede mexicana, en 1973, la Fundación Japón en México ha patrocinado y organizado eventos de difusión cultural, como “Grabados contemporáneos” (1981), “Caligrafía japonesa contemporánea en México” (1986), “Aspectos del arte contemporáneo japonés” (1991 y 1996, en el Museo de Arte Rufino Tamayo), “Grabados japoneses 1950-1990” (1999), “Artes visuales” (2000), “Temporary Existence” (2002, en el museo Ex Teresa Arte Actual), “Sharaku” (2003), “100 diseños japoneses contemporáneos” (2005, en la ciudad de Guanajuato), entre otros.

En octubre de 1984, en el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, se inauguró la exposición “Japón: el mundo de los samuráis”.²⁹ Fue la única muestra de arte de los antiguos samuráis antes de la exposición “Samurái: tesoros de Japón” en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en 2012. En el Museo de Arte Rufino Tamayo se inauguró la exposición “Kiyoshi Takahashi. Escultura” –curiosamente, en ese momento, Takahashi trabajaba en México–. Además, el museo Tamayo realizó otras tres exposiciones de japoneses representativos del arte contemporáneo, como “Yoko Ono. Ex-it”, 1997; la muestra póstuma “Noguchi y Figura”, 1999; y recientemente se celebró “Yayoi Kusama–Obsesión infinita”, 2014. Ellos tres han trabajado principalmente en Estados Unidos, pero algunos de los artistas que están produciendo obras en México han tenido exposiciones individuales y grupales en instituciones relacionadas con su país, como la Asociación México Japón o el Espacio Japón de la Embajada japonesa en México. En 2012, se celebró el evento artístico “Selva de cristal. Fenómeno periférico de los artistas japoneses en México”, en el Museo del Chopo. Así, la cultura y el arte nipones, tanto antiguos como modernos, han tenido presencia en México a lo largo del siglo xx.

Por el contrario, no son muchos los artistas mexicanos que han viajado a estudiar el arte de Japón. Un ejemplo notable es el pintor oaxaqueño Abelardo Campos Venegas que fue alumno de Kishio Murata en la Esmeralda y asistió por cuatro años a la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio, a finales de la década de 1960, para aprender técnicas de pintura japonesa.

Cuatro artistas mexicanos que viajan a Japón

El número de pintores mexicanos que se relacionan con la cultura japonesa es muy reducido; después de consultar con varias instituciones tan solo hallé algunos ejemplos (lo que me resultó extraño al considerar la amistad entre nuestros países). El primer caso es el de Antonio Díaz Cortes, que ingresó a la Universidad de las Artes de Tokio (UAT) al ganar una beca en un concurso nacional; profesor de la FAD, Antonio Díaz Cortés (1935),³⁰ hace más de 40 años, en 1970, estudió en Japón como pionero, aprendió la técnica de ukiyo-e en la UAT –e introdujo a México esta técnica de grabado– y xilografía con algunos colores impresos con tórculo. Es por ello que los colores y la composición de su obra se transformaron radicalmente después de su regreso a México. Uno de sus rasgos es el uso frecuente del rojo bermellón, característico del arte japonés; así como del índigo –muy popular entre artistas de ukiyo-e en el periodo de Edo–. Su manejo del espacio también cambió mucho; como en el arte japonés, Díaz Cortés encuadra los colores y los objetos para dar aire al espacio de la obra y que los espectadores puedan apreciar esta elevada técnica.

Francisco Monterrosa (1968), discípulo del maestro Shinzaburo Takeda, asistió como oyente a la Universidad de Artes Plásticas de Nagoya. La primera vez que visitó Japón, lo hizo como ayudante de

²⁷ Cf. Seiji Togo, en: <<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9668.html>> (en japonés). [Consultado el 08/01/2015].

²⁸ Cf. Takuhon: calcas por Kojin Toneyama y Luis Nishizawa, (MAM-INBA, México), 1965, p. 20.

²⁹ Maria Elena Ota, “Exposición. Japón: el Mundo de los Samuráis. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, I de octubre de 1984”, en *Estudios de Asia y África*, vol. 20, núm. 2 (64), (abril-junio), El Colegio de México, 1985, pp. 160-172.

Takeda; más tarde, en 1997, regresó por un año. Quiso aprender la técnica ukiyo-e, pero su universidad no ofrecía esa orientación, así que estudió litografía. Visitó Japón varias veces, realizó algunos cuadros al óleo que representan su visión del país como extranjero: *geishas*, el Monte Fuji, los bonsái y el teatro *Noh*. Algunos objetos mexicanos aparecen en sus obras y emplea colores muy saturados.⁹

Entre los ex alumnos del maestro Luis Nishizawa, destaca Jorge Obregón (1972), un paisajista que, por su formación con Nishizawa, experimentó con la técnica oriental de sumi-e desde el principio de su carrera para representar paisajes mexicanos. En su licenciatura, viajó a Japón y conoció las ukiyo-e de Hokusai, que retratan al Monte Fuji desde varios ángulos y en las que, a diferencia de las pinturas de volcanes mexicanos, los colores para representar al volcán japonés son más suaves y tenues.¹⁰ Obregón realizó un viaje para pintar con el apoyo de la embajada mexicana en Japón.

Ya que las circunstancias para que Díaz, Monterrosa y Obregón pudieran estudiar en Japón fueron muy peculiares, me resulta difícil imaginar que otros artistas mexicanos pudieran formarse de manera similar. Sin embargo, hay un caso que me parece más asequible, el del joven pintor Lucas Pérez (1984), de padre mexicano y madre estadounidense. Llegó a Tokio para aprender pintura y caligrafía japonesas. Por su interés en los muros mayas, como los de Bonampak, Pérez buscó un tipo de arte que también empleara pigmentos naturales y lo encontró en Japón, donde con materiales nipones –como tinta china, hojas doradas, sedas, papel japonés y pigmentos naturales– realizó varios cuadros que expresan la fusión cultural. Pérez llegó a Japón sin conocer la lengua y se inscribió en una escuela de idiomas en Tokio; mientras aprendía, tomó un curso privado de caligrafía y pintura japonesa.

El mundo artístico en Japón es muy cerrado, aunque la puerta está abierta para extranjeros realmente estudiosos. Existe un programa

llamado “Artistas en residencia” (Artists-In-Residence), aplicado por gobiernos locales o por organizaciones sin fines de lucro, que vincula las actividades artísticas de varias ciudades en todo Japón; a partir de él, se recibe a artistas nacionales e internacionales por un tiempo limitado, durante el cual deben producir obras.³⁰ En mis entrevistas con pintores mexicanos, me sorprendió mucho que todavía consideraran a Japón como un país de ukiyo-e. Aunque, curiosamente, los extranjeros esten muy interesados en aprenderla, esta técnica es antigua y casi no hay maestros que la enseñen ya que, desgraciadamente, genera poco entusiasmo en Japón. Sería deseable un renacimiento del ukiyo-e pero, mientras llega, es importante señalar que hay otros tipos de arte representativos del país, como sumi-e y nihonga.

Luis Nishizawa y la comunidad nikkei

El primer grupo de inmigrantes japoneses llegó a México, en 1897, a Puerto Madero, Chiapas. Fueron 35 hombres enviados por el político Takeaki Enomoto para fundar una colonia que llevaría su nombre. Desafortunadamente, en unos cuantos meses fue abandonada debido a la falta de fondos y a la dificultad para cultivar esa tierra. A pesar de ello, algunos inmigrantes se quedaron en el estado de Chiapas, donde, hasta nuestros días, existen muchos *nikkei*, descendientes de los inmigrantes de la colonia Enomoto.³¹ El término *nikkei* significa “persona que tiene raíces japonesas”.

Durante un siglo, los *nikkei* se dispersaron por todo el territorio mexicano y ahora la segunda, tercera o cuarta generación se ha extendido y prosperado. Sin duda, hay artistas *nikkei* que gozan de gran fama en la sociedad mexicana, como Carlos Nakatani (1934-2004), de padre japonés y madre mexicana,³² que dejó obras llenas de la influencia tanto oriental como occidental. Por supuesto, no debemos olvidar un nombre muy importante en la historia del arte mexicano del siglo xx, Luis

³⁰ Artists-In-Residence Programs in Japan. Véase: <<http://air-j.info/>>. [Consultado el 05/01/2014].

³¹ Véase: Hisashi Ueno, *Colonia Enomoto en México: la idea y la realidad de Takeaki Enomoto*, (Chuko Shinsho, Tokio), 1994.

Nishizawa (1918-2014), también de padre japonés y madre mexicana, que muestra su conocimiento y consciencia de la cultura japonesa en su producción. Gracias a su amistad con el artista Kojin Toneyama, conoció la tinta china; a lo largo de su vida, entró en contacto con varios artistas nipones y promovió el intercambio cultural entre los dos países. Por la limitación de los objetos y la suavidad de los tonos, la obra de Nishizawa está llena de tranquilidad. En sus naturalezas muertas al óleo, por ejemplo, redujo los elementos para dejar un gran espacio limpio en el fondo; dicen que el maestro tuvo presente el espíritu zen en sus obras. Produjo varios murales, entre ellos uno en Shigaraki, la ciudad de la cerámica en Japón, titulado *El espíritu creador siempre se renueva*, que se realizó utilizando como material tejas tradicionales para casas; así, los colores tradicionales nipones están en toda la pieza.³³

Cuando fui a la residencia presidencial de Los Pinos con un grupo de japoneses en 2010, Margarita Zavala Gómez del Campo, esposa del entonces presidente Felipe Calderón, nos invitó a conocer la gran obra paisajística de Luis Nishizawa en un espacio privado del edificio. Me sorprendió que la obra de un pintor *nikkei* decorara un lugar tan importante. Más tarde, encontré otros dos murales del artista en la sede de la Secretaría de Educación Pública y en la Suprema Corte de Justicia, y me quedó claro el lugar de Nishizawa como un destacado pintor y muralista en la historia del arte mexicano desde el siglo xx hasta el presente. Nosotros, los japoneses, nos sentimos orgullosos de que aun siendo un pintor mexicano que creció y vivió en México, la sangre nipona forme parte de su identidad.

En mi obra no intento ser japonés ni mexicano, sino artista. Conozco bien Japón porque he montado varias exposiciones, pero yo me crié en México. Si algo brota del Japón en un cuadro, será la sangre que llevo y no un prejuicio. Lo cierto es que ambos países son ricos en cultura.³⁴

Sus obras fueron acogidas cordialmente en Japón durante la segunda mitad del siglo pasado, y él recibió a algunos artistas japoneses que llegaron a México y apoyó su gran deseo de conocer el arte del país; gracias a este pintor *nikkei*, se adaptaron fácilmente a un país desconocido y pudieron conocer su cultura. En verdad, toda la vida de Nishizawa contribuyó en gran medida al desarrollo de la relación cultural mutua.⁹

El intercambio de los colores y de las técnicas

A lo largo del siglo xx, los artistas han adoptado los colores de ambas culturas, a saber: Kitagawa, quien consiguió plasmar los tonos del campo mexicano en su lienzo; la paleta de Foujita que pasó del blanco a lo colorido; Noguchi, que utilizó el rojo del comunismo a la manera de los muralistas mexicanos; Murata, que cambió su tono de grisáceo a cromático y aumentó las variaciones de color en su obra a partir de las diferencias de la luz que percibía en México; Toneyama, que usó las combinaciones cromáticas de las artesanías mexicanas en sus murales y grabados; Okamoto, que empleó el rojo intenso con que las antiguas civilizaciones representaban la vida y la sangre.

Por su parte, el mexicano Díaz Cortés adoptó el *Hiroshige blue*³⁵ y el rojo bermellón de las lacas

³² Carlos Paul, "Falleció Carlos Nakatani, uno de los más refinados coloristas del siglo xx", en *La Jornada*, México D.F., 4 de febrero de 2004. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06a1ncul.php?printver=1&fly=>>>.

³³ Según Nishizawa, el niño saliendo de la boca de la carpa busca impactar a los espectadores y les obliga a imaginar algo más. En Japón, la carpa (*koinobori*) representa el día del niño y remite a la lucha valiente contra la dificultad. El niño sale de la boca del pez y da vuelta al molino (rehilete) y la acción se repite indefinidamente. Este mural es una obra moderna que presenta tanto una técnica artística (cerámica de Shigaraki) como una tradición japonesa (*koinobori*). Véase el folleto de Luis Nishizawa, "El propósito de la producción de El espíritu creador siempre se renueva", en el folleto *El espíritu creador siempre se renueva*, (Fundación de la Cultura y Transporte Japonés), Tokio, 1981.

³⁴ Eluvial Ávila-Villegas, "Presentación", en *Nishizawa: Luz explosión de color*, (Fondo Editorial Estado de México, México), 2013, p. 9.

japonesas para sus xilografías; Nishizawa y Obregón optaron por el blanco y negro de la tinta japonesa para sus sumi-e. En contraste, algunos artistas intentaron conservar su propia paleta para preservar su identidad, por ejemplo, Shimada siempre ha utilizado la tinta para plasmar el paisaje de México; Endo pintó temas mexicanos con pigmentos japoneses; y Monterrosa presenta temas japoneses con tonalidades oaxaqueñas.

Frecuentemente, el público espera ver “lo japonés” en obras japonesas y “lo mexicano” en las mexicanas. En efecto, aunque Kishio Murata utilizó el óleo para expresar la naturaleza de México, los críticos mexicanos buscaron elementos nipones y se asombraron de lo japonesa que les parecía su obra. En los trabajos del joven artista, Kenta Torii, lo más oriental es lo más popular para el público mexicano. Al pintar temas mexicanos, la gente en México me decía “el estilo es muy japonés” o “tienes influencias del manga”; consciente o inconscientemente, mi nacionalidad brota de pronto. El manejo de los colores tradicionales japoneses y las técnicas heredadas podrían ser ventajas para los artistas nipones que trabajan en el extranjero; el takuhon, para Toneyama y el sumi-e para Kitagawa, Shimada y Takeda fueron de mucha ayuda. Torii utiliza el aerosol dorado para crear una atmósfera japonesa en sus murales, mientras que Pérez incluye escritura maya en pinturas japonesas. Todo ello ayuda a expresar su identidad nacional y a distinguir sus obras de otros países.

Al buscar y enlistar pequeños fragmentos de las biografías de los pintores, quiero resumir el dinamismo de la historia del intercambio cultural entre México y Japón a partir del siglo xx. A causa de la globalización, ya no resulta fácil adivinar la nacionalidad de un autor a partir de sus obras plásticas; por ello, imagino que los elementos que denotan el origen del artista (como colores, materiales y técnica) dejarán de hacerlo en el futuro. En el mundo del arte internacional, la originalidad con base en la tradición –un aspecto muy fuerte de las culturas mexicana y japonesa– podría ser de gran valor como una postura contra la globalización. Me parece muy importante que quien hace arte sea consciente de la conjunción entre lo nuevo y lo tradicional cuando recibe influencias extranjeras.

Para elaborar esta investigación, no solo utilicé libros y catálogos, sino las palabras de los propios artistas. Afortunadamente, les hice varias entrevistas a quienes se encuentran en activo, o a sus familias, e integré sus observaciones y opiniones en mi trabajo; a partir de las numerosas conversaciones realizadas en México y Japón, pude conocer la vida y el espíritu de los pintores y entender que el intercambio artístico entre ambas naciones ha ocurrido en la mente y en el pincel de los autores. Estoy segura de que este intercambio entre México y Japón continuará en el futuro y será, incluso, más intenso. Aprender de la cultura extranjera es una ocasión para reconocer la propia y, al unir ambas influencias, se pueden producir obras de un estilo único; con ello sería posible crear un nuevo sendero que incluso podría convertirse en una corriente dominante. Me parece que en ello consiste la historia del arte.

³⁵ Azul de Prusia, el color preferido de Hiroshige Utagawa para sus obras de ukiyo-e.

Referencias visuales de obras y artistas mencionados (todas consultadas por última vez el 15/01/18)

- ^a Referencias visuales de Kitagawa: <<http://museoblaisten.com/Obra/2091/Naturaleza-muerta>>.
- ^b Para un panorama general de la obra de Foujita, véase: <<https://www.wikiart.org/es/tsuguharu-foujita>>.
- ^c Breve nota sobre la estancia de Noguchi en México y una imagen del mural referido: <http://www.mx.emb-japan.go.jp/sp/anecdota_marzo_04_2016.html>.
- ^d Algunas obras de Alva de la Canal pueden verse en: <<http://cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=4>>.
- ^e Véase uno de los cuadros del periodo mexicano de Yoshida en: <<https://collections.artsmia.org/art/117645/snake-mexico-yoshida-hodaka>>.
- ^f Como referencia visual puede consultarse la página: <<http://davidhuerta.typepad.com/blog/2010/07/kishio-murata-pintura-abstracta.html>>.
- ^g Véase *El mito del mañana* en: <<http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2014/06/public-art-series-7-taro-okamoto-myth-of-tomorrow.html>>.
- ^h Para información y ejemplos sobre la obra y trayectoria de Takeda, véase: <<http://www.bienaltakeda.com/takeda.html>>.
- ⁱ Como referencia visual, véase: <<https://www.uv.mx/galeriarac/masaharu-shimada/>>.
- ^j Catálogo de la obra de Hanafuji producida en Chiapas de 2004 a 2012: <http://issuu-download.tiny-tools.com/pages.php?doc_id=121123201300-5343857115664757ab11c6e2544d641f>.
- ^k Como referencia visual, véase: <<https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-an-inner-dialogue-with-frida-kahlo-will-to-live>>.
- ^l El catálogo de la obra de Natsumi Baba esta disponible en: <<https://issuu.com/artehoygaleriamx/docs/catalogo-natsumi-baba-arte-hoy/2>>.
- ^m Véase la nota del periódico *El Universal* sobre una exposición de Torii, en la Ciudad de México en 2014: <<https://www.horacero.com.mx/vida-y-cultura/el-japones-kenta-torii-expone-su-arte-urbano/>>.
- ⁿ Para una crónica de 50 años de trabajo, puede consultarse la hecha por el propio artista en el siguiente vínculo: <http://blogs.fad.unam.mx/academicos/antonio_diaz/>.
- ^o Algunas de sus obras pueden encontrarse en el siguiente vínculo: <<http://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/cultura-istmo/3720-francisco-l-monterrosa>>.
- ^p El catálogo de la exposición “Al aire libre...” (2017) está disponible en: <<http://jorgeobregon.com.mx/wp/wp-content/uploads/2012/05/alairelibre.pdf>>; <<http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06an1cul.php?origen=culturaphp&fly=2>>.
- ^q Véase el artículo de Mónica del Arenal Martínez del Campo, “Luis Nishizawa 1918-2014”, en Revista electrónica *Imágenes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, disponible en: <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/luis_nishizawa_1918_2014>.

Fuentes de consulta

- Ávila Villegas, Eluvial, *Nishizawa: Luz explosión de color*, Fondo Editorial Estado de México, México, 2013.
- Fukuzawa, Ichiro, “Artículo especial: México”, *Bijyutsu Techo*, núm. 84, 1954.
- González Rosas, Blanca, “Arte: el México de On Kawara”, *Proceso*, julio 2014, disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/?p=378041>>.
- Haryu, Ichiro, *El pintor de batalla sangriento: biografía crítica de Gosei Abe*, Iwanami Shotengo, Tokio, 1990.
- Koike, Masahiro, “Exposición del Arte Mexicano Contemporáneo, desde el mural al lienzo, presentación de veintiocho artistas”, *Bijyutsu Techo*, núm. 87, 1974.
- Morimura, Yasumasa y Fujimori, Terunobu, *Murmullo de Frida Kahlo*, Shinchosha, Tokio, 2007.
- Ota Mishima, Maria Elena, “Destino México: un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX”, en *Estudios de Asia y África*, vol. 20, n° 2, El Colegio De México, México, 1984.

- Paul, Carlos, "Falleció Carlos Nakatani, uno de los más refinados coloristas del siglo xx", *La Jornada*, febrero 2004, disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2004/02/04/06a1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>>.
- Tanaka, Tokiyo, *La última etapa del Ukiyoe antes de la modernización, cómics y animación japonesa*, 2014, disponible en: <<http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/COMICS-17-LIGAS.pdf>>.
- Ueno, Hisashi, *Colonia Enomoto en México: la idea y la realidad de Takeaki Enomoto*, Chuko Shinsho, Tokio, 1994.
- Yoshida, Hodaka, "Grabado en México", *Bijyutsu Techo*, núm. 101, 1955.
- S/A, "Artists-In-Residence Programs in Japan", enero-2014, disponible en: <<http://air-j.info/>>.
- S/A, "Hayashiya Eikichi, ex embajador español extraordinario y plenipotenciario", Libros de España, 2012, disponible en: <<http://www.newspanishbooks.jp/interview-jplin-wu-yong-ji-yuan-zhu-supeinte-ming-quan-quan-da-sh>>.
- S/A, "Informe de la División Internacional para la Vida de los provincianos de la Prefectura de Saitama", 2011, disponible en: <<http://www.pref.saitama.lg.jp/uploaded/attachment/571619.pdf>>.
- S/A, *Las obras de Kojin Toneyama*, Universidad Seitoku, Tokio, 1995.
- S/A, "Programa para la formación de Recursos Humanos en la Asociación Estratégica Global México y Japón", Japan International Cooperation Agency, disponible en: <http://www.jasso.go.jp/study_a/documents/14nichiboku_outline.pdf>.
- "Seiji Togo", *Japanese Art Yearbook*, enero-2015, disponible en: <<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9668.html>>.

Catálogos

- "La vie": *Las obras de Yoshida Kenjis*, Museo Británico, Londres, 1993.
- Ukiyo-e, estampa japonesa*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.
- Takuhon: calcas por Kojin Toneyama y Luis Nishizawa*, Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1965.
- Toneyama, Kojin, *Las obras de takuhon de México antiguo*, Bijyutsu Syuppan, Tokio, 1971.
- Catálogo de las Exposiciones de arte*, 1954, disponible en: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/analesdelinstitutoestetica/article/viewFile/22765/21492>>.

Yuko Kawahara

Tokio, 1980. Realizó estudios profesionales de Comunicación en la Universidad del Sagrado Corazón, desarrolló estudios sobre pintura tradicional japonesa; se desempeñó como creadora, redactora y encargada del departamento de planeación de la agencia DENTSU INC durante siete años y ha obtenido premios en varios concursos. En 2009 se instaló en la Ciudad de México, donde concluyó su maestría en Artes Visuales por la Antigua Academia de San Carlos. En 2013 ingresó al doctorado en Artes y Diseño de la FAD y obtuvo el grado en septiembre de 2015. Ha realizado exposiciones colectivas e individuales de pintura. A partir de la primavera de 2018, proyecta establecerse en São Paulo, Brasil, donde continuará su investigación.



ARTE Y DISEÑO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE MÉXICO:

fundamentos sagrados y dinámicas migratorias

**Art and Design of the Original Peoples of Mexico:
Sacred Grounds and Migratory Dynamics**

Fecha de recepción: 16 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

César A. Tránsito L.*

En el marco de la modernidad y el fomento de políticas “desarrollistas”, se han alentado lazos colaborativos entre las llamadas creaciones “artesanales” de las comunidades indígenas y el diseño. Existe la creencia generalizada de que el diseño debe “ayudar” a “profesionalizar” las creaciones indígenas mediante estrategias de producción y gestión de marca, identidad corporativa y capacitación, entre otras.¹ Muchos diseñadores, formados bajo

* Licenciado en Diseño Gráfico por la Facultad de Estudio Superiores Acatlán de la UNAM y maestro en Artes Visuales por la Antigua Academia de San Carlos de la FAD-UNAM. Ha sido docente en la FES Acatlán y profesor investigador de tiempo completo en la Universidad del Mar, campus Huatulco; también ha realizado trabajo comunitario en poblaciones indígenas del estado de Oaxaca. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Mesoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde desarrolla una investigación sobre el contenido simbólico de textiles en telar de cintura que realizan comunidades indígenas del estado de Oaxaca.

¹ En las Reglas de Operación de Programas del Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART) para el Ejercicio fiscal 2016, en el inciso 3.5 “Tipos y Montos de Apoyo”, subinciso “Apoyos para la promoción artesanal en Ferias y Exposiciones”, se indica que los artesanos pueden ser sujetos para recibir un apoyo anual de hasta 15 mil pesos para el desarrollo de “logotipo”, “imagen” o “identidad comercial”, “empaquete”, “envase y “cajas”, “material gráfico”, “página de internet”, “embalaje” o “etiquetas”. Secretaría de Desarrollo Social, “Reglas de Operación de Programas del FONART para el Ejercicio fiscal 2016”, *Diario Oficial de la Federación*, sección cuarta, 28 de diciembre de 2015, p. 77.

una visión educativa que prioriza la capacitación técnica por encima de la reflexión teórica, pensamos que las creaciones artísticas de los pueblos originarios “necesitan” de la visión profesional del diseño para poder competir bajo los lineamientos del libre mercado; o bien, que dichas manifestaciones “deben” emplear, resignificar y migrar a otros soportes “de diseño” para acceder de mejor manera a la esfera del intercambio comercial.

El arte de los pueblos originarios se crea a partir de mecanismos complejos enraizados en su cosmovisión, en sus creencias religiosas, en la cohesión interna de las comunidades y el bien de todos sus integrantes, así como en su relación con la naturaleza (que generalmente es de respeto y cuidado) donde el bienestar individual se logra a partir de la convivencia. En años recientes, sin embargo, también es posible observar que dichas creaciones se encuentran inmersas en mecanismos complejos de producción, distribución y consumo. Fenómenos como la migración, obligada por las condiciones económicas, pero también por conflictos internos dentro de las comunidades, hacen que las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas modifiquen su participación en los procesos de intercambio comercial en los ámbitos local, nacional e internacional.² Esto ha motivado encuentros afortunados entre las llamadas “artesanías indígenas”, el diseño y el arte. Un efecto positivo de la migración de artistas provenientes de los pueblos originarios es que han encontrado no solo otros espacios para su distribución comercial, sino que han podido “migrar” sus propias creaciones y experimentar expresivamente en las áreas de las artes visuales y el diseño.³

Es necesario recordar, sin embargo, que las obras artísticas de los pueblos indígenas establecen un estrecho vínculo entre lo humano (profano) y lo sagrado. Para Gadamer, “toda obra de arte coimplica algo sagrado”,⁴ y según R. Bayer “toda estética verdadera supone una conciencia mítica, quizás panteísta, del universo”.⁵ Es así como, desde esta perspectiva, se puede afirmar que las vivencias profundas (simbólicas) de los pueblos originarios y su materialización artística nacen de sus *mitos* y del trayecto constante y recíproco entre la *religión* y el *arte*. Para Cassirer, las tres entidades constituyen los lenguajes primigenios (las formas simbólicas) en tanto que se instauran como interpretaciones de lo real;⁶ protolenguajes diferenciados, pero interrelacionados, que dieron pie a los primeros relatos de comprensión e interpretación del mundo. De este modo, el mito constituye un catálogo de razones (primigenias) y la religión, una religación con lo oculto, “lo santo”.⁷ Lo sagrado se materializa artísticamente (estéticamente) por medio del rito (la liturgia), elemento común entre la religión y el arte. Los estudios, generalmente de carácter antropológico, que hacen referencia a las manifestaciones artísticas indígenas, muchas veces refuerzan las concepciones neoliberales de las políticas públicas del Estado y, por ende, las ven como arte menor dentro de su escala de valores artísticos: los diferencian y clasifican como arte popular, artesanía o “manifestaciones no académicas de la cultura”.⁸

² Un ejemplo reciente es el desplazamiento que tuvieron que hacer habitantes de la comunidad de San Juan Cotzocón, Oaxaca, a mediados del 2014, por un problema político interno. Véase, Jorge A. Pérez, “Huyen de Cotzocón otros 300 mixes, por violencia”, en *La Jornada* [en línea], 2014. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2014/06/21/estados/027n5est>>.

³ Como en el caso de la colaboración interdisciplinaria entre “artesanos”, artistas plásticos, diseñadores y arquitectos que llevó a cabo el Museo de Linares y el Museo de Arte Popular (MAP), “ARTE/SANO ÷ Artistas 2.0”. Véase “ARTE/SANO ÷ Artistas 2.0” en Museo de Arte Popular, Asociación de Amigos México, 2015, disponible en <<http://www.amigosmap.org.mx/2012/11/05/artesano-%C3%B7-artistas-2-0-2/>>.

⁴ *Apud*, Andrés Ortiz-Osés, *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, (Editorial San Esteban, Salamanca), 2000, p. 56.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Véase Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, (Fondo de Cultura Económica, México), 1963.

⁷ Cfr.: Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, (Alianza Editorial, Madrid), 2001.

⁸ Autores como Paul Oskar Kristeller (1986) o Larry Shiner (2004), mencionan que la escisión entre “Arte” y artesanía fue producto de un proceso complejo que comenzó en el Renacimiento y se consolidó en el siglo XVIII, bajo el marco del pensamiento ilustrado. El sistema moderno de la Bellas Artes separó a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la

De esta manera, las creaciones artísticas indígenas se encuentran enmarcadas dentro del ámbito artesanal con todas las repercusiones que ello implica: subvaloración económica y simbólica, esquemas de comercialización que benefician a intermediarios públicos y privados, aparatos institucionales que desconocen los complejos mecanismos de producción, distribución y consumo, además del atropello de los derechos intelectuales que afecta su realización. Estas normativas institucionales se ponen en práctica desconociendo los contextos sociales, históricos, políticos y culturales,⁹ lo que, lejos de enriquecer la creación y difusión del arte indígena –tanto en sus contenidos simbólicos como en su manufactura– colocan en una posición vulnerable a los artistas de los pueblos originarios. La implementación de políticas institucionales, donde muchas veces interviene el trabajo del diseño, no toma en cuenta estos contextos y ha traído como consecuencia una notable baja su calidad, mientras que en el escenario sociopolítico ha desencadenado conflictos dentro y fuera de las comunidades, lo que causa *también* los movimientos migratorios ya señalados.

Una de las principales características de las producciones artísticas indígenas es que no están pensadas originalmente para su comercio; son para uso cotidiano, religioso y ceremonial. Muestra de ello es la abundante indumentaria ritual que puede observarse en muchas comunidades;¹⁰ destaca la que se usa en las festividades religiosas, en los enlaces matrimoniales y en las ceremonias funerarias. Quien viste un traje indígena es, por tanto, portador de la cosmovisión, tradición y herencia simbólica de su pueblo.¹¹

Ahora bien, a principios del año 2015, surgió una controversia debido a lo que se considera un plagio de parte de una reconocida diseñadora de modas francesa, Isabel Marant.¹² Ello generó una serie de reflexiones, comentarios, interpretaciones y protestas, principalmente de los habitantes de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, en Oaxaca; además de los pronunciamientos realizados por investigadores, académicos y personas relacionadas con el estudio de los textiles de los pueblos originarios de México. En esa población oaxaqueña se elabora tradicionalmente una blusa que las mujeres bordan con elementos gráficos característicos; estas representaciones constituyen su patrimonio cultural y artístico. Los habitantes de Tlahuitoltepec han manifestado que su indumentaria es el medio a través del cual registran su vida, su cosmovisión y su manera de pensar: es decir, su *identidad*.

Así, en un pronunciamiento en las instalaciones del Museo Textil de Oaxaca, el día 3 de junio de 2015, las autoridades municipales de la comunidad mencionaron que la confección de la *Blusa de Tlahuitoltepec xaamnixuy* es para el autosustento principalmente, es decir, para el uso cotidiano y ceremonial. Su venta e intercambio se da, por lo tanto, en escalas mínimas, puesto que el objeto

poesía, de las artesanías y las artes populares, entendidas éstas como oficios. Para mayor detalle, véase: Victoria Novelo, (coord.), *La capacitación de artesanos en México, una revisión*, (Plaza y Valdés, México), 2003.

⁹ Gran parte de las comunidades indígenas de Oaxaca se rige por una norma social, política y religiosa denominada Sistema Normativo Interno, cuya máxima instancia es la Asamblea Comunitaria. Las autoridades de una comunidad reciben de parte de dicha Asamblea la responsabilidad de velar por el bienestar de todos los integrantes de la comunidad.

¹⁰ En México, las características formales de la indumentaria indígena han sido estudiadas ampliamente. Un ejemplo notable es el que llevó a cabo Bartola Morales García, indígena chinanteca, con respecto al contenido simbólico del huipil de la comunidad de Ojitlán, en el estado de Oaxaca; así como el estudio de Stacy Schaefer sobre los textiles Wixárika de San Andrés Cohamiata, Jalisco. Véase: Bartola Morales, *La elaboración de la indumentaria chinanteca de Ojitlán, Oaxaca*, Tesis profesional, Programa de etnolingüística SEP/INI, 1987; y Stacy B. Schaefer, *To Think With a Good Heart. Wixárika Women, Weavers, and Shamans*, (University of Utah Press, Salt Lake City), 2002.

¹¹ Como los huipiles chinantecos de San Lucas Ojitlán y San Felipe Usila (ya mencionados), los huipiles zapotecos de Santiago Choapan (que han dejado de elaborarse), los huipiles ceremoniales para boda de Pinotepa de Don Luis, así como los llamativos huipiles Triquis de San Andrés Chicahuaxtla y San Juan Copala, todos del estado de Oaxaca.

¹² La cantante oaxaqueña, Susana Harp, denunció en redes sociales que una blusa de esta diseñadora era idéntica a la que confeccionan en Santa María Tlahuitoltepec.



◀ *Autoridades de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, en el Museo Textil de Oaxaca, 2015.*
Foto: César Aníbal Tránsito Leal.



◀ *Mujer en el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, 2016.*
Foto: Elvia González Martínez.

fundamental de su indumentaria es preservar, revivificar y mostrar día a día su cultura y la biodiversidad de la región.¹³

La blusa de Tlahuitoltepec extiende figuras ilusorias que refieren al equilibrio de la lengua ayuujk.* Recoge excepcionalmente, como un mapa, una forma de relacionarse con el mundo. Recrea lo cotidiano. Preside lo colectivo. Inaugura la comunidad. Salvaguarda el patrimonio material e inmaterial de la comunidad y es testigo de la continuidad de sus prácticas culturales. La *Blusa de Tlahuitoltepec* es identidad.¹⁴

Comprender el sentido, la cosmovisión y la cultura de los pueblos originarios debería de ser la primera tarea del diseño. Si este quiere ser partícipe de sus manifestaciones artísticas, debe entender también que dichas expresiones son patrimonio comunitario, es decir, que no pertenecen a un individuo y, por lo tanto, no pueden ser usados para obtener beneficios personales que afecten los derechos de la comunidad.

El diseño debe considerar que las manifestaciones visuales indígenas se originan a partir de procesos configurativos que no necesariamente nacen del racionalismo geométrico; se relacionan con vivencias míticas y simbólicas de las comunidades y sus cosmovisiones, a partir del contacto con su entorno natural y social. Una escasa o nula comprensión de ello implicaría caer, por ignorancia u omisión, involuntariamente o con dolo, en el plagio —como en el ejemplo aquí mencionado—, o bien, ser partícipes de la legitimación de políticas

institucionales públicas y privadas que, generalmente, van en contra de los elementos culturales de las comunidades indígenas.

Valorarlas como “artes menores” implica desconocer los mecanismos arbitrarios que las han clasificado. Sin embargo, si pensamos que todo arte *coimplica* algo sagrado, los mitos, tan presentes en los pueblos indígenas, constituyen la fuente de la que surge el pensamiento religioso y el arte en toda la extensión de la palabra¹⁵ y no actividades asociadas exclusivamente con la “inspiración”, con el “artista genio” o con la obra de arte como un objeto de contemplación estética refinada.

Los llamados oficios o artesanías se transforman cotidianamente; “migran” no solo de un espacio físico a otro, sino de un contenido formal y simbólico a nuevas formas expresivas y de uso. Reclaman una posición distinta de aquellas que han sido confinadas en discursos e instituciones.¹⁶ Los grandes ausentes en los discursos oficiales indigenistas, del pasado y del presente, no son solo los teóricos del arte y del diseño, sino los propios creadores indígenas. Los encargados de las políticas públicas, apoyados por los círculos intelectuales, han excluido a los protagonistas bajo la creencia de que su producción es un “arte menor”.

La experiencia artística y la estética, la creación o la imaginación no son patrimonio exclusivo de un grupo limitado de disciplinas, intelectuales o artistas. No es posible el estudio de las manifestaciones artísticas de las sociedades ajenas, del pasado o del presente, bajo los términos y las

¹³ Puede consultarse el comunicado en Twitter: <<https://twitter.com/MunicipioTlahui/status/606142512235823104/photo/1>>.

¹⁴ El video de la declaración está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7oU1w_md93o>.

¹⁵ Para Ortiz-Osés, la (co)implicación entre arte y religión es como una cruz: la religión sería una línea vertical que va desde “la oscuridad profunda del Hades como inframundo [hasta] la claridad eclectante del cielo como supramundo”. El arte sería el horizonte “claroscuro típicamente humano que reúne la tierra —lo telúrico— y el mundo o lo mundano”. En *La razón afectiva...*, op. cit., p. 25.

¹⁶ Los intelectuales y artistas posrevolucionarios tomaron las artes indígenas como una de las bases sobre las que se cimentaría la nueva nación mexicana. Puede considerarse como origen de esta valoración el libro *Las Artes Populares en México*, del Dr. Atl, de 1922. Sin embargo, discursivamente, las artes indígenas fueron decayendo y quedaron finalmente confinadas como artesanías, artes populares u oficios que requieren una atención especializada e institucional para su “protección”, “fomento”, “estudio” y “comercio”.

* Ayuujk es uno de los autoglotónimos para la lengua mixe: el nombre de la lengua escrito en la lengua misma (aunque la ortografía puede variar ligeramente de una comunidad a otra) [NER].

etiquetas modernas. Si se quiere comprender e interpretar su sentido desde el punto de vista del diseño, debe comprenderse también que no permanecen estáticas; se mueven por iniciativa de sus propios creadores o por condiciones forzadas de migración. Y, sin embargo, reclaman, en cada forma, en cada obra y en cada objeto, su lugar dentro de las grandes obras de arte.

Referencias

- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Dr. Atl, [Gerardo Murillo], *Las artes populares en México*, 2 vols., 2ª ed., Editorial Cultura–Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, México, 1922.
- Morales, Bartola, *La elaboración de la indumentaria chinanteca de Ojitlán, Oaxaca*, Tesis profesional, Programa de etnolingüística SEP/INI, S/I, 1987.
- Novelo, Victoria (coord.), *La capacitación de artesanos en México. Una revisión*, Plaza y Valdés, México, 2003.
- Ortiz-Osés, Andrés, *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, Editorial San Esteban, Salamanca, 2000.
- Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Reglas de Operación de Programas del Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), para el Ejercicio fiscal 2016, Secretaría de Desarrollo Social, *Diario Oficial de la Federación*, sección cuarta, 28 de diciembre de 2015, pp. 70-128.
- Schaefer, Stacy B., *To Think With a Good Heart. Wixárika Women, Weavers, and Shamans*, University of Utah Press, Salt Lake City, 2002.

Fuentes de consulta

- Cordry, Donald y Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costumes*. Austin, University of Texas Press, Austin & London, 1968.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Johnson, Irmgard, *Design Motifs on Mexican Indian Textiles*, vol. 1 y 2., Akademische Druck–U. Verlagsanstalt, Graz, 1976.
- Kristeller, Paul Oskar, “El sistema moderno de las artes”, en *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 179-240.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.



TERRITORIO LIMINAL

Una entrevista con Christine Brault y Ruth Viguera Bravo

**Liminal Territory. An Interview With
Christine Brault and Ruth Viguera Bravo**

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Nuria Carton de Grammont*

En la primavera del 2017 me llamó la artista Christine Brault para invitarme a presenciar un *performance* que realizaría con su colega mexicana Ruth Viguera Bravo en el viejo puerto de Montreal, Canadá. Esta acción era la segunda de una trilogía que llamaron “Territorio liminal”,** que se había originado años atrás en las montañas de la Sierra Tarahumara. Ambas artistas, consagradas en la práctica del *performance*, proponían una visión transfronteriza del fenómeno migratorio de México y de Canadá. Me pareció interesante reflexionar sobre este tema desde la doble frontera que define a Norteamérica, que ha experimentado cambios

* Historiadora del arte y curadora. Enseña arte contemporáneo mexicano y latinoamericano en la Universidad Concordia, en Montreal, donde obtuvo un doctorado en Historia del Arte; cuenta con dos estancias postdoctorales de la Universidad de Montreal. Recientemente coeditó el libro *Politics, Culture and Economy in Popular Practices in the Americas* (Peter Lang, 2016) y ha publicado diversos artículos en libros colectivos y catálogos de exposiciones en las revistas *Les Cahiers ALHIM*, *Archée, esse arts + opinions*, *Inter-Art Actuel* y *Revista Fractal*. Ha sido curadora y cocuradora de varias exposiciones nacionales e internacionales.

** La palabra *liminal* no está consignada en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE; su significado en inglés corresponde con el adjetivo “liminar” que sí aparece en este diccionario. Sin embargo, hemos conservado la palabra como es en inglés, ya que forma parte del título de la trilogía de *performances* referidos en esta entrevista. [NER]



◀ *Territorio liminal, acción de performance en Norogachi, Chihuahua, 2013.*
Foto: Jessica Fairfax Hirst.

inesperados desde la toma de poder de Donald Trump. Mientras que el debate sobre la construcción de un muro domina en la frontera sur, del lado norte se instalan campamentos improvisados en la provincia de Quebec para recibir el flujo creciente e inesperado de migrantes que cruzan a pie para pedir asilo político en suelo canadiense. La idea de esta entrevista surgió sobre la base de entender cómo se sitúa el arte ante los nuevos desafíos que presenta la geopolítica migratoria norteamericana y cuáles son las respuestas que genera desde el *performance*. Pero también surge desde esta singular colaboración artística binacional que pone de manifiesto una mirada compartida. Agradezco a Christine y a Ruth por la entrevista que me dieron y por prestarse a este diálogo intercultural del que también soy cómplice.

Nuria Carton [ncc]: ¿Cómo surge el encuentro y la idea entre dos artistas —una mexicana y otra canadiense— de realizar el proyecto *performático* “Territorio liminal”?

Ruth Viguera [rv]: Nuestro primer encuentro se dio en el marco del festival de *performance* InSitu en la ciudad de Chihuahua, en marzo de 2013. Desde el comienzo, la química superó la barrera del idioma y, a través de nuestra práctica, descubrimos que teníamos muchos intereses en común. Aunque una vive en Canadá y la otra en México, hacemos *performances* en el espacio público con acciones de sitio específico y hemos trabajado temas afines como la violencia ambiental, migratoria y de género. En ese festival, en 2013, confeccioné un vestido con ubres de vaca y realicé un recorrido por las calles de Chihuahua para denunciar los feminicidios, que llamé *Inmaculada*. Fue una forma de protesta contra el asesinato de la activista Marisela Escobedo Ortiz, ocurrido unos años antes en esa ciudad, que murió buscando justicia para su hija, también asesinada.

Christine Brault [cb]: En ese entonces yo estaba trabajando temas ambientales. Mi participación en el festival [en el que conocí a Ruth Viguera Bravo] fue una acción dirigida, que llamé *El precio del*

oro, como respuesta a los daños que las mineras canadienses han provocado en Chihuahua. Por otro lado, desde 2008, me he involucrado con migrantes que vienen de todas partes del mundo a vivir a Montreal porque, además de ser artista, trabajo como educadora en integración cultural y *francisación*.^{*} De esta forma comenzó el interés por las problemáticas migratorias, por mi relación con estudiantes y amigos de diferentes nacionalidades latinas. También estoy involucrada con el tema de la violencia política y de género dentro del proyecto *El Abrigo de María Teresa* (2013), sobre la historia de María Teresa Bustillos —hermana de mi amigo Eduardo Bustillos—, militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), en Santiago de Chile, quien fue desaparecida en el contexto de la dictadura.

RV + CB: En Chihuahua se dio el comienzo de una reflexión conjunta sobre las diversas problemáticas que viven actualmente los pueblos originarios de las américas, y cómo se ven afectados por el fenómeno de la migración sur-norte. Al platicar sobre nuestras acciones, pensamos en realizar un *performance* de manera conjunta que tuviera como punto de partida la temática de la frontera. Reflexionamos sobre los diversos tipos de territorios fronterizos que existen y sobre los límites invisibles que también son creados por factores como la religión, la lengua, la violencia de género y la violencia psicológica. También quisimos cuestionar los problemas actuales de la migración de un lado al otro, del sur al norte y viceversa; de todo tipo de migración y sus razones. Nuestra idea de colaboración se entretejió a partir de esta problemática; fue la semilla que se plantó para crear la trilogía de “Territorio *liminal*”.

NCC: ¿La idea de trabajar desde una perspectiva binacional manifiesta las tensiones migratorias de Norteamérica?

RV: El propósito de esta colaboración fue reflexionar en torno a las problemáticas específicas de migración en Norteamérica y sobre las fronteras nacionales como espacios *liminales*. Bajo ese concepto optamos por realizar nuestro primer *performance* en el río Bacocho, cercano al pueblo de Norogachi en la Sierra Tarahumara, a donde nos habíamos trasladado para participar en otro festival, “*Performancear o morir*” dirigido por Gustavo Álvarez. Escogimos el río porque es un símbolo poderoso en el imaginario fronterizo norteamericano. Una vez en el cauce, nos arrodillamos una frente a la otra para entrelazar nuestro cabello con dos trenzas. Nos interesó la trenza como un elemento identitario propio de los pueblos originarios de las Américas, pero también el gesto de tejer como imagen de fusión y cohabitación cultural que atraviesa la *liminalidad* de las fronteras y de los territorios nacionales. Después de esta experiencia, pensamos en la posibilidad de seguir colaborando en otros contextos.

CB: La primera acción fue concebida desde el azar de nuestro encuentro en Chihuahua. Pero, en la primavera del 2017, Ruth viajó a Toronto y aprovechamos su estancia en Canadá para que viniera a Montreal. La presencia del río San Lorenzo es fundamental para entender la historia de Montreal, ciudad que se convirtió en una puerta comercial del este de Canadá, gracias a la oleada de migrantes franceses, ingleses, irlandeses, griegos, italianos, portugueses, chinos y de otras partes del mundo que se instalaron en la isla. Al mismo tiempo, hoy también representa una puerta de entrada para cientos de migrantes, sobre todo haitianos, que están cruzando a pie irregularmente la frontera para pedir refugio político. Desde la elección de Donald Trump, las imágenes de estos migrantes se han vuelto virales y han impactado a la opinión pública. Nunca imaginamos ese cruce entre la frontera de Estados Unidos y Canadá.

^{*} Dado que las traducciones disponibles del término *francisación* (“afrancesamiento” o “francofonización”, cf. *Diccionario de la lengua española*, RAE) no engloban lo referente al proceso de adquisición, no sólo de la lengua, sino de la cultura francesa para un inmigrante en Quebec, hemos optado por mantener su calco al español. [NER]



◀ *Territorio liminal, acción de performance en Montreal, 2017. Foto: Miki Gingras.*

ncc: ¿De qué manera los espacios de acción y los materiales utilizados (cabello, estambre rojo, pasaportes, entre otros) se integran como parte del imaginario de la violencia de esta realidad fronteriza?

cb: Mi compañera ha mencionado el concepto y el uso de materiales de nuestra primera acción en las líneas anteriores. Para nuestra segunda acción conservamos la idea de la trenza, pero decidimos incluir otros objetos como una madeja de lana roja y nuestros respectivos pasaportes. Utilizamos la lana para entretrejer nuestro cabello y continuamos enredándonos la una con la otra. Cuando acabamos, nuestros rostros quedaron cubiertos y colocamos nuestros pasaportes en la boca; mientras, casualmente, en el viejo puerto se escucharon resonar los cañones disparados por la conmemoración de los 375 años de la ciudad. Esto nos pareció un guiño al nuevo estatus de Montreal, declarada recientemente “ciudad santuario” para migrantes a partir de sus valores de apertura, justicia e igualdad; pero donde, al mismo tiempo, el escándalo por el racismo y la falta de integración de la diversidad cultural permeó las propias celebraciones.

rv: Después de esta acción, realizada en el mes de mayo de 2017, conversamos sobre la posibilidad de que Christine viajara a México en agosto, para darle continuidad a la serie con un tercer *performance*. El proceso migratorio es muchas veces cíclico, de sur a norte y de norte a sur y nos pareció importante no perder esta variable. Por esa razón decidimos hacer la tercera acción en las vías del tren, que visualizamos como un espacio *liminal* por donde muchos de los migrantes viajan. Nuestro objeto de estudio fue “la Bestia” que atraviesa el lado norte de la Ciudad de México, por la colonia Azcapotzalco, donde yo vivo. Además, los espacios y los materiales que hemos utilizado en cada *performance* han sido pensados de forma conjunta, como metáforas de la realidad cultural y fronteriza de Norteamérica. El agua, el estambre rojo, el cabello, son materiales orgánicos que se transforman para quedar como trazos de una memoria migratoria. Por el contrario, el pasaporte designa una identidad oficial que no define a las personas.



▲ *Territorio liminal, acción de performance en la vía del tren "la Bestia", CDMX, 2017. Foto: Christine Brault y Ruth Viguera Bravo.*

NCC: ¿Cómo se fue hilvanando el tercer y último *performance* que realizaron en la Ciudad de México en torno a "la Bestia"?

RV: Reflexionamos respecto de los materiales que queríamos utilizar y pensamos en el maíz que transporta el tren, entre otros productos, cuando regresa de Estados Unidos a México. Así que decidimos incluirlo como un elemento de cohesión, ya que es un alimento que se consume en las Américas y que, además, las unifica culturalmente desde Patagonia hasta Canadá. En esa ocasión no realizamos una acción como tal, sino que hicimos un recorrido en el que llevé a Christine a conocer mi colonia, por donde pasa el tren. La idea era interactuar con los migrantes, pero nos topamos con una realidad distinta a la esperada, ya que el endurecimiento de las políticas migratorias de Trump ha alterado las rutas de migración. Esperamos el tren y lo vimos pasar, pero iba vacío. Preguntamos y nos contaron que se ha reforzado la seguridad en la frontera sur y, en consecuencia, los migrantes han buscado caminos más seguros para llegar al norte.

CB: Lo que atestiguamos en ese momento fue que las dinámicas y los flujos migratorios cambian constantemente. Muchos factores geopolíticos entran en juego y, por ello, incorporamos nuevos elementos con su propia carga simbólica. En la tercera etapa trabajamos con la lana roja, nuestros pasaportes, los granos de maíz y un collar de perlas grises que encontramos tirado en las vías del



tren. Puede ser que haya pertenecido a una migrante, o tal vez no. Lo que nos pareció crucial fue su hallazgo y decidimos hacer algo con él. Pensamos que lo adecuado era hacer un “apunte visual” o un “videograma” enfocado en nuestras manos con todos estos elementos. Nuestro cuerpo está fuera del encuadre, ausente como los migrantes que ya no pasan por ahí. Quisimos evocar la *liminalidad* desde el sentido antropológico de lo transitorio y lo ritual.

▲ *Territorio liminal*, acción de *performance* en la vía del tren “la Bestia”, CDMX, 2017. Foto: Christine Brault y Ruth Viguera Bravo.

ncc: Por último, ¿cómo fue la experiencia de trabajar en dos latitudes fronterizas y qué esperan con el cierre de este proyecto conjunto?

RV + CB: Trabajar en Norteamérica y cruzar sus dos fronteras nos dio una visión diferente del fenómeno migratorio y de la columna vertebral que se forma en el recorrido del sur al norte. Al mismo tiempo, nos hizo reflexionar sobre nuestra práctica artística y se planteó como tema de investigación que se desarrolla en diferentes contextos. La primera acción de “*Territorio liminal*” fue cinco años atrás; durante esta travesía hemos construido una amistad, aprendido mucho sobre la realidad migratoria y también sobre nosotras mismas. Para el futuro nos gustaría hacer un proyecto colaborativo, que vincule a artistas de otras latitudes para entablar un diálogo con migrantes de diversos orígenes y trabajar con organismos y asociaciones que se dedican a ello. Quisiéramos ampliar los límites de este *performance* y de nuestro territorio de acción.



MIGRACIÓN Y ARQUITECTURA EN GUANAJUATO

Architecture and Migration in Guanajuato

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Salvador **Salas***

* En 2008 obtuvo el grado de doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha publicado artículos como “Simulación hiperreal a través de los objetos” en *Violencia y Arte, otra óptica* (2015), “Fotografía y aprendizaje. Proyecto colectivo” en *Alfabetización emocional a través de las artes* (2016) y es autor del libro *Colección Garza Márquez. Fotografía erótica* (2016). Actualmente es PTC del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato y asesor de Rectoría de Campus Guanajuato. Su línea de investigación se orienta a estudios relacionados con la historia de la fotografía, el lenguaje de la imagen fotográfica y los procesos de producción fotográficos.

Los monumentos y edificios históricos de Guanajuato conforman gran parte de su patrimonio de paisaje cultural, sin embargo, las viviendas y todos los demás edificios “del pueblo” son resultado de una riqueza cultural y social, espacios construidos para satisfacer necesidades específicas, que evidencian los valores, las economías y formas de vida de las culturas que los producen. La diferencia de salarios, la falta de oportunidades laborales y la crisis rural, aunados al crecimiento demográfico de la población, son algunas de las razones que han propiciado que cada vez más mexicanos migren hacia Estados Unidos de América con la esperanza de un bienestar económico y una mejora en la calidad de vida; el vecino país del norte es visto como una fuente de empleo. La región con mayor índice de flujo migratorio y monetario en México está conformada por los

estados de Jalisco, Colima, Morelia y Guanajuato, con un 37.4% del total del flujo migratorio.¹ Las remesas enviadas provocan un impacto territorial y socioeconómico.

Brigitte Lamy, en su texto *Cultura e identidad en las comunidades de origen de los migrantes: Ocampo, Guanajuato, México*, refiere que la tercera posición entre las entidades federativas del país por su intensidad migratoria hacia Estados Unidos esta ocupada por el estado de Guanajuato;² este índice es alto en 59% de sus municipios —es decir, 27 de los 46 que componen a la entidad—. Los municipios que presentan mayor porcentaje de hogares que reciben remesas son Huanímaro y Ocampo que, entre 2005 y 2010, registraron un porcentaje más elevado de emigrantes a Estados Unidos.

En estos lugares, el patrón migratorio se caracteriza por una estancia temporal, un anhelo de retorno y un perfil socioeconómico urbano-rural; esta población se conforma principalmente por hombres, aunque la incorporación de mujeres y de menores de edad está en aumento.³ Los estudios migratorios han evidenciado que el migrante mexicano es un trabajador agrícola, pobre, proveniente de un medio popular y sin oportunidades educativas; sin embargo, aunque la mayoría de los guanajuatenses que migran “al otro lado” responde a este perfil, algunos pertenecen a un nivel socioeconómico medio y provienen de zonas suburbanas, cuentan con educación media y, en menor cantidad, con educación superior.

De acuerdo con el INEGI, en el estado existen 1,442,381 hogares,⁴ de los cuales 382 mil tienen relación con el fenómeno migratorio y reciben alrededor de 2 mil millones de dólares (MD\$) anuales por concepto de remesas, lo que constituye cerca de 63% de los ingresos del total de los hogares —una parte importante de estos recursos está orientada a la construcción de casas—. Por ello, el fenómeno migratorio en esta entidad modifica el espacio y la sociedad de los municipios de partida, lo que puede medirse en el impacto económico que generan los fondos recibidos, reflejados en oportunidades laborales y contratación de mano de obra, además de los cambios morfológicos y estéticos de un “paisaje arquitectónico cambiante”.

La migración modifica los lugares de destino y los territorios de origen; transformaciones que van desde las maneras de hablar, pensar, vestir y alimentarse, pasando por los modos de expresión —entre los que se encuentran la escritura, la plástica y la gráfica—, hasta las formas de construcción de la vivienda y de interpretar el nacionalismo. Migrar es un acto permanente de mirar hacia otro lugar, que se sustenta en la necesidad de adoptar un determinado modelo de desarrollo, aún sin advertir las consecuencias culturales.

Las tendencias migratorias de los habitantes de los diversos municipios del estado de Guanajuato, por razones económicas, conforman una cartografía contemporánea, que cada día se modifica no sólo en busca de una mejor calidad de vida, también por la obsesión modernizadora que promueve las necesidades relacionadas con el consumo.

¹ Estadísticas sobre migración mexicana a Estados Unidos, <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/cha-vez_e_p/apendiceC.pdf> [Consultada el 6 de marzo de 2012].

² Por medio del documento Remesas en el estado de Guanajuato, (IPLANEG, Guanajuato), Publicaciones especializadas, 3 de febrero de 2010, se reportó que el estado ocupa el segundo lugar en recepción de estos recursos provenientes del exterior, con un monto de 1,945 millones de dólares (MD\$) en 2009; lo que representó 5.4% del producto interno bruto estatal (PIBE) y 64.6% del presupuesto de egresos estatal autorizado. Estos montos explican que tradicionalmente se considere a las remesas como una de las fuentes más importantes de recursos provenientes del exterior.

³ Véase Ernesto Rodríguez, Graciela Martínez, *Síntesis 2012. Estadística migratoria*, (Centro de Estudios Migratorios-SEGOB, México), 2012.

⁴ Véase <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/gto/poblacion/vivienda.aspx?tema=me&e=11>>.



▲ Fotografía 1,
Huanímaro 1, Salvador
Salas, 2012.

Por razones económicas, las tendencias migratorias de los habitantes de los diversos municipios de Guanajuato conforman una cartografía contemporánea que se transforma cada día, no sólo por la búsqueda de una mejor calidad de vida, sino también por la obsesión modernizadora que promueve necesidades relacionadas con el consumo. El desplazamiento físico y mediático de millones de personas en esta región impulsa formas de construcción emergentes, al “estilo americano”, donde la importación de materiales —ventanas, puertas, aparentes* para acabados y toda clase de objetos prefabricados, entre otros— es una constante; de esta manera, ocurre un abandono progresivo de los materiales y de las formas de construcción tradicionales; así como la pérdida de mano de obra joven.

La migración produce cambios económicos, sociales y de identidad, el éxodo de personas a nuestro vecino del norte en busca de mejores oportunidades laborales permite que, en las localidades de origen de los migrantes, la población pueda recibir remesas para satisfacer sus necesidades básicas como la alimentación y en muchos de los casos mejorar sus viviendas y sus comunidades, la mayoría de las veces con fines estéticos y con patrones de construcción estadounidenses.

En este artículo, nombramos como “estilo americano” a la arquitectura estadounidense de mediados del siglo xx, empleada con frecuencia en las estructuras residenciales para llevar la modernidad a los suburbios durante la posguerra. Este estilo hizo hincapié en la creación de estructuras con ventanas amplias y extensos planos de planta, con la intención de abrir espacios interiores y al aire libre. En muchas casas la década de los años 50 se utilizó el entonces innovador sistema prefabricado, que eliminó los muros voluminosos y favoreció el uso de paredes de motivos aparentes; la función

* Aquí, “aparente” se refiere a los recubrimientos que dan la apariencia de ciertos materiales como madera o concreto a las estructuras arquitectónicas [NER].

era tan importante como la forma en los diseños, con énfasis en la atención de las necesidades de la familia estadounidense de clase media. El “estilo americano” se relaciona directamente con la arquitectura moderna de California o arquitectura vernácula: casas de dos aguas, porches, cochera y desvanes —que también pueden ser a dos aguas—, eminentemente funcionales, de bajo costo de construcción y mantenimiento, donde los motivos aparentes desempeñan un papel fundamental.

Las casas así construidas se relacionan con el imaginario del “sueño americano”, vinculado con la oportunidad de lograr el bienestar económico, disfrutar de las comodidades que brinda la tecnología, poseer una vivienda y demostrar que aquellos que trabajan duro gozan de los frutos de su labor. Las viviendas pretenden mostrar un estilo de vida y un modelo social: en Guanajuato, estas construcciones se inspiran en una forma de vida donde fluctúan los anhelos de los dos lados de la frontera norte de México.

En algunos de los casos, la construcción comienza con una carta que describe la forma que tendrá la casa:

*Pap te envío dólares para que le digas a don Seferino que empiese la casa, ya sabes la quiero con dos techos bolados y diferentes ventanas con flores, los techos a la mitad con tejas, no las compres en Santa María [Santa María de Bolaños] compralas de plastico para que se bean mas bonitas quiero que la casa se bea muy bonita, no la quiero blanca pero tampoco de color oscura, que resalten las ventanas muy bonitas con flores, ponle rejas, como la casa de ramiro [...]*⁵

▼ Fotografía 2, Manuel Doblado 2, Salvador Salas, 2012.



⁵ Carta de Raúl Álvarez (desde Bartonville, Texas) a su padre, Felipe, que vive en Manuel Doblado, Guanajuato, marzo de 2007. En los fragmentos de carta transcritos, se conserva la escritura original con sus rasgos, que se señalan en cursivas.

⁶ Carta de Tomás Uribe (desde Anton, Texas) a su padre, Genaro, enviada con una fotografía, abril de 2009.



▲ Fotografía 3, Manuel Doblado, Salvador Salas, 2012.

En otros casos, la carta se acompaña con una fotografía, o con el recorte de una revista y algunas instrucciones, o con la leyenda: “Papá, así quiero mi *chante* [...] *never change*”.⁶ La construcción prosigue a partir de la interpretación de los textos —y la interpretación de los interiores de la casa—. Lo que genera situaciones como esta, referida por Juana Martínez que narra: “a mi hijo no le gustaron las escaleras, llegó y las tiró y las volvió a levantar pero adentro de la casa [...]”.⁷ En algunos casos más, la construcción no se concluye:

[Las casas] se quedan a medio terminar o los dueños se meten así, hasta que las cosas mejoren [...] Aquí en la colonia [California] empecé aquellas dos —señala dos casas en obra negra— y ya va *pa'* cuatro años y los dueños no han venido. Dicen que van a regresar, pero sabe *pa'* cuando, una ya hasta la quieren vender [...]”⁸

El registro fotográfico de estos espacios produce imágenes de una realidad construida, la representación de lo humano a través de indicios. Los espacios arquitectónicos son obras tridimensionales, resultado de un conjunto de acciones humanas —acciones que aquí se ven detonadas por el fenómeno de la migración—, son un conjunto de señales que muestran la presencia de lo humano, huellas que el tiempo se encarga de intervenir y que tienen que ver con el aquí y con el allá, con la presencia y con la ausencia, con el recuerdo y con el olvido, con la reconstrucción del gusto y con la creación de mitos.

⁷ En una entrevista realizada el 9 de septiembre de 2011, en Manuel Doblado.

⁸ Entrevista a Cayetano Cruz (trabajador de la construcción), en Cuernavaca, Guanajuato, realizada el 2 de septiembre de 2011.



Las presentes imágenes fotográficas muestran, desde una visión personal, las implicaciones del fenómeno migratorio en los esquemas culturales del estado de Guanajuato, el uso que se hace de una parte de divisas que llegan como remesas y la influencia del “estilo de vida americano” en la arquitectura local. Ofrecen, también, otra mirada al fenómeno migratorio, como una forma de creación de lugares comunes en los municipios del estado, imágenes de casas ya vistas pero que, al fragmentar el entorno –cualidad específica de la fotografía–, dejan de lado significados innecesarios y construyen nuevos imaginarios. Las realidades se acumulan, se acentúan, se interpretan y, en última instancia, crean otras realidades; así cada imagen del proyecto construye el espejismo de la “sociedad moderna”.

El proceso de producción de las imágenes fotográficas inicia con la observación del entorno arquitectónico de los municipios que expelen mano de obra: amplias viviendas de ladrillo con jardines y muros de piedra, como la casa de Manuel, que nació en Acámbaro y hace seis años atravesó el desierto para trabajar durante el día en un restaurante de burritos y por la noche en una fábrica, en Mossville, Luisiana, para construir “la casa de sus sueños”, mediante el envío de 600 dólares mensuales, en promedio, durante un poco más de cuatro años. Luego aplicamos entrevistas a los propietarios de las casas, a trabajadores de la construcción o a los familiares y vecinos de los dueños, para conocer un poco la historia y los mitos de relacionados con las edificaciones.

▲ *Fotografía 4, Abasolo, Salvador Salas, 2012.*

Referencias

- Estadísticas sobre migración mexicana a Estados Unidos, en <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/chavez_e_p/apendiceC.pdf> [consultada el 6 de marzo de 2012].
- Carta de Raúl Álvarez (desde Bartonville, Texas) a su padre, Felipe, que vive en Manuel Doblado, Guanajuato, marzo de 2007.
- Carta de Tomás Uribe (desde Anton, Texas) a su padre, Genaro, enviada con una fotografía, abril de 2009.
- Entrevista a Juana Martínez, realizada en Manuel Doblado, Guanajuato, el 9 de septiembre de 2011.
- Entrevista a Cayetano Cruz (trabajador de la construcción), realizada en Cuerámaro, Guanajuato, el 2 de septiembre de 2011.
- Lamy, Brigitte, *Cultura e identidad en las comunidades de origen de los migrantes: Ocampo, Guanajuato, México*, Universidad de Guanajuato, Departamento de Estudios Sociales, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, México, edición electrónica: <<http://rimd.reduaz.mx>> [consultada el 8 de noviembre de 2012].
- Remesas en el estado de Guanajuato, Instituto de Planeación Estadística y Geografía del estado de Guanajuato-Publicaciones especializadas, Guanajuato, 3 de febrero de 2010.
- Viviendas, Guanajuato, en Cuántame-INEGI, disponible en <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/gto/poblacion/vivienda.aspx?tema=me&e=11>>.

Fuentes de consulta

- Caveri, Claudio, *Una Frontera caliente: la arquitectura americana entre el sistema y el entorno*, Syntaxis, s/l, 2002.
- Díaz Garay, Alejandro, *El impacto de la emigración internacional y el envío de remesas en San Juan Unión, Municipio de Taxco, Guerrero*, Edición electrónica gratuita, México, texto completo en <www.eumed.net/tesis/2009/adg/>. (Consultada 19 de julio de 2012).
- Duana, Danae, Elías Gaona y Nidia López, "Migración y su impacto en el desarrollo local en México", *Observatorio de la Economía Latinoamericana*, núm. 110, 2009. Texto completo en <<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/2009/arl.htm>>.
- Rodríguez, Ernesto y Graciela Martínez, *Síntesis 2012 Estadística migratoria, México*, Centro de Estudios Migratorios/Unidad de Política Migratoria/Subsecretaría de Población, Migración y Asuntos Religiosos/SEGOB, 2012.
- Uribe, Luz, Telésforo Ramírez y Rodrigo Labarthe, *Índices de intensidad migratoria México-Estados Unidos 2010. El estado de la migración, México*, Consejo Nacional de Población, México, 2012.



TRANSMEDIA BORDERS. ARTE REPENSANDO LAS FRONTERAS:

acercamientos al fenómeno
de la migración y los
desplazamientos

**Transmedia Borders. Art Rethinking Boundaries: Approches
to the Migration and Displacement Phenomenon**

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Rocío Cerón*

* Poeta, performer y editora. Sus publicaciones más recientes son *Borealis*, FCE, 2016; y *Anatomía del nudo. Obra reunida (2002-2015)*, Conaculta, 2015. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran el Best Translated Book Award 2015, por su libro *Diorama*, en traducción de Anna Rosenwong; el Premio See America Travel Writer Award 2005; y el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2000. Sus acciones poéticas se han presentado en los Institutos Cervantes de Berlín, Londres y Estocolmo; el Centro Pompidou en París; y el Southbank Centre de Londres, entre otros. Su obra ha sido traducida a más de seis idiomas y puede leerse-verse-escucharse en <rocioceron.com>.

Uno de los espacios más transgredidos del mundo son las fronteras. Se trata de espacios ambicionados, representan la oportunidad, la vía de escape ante lo fallido de los Estados y las sociedades; paradójicamente, la llegada a los otros sitios representa siempre desigualdad, señalamiento y marginalidad. Los desplazamientos, sea por violencia, asilo político, desastres naturales o economías colapsadas, representan siempre un reto. “Transmedia Borders” nace como una reflexión sobre el mundo contemporáneo a través de la mirada, la escucha y el discurso artístico y poético de autores de diversos medios, para preguntarse sobre los retos, las dificultades y las posibles vías para crear espacios de diálogo, encuentro y comprensión de las diferencias que existen en un

mundo donde hay cada vez más migración y desplazamientos. Este proyecto surge como una propuesta del British Council en México. Somos doce poetas, artistas sonoros y visuales de Reino Unido, México y autores de la comunidad hispanoparlante de Estados Unidos que exploramos las posibilidades del trabajo multidisciplinario y transmedial para abordar, desde la creación colectiva y crítica, el tema de las fronteras, los desplazamientos –tanto geográficos como disciplinares–, la migración y la libertad frente a las amenazas de nuestro tiempo, donde muros y barreras conforman la cotidianidad.

Las plataformas del proyecto representan la idea de *multisitio*: van desde los espacios digitales hasta los presenciales. La página web <www.transmediaborders.com> presenta piezas sonoras, visuales, digitales y contenidos textuales diversos sobre la temática del proyecto. En la parte presencial, se han realizado mesas redondas y acciones intermediales que se han presentado en eventos como el Hay Festival de Querétaro, la Feria del Libro del Zócalo o el espacio alternativo Laboratorio Sensorial de Guadalajara.

Todos los creadores que participamos en el proyecto hablamos, desde nuestras disciplinas o transdisciplinas, de la experiencia como migrantes; con ello hemos dado a los espectadores posibilidades de diálogo no solo entre naciones, sino entre lenguajes artísticos. Así, expresamos cómo las migraciones y la apropiación de estrategias pueden conformar nuevas maneras de creación y de llamado a lo colectivo y comunitario para generar espacios de encuentro. Los artistas y poetas son, en su mayoría, migrantes o han nacido en otros países en los que ya no residen.

De igual forma, la descolocación disciplinar es un tema que nos importa sobremanera en el proyecto. La capacidad de migrar es también una capacidad de sobrevivencia y de porosidad ante los discursos hegemónicos y deterministas. “Transmedia Borders”, en sus más de ocho meses de actividades, ha puesto en la escena de la reflexión y del arte cómo hablamos, cómo suena el encuentro de voces y culturas, desde dónde nos oponemos y nos relocalizamos para incitar a una nueva composición del tejido social. Los poetas: Malika Booker (Reino Unido), Johnny Payne (EUA), Gaspar Orozco (México-EUA), Pablo de Cuba Soria (Cuba-EUA) y Rocío Cerón (México); los artistas visuales: Luis Blackaller (México-EUA), Liam O’Connor (Reino Unido-México), Rubén Gil (México); y en la exploración sonora: Aki Onda (Japón-EUA), Iris Garrelfs (Alemania-Reino Unido) y Abraham Chavelas (Acapulco-CdMx) e, hemos creado un mapa donde las fronteras se convierten en dispositivos para el encuentro y el reconocimiento de uno mismo en la otredad.

En esta breve presentación ofrecemos acercamientos de diversos autores a partir de la poesía, la traducción, las artes visuales y el arte sonoro para hablar sobre este fenómeno contemporáneo.



◀ “Transmedia Borders”, FIL del Zócalo, CDMX, 2017. Foto: Ana Contreras.



◀ Collage a partir de tomas hechas en las presentaciones en vivo de “Transmedia Borders”. Composición: Rubén Gil.

“La próxima revolución mundial será de los migrantes”,
por Rubén Gil

No soy migrante geográfico pero considero que dentro de “Trans-media Borders” el concepto de migración no solo es espacial, ni de territorialidad geográfica, sino que el propósito es deambular de manera transversal indiscriminadamente; en este sentido, tampoco soy un migrante, a menos que estratifiquemos el arte y la vida, pero siendo honesto, no me gusta separar y generar divisiones ni disciplinares, ni vivenciales, entonces, mejor dicho, me considero un deambulador. El deambular se asemeja más a la vagancia, al ocio y la deriva.

Ahora, al pensar la migración, considero que es un punto importante y pertinente en la actualidad dadas las situaciones de conflicto que se encuentran presentes en múltiples latitudes de nuestro mundo; cuestión que inevitablemente me hace pensar si acaso la próxima revolución mundial será la de los migrantes, así como hace medio siglo fue la de las juventudes. Me parece posible.

Entonces, para relacionar lo que sucede en el mundo y lo que hago como artista en “Transmedia Borders”, hay que pensar la relación entre concepto y producción —vida y arte—, evidenciando la poética del construir algo frente a otra cosa o contexto que lo haga poesía *per se*; pues en el hacer se encuentra la analogía y la utopía de desbordar los límites hasta que desaparezcan, diluir los bordes disciplinarios es querer deshacernos de los límites, de las fronteras. Buscar en el romanticismo de la modernidad, en el arte y vida como unidad, no en las artes, en la intermedia como arte y cualquier lugar como una Pangea conceptual.

▲ Pieza textual de Rubén Gil, artista visual.

"El sonido es un migrante perpetuo",
por Abraham Chavelas

Tengo un recuerdo de la infancia muy presente: todos los días, al atardecer, mis padres se sentaban en el balcón a escuchar la radio mientras contemplaban la bahía de Acapulco. Muchos años después, en 1997, ingresé a trabajar en una estación radiofónica. Guionista, locutor, productor y editor de audio, llevé mi pasión más allá de aquellos días en los que –de niño– escuchaba por las noches la casi imperceptible señal de la radio cubana en el Pacífico sur, gracias a una grabadora Sony CFS-45L. Desde entonces, comprendí que para el sonido no existían fronteras.

En mis días como locutor celebré la interacción con el público; muchos, radioescuchas solitarios que se encontraban lejos de su ciudad natal. Uno de mis últimos proyectos radiofónicos (2009) tuvo tal aceptación que fue transmitido en la FM de Argentina, Colombia, y Venezuela, además de su repetición vía internet con registro de escuchas en lugares como Tokio, Londres y Nueva York, entre muchas otras ciudades (sin importar el idioma local).

Gracias a la radio, tuve la oportunidad de estar en contacto con personas de diferentes partes del mundo, con quienes establecí lazos de camaradería que aún permanecen. Muchas de las historias que conocí del público a lo largo de esos años eran sobre desplazamiento y migración en la eterna búsqueda de mejores oportunidades económicas, bienestar familiar, proyectos profesionales o simplemente el placer de ver nuevas tierras. En todas ellas, la radio fue parte primordial en la aventura de buscar un nuevo destino.

Nada valen las políticas migratorias para el sonido. La propagación de las ondas electromagnéticas irradia libremente alrededor del planeta (y más allá). La pieza (*BABEL AM/FM*) que realicé para "Transmedia Borders" está inspirada en la mitología de la Torre de Babel, el origen de las lenguas y la dispersión del hombre por toda la tierra. La radio no solo es un medio de información o entretenimiento, sino que permite a esos hombres y mujeres reconocerse en la música y en las voces; la radio les acompaña en su proceso de adaptación en una nueva ciudad o país, en el trabajo, en los momentos de espera, en el camino.

“Perderse en la traducción”,
por Tanya Huntington

Mi versión angloparlante tiene una biografía. Mi yo hispana tiene otra. A veces coinciden y a veces divergen en una existencia que se me antoja más trenzada que fundida: algo así como una experiencia vital cuántica que abarca distintas realidades. La hispana estudió letras latinoamericanas. La anglo estudió teatro. La hispana escribe una columna para *Literal*, ensayos de crítica literaria, cuentos bastante malogrados y guiones de radio y de televisión; imparte clases y talleres, y da lecturas y presentaciones. La anglo, con cada vez menos injerencia conforme pasan los años aquí en México, se atrinchera en casa para escribir poesía y pasar las tardes hablando con sus hijos en inglés. A veces se encarga de la columna. Las dos cooperan para traducir con tal de pagar las cuentas. Las dos poseen el alma inquieta del inmigrante.

En realidad, mi identidad anglo nunca ha sido hegemónica. Cuando nací, mi padre trabajaba como maestro de preparatoria en una reserva de la nación Lakota llamada Eagle Butte, con lo cual la etiqueta de “vaquera” que me correspondía por genealogía familiar fue extirpada. Unos años después, mis padres participaron en la gran ola de inmigración de la segunda mitad del siglo xx que partió de áreas rurales hacia las manchas urbanas. Como urbanita de primera generación, correspondía que yo sufriera las vejaciones de todos los grupos sociales ya consolidados dentro de mi nuevo entorno. Según ellos, no pasaba de ser una provinciana advenediza. Por lo mismo, también correspondía que me hiciera amiga de otros inmigrantes recientes que venían de lugares más lejanos: Egipto, Camboya, El Salvador, Nigeria, etcétera.

Mi identidad hispana, esa otra que vive dentro de mí y que ahora escribe estas palabras, también nació en aquella reserva, donde mi padre enseñaba español entre otras materias (que incluían la lucha grecorromana). Mis recuerdos más tempranos del español provienen del libro de texto que empleaba, curiosamente titulado *Hasta la vista*, donde los ficticios y folclóricos Pepe y Lupe sostenían diálogos salpicados con signos de puntuación que andaban de cabeza y partían la segunda persona entre tú y usted. Como cualquier niño, mi interés principal en el español consistía antes que nada en poder armar algunos insultos ex profeso para aplicarlos contra esa legión de compañeros abusivos sin que se enteraran; mi preferido era “cabeza de cochino”, propiciado mediante la máscara de una sonrisa.

Hace poco, mi padre me contó que en algún momento, durante aquellos años, intentó recaudar dinero suficiente en la reserva para llevar a sus estudiantes sioux en un viaje escolar para que conocieran la gran Tenochtitlán. No lo logró, pero sí aprovechó la ocasión para mostrarles tarjetas postales de la fabulosa arquitectura portadora de murales de la Ciudad Universitaria de la UNAM. También les enseñó que podían recordar más fácilmente los nombres indígenas de los dos volcanes que reinan sobre el Valle de México si los rebautizaban como *Purple Caterpillar* y *Extra Sea Water*. Mi padre nunca se imaginó que dos décadas después, su hija anglo y su hija hispana se asentarían allí, bajo la sombra de esos volcanes, donde la anglo cocina sin chile, hace sumas y restas, pinta cuadros, practica natación y juega cróquet. Le gusta el “beis”. Se enferma a veces. La hispana saluda de beso, se encarga de las comunicaciones corpóreas y verbales con su adorado esposo (quien no habla inglés), maneja como chilanga y se lanza a cualquier desafío de manera temeraria. Goza de excelente salud. Sigue hablando como marinera. Toma tequila y vive sin miedo.

"Notas dispersas sobre la frontera",
por Gaspar Orozco

Creemos una pequeña frontera entre la oscuridad y la oscuridad.

Rolf Aggestam

I.

Hace justo 20 años, en una noche del corto verano de 1997, escribí lo siguiente:

Por las mañanas, cuando cruzo la frontera, las banderas de los dos países ondean en lo más alto del puente, marcando el límite estricto entre ambas naciones. De noche, al regresar, las banderas ya fueron arriadas y el puente no es un lugar de límites, sino que vuelve a ser un simple puente donde el agua transcurre por debajo y la noche fluye por arriba. Algunas veces, la luna es la única que hace ondear su bandera sobre el río. Tierra de nadie, tierra de todos.

Mi casa está lo bastante cerca de la línea fronteriza como para oír, a todas horas, los vuelos rasantes de la Patrulla Fronteriza, la Border Patrol. Ya de noche, los silbidos de los trenes de carga se distinguen con claridad, aunque es difícil determinar en qué país canta la máquina. Y muy entrada la noche, escucho detonaciones, ráfagas aisladas, disparos lejanos que perforan la noche mexicana.

Todo lo que queda es el silencio.

Escribo ahora esto en otro verano, en otra noche a la orilla de otro río. En esta delgada hora de agosto, el Hudson es una noche que se desliza dentro de la noche, un río de penumbra que cruza denso la penumbra. Al otro lado, entre los acantilados y los árboles, brilla alguna vez una luz. Me quedo observándola hasta que se apaga entre lo negro.

II.

¿Dónde está la frontera entre lo que escribo yo y lo que escribe otro? ¿Dónde está el límite entre mi palabra y tu palabra? Está en el idioma, por supuesto. Esta lengua —que vino del otro lado del mar y que sigue resonando como una piedra en el desierto, esta lengua que sigue brillando como una torre de bronce en la distancia— marca una primera frontera. Pero si vamos —como debemos ir— más allá, si nos atrevemos a dispersar Babel, ¿cuál es mi palabra y cuál es tu palabra? Podríamos seguir así hasta alcanzar el corazón de cristales del grano de arena. Las líneas se borran y el verbo queda. Los muros se erosionan, la tierra permanece.

III.

Toda ola es un muro que se derrumba.

IV.

Del otro lado, el relámpago es un pájaro que se quema en su sombra.

V.

Del otro lado, las palabras son hogueras negras que se extinguen al filo del alba.

VI.

La poesía es el primer contrabando.



UNA HISTORIA MÍNIMA DE LA MIGRACIÓN MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

A Minimum History of Mexico-United States Migration

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Bertha Alicia **Arizpe***

En muchas ocasiones, las experiencias corporeizadas de los migrantes, como la internalización del tiempo y la memoria en circunstancias traumáticas de espera, desarraigo, ruptura, clandestinidad y rechazo, son recuperadas por los artistas cuando la migración es su tema. Sus historias, junto con las de los desplazados, han dado argumentos para muchas piezas artísticas, ya sea porque los autores refieren experiencias propias, o porque los relatos de quienes atraviesan fronteras reclaman su atención.

La trayectoria de más de un siglo de desplazamientos migratorios entre México y Estados Unidos ha sido estudiada durante tres décadas por el antropólogo social Jorge Durand. Una extensa lista de publicaciones al respecto lo coloca como autoridad en la materia; por ejemplo, ha escrito

* Doctora en Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos; profesora de tiempo completo del Área Académica de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, se especializa en la producción y estudio del arte contemporáneo.



◀ Jorge Durand, *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, (El Colegio de México, México), 2016. En portada, Rufino Tamayo, "Tres personajes", 1970/ óleo sobre tela/ 96 x 130 cm. Copyright: © D.R. Rufino Tamayo/ Herederos/México/ 2018/ Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Perspectivas migratorias III. Los derechos políticos de los mexicanos en el exterior (2014); *Braceros. Las miradas mexicana y estadounidense. Antología (1945-1964)*, (2007); *La vida en el norte: historia e iconografía de la migración México-Estados Unidos* (2005); y *La experiencia migrante: iconografía de la migración México-Estados Unidos*, realizada en coautoría con Patricia Arias en el año 2000, por referir algunas de las obras que nutren esta línea de investigación.

Presentamos aquí una reseña de *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, publicada bajo el sello editorial de El Colegio de México, donde Jorge Durand distingue seis fases de una historia que nos remonta 130 años hacia el pasado cuando, en 1884, se realizaron los trabajos para conectar el ferrocarril mexicano del Paso del norte con la red ferroviaria estadounidense. Denominó la primera fase como "La era del enganche", que abarca el periodo comprendido entre 1884 y 1920. La segunda corresponde a un periodo de "Deportaciones y reenganches" que ocurren entre 1921 y 1941. La tercera etapa se determina con la duración del "Programa bracero", entre 1942 y 1964. El periodo "Indocumentado" es un cuarto momento, comprendido entre 1965 y 1985. La quinta fase, llamada "Era bipolar", va de 1987 a 2007. Y, finalmente, la sexta fase, entre 2007 y 2014, está determinada por "La batalla por la reforma migratoria".

Durand explica que "La era del enganche", con una duración de tres décadas, se caracterizó por un esquema de contratación basada en sistemas de trabajo semiforzado, dependiente de la oferta y la demanda de fuerza

laboral en un contexto de pobreza y altos índices de natalidad; circunstancia que fue aprovechada por los engachadores que buscaban mano de obra para trabajar en el montaje de la red ferroviaria. El “enganche” se refiere a una forma de reclutamiento de trabajadores que se sirve del préstamo o adelanto –a cuenta de un trabajo futuro– que funciona como un gancho para forzar el vínculo laboral. Este método se utilizó cuando no se encontró mano de obra en el entorno inmediato o cuando los lugares en donde se requería el trabajo se encontraban en zonas despobladas y la oferta laboral era temporal.

La segunda etapa abarcó de 1921 a 1939, marcada por la creación de la patrulla fronteriza en 1924, se caracterizó por deportaciones continuas y masivas ocasionadas por la crisis económica de la Gran Depresión de 1929.

En los 22 años entre 1942 y 1964, se presentó la tercera fase. Durante esta, se puso en marcha el Programa bracero entre México y Estados Unidos. El autor explica que fue un momento de expansión de la economía mexicana, fortalecida por la Expropiación petrolera y la Reforma agraria. En el vecino país del norte se requerían brazos para las labores agrícolas, situación que se agravó con la Segunda Guerra Mundial; en ese contexto, el gobierno mexicano gestionó mejores condiciones contractuales para los trabajadores. A decir de Durand, en dicha fase el patrón migratorio era masculino, rural y agrícola, y los contratos se renovaban por varios años, aunque eran temporales y siempre contemplaban el retorno obligado. El antropólogo explica que esta tercera etapa de migración permitió que regiones específicas del territorio mexicano participaran en el Programa bracero, aunque bajo un control estricto en la selección de trabajadores. En consecuencia, quienes aspiraban a este tipo de empleo y no conseguían entrar a un programa oficial cruzaban la frontera de manera clandestina.

En 1965 inició un periodo que puede denominarse “Indocumentado”, ya que debido a la

progresiva mecanización de las labores del campo y la llegada de inmigrantes provenientes de diferentes partes del mundo, Estados Unidos terminó unilateralmente el Programa Bracero. De esta manera, los siguientes veinte años –en los que se desarrolla la cuarta etapa– estuvieron marcados por el cruce furtivo de la frontera en Tijuana, lo que trajo consigo el surgimiento de cadenas de explotación beneficiadas por la migración indocumentada.

En 1987 entró en vigor un proceso de amnistía y legalización de indocumentados mediante la Immigration Reform and Control Act (IRCA, Ley de Reforma y Control de la Inmigración) y, simultáneamente, se reforzó el control fronterizo, por lo que los migrantes hicieron uso de su capital social al fortalecer sus redes de parentesco y paisanaje para cruzar la frontera en forma subrepticia.

Después del atentado contra las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001, la política antinmigración de Estados Unidos se endureció, al integrarse con el combate al terrorismo, al narcotráfico y al crimen organizado. El antropólogo explica, al final de su libro, que después de 2007 ya no se puede hablar de un proceso migratorio local-local; el flujo irregular de migrantes registra 6.9 millones de mexicanos que representan 58.72 % de la población latina en el vecino país del norte. En este periodo predomina la dispersión geográfica y los migrantes comienzan a prolongar su estancia e incluso deciden no retornar a sus países de origen.

Para cada momento de la historia de la migración México–Estados Unidos pueden venir a nuestra mente fotógrafos, artistas gráficos, pintores y cineastas cuyo trabajo incrementa su iconografía. Desde el jalisciense, Martín Ramírez, pasando por el movimiento chicano y el Taller de Arte Fronterizo, hasta el festival inSite y la obra de artistas contemporáneos como Rubén Ortiz Torres, Miguel Ventura, Natalia Almada y el colectivo Torolab, por mencionar unos cuantos ejemplos de una extensa lista.

NORMAS PARA AUTORES

Artediseño, revista semestral, acepta colaboraciones inéditas orientadas a la investigación y divulgación de las Artes, el Diseño y disciplinas afines. Los artículos en lengua española deberán ser originales y resultado del trabajo personal de los autores.

Todos los textos se someterán a un proceso editorial, desde la recepción del manuscrito hasta su adaptación para un formato impreso y estarán sujetos a una pre evaluación del editor, en la que se verificará su correspondencia con los siguientes requisitos: formato adecuado, originalidad, relevancia y, sobre todo, calidad metodológica expresada en una redacción organizada y coherente.

La recepción de los artículos por parte del editor no implica un compromiso de publicación. Aquellas propuestas que incurran en plagio, falseo de información o que no cumplan con las normas editoriales descritas serán rechazadas.

Posteriormente, los artículos propuestos pasarán al Consejo Editorial para su dictaminación (investigación, dos dictámenes a doble ciego y divulgación, un dictamen al interior del Consejo). Los resultados serán comunicados a cada autor, asimismo, cualquier duda u observación.

A continuación se describen las secciones principales de la revista, por rubro de participación:

Artículos de investigación

- Acervo permanente. Difunde el acervo artístico de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) mediante la publicación de estudios sobre piezas de sus colecciones.
- La FAD en el tiempo. Aborda analíticamente la historia de la Facultad.
- Investigación. Da a conocer avances y resultados formales de proyectos académicos.
- Tesis. Presenta, de manera sintética, los principales procesos, métodos y resultados de tesis de posgrado ya defendidas.

Artículos de divulgación

- Portafolio. Muestra imágenes representativas de autores sobresalientes.
- Intersecciones disciplinares. Resalta las prácticas inter, multi y transdisciplinarias.
- Entrevista. Transcribe charlas con personalidades de trayectoria destacada y de interés para la comunidad.
- Actualidad. Expone temas en auge sobre el acontecer del arte y del diseño, así como de sus actores principales.
- Bitácora académica. Documenta experiencias profesionales de alumnos o académicos de la FAD derivadas de estancias en el extranjero.
- Exposición. Analiza exposiciones realizadas en México y en el mundo, en un lapso cercano a la publicación del número de la revista para la cual se propone.
- Reseña. Comenta el contenido de libros, filmes o material sonoro de reciente publicación.

PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Extensión

Los artículos tendrán la siguiente extensión en caracteres (incluyendo espacios), tanto del texto principal como de las notas:

- Acervo permanente: de 13 000 a 20 000.
- La FAD en el tiempo: de 13 000 a 20 000.
- Investigación: de 30 000 a 40 000.
- Tesis: de 30 000 a 40 000.
- Portafolio: de 4 000 a 7 000.
- Intersecciones disciplinares: de 10 000 a 14 000.
- Entrevista: de 13 000 a 18 000.
- Actualidad: de 10 000 a 14 000.
- Bitácora académica: de 10 000 a 14 000.
- Exposición: de 13 000 a 18 000.
- Reseña: de 7 000 a 10 000.

Cantidad de imágenes

- Acervo permanente: de 2 a 4.
- La FAD en el tiempo: de 3 a 5.
- Investigación: de 5 a 8.
- Tesis: de 5 a 8.
- Portafolio: de 8 a 10.
- Intersecciones disciplinares: de 2 a 3.
- Entrevista: de 3 a 5.
- Actualidad: de 2 a 4.
- Bitácora académica: de 2 a 4.
- Exposición: de 4 a 5.
- Reseña: máximo 2.

FORMATOS

Texto

Todas las colaboraciones deberán entregarse en archivo con extensión .doc o .docx, texto en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas) con tipografía Arial de 12 puntos a doble espacio. Se utilizarán únicamente letras negritas para títulos (60 caracteres) y subtítulos (40).

Las cursivas se reservarán para destacar palabras o expresiones no ordinarias, seudónimos, términos en idiomas extranjeros y para los títulos de obras referidas (plásticas, literarias, cinematográficas).

Se recomienda evitar párrafos con frases extensas y la repetición excesiva de palabras.

Se incluirá una síntesis curricular del autor que señale grados académicos, la institución a la que esté adscrito, su área de especialidad, obras destacadas o publicaciones previas y un correo electrónico público.

Los artículos de investigación deben presentar al inicio un resumen bilingüe (español-inglés), con una traducción de calidad profesional, seguido de cinco a siete palabras clave, también en ambos idiomas, que no estén incluidas en el título. La información relativa al currículum y al resumen tendrá una extensión máxima de 600 caracteres para cada una.

Aparato crítico

Las notas al pie de página deberán ceñirse al estilo de citación Chicago. Las fuentes bibliográficas consultadas serán asentadas al final del artículo y en orden alfabético. En caso de citar páginas de

internet, se añadirá la fecha de consulta y la dirección de liga electrónica completa.

Gráficos

Si el manuscrito incluye alguna fotografía, dibujo, cuadro, diagrama, ilustración, infografía, etcétera, indicará su ubicación mediante un número que la identifique. Las imágenes incrustadas en el archivo de texto, a manera de guión explicativo, deberán utilizarse en baja resolución, a 72 dpi. Se recomienda evitar reproducciones de medios originales (*scans* de libros o fotografías provenientes de otros materiales impresos).

Las imágenes originales serán entregadas aparte, en archivos con una resolución mínima de 300 dpi, en formatos .tiff, .jpg o .jpeg, sin interpolación de píxeles, con un tamaño mínimo de 20 cm en su dimensión corta. Los nombres de los archivos de imagen deben aparecer con la siguiente nomenclatura:

Número de imagen_título_año_autor.extensión

Para ayudar al proceso de edición, en un documento de texto distinto, se asentará un listado, completo y en orden, con la información total de las imágenes y los datos siguientes:

- Número de imagen.
- Título o descripción.
- Año.
- Autor.
- Técnica.
- Dimensiones en centímetros (alto x ancho x profundidad).
- Origen de la fuente (incluso si es propia).
- Créditos fotográficos (si es el caso).

En caso de requerir la reproducción parcial o total de obras artísticas protegidas por la ley, deberá anexar la autorización correspondiente; de lo contrario, las imágenes serán omitidas.

Envío

Los manuscritos serán enviados al editor de manera electrónica a: revista.fadunam@gmail.com y señalaran en el apartado "asunto" los siguientes datos: rubro (investigación o divulgación), sección, título del artículo, subtítulo.

En el cuerpo del mensaje, escribirán su nombre completo, título del artículo, número de imágenes, sección para la cual lo proponen, nombre de la institución de adscripción, correo electrónico público y números de teléfono (fijo y celular).

DERECHOS

Tras un dictamen aprobatorio por el Consejo editorial, el editor enviará a los colaboradores antes de la impresión del tiraje, una versión preliminar de su manuscrito para que otorguen el visto bueno y una carta de cesión de derechos, en la que se autoriza a la UNAM para difundir el artículo a través de medios impresos y electrónicos como parte del número correspondiente de *Artediseño*. El autor deberá devolver al editor dicha carta en original con firma autógrafa para la publicación del artículo y en contraprestación recibirá tres ejemplares de la publicación.

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

Artediseño, semi-annual journal, accepts unpublished contributions oriented towards research and dissemination of Arts, Design and disciplines related to them. The articles written in Spanish language must be original and the result of the author's personal work.

All texts will be subjected to editorial processing, from the very reception of the manuscript to its adaptation to a suitable printed publishing format, and they will be pre-assessed by the editor and their match will be verified with the following requirements: appropriate format, originality, relevance, and overall, high methodological framework quality, everything expressed in an organized and coherent writing.

The reception of the articles by the editor does not imply an obligation to publish them. Those proposed articles that commit plagiarism, hold false or misrepresented information or do not observe the general editorial guidelines will be rejected.

Later on, the proposed manuscripts will be handed to the Editorial Board for their review. (The research articles will undergo a double-blind review process and disclosure articles one among the Editorial Board). The results, as well as doubts or remarks, will be forwarded to the authors.

The journal's main sections are being described as follows:

Research articles

- Permanent collection. Spreads information about the cultural heritage held within the Arts and Design Faculty collection
- The FAD over time. Discusses in an analytical way the Faculty's history.
- Investigation. Makes known the advances and results from formal academic projects.
- Thesis. Shows in a short way, the main procedures, methods and results from postgraduate thesis.

Disclosure articles

- Portfolio. Displays a set of representative images from outstanding artists.
- Disciplinary intersections. Highlights the multi-disciplinary, transdisciplinary, and interdisciplinary practices.
- Interview. Transcribes interviews of personalities with outstanding career paths and of interest to the community.
- Current trends. Shows trending topics about contemporary art and design, as well as its leading figures.
- Academic log. Reports professional experiences from FAD students and professors in topics such as art and design derived from foreign residencies.
- Exhibition. Analyzes exhibitions staged in Mexico and around the world, in a time frame close to the publication of the journal's issue in which it appears.
- Review. Discusses the contents of recently published books, films or sound materials.

ARTICLE'S PRESENTATION

Text lenght

Each article should have the following amount of characters, which include spaces and punctuation marks. This refers to the main text as well as its footnotes:

- Permanent collection: from 13 000 to 20 000.
- The FAD over time: from 13 000 to 20 000.
- Investigation: from 30 000 to 40 000.
- Thesis: from 30 000 to 40 000.
- Portfolio: from 14 000 to 7 000.
- Disciplinary intersections: from 10 000 to 14 000.
- Interview: from 13 000 to 18 000.
- Current trends: from 10 000 to 14 000.
- Academic log: from 10 000 to 14 000.
- Exhibition: from 13 000 to 18 000.
- Review: from 7 000 to 10 000.

Number of images per contribution

- Permanent collection: from 2 to 4.
- The FAD over time: from 3 to 5.
- Investigation: from 5 to 8.
- Thesis: from 6 to 8.
- Portfolio: from 8 to 10.
- Disciplinary intersections: from 2 to 3.
- Interview: from 3 to 5.
- Current trends: from 2 to 4.
- Academic log: from 2 to 4.
- Exhibition: from 4 to 5.
- Review: maximum 2.

FORMATS

Text

All manuscripts should be submitted in .doc or .docx format, with Arial 12 pt. font, doubled spaced, in capitals and lower case. In the general text, bold typography should be used only for titles (60 characters) and subtitles (40). Italics are reserved for highlighting words or for out of the ordinary expressions, such as nicknames, pseudonyms (pen names) or for referenced works and foreign language terminology.

Avoiding long phrased paragraphs or clauses and the use of excessive or redundant words is strongly recommended.

At the very end of the article, there should be included a brief author's resume containing academic degrees, supporting institutions, their area of specialty, highlighted works or publications and a public email address.

Research articles should include a bilingual abstract (Spanish-English), with a professional translation, as well as five or seven key words not included in the article's name. Information related to the resume and the abstract will have a maximum length of 600 characters each.

Referencing system

Footnotes should appear in Chicago style. Bibliography at the end of the article, and they must be alphabetically ordered. If a website is quoted, the

access date and the URL (web address) should be fully written.

Graphics

If the manuscript contains any photograph, drawing, data table, diagram, illustration, infographic, etcetera, it will show its position by means of a numeration system that identifies them. The attached images should be low resolution ones, formatted at a 72 dpi resolution. Due copyright restrictions, it is highly recommended to avoid the reproduction from original media sources (as scans or photographs from books or other printed materials).

The original images will be handed over separately, at least in 300 dpi files, in such formats as .tiff, .jpg or .jpeg, without pixel interpolation and with a minimum length of 20 cm of its smallest side. The image file names should appear as follows:

Image number_title_date of creation_author.extension

In order to aid the editorial process, a detailed image list in a text file containing the following data, should be provided:

- Image number
- Title or description
- Date of creation
- Author
- Medium
- Measurements expressed in centimeters (height x width x depth)
- Credit line/collection (even one's own artwork)
- Photograph credit (if applies).

If a total or partial reproduction from any copyrighted work of art comes in need, the article's author should add the corresponding license agreement, otherwise the images will be omitted.

SUBMIT

All manuscripts must be sent to the editor via email at revista.fadunam@gmail.com and within the 'Subject' box, the following information should be included: topic, section, article's name and subtitle.

Full names, surnames, article's title, number of images, section, assigned institution's name, public email address, land line and/or cellphone numbers should be written inside the message box.

RIGHTS

After an approbatory peer review from the Editorial Board and before the press-run, the editor will send to the contributors a draft of their articles for its proofreading as well as a copyright transfer agreement authorizing UNAM's distribution of the article via print and electronic mediums, as part of the corresponding issue of *Artediseño*. The author should send back the original version of the agreement with his/her signature to the editor for the article to be published and in compensation he/she will receive three issues of the journal.

Elizabeth Fuentes Rojas

Nuevos valores estéticos
en la Academia de San Carlos:
el modernismo

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Cartografías a contracorriente o el
arte de migrar: Rezizte, Postcommodity
y Hecho en México

Tatiana Navallo

Hacia una poética del "desplazamiento
circunstancial". Cuerpos e identidades
en *performances* transfronterizos

Adán Paredes

Existen horizontes, no fronteras

Yuko Kawahara

La influencia entre el arte mexicano
y el arte japonés a través del viaje y
la migración

César A. Tránsito L.

Arte y diseño de los pueblos
originarios de México: fundamentos
sagrados y dinámicas migratorias

Nuria Carton de Grammont

Territorio *liminal*. Una entrevista con
Christine Brault y Ruth Vigueras Bravo

Salvador Salas

Migración y arquitectura en Guanajuato

Rocío Cerón

Transmedia Borders. Arte repensando
las fronteras: acercamientos al fenómeno
de la migración y los desplazamientos

Bertha Alicia Arizpe

Una historia mínima de la migración
México-Estados Unidos



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

