



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FRONTERIDAD; INCLUSIÓN DEL RELATO MIGRANTE
EN UNA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Tesis que para optar por el grado de:

Maestro en Artes Visuales

Presenta

José Manuel Springer Franco

Director de tesis

Doctor Gerardo García Luna Martínez

(FAD)

Sinodales

Mtra. Ana Mayoral Marín

(FAD)

Dr. Jesús Felipe Mejía Rodríguez

(FAD)

Dr. Antonio Salazar Bañuelos

(FAD)

Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas

(FAD)

México, D.F., septiembre de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

INSTITUCIONES

Para la antigua Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde por vez primera entendí el arte.

Para la Universidad Politécnica de Valencia, por su generoso apoyo al proyecto de exposición y el coloquio Fronteridad. Y por fungir como caja de resonancia del arte de México en Valencia.

Para la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda. Lugar donde desarrollo mi carrera como docente en el arte.

A LAS SIGUIENTES PERSONAS

A mis padres, Beatriz Franco López y George Springer Bucher, por su ejemplo de honestidad, esfuerzo y entrega a sus ideales y sentimientos.

A mi hermana, Silvia Springer Franco, por sus muestras de amor y nobleza.

A mi hijo, Eric Springer Ascencio, por su capacidad para escuchar y compartir sus experiencias conmigo.

A mi pareja, Viviana Velasco Ramos, por todas sus enseñanzas en la meditación, el yoga, la empatía y el amor.

A Juan Bautista Peiró, por su incondicional apoyo para los varios proyectos, actividades docentes realizados en Valencia; por su amistad y por el amor que tiene por la cultura mexicana.

A Gerardo García Luna, por su apoyo en este trabajo de tesis, sus consejos y su amistad incondicional.

A mis amigos, Santiago Espinosa de los Monteros, Alejandro Pintado, Álvaro Viteri y Marcos Ramírez ERRE y Marco Barrera-Bassols, que me han ofrecido un diálogo constante sobre el quehacer artístico.

A mis maestros, Antonio Salazar Bañuelos, Juan Acha, Leo Acosta y Huberto Batis por su labor como mentores y críticos de mi trabajo.

A Alejandra Valenzuela, cuya guía a lo largo de la maestría me permitió llevar a buen puerto la maestría en la Facultad de Arte y Diseño.

A Margarita Pizarro, por el trabajo de diseño y edición de este trabajo.

A mis alumnos y mis colegas de la ENEPG La Esmeralda, por todo lo que me enseñaron durante el ejercicio de la docencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
------------------------	---

PRIMERA PARTE

1. Definición del objeto de estudio	9
1.1. La migración como metáfora.	9
1.2. La traducción como práctica del desarraigo	14
1.3. Desde el arte autónomo hacia el relato social	18

SEGUNDA PARTE

2. El relato migrante en el arte contemporáneo	22
2.1. Traducciones y relatos	23
2.2. Migración del sentido.	25
2.3. Imágenes migratorias.	27
2.4. Presencia de la migración en la sociedad	29
2.5. Un caso concreto: <i>Maletas Migrantes</i>	32

TERCERA PARTE

3. Museología sin museos; la experiencia del sujeto como prioridad	36
3.1. Aprendiendo de la experiencia migrante	36
3.2. Museología y museografía transdisciplinares	42
3.3. El paradigma del museo en la era de la imagen digital y el Internet.	43

CUARTA PARTE

4. Curaduría de la exposición, temas e interpretaciones.	49
4.1. Planteamiento de la curaduría	49
4.2. Fases de la labor curatorial.	52

4.3. La primera migración, un ejemplo histórico de nomadismo e identidad sedentaria	53
4.4. Imaginarios barrocos y neobarrocos	55
4.2. Fotografía: objetividad y prejuicio	59
4.3. De los márgenes como identidad	60
4.4. Postales desde la frontera	62
4.5. Etnografía y poética fronterizas.	64
4.5.1. Remesas culturales	65
4.6. El sincretismo oaxaqueño	67
4.7. Descubrimientos (obviamente ignotos) de la curaduría	68
4.8. <i>Optimismo</i> por las garantías civiles	72
4.10. Epopeyas migratorias	75
4.11. De los pasajes a las fronteras de paso	76

QUINTA PARTE

5. Conclusiones	80
5.1. La redistribución del nuevo arte en el mapa global	83

Anexo. Guion curatorial exposición Fronteridad actualizado a septiembre 10, 2016	84
---	----

Bibliografía	90
------------------------	----

INTRODUCCIÓN

En 2011 comencé a trabajar en una propuesta de exposición en torno a la migración. Había regresado de una estancia de tres años fuera de México y experimenté una doble emoción: la de estar de vuelta en mi país y la de vivir como forastero en otros países. Quería abordar el tema de la migración, que a la sazón ocupaba a la opinión pública de Europa y particularmente de España, donde el problema se había agudizado debido a las tragedias ocurridas en el tránsito de cientos de miles de migrantes entre África y Europa que morían todas las semanas. Era preocupante ver que la opinión pública se dividía tajantemente entre los que condenaban a los migrantes por la crítica situación económica desencadenada a raíz de la crisis bancaria de 2008 y quienes abogaban por el derecho de asilo para las personas que huían de conflictos bélicos y la devastación económica provocada por los intereses políticos y económicos sobre Oriente Medio y el norte de África. Los fundamentalismos religiosos de Oriente, la ambición desmedida de las políticas neoliberales y el enfrentamiento de bloques económicos, constituían una mezcla que amenazaba con llevar a las regiones a un conflicto mundial, como el que se vivió durante la Segunda Guerra Mundial.

Cinco años después hemos sido testigos del incremento de los conflictos bélicos entre países, el surgimiento de organizaciones terroristas que operan en todo el mundo, tensiones políticas que afectan a continentes enteros y el creciente éxodo imparable de millones de personas procedentes de Oriente Medio que buscan refugio en Europa. Las instituciones comunitarias europeas han sido rebasadas por los hechos y con ello ha vuelto a surgir el fantasma de los nacionalismos de ultraderecha.

Por otro lado, en México los migrantes mexicanos y centroamericanos se han convertido en víctimas de los carteles del narcotráfico, son objeto de tráfico de las corruptas autoridades migratorias mexicanas y víctimas de grupos antiinmigrantes en la frontera con Estados Unidos. La situación se ha agudizado en todos los frentes y somos testigos del incremento en el número de víctimas en todas las fronteras del mundo. La migración es un tema que ocupa y preocupa a todos en la era de la Globalización.

Ante esas perspectivas cada vez más alarmantes, en 2013 concluí el trabajo de curaduría de la exposición. Con el apoyo de la Universidad Politécnica de Valencia, España, a través de su facultad de Bellas Artes, llevé a cabo la exposición de arte y el simposio vinculados al tema de la migración, las fronteras y la interculturalidad, que resumí en el siguiente título: Fronteridad. Migración, desplazamiento y nomadismo artístico.

Durante la maestría en Artes Visuales (2013-214) trabajé varios temas relacionados con la investigación de curaduría. La concepción de esta tesis fue resultado de las coincidencias y contrastes entre los campos de la curaduría, la investigación teórica y la producción artística. El título Fronteridad alude a las formas de vida, lenguajes y pensamientos entre territorios opuestos, que convierten a la migración y al nomadismo en metáforas para entender el tránsito entre la era de la posmodernidad y la de la globalización.

La investigación sobre temas relacionados con las migraciones me abrió la puerta al entendimiento de saberes, experiencias estéticas, epistemologías y semánticas, que avanzan sobre nuevos territorios desconocidos, y de esa manera evocan las rutas, las geografías y los patrones de migración que siguen millones de personas en el mundo. Los cambios en la historia del arte pueden ser comprendidos como migraciones de la forma, de los contenidos y de las genealogías culturales que dan origen a constructos visuales que producen conocimientos empíricos sensibles.

El auge en la indagación sobre los fenómenos migratorios de las últimas décadas dotó de otros sentidos poéticos y epistémicos a la demografía de la migración y al cruce de fronteras físicas. De ahí surgieron los cruzamientos entre las ciencias sociales y la práctica artística, específicamente entre la antropología, la historia, la lingüística y la sociología y el arte; los cuales dieron origen a modos de producción artística a partir de perspectivas estéticas y sociales contextuales en cada región o país. La era del arte universal o cosmopolita quedó atrás. Esa variedad y complementariedad de enfoques artísticos se convirtió en el tema de partida de esta tesis que debería abordar entre otros, temas tales como la interrelación entre arte y los desplazamientos en territorios disciplinares y entre fronteras geográficas, culturales y semánticas, los cuales dan pie al análisis de culturas híbridas y a procesos de traducción cultural en el arte.

El objetivo de esta tesis es analizar los orígenes de esos cambios, sus desarrollos e influencias sobre las políticas y la opinión pública. Contribuir a visibilizar los procesos positivos de la migración que afectan a otras áreas culturales tales como el papel del museo y del arte contemporáneo en la valoración de la narrativa migrante y la capacidad de la producción artística para oponer una visión crítica a la fuerza mediática de los discursos políticos de ultraderecha sobre los migrantes, el cruce de fronteras y los valores que lleva implícito el nomadismo cultural.

A su vez, la metáfora del cruce de fronteras y la migración, como desplazamiento entre territorios que provoca el descubrimiento empírico de conocimientos, nos lleva a un conjunto de interpretaciones sobre los vínculos entre ámbitos y prácticas estéticas contrastantes, en el que destaca el arte como productor de conocimiento. Es a través de esas prácticas artísticas que se derivan conocimientos con los que se puede reconfigurar el significado del choque entre civilizaciones, dejando ver que las culturas

opuestas no se confrontan del todo, por el contrario, se complementan unas a otras, conservando lo que es propio y domesticando lo extraño. La lectura de imágenes e imaginarios bajo la idea de adaptación y negociación ha dado origen a contextos interpretativos como el propuesto por el historiador Serge Grusinski, que vinculan regiones y periodos históricos muy extensos que dieron lugar al desarrollo del Barroco en todas sus formas, hasta las fusiones contemporáneas que se producen en los campos de las artes visuales, las artes sonoras, y las artes basadas en el tiempo, como la cinematografía y el videoarte.

La porosidad de fronteras entre las ciencias exactas, como la biología y la economía, y las ciencias sociales, como la antropología y la lingüística, ha contribuido a cambios epistemológicos e investigaciones sobre la hibridación cultural, entendida como mezcla, transferencia o transculturación, conceptos que involucran la superposición de territorios entre lo biológico, lo económico y lo estético. Muestra de ello son los trabajos de historiadores como Peter Burke, que nos permiten abarcar y comprender la naturaleza de los intercambios culturales modernos y contemporáneos, producto de las migraciones del conocimiento promovidas por los avances técnicos, el desarrollo económico y la creatividad científica.

Como consecuencia del tránsito de personas dentro y fuera de territorios comunes y ajenos se desarrollan mestizajes, empalmes y diálogos interculturales. El ámbito de las comunicaciones electrónicas y digitales, la red de Internet o la telefonía inalámbrica, han generado formas de migración de la presencia humana. Estos cambios y su influencia en la formación de nuevos ritos sociales de identidad, han sido abordados desde Latinoamérica por los estudios antropológicos de Néstor García Canclini sobre las culturas juveniles, el imperio de las redes de comunicación y, muy particularmente, a partir de los relatos que proponen los artistas que dan una dimensión inédita a la traducción cultural, la noción de extranjería y las identidades fragmentarias o efímeras.

El propósito de este trabajo es reconocer los efectos transformadores de la migración y el valor explicativo que adquiere la metáfora de desplazamiento nómada, como estrategia para enfrentar la avalancha de la uniformidad global promovida desde el neoliberalismo económico.

En cuanto al relato artístico es importante anotar que las reflexiones que hacemos sobre la fenomenología de la migración se centran en una región con prolongadas historias coloniales como lo es Latinoamérica. En este *no-lugar* construido a partir de su “descubrimiento” por europeos se crearon híbridos artísticos y sincretismos culturales que se multiplicaron luego de las luchas independentistas del siglo XIX. Durante el siglo XX las dinámicas de intercambios interculturales continuaron a consecuencia de los exilios provocados por los regímenes dictatoriales entre 1960-1990, y se hicieron más complejas a raíz de la aparición reciente de plataformas virtuales y las migraciones económicas, que se han extendido por todo el continente. En América Latina

se ha producido un continuo intercambio de signos y símbolos entre comunidades culturales ubicadas en territorios distantes; por lo que en suma podemos afirmar que la región es el epítome del relato migratorio desde que el nomadismo dio origen al sedentarismo hace más de diez mil años hasta nuestros días.

No obstante, ante la ausencia de infraestructura económica y cultural en vastas regiones latinoamericanas, y las diferencias entre estas zonas con respecto a la abundancia de producción simbólica en ciudades como Sao Paulo, Buenos Aires, Lima o México, cabe preguntarse si la diáspora ha sido un factor de ecualización de los diferenciales socioeconómicos entre las poblaciones latinoamericanas. En respuesta debemos señalar que pese a que los gobiernos reconocen la dependencia del bono económico proveniente de la migración no se han concertado políticas económicas y sociales que frenen el crecimiento de la brecha entre clases sociales y regiones económicas, la profundización de la distancia entre los que viven por debajo de la línea de la miseria y los que poseen estándares de vida desahogados continua produciendo un crecimiento de la migración económica y la explotación de la mano de obra. La cultura es un lugar de negociación pero en lo general sigue siendo un lugar de reproducción de la diferencia sociocultural.

A todo esto, ¿qué tiene que decir el arte? ¿Qué discursos culturales se han implementado para hablar sobre estos problemas? En México, donde el choque entre mundos distantes ha sido particularmente intenso y prolongado, se observa la coexistencia de discursos artísticos dictados por el *mainstream* junto a prácticas artísticas que se retroalimentan de la hibridación y procuran el mestizaje desde plataformas locales que desarrollan actitudes críticas hacia la globalización. Estas producciones artísticas hacen visible la aportación de la diáspora migrante a la sociedad, reconociendo la sustentabilidad de culturas, costumbres y lenguas autóctonas en contraste con prácticas artísticas que se asimilan a los dictados del mercado del arte. No obstante hay mucho más por hacer y reconocer en los espacios públicos. Nos resulta revelador y estimulante que las comunidades migrantes procedentes de Puebla y Oaxaca se mantengan culturalmente unidas en los Estados de Nueva York y California, respectivamente, ya que de no ser por la fidelidad y lealtad de esos migrantes a su lugar origen muchos de los usos y costumbres tradicionales hubieran desaparecido. Por tal motivo, es indispensable que los museos comunitarios y las exposiciones que surgen en ellos reciban una mayor atención de sus públicos, para crear una conciencia sobre el valor de su experiencia y aquello que pueden compartir con otros contextos.

La discusión sobre estos temas en museos y exposiciones *in situ* permite resarcir el papel del pacto social que une a las sociedades en la consecución de un futuro más heterogéneo en sus prácticas culturales, y más homogéneo en la construcción de formas de convivencia más diversas y pluriculturales.

PRIMERA PARTE

1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

1.1. La migración como metáfora

Algunas simultaneidades recientes en el terreno de la antropología y el del arte en lo que concierne a los fenómenos migratorios han provocado un auge en los estudios, las teorías y las exposiciones dedicadas al tema de la migración. La investigación en el campo artístico, y en áreas afines como la museología y la curaduría ofrece una visión sobre el desplazamiento migrante que va más allá de la perspectiva demográfica, entendida como trayectoria entre territorios y fronteras, y se centra en visiones que parten de un punto de vista metafórico, ya sea como estrategia de creatividad en cualquier campo del conocimiento o práctica artística, o bien como forma de adaptación a la vida y al mundo cambiante. Se puede decir que, parafraseando el concepto acuñado por Néstor García Canclini¹, la migración es una estrategia cultural y una herramienta hermenéutica para salir de la tardo modernidad y entrar en la globalización, cruzando territorios del arte y entretrejiendo los ámbitos de la cultura y las ciencias sociales.

El objeto de nuestro estudio es mostrar cómo a través del campo interdisciplinario de la curaduría es posible construir un entramado significativo a partir de las experiencias migratorias y de las estrategias estéticas artísticas —que se han basado o han surgido a partir del relato migratorio—, mediante una exhibición que presenta la producción de identidades híbridas crítica de los modelos estandarizados de construcción de la otredad, basada en prácticas artísticas que han migrado del paradigma disciplinar a lo multidisciplinario, que ejemplifican la existencia de culturas marginales adscritas a contextos transculturales.

La investigación en las ciencias sociales demuestra que el término migración tiene diferentes connotaciones. Estas varían si a este concepto se le define desde lo económico o lo político, desde la sociología o la teoría cultural. Asimismo, la caracterización de un migrante posee diferentes acepciones históricas y contextuales según su intencionalidad, su nacionalidad e incluso su raza. Por ejemplo, en México —que es un país

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, México, 2001.

expulsor de migrantes— el fenómeno migratorio se ha modificado radicalmente en la última década. Hoy el país recibe crecientes olas migratorias procedentes de varios países y regiones, entre otros: Argentina, España, Corea del Sur, el Caribe y Centroamérica: En ocasiones se trata de migrantes de clase media, mejor preparados profesionalmente, con recursos. A excepción de los trashumantes centroamericanos, esta migración constituye una diáspora muy distinta a la de los migrantes mexicanos que cruzan la frontera hacia Estados Unidos, los cuales suman alrededor de 400 mil personas al año, quienes van en pos de obtener mejores oportunidades de vida o reunirse con sus familias al otro lado de la frontera. Mientras que a los migrantes llegados a México con capital y recursos educativos se les considera residentes legales con estatus de inversionistas, al trabajador que vende su fuerza de trabajo se le califica como delincuente indocumentado; se niega su aportación económica al país receptor o a su comunidad de origen, y vive en un estado constante de indefensión, víctima de los *coyotes*,² de los cárteles de la droga e incluso de los cuerpos policíacos.

En el ámbito de los estudios culturales, la migración ha pasado de ser un problema específicamente económico sujeto de políticas contingentes para convertirse en un tema antropológico, productor de capital simbólico y de nuevas formas lingüísticas. A los problemas sociales que acarrea la discriminación étnica, la marginalidad, la criminalización y la explotación de grupos de población migratoria, ahora se añade el interés en las dinámicas culturales que provoca el éxodo, la diáspora o el *vía crucis* migrante. Como quiera que se interprete o desde la perspectiva que se enfoque el movimiento de personas, culturas y significados, la migración es una matriz cultural que articula experiencias y saberes sociales y por lo tanto merece ser considerada no sólo en su lado problemático y más como estrategia de cambio que produce efectos positivos sus lugares de origen y destino.

Las diferencias fundamentales entre lo que es migración para los países de origen y los de destino, demuestran que el conocimiento del fenómeno de la migración es urgente para evitar caer en categorías y estereotipos que no abonan al diálogo intercultural y en el reconocimiento a la aportación de la migración en todas las áreas sociales y culturales. En México la migración es a menudo considerada sólo como fuente de divisas, mientras que para los políticos conservadores estadounidenses la migración es un problema de seguridad nacional en su frontera sur y una fuente de mano de obra no calificada que usufructúa deshonestamente con los servicios públicos. Estos enfoques unívocos fueron algo que yo experimenté en Canadá, y que me llevaron a pensar y trabajar en las posibilidades artísticas del tema migratorio. En mi experiencia como trabajador cultural invitado a menudo me hacía preguntas tales como:

² Coyote, cánido del desierto de Norteamérica y término coloquial que en México designa a las personas que ilegalmente se dedican al tráfico de personas en las zonas fronterizas del norte y sur del país.

¿Cuáles son las diferencias que operan en la distinción entre el migrante y el expatriado?, ¿entre el hombre de negocios de hoy y el conquistador de ayer?, ¿entre el hijo de somalíes nacionalizado canadiense y el *verdadero* canadiense de cepa? Hay que señalar, entonces, que mientras en los discursos públicos y políticos, en los foros internacionales, se reconoce que el libre comercio produce un efecto multiplicador de utilidades, resultado de la eliminación de aranceles y fronteras al comercio —factores que benefician a las empresas y las corporaciones multinacionales— rara vez se hace mención en esos acuerdos de los efectos que tiene la migración de mano de obra barata sobre las economías receptoras de trabajadores indocumentados.

Integrar las cuestiones tales como la migración laboral, el exilio forzado por la inseguridad o la depauperación de regiones enteras a causa de la guerra producto de enfrentamientos ideológicos, en el mapa de la era de la globalización, implicaría evidenciar la apertura de ciertas fronteras para las finanzas, el comercio y las comunicaciones, pero no para los trabajadores eventuales, los exiliados de regímenes despóticos o los refugiados económicos. Esta demostración permitiría ver que la migración y los vínculos interculturales tienen mayor potencial de ser motor de cambios históricos y generación de riqueza económica y cultural, sin dejar de lado que también son la ocasión de fricciones religiosas y raciales entre culturas y bloques geopolíticos. Las migraciones exaltan las diferencias entre culturas y es por tal motivo que en esta era de fundamentalismos y globalización, su presencia resulta determinante para salvaguardar la diversidad entre las culturas.

Como lo ha señalado el curador y crítico cubano Gerardo Mosquera:

...en el terreno de la cultura la globalización provoca con frecuencia miedo a una tendencia homogenizadora hacia patrones culturales cosmopolitas, construidos sobre bases eurocéntricas, que aplanan, reifican y manipulan fatalmente la diferencia cultural.³

Hoy cabe preguntarse cómo repensar nuestro mundo sin considerar a esos sujetos culturales excluidos que operan desde estructuras lingüísticas débiles, de economías frágiles o de constructos culturales nómadas.

El objetivo de la investigación curatorial desde su inicio fue ir más allá de los aspectos negativos y estereotipados asociados con la migración, frecuentemente expuestos en los medios de comunicación; propone conocer y estructurar una manera de presentar positivamente dentro de la curaduría y la exposición de arte la noción de migración y diálogo intercultural como estrategia o forma de comprender al mundo desde las fronteras entre disciplinas del conocimiento, a partir de la traducción cultu-

³ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Exit Publicaciones, España, 2010.

ral y lingüística, de los mapas, la visualidad y otras formas de representación del mundo, para generar formas mucho más amplias de entender y expresar al orbe.

En medio de esta matriz de experiencias y estrategias se encuentran, según Néstor García Canclini, los medios y las tecnologías de circulación de ideas y expresiones culturales, que hoy marcan fronteras entre nosotros, y dividen las experiencias más simples y cotidianas, por ejemplo entre quienes tienen acceso a las redes del conocimiento y quienes no, quienes ya viven una identidad múltiple y fragmentaria y aquellos que se aferran a identidades geográficas, lingüísticas e históricas. Sólo así es posible crear conciencia en el público sobre aquellos que viven en medio de las dos o más culturas antagónicas porque no tienen otra opción, y que desafortunadamente terminan por ser extraños en su propia tierra.⁴

La diáspora y el nomadismo son dinámicas humanas que desde siglos atrás han fraguado al ser humano y al mundo. ¿Por qué tanto interés ahora en estos procesos? y sobre todo ¿por qué vincular estos movimientos demográficos y culturales, con todas sus implicaciones políticas, con el arte, el activismo artístico y la creatividad transdisciplinar? ¿Es posible describir estos entornos como el resultado de una crítica a la modernidad o como una etapa completamente distinta?

Para dar respuesta a estas preguntas habría que decir que el interés en este entorno descentrado y horizontal tiene que ver con la redefinición de territorios y fronteras geográficas y también de los campos entre las ciencias sociales y exactas, que son resultado de la elaboración de nuevos mapas del conocimiento y el surgimiento de nuevas identidades no basadas en la geografía o en la lengua. Todo se desplaza en el mundo a una mayor velocidad a partir de la aparición de tecnologías transterritoriales, medios de comunicación y expresiones virtuales; por lo que es de utilidad que desde el arte, uno de los modos de producción de sentido y conocimiento, se cuestione aquello que caracteriza a la globalización, una categorización que implica un término temporal y de localización territorial bastante ambiguo.

Los escenarios de la globalización y sus expresiones en la cultura ya se anunciaban desde la Modernidad. Como lo apuntó Néstor García Canclini en su apreciación sobre el arte moderno, las vanguardias se caracterizaron por la estrategia seguida por los artistas de convertirse en extranjeros, la cual obedeció a la intención de evitar catalogación. Ejemplos de esta estrategia abundan: Duchamp, Mondrian, Picasso, Orozco, Rivera, etc. Todos ellos migraron a otros países desde donde ejercieron una influencia en los entornos artísticos y culturales internacionales y se sirvieron de sus experiencias para dar rienda suelta a los desplazamientos del sentido y la creación de poéticas de la extranjería.

⁴ Néstor García Canclini. *Los muchos modos de ser extranjero*. En: Migraciones, territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico. José Manuel Springer (coord.). Universidad Politécnica de Valencia, España, 2013.

Críticas similares han surgido en ciertas prácticas del arte contemporáneo que categorizan al museo como espacio de demarcación cultural y en las acciones e instalaciones artísticas que demuestran la imposibilidad de representar la experiencia híbrida de la cultura mediática en un solo nivel por medio de la epistemología o de conceptos políticos correctos como el multiculturalismo, que a menudo ha cuestionado Gerardo Mosquera en su trabajo teórico y a través de sus curadurías artísticas. A partir de la tardo modernidad (1980) el arte comenzó a experimentar con migraciones del sentido, encontrando formas de expresión e investigación de lo estético y su confluencia con lo social.

En todo ese proceso de cambio de paradigmas había algo de invisible, algo que se sentía más que se comprendía. Se trata de pequeños signos que se suman al horizonte de nuestra experiencia. Solo después de algunos años nos vamos dando cuenta de que el paisaje estético y el ambiente cultural o la poesía implícita en el lenguaje que hablamos se han transformado.

Los significados migran y con ellos cambian los valores, los conceptos y los sentimientos. Es en ese punto, al observar cambios en nuestro horizonte social y cultural, cuando nos hemos dado cuenta que hemos migrado y nos sentimos extraños, acaso nos hemos vuelto analfabetas, con la necesidad de aprender nuevamente a leer el mundo, para expresarnos en otro mundo que ya no es el nuestro, que ya no refleja nuestra identidad e incluso que ésta ha dejado de basarse en la nación, para volverse generacional, de preferencia sexual, producto de la pertenencia a una comunidad lingüística o virtual. Llegados a este momento nos sentimos extranjeros en nuestro propio entorno y desfasados temporalmente, con las incomodidades y los retos que significa dominar una realidad cada vez más ambigua y escurridiza. Nos sentimos como migrantes en un terreno que no es el nuestro. Nuestra historia se convierte en un palimpsesto de hechos interpretables desde puntos de vista y marcos de referencia empíricos.

En el proceso de comprensión y expresión de la migración la creación artística ha sido un polo de desarrollo decisivo. La seducción que ejercieron durante la Modernidad los objetos artísticos exóticos, que enlazaban los mundos indígenas con las estéticas europeas (recordemos a *las señoritas de Aviñón*, *las Evas* de Degas, *las maternidades yacentes* de Henry Moore) demostraban que en la geografía imaginaria del arte cabía de todo, y su territorio era espacio de fertilización para los intercambios entre culturas distantes en el tiempo y el espacio.

Lo que en la modernidad fue juego estético de identidades, de máscaras y accidentes, en la posmodernidad se ha convertido en una estrategia de traducción, trasvase, palimpsesto y referencias cruzadas; practicado desde el nomadismo y el exilio, en algunos casos, y el turismo cultural o el desarraigo, en otros. Como señala el crítico Carlos Jiménez, en su ensayo titulado *La casa (im)posible del turista cultural*, “el arte

está articulado por una cadena de asociaciones que se mueven entre desarraigo, nomadismo, el *flaneur* (paseante), el turismo de masas y el turismo cultural.”⁵

1.2. La traducción como práctica del desarraigo

Una constante de esta investigación ha sido utilizar como guías metodológicas conceptos derivados de la antropología y los estudios culturales, que permiten estudiar el fenómeno migratorio y su aportación a la experiencia estética y lingüística, dando con ello una coherencia a la búsqueda de un relato artístico que permita reconocer las aportaciones del migrante y su influencia sobre el campo artístico-crítico de la museología y la curaduría, herramientas fundamentales para dar a conocer esta temática por medio de producciones artísticas contemporáneas.

La primera experiencia que tuve como migrante sucedió en mi propia casa. No me percaté de ello sino hasta décadas después, cuando preparaba esta investigación. Mis padres son migrantes ambos, cada cual posee una lengua madre diferente, por lo que yo siempre actuaba como un intérprete entre ambos y entre ellos y mi círculo social. Mis amistades frecuentemente me preguntaban qué era lo que ellos querían decir con su vocabulario y el acento de su castellano. Ahora me doy cuenta de que el desarraigo lingüístico es una forma de interpretación de algo que sucede en A con un código que fue generado en B y que la distancia entre A y B es en realidad una tercera variante C del mundo, de lo real, de lo personal o lo colectivo. Una vez que caí en la cuenta de este enriquecimiento que sucede por el error o por la unión de dos opuestos me cautivó la idea por fallo en la interpretación, la ausencia del perfeccionismo en la cultura, la posibilidad de comunicar a través del albur y del doble sentido y de arraigarse en la inestabilidad del significado de manera inconsciente durante décadas.

En sus estudios sobre la era virreinal de México, el historiador Serge Gruzinski⁶ apunta al sincretismo cultural como una estrategia que funde imaginarios y costumbres locales que sobrevivieron a la conquista española (y su imposición de imágenes religiosas) debido a que pudieron integrar lo diferente dentro de sí. Las culturas colonizadas se especializaron en algo que sus pares imperialistas no hicieron: la traducción de los signos, de las lenguas y de las ideas. No obstante, la traducción no fue siempre un trasvase de significados entre equivalentes, digamos entre ritos y costumbres, entre la *Tonantzín* y la Virgen de Guadalupe. Gruzinski se refiere más a una conformación interpretativa obligada entre símbolos y usos distintos en el que frecuentemente surgen errores implícitos, ocultamientos y sobreposiciones, desde una

⁵ Carlos Jiménez Moreno. *La escena sin fin; el arte en la era de su big bang*. Micromegas, Murcia, 2013, p. 51.

⁶ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes; de Cristóbal Colón a Blade Runner* (1492-2019). Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 71.

lectura contemporánea se trató de una creación de realidades híbridas producto del malentendido o de una necesidad forzada de adaptación, misma que ocurre en las poblaciones migrantes de hoy.

Esa manera de vivir la expresión del otro y lo diferente, de ensayo y error en la traducción, constituyó una estrategia para la resistencia cultural en ese entonces, y para la creación simbólica y artística de hoy, pero también resulta clave para un posicionamiento crítico de los discursos coloniales latente en las prácticas artísticas nómadas poscoloniales.

Entiendo la traducción cultural y artística tanto como formas de reconstruir relaciones entre diferentes culturas como de resistir la imposición de identidad cultural por un Estado nacionalista o una ideología imperialista. Si desde la perspectiva antropológica crítica toda identidad está culturalmente construida desde su mismo origen, la traducción-resistencia se puede aplicar como visión crítica de la globalización contemporánea, una deconstrucción de las contradicciones inherentes entre el multiculturalismo y la bipolaridad localismo-extranjerismo.

Si, como señala el crítico cultural Homi Bhabha⁷, la Nación es narración, entonces la estrategia del artista, del migrante, del nómada, será precisamente deconstruir, reinterpretar, subvertir la idea de Nación para darle un dinamismo que rompa con el centralismo y la homogeneidad dando pie a una práctica cultural libre, autónoma, producto del cruce de fronteras y el trasvase de territorios simbólicos.

La traducción nos confronta con lo extraño, con lo extranjero, mueve a buscar y da la bienvenida a lo diferente. Sin embargo, el concepto de traducción cultural de la teoría poscolonial sostenido, entre otros, por la antropóloga Gayatri Spivak ha sido criticado por teóricos como Bhabha, que ven en este una construcción apoyada en la idea neoliberal de diversidad cultural como algo política y económicamente redituable.

Para evitar la polaridad entre traducción como recreación incompleta y diversidad cultural como una interpretación política de las diferencias, Bhabha y García Canclini coinciden en proponer el concepto de hibridación cultural; una idea mucho más ambigua que tiene connotaciones transgresivas, pues comprende conjuntos de prácticas de apropiación, interpretación y trasvase, que a falta de medios de explicación se despliega como performatividad, asociada a construcciones culturales encimadas, elaboradas con fragmentos, o como enjambres de símbolos, cuya función es la supervivencia por contigüidad o actualización. Éstos se apoyan en los antagonismos binarios de la Modernidad sin inclinarse por polo específico alguno: progreso-subdesarrollo, lo tecnológico-lo artesanal, centro-periferia, riqueza material-intensidad de la escasez. La hibridación surge de la asimilación de una cultura por otra, e incluso

⁷ Homi Bhabha, *Nation and Narration*. Routledge, Londres, 2002, p. 33.

puede entenderse como un canibalismo cultural que surge como estrategia de resistencia, y no como negación del otro.

A pesar de lo importante que resulta conocer estas aportaciones teóricas y prácticas híbridas, es necesario también reconocer que los errores en la lectura de lo externo, lo extraño y lo foráneo, también arrojan una sombra de duda sobre los beneficios de la migración. El novelista y ensayista Juan Villoro nos ofrece una demostración de esa crisis de credibilidad en los valores propios, más profunda que la económica, que afecta a las culturas traductoras⁸. Dice Villoro,

En nuestro país (México) nos referimos a una persona como “se ganó mi confianza”, cuando esa persona ya ha dado pruebas de ello; en otros países, la confianza no es algo que se gana sino que se pierde: lo normal es tenerle confianza a un carpintero, y si éste se porta mal, esa confianza se pierde. La vida mexicana tiene mucho que ver con la desconfianza hacia los desconocidos y una necesidad irrestricta de mantenernos en comunidad para sentirnos protegidos. Por eso al trabajador migrante que se va a Estados Unidos se le extraña, pero cuando regresa se le mira con recelo, se piensa que ha cruzado la frontera de la confianza, se le ha convertido en el extraño que deberá reconquistar la confianza. No caemos en la cuenta de que el migrante traslada una experiencia, un conocimiento y suma otras experiencias. Su historia, como la de la cultura mexicana, es una de hibridación y desplazamiento de ideas, de costumbres y de lenguajes.

La opinión de Villoro implica que la traducción de la experiencia bicultural del migrante resulta difícil de aceptar para el mexicano, su conducta ante el migrante hace pensar en aquella famosa sentencia: *traduttore traditore*. El traductor traiciona, como suele decirse en Italia. En el contexto cultural nacionalista que se vive en México se prefiere ignorar el conocimiento y el desplazamiento del significado, que es donde radica la fuerza del arte. En la cultura mexicana dónde la imagen de la mujer es a menudo motivo de asociaciones peyorativas, asociamos al traductor cultural con la Malinche y derivamos el adjetivo *malinchista*, para calificar al que prefiere la cultura extraña a la propia.

¿Cómo entender fuera de todo prejuicio la estrategia del artista migrante nómada, o de la creación como desplazamiento entre disciplinas y entre contextos semánticos? ¿Cómo ejercer la crítica artística y cultural desde una perspectiva doble: la de la fidelidad al significado de una obra y la de su desplazamiento para adaptarse a las demandas de una localidad? Existen varias respuestas desde la práctica misma del nomadismo del sentido.

⁸ Ariel Ruiz. 2012. *Crónica de la nueva cotidianidad mexicana. Entrevista con Juan Villoro*. México: bibliologos.blogspot.mx/search?q=juan+villoro.

En primer lugar, hay que señalar que el proceder del artista semeja al del migrante que tiene la capacidad de expresar aquello no articulado, visibilizando o volviendo invisible su origen. El artista es aquel ser antagónico que puede crear discusiones en lugares donde se cree que ya está normalizada la discusión o que no hay posibilidad de diálogo. La cuestión del territorio, del espacio de interacción desde el cual se enuncia o se intenta articular una respuesta al contexto, resulta fundamental para entender dónde y cómo surge el arte híbrido.

Debemos desechar la idea de que el arte es el único espacio donde se puede presentar la praxis artística dado que el museo o la galería es sólo un lugar expositivo, pero la enunciación se realiza desde un contexto cultural específico, práctica que es conocida en el campo artístico como propuesta *in situ*, es decir, que está sujeta a las contingencias de la locación. Dado que la estrategia artística nómada es, como la del migrante, un resultado del ensayo y error, presentación y prestidigitación, riesgo y juego, la propuesta artística nómada no está apostando a un significado estable o perdurable, y antes bien, consiste en una visibilización temporal que busca desestabilizar ideas preconcebidas del espectador y de todo el sistema museal, tradicionalmente basado en la fijación de eventos a través de objetos artísticos inmutables. Como se argumentará en los siguientes capítulos, el arte nómada pretende establecer lecturas renovadoras de objetos ya canónicos (la pintura, la escultura, reunidas en un acervo público) para adecuarlas a un contexto actual.⁹

La estrategia del extraño que apenas domina el idioma local es el nodo fundacional del arte transfronterizo, aquel que va más allá del catálogo y que desea crear un mapa siempre expandible, siempre perfectible, pero una cartografía al fin y al cabo, que tiene utilidad para aquel que desea conocer un territorio y posicionarse en él. La noción de lugar y de prácticas localizadas es indispensable para pensar en la migración como estrategia artística en la que la memoria, el orgullo de pertenecer a una larga historia de migración y resistencia se oponen al pensamiento melancólico que lastra la experiencia de la identidad como algo dado e inmutable.

Autores como Octavio Paz y Roger Bartra,¹⁰ sostienen que el mexicano vive encerrado en un mundo introspectivo y disociativo, que lo lleva a fugarse de la realidad que lo rodea, ofreciendo evasivas y pretextos ante cualquier obstáculo social, económico o político. Su conducta, señala Bartra, es el resultado de una serie de rodeos que lo llevan a escabullirse de sus responsabilidades. Este tipo de conductas operan de

⁹ Sobre el particular, se incluye como ejemplo de la estrategia nómada el análisis de la muestra de las obras de Demián Flores en el Museo Nacional de Arte, bajo el título *De/construcción de una nación*.

¹⁰ Las tesis interpretativas del carácter del mexicano ofrecidas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y aquellas de Roger Bartra incluidas en *La Jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis en el mexicano*, son ejemplo de este procedimiento de búsqueda de una identidad en el pasado, en las heridas no suturadas de un proceso histórico traumático.

manera consciente e inconsciente mientras se encuentra en su propio medio cultural, pero, como se ha visto en la conducta de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, particularmente en el caso de los que se integran a las normas de la cultura anglosajona, el mexicano tiende a acatar los principios de orden y urbanidad que le marca la sociedad, como medio de obtener los beneficios de los sistemas públicos. Con lo que la experiencia del migrante representa también una forma de superar los procesos de evasión de su cultura histórica y adaptarse a una civilidad responsable y participativa.

1.3. Desde el arte autónomo hacia el relato social

La noción de relato está ligada con el concepto de lectura y escritura; se escribe la historia desde un presente para leer un pasado. Se utilizan géneros literarios, como el ensayo, la novela, la narración o la crónica histórica, con los que se tejen datos e interpretaciones basadas en hechos comprobables y fuentes históricas. La curaduría es un ejercicio multidisciplinario que intenta establecer un relato a través de objetos y diseños, basado en fuentes artísticas, interpretaciones estéticas desde las lecturas que hace el arte. La historia del arte es el recuento del drama, de la epopeya del género humano, en la construcción de su devenir. Su estructuración forma parte de discursos elaborados desde el poder, pero también desde la crítica y de las versiones no afiliadas a un sistema institucional. Es aquí donde radica el poder de la imagen artística, la cual supone una constante reinterpretación a partir de nuevas lecturas que se crean en las antípodas, en los límites a través de la heurística inherente a la práctica creativa y el conocimiento sensible, que ahondan en los mitos y los ritos que se cumplen con una periodicidad necesaria para renovarlos y dotarles de un sentido explicativo para el presente.

Ante la pérdida de credibilidad en sistemas de ordenamiento de la praxis social como la política, la economía y la filosofía política, Néstor García Canclini ¹¹ exhibe la experiencia del *arte autónomo* (carente de relación con lo real) como una instancia donde es posible imaginar y ofrecer explicaciones que resultan “inofensivas”, menos riesgosas, y que además ofrecen cierto estatus privilegiado a sus públicos, una especie de prestigio, que radica en la habilidad para no manejar datos duros de la realidad, sino interpretaciones subjetivas, desde la producción y desde el consumo artísticos.

El relato crítico que practican artistas como el tijuaneño Marcos Ramírez “ERRE” o el defensor Carlos Amorales, argumenta García Canclini, no suspende la realidad, simplemente anuncia “la inminencia de lo posible”. Es decir se constituye en una es-

¹¹ Néstor García Canclini. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz, Buenos Aires, 2010.

pecie de relato especulativo, el del momento previo a los acontecimientos reales, y la posibilidad de su devenir.

Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con lo real tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente “suspenden” la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser...

Habrá que probar esta hipótesis no sólo con lo que ocurre en los museos. También en la expansión del arte más allá de su campo propio, cuando éste se desdibuja al mezclarse con el desarrollo urbano, las industrias del diseño y el turismo. Ahora vemos que el predominio de la forma sobre la función, que antes demarcaba la escena artística, caracteriza los modos de hacer política o economía.¹²

El arte último, el de avanzada, intenta la actualización, la superación de situaciones ya anquilosadas para provocar reencuentros con datos que a la luz de nuevos paradigmas cobran renovada importancia y relevancia para el momento actual en estas “puestas en escena” a las que se refiere García Canclini. Éstas se caracterizan por reforzar la diferencia, con lo cual: “la historia contemporánea del arte (se convierte) en una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empecinadas en abatir los límites que lo separan de lo real.”

A la idea moderna de narrativas autónomas del arte se opone hoy el paradigma de relatos dispersos y fragmentados. La diversidad en la que vivimos es condición que obliga a repensar cuáles son los aportes del arte a la construcción de paradigmas específicos, como acota García Canclini: “Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista.”

El modelo de vanguardias del arte moderno como parte de las culturas nacionales, agotó su vigencia a partir de la década 1990-2000. Analizar la nueva problemática del relato artístico, en un mundo en el que supuestamente se han levantado las fronteras geográficas y económicas, implica que la obra de arte, y las exposiciones de sus contenidos, deberán problematizar el sentido de la ausencia de narrativas aglutinadoras, y la sustitución de estas por relatos contextuales. Es aquí donde el relato migrante puede contribuir como un enunciado multifocal-crítico de las bipolaridades Este-Oeste, Norte-Sur, mundo desarrollado-subdesarrollado, que abre posibilidades diversas, congruentes con la diferencias de una distribución geopolítica alterna, inmersa en cambios convulsos.

¹² Op Cit., p. 12.

En México, se observa la proyección de discursos artísticos que coinciden con contextos globales dictados por la corriente dominante en el arte junto a prácticas artísticas que se retroalimentan de la hibridación y que procuran un mestizaje crítico de la globalización. Artistas como Carlos Aguirre, José Miguel González Casanova, Teresa Margolles o Abraham Cruzvillegas, trabajan desde las huellas y los residuos de la sociedad nacional, enfatizando acciones comunitarias, lecturas críticas de los medios de comunicación y acciones comunitarias urbanas. Las promesas no cumplidas de la Revolución, o del tratado libre comercio, la desinformación, o la debacle del Estado fallido que ha sido rebasado por las redes del crimen organizado, son temas extrartísticos que interesan más a los creadores, por la capacidad que tienen aquellos de insertar cada vez más la práctica artística en los discursos sociales, evitando recaer en la sobada “autonomía del arte”. Hablamos aquí de un arte de inclusión, que recompone el sentido de la vida social, un arte que se expande en ámbitos ajenos a la estética artística y que no busca insertarse como un oficio codificado adjetivado como activismo proselitista sino como práctica que prevé utopías y/o escenarios inminentes.

Considerando que México es un país expulsor de migrantes, resulta de elemental justicia reconocer el papel de la diáspora migrante en la economía, y en el sostenimiento de culturas, costumbres y lenguas autóctonas. El intercambio, las remesas culturales, la producción y el consumo de bienes simbólicos exportados desde México hasta sus comunidades en el extranjero y viceversa, coloca a la emigración mexicana como una fuerza de cambio. Hoy día se especula todavía sobre la inclusión de los mexicanos en el extranjero en los procesos electorales, cuyo efecto podría cambiar el balance de poder en las fuerzas políticas contendientes.

Por otro lado, a raíz de hechos recientes la presencia del migrante se ha convertido en un emblema de lucha contra la injusticia y la desigualdad, no solo como una producción cultural innovadora. El hecho de que México se convirtiera en territorio de paso hacia el norte para los migrantes de Centroamérica y Sudamérica, aunado a los escalofriantes hechos de violencia cometidos contra los migrantes en las fronteras Sur y Norte de México, y el aumento del control de los cárteles de la droga sobre las rutas migratorias, deben ser atendidos para evitar que se extiendan. Aunque no es el propósito principal de la investigación, consideramos importante repensar las políticas de protección hacia el migrante y el establecimiento de garantías individuales para las personas que cruzan fronteras en busca de una alternativa de subsistencia.

La discusión sobre estos temas y su expresión en foros educativos y expositivos como el museo permite renovar el pacto social que puede unir a las sociedades con los campos del conocimiento y la práctica artística en la consecución de un futuro más heterogéneo en sus prácticas culturales y homogéneo en el respeto a los derechos humanos. Un futuro en el que las economías y las migraciones armonicen las referencias locales con políticas que mejoren la condición humana.

SEGUNDA PARTE

2. EL RELATO MIGRANTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si entendemos a la cultura en su conjunto como una producción de símbolos y significados, que sigue una ruta en espiral, siempre en busca de un origen y destino, podemos comprender solo una parte del papel del arte mexicano en la formación de la sociedad contemporánea. Aunque por siglos se haya partido de la pretendida existencia de un mito fundador o un momento de origen y originalidad, eso es tan sólo la máscara de un relato, pues en el fondo la nuestra es una cultura originada en el enfrentamiento de imágenes, según Gruzinski. De ese choque y acumulación de símbolos que dieron origen al Barroco mexicano, y de las experiencias de catequización cristiana, el rescate de esencias indigenistas, los deseos políticos postergados de un gobierno laico y una revolución de carácter agrarista que implicó un programa político a conveniencia de la clase revolucionaria, surgieron los relatos de la Nación mexicana. Relatos necesariamente incompletos y fraccionados, plenos de omisiones y ayunos de la integración y reconocimiento de las diferencias entre culturas aborígenes y mestizas, núcleos criollos y extranjeros, comunidades pre y postnacionales.

El origen de la Nueva España fue consecuente con una realidad histórica: la colonización, ya que ésta fue el paradigma histórico que movilizó a algunos reinos europeos a conquistar el mundo cinco siglos atrás. Hoy podemos interpretar un devenir histórico cultural de más de quinientos años como el resultado de la migración de significados, que dejaron atrás los paradigmas originarios, reasumiendo las identidades étnicas soslayadas por siglos, reinventando los símbolos a través de mitos de índole religiosa o mitológica e incorporando los signos de nuestro tiempo. Este constante movimiento de fusión y fisión, en el que todo está en cambio permanente nos entrega la pauta de lo que fue la migración y las consecuencias que tuvo en el uso de la hibridación como forma cultural recurrente a lo largo y ancho del país.

Dentro de este contexto trashumante, donde la inestabilidad es una condición generalizada, todo es líquido, nada es sólido, en el que la política pierde consistencia frecuentemente y lo real se confunde con lo virtual, hay que reconocer que la innovación en el terreno del cultura resulta casi siempre de una adaptación o una traducción, y deriva en una acumulación permeable de símbolos y culturas, que dice más de quien lo interpreta que de quien lo hace. Los encuentros y choques culturales con lo diverso,

las diásporas migratorias y el deslizamiento de los significados entre ámbitos tan diversos y opuestos como la religión y la política o la estética y la ética, favorecen un tipo de creatividad que fusiona lo artesanal, lo artístico y el diseño, provocando miradas que migran el fervor del icono religioso paleocristiano a la mirada la estética de la pintura barroca del siglo XVII y el drama de ésta a la visión melodramática de la telenovela moderna, según el esquema propuesto de la construcción de la mirada por el historiador Regis Debray.¹³

Si bien las instituciones culturales tradicionales, como el museo, la academia o la burocracia cultural insisten en un purismo interpretativo de la historia y la cultura, en la producción artística (literaria, cinematográfica, visual, musical, etc.) así como en los discursos críticos de la antropología y sociología existe una disposición a reformular el estudio de procesos de hibridación en casi todos los ámbitos históricos. El relato estético de la migración es el contrapeso necesario de los purismos, los regionalismos y lo “global”, tan en boga en esta era.

2.1. Traducciones y relatos

Como consecuencia de las formas de hibridación que caracterizaron a la historia no oficial de México, la obra visual se ha convertido en un metarrelato, una ficción metafórica que explica lo que no se puede demostrar argumentalmente; en cierta medida la producción artística en esta era global ha abierto un espacio para reconstruir el sentido y dotar de significado a las prácticas mestizas, el pensamiento complejo y la producción transdisciplinar.

El arte visual se ha planteado traducir tiempo y mundo en imágenes. En esta tarea de hibridación de historias y tradiciones con criterios contemporáneos, el trabajo artístico de Demián Flores destaca porque abre una posibilidad a la interpretación de la identidad desde una multiplicidad de perspectivas: literarias, gráficas, pictóricas; enlazando tiempos: lo prehispánico con lo decimonónico y lo contemporáneo.

Esta producción visual híbrida debería definirse como texto-visual, pues está basada en la relación entre imagen y lengua, es resultado de la improvisación, la intersección o el traslape de historias e imágenes. La hibridación se acentúa aún más con la aparición de las tecnologías multimedia, que incrementan el caos que da origen a formas de orden que simultáneamente involucran regímenes visuales muy distintos: la pintura culta, la imagen urbana, los imaginarios populares y todo tipo de imágenes producidas manualmente.

¹³ Regis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós, Bs.As. 1992.

Los contextos de recepción de la imagen modifican la percepción de la misma. El régimen —artesanal, artístico o diseñístico— al que están sometidas imágenes, establece distinciones en la manera en que unos y otros concebimos el relato de Nación. En sentido histórico, el concepto de Estado-Nación surge dentro del régimen estético de la mirada que privilegia la idea de originalidad, autoría y virtuosismo por sobre el concepto de producción colectiva, por lo que las imágenes que fueron creadas para abordar el origen de la Nación mexicana fueron manufacturadas ex profeso para construir el relato ideal de un país basado en el mito del pasado indígena.

La construcción del relato de la Nación es una tarea que atañe no sólo a los grupos políticos interesados en el dominio de la misma, también involucra a los hacedores de imágenes, en este caso los pintores, artistas, ilustradores y otros productores. Por su parte, los intereses políticos generan dinámicas de circulación, de apertura o de cancelación, según la época y las necesidades de control. La historia del arte consigna estos intereses a través de lecturas museográficas que pretenden mostrar puntos de vista originarios y originales, que rara vez toman en cuenta la recepción interpretativa de esas aproximaciones a la historia.

En el Museo Nacional de Arte existe una sala llamada Construcción de la Nación. Contiene una muestra de las obras, cuadros y esculturas, realizadas en el siglo XIX, época de construcción de la identidad mexicana, para ofrecer una genealogía sobre el devenir de un relato verosímil de la historia del desarrollo de ese proceso ideológico.

Muchas de esas imágenes han circulado a lo largo de la historia moderna de México dentro de regímenes del poder muy distintos: los primeros imaginarios se produjeron en la época de la Reforma (1852); más adelante, durante el Imperio de Maximiliano (1862-67) se amplió el repertorio costumbrista para incluir imágenes del mundo prehispánico y con el Porfiriato (1876-1911) se institucionalizaron las lecturas historicistas a través de la fundación del Museo Nacional de Historia, Arqueología e Historia Natural. El siglo XIX sentó las bases para el nacionalismo posrevolucionario que dominó las artes visuales y la cinematografía nacionales durante la primera mitad del siglo XX, y que según Serge Gruzinski influyó decididamente sobre la fundación en 1950 del imperio mediático de los Azcárraga, que actualmente exporta sus productos (principalmente telenovelas y baladas musicales) a más de cien países en todo el mundo. Los imaginarios mexicanos se han convertido en la carta de presentación en el extranjero de la búsqueda obsesiva de la identidad mexicana.¹⁴

¹⁴ Según Gruzinski, el proceso de transición del régimen colonial, a la nación independiente y al Estado moderno se puede interpretar como una continua superposición de imaginarios: “Al margen de las manifestaciones brutales o autoritarias de la dominación colonial, y tal vez mejor que ellas, la fascinación de Occidente —de lo escrito, del libro, de la imagen, de las técnicas, de los santos y de las ciudades— también explica su irresistible influencia.”

Cfr. Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedad indígena y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 280.

Resulta pertinente anotar aquí que el acervo del museo Nacional de Arte cubre el periodo histórico de formación del imaginario nacionalista hasta 1940. El guión museográfico hace alusión a la contribución de José Vasconcelos en el derrotero que tomó el arte público mexicano durante las décadas de 1920 a 1930, cuando surgieron dos vertientes interpretativas de lo mexicano: la Escuela Mexicana de pintura en la que se incluye la primera etapa del movimiento muralista (1920-1924), las vanguardias artísticas de raigambre cosmopolita como el *Estridentismo* en las artes visuales y la poesía, y *Los contemporáneos* en literatura. A partir de éstos es posible rastrear la influencia del relato migrante en el desarrollo de una estética que reconoce las aportaciones de artistas que inmigraron a México y de aquellos que emigraron del país para volver trayendo consigo modelos de creación adaptables como el cubismo, el surrealismo, la poesía futurista o la poética orientalista.

2.2. Migración del sentido

El nombre de la sala *Construcción de la Nación* no puede ser más apropiado, pues efectivamente la Nación se construye a través de relatos y mitos que son ficciones elaboradas a partir de la historia oral, como es el caso de las pinturas *Fundación de la Ciudad de México* (1889) de José María Jara; *El Descubrimiento del Pulque* (1869) de José María Obregón, o de registros históricos que dieron origen a lecturas mitológicas para adoctrinar a la niñez a través de los libros de texto gratuitos, tales como: *El Suplicio de Cuauhtémoc* (1893); de Lisandro Izaguirre; *La Matanza de Cholula* (1869), de Félix Parra, o *Moctezuma visitando la tumba de sus antepasados* (1895), de Daniel del Valle; con las cuales se construyó el relato político del buen indígena vs el conquistador blanco y ambicioso.

El régimen didáctico impuesto a través de la pintura histórica fue empelado desde la Ilustración para crear lecturas unificadas del pasado, lo que permitió reducir las interpretaciones históricas y mantener una sola, así como hacer invisible, o reducir a una semipresencia, otras versiones de la historia que resultan inconvenientes para los intereses del poder, propietario de las imágenes. Es el poder, potestativo y patrimonial, el que decide en que espacios y bajo qué regímenes pueden verse y leerse las imágenes: dentro del museo público nacional, dentro el contexto didáctico o estético, o en las exposiciones conmemorativas o muestras que viajan al extranjero.

Estas políticas de la visión resultan ser muy verticales y ese es precisamente su punto débil, pues cualquier desplazamiento de base hace caer el castillo de naipes que se levantó con las imágenes artísticas. No obstante, su efecto es esencialista, de largo alcance temporal y territorial y es posible advertir que cualquier intervención sobre el



Demián Flores. *Sin título* (2012). Cerámica policromada e intervenida con objetos. Al fondo: José María Obregón. *El Congreso de Tlaxcala*. (1869), óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte.



Demián Flores. *Apokalitzin* (video, 2013). Manuel Vilar. *Cristóbal Colón* (1865). Museo Nacional de Arte.

relato de Nación tendrá que ser necesariamente contingente y parcial, dada la opacidad del entramado relato histórico.

El tránsito entre zonas de visibilidad y opacidad, según José Luis Brea ¹⁵, “responde a intereses específicos de dominación, hegemonía y relaciones de poder”, que reproduce el orden social (...) “todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos del ver y de las arquitecturas —tanto técnicas como sociales— de la visualidad y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras sociedades de control —en las que la relación entre visualidad y poder reviste la más alta importancia.”

2.3. Imágenes migratorias

La muestra *De/Construcción de una nación* (Sala XIII, Museo Nacional de Arte, abril-septiembre, 2012), de Demián Flores, es ejemplo de la traducción del relato histórico decimonónico a lo contemporáneo a través de una táctica de hibridación basada en la fricción de imaginarios indígenas —específicamente reproducciones en barro policromado de piezas mexicas, insertadas en la sala del museo por el artista— e imágenes pictóricas del siglo XIX, que forman el acervo del museo. El roce entre las esculturas y pinturas aumenta debido a que se introducen otros elementos ajenos contemporáneos que rompen con la oposición binaria tradición indígena-importación europea de los imaginarios. Dichos elementos son figuras de plástico o cerámica que representan falos, figuras zoomorfas de carácter kitsch, efigies populares (la del luchador *El Santo*; la de Jesús Malverde, figura protectora de narcos y la del propio Cristóbal Colón, con quien inició la occidentalización de América).

Resulta oportuno subrayar el papel que puede ejercer la estrategia híbrida en la reconstrucción de la lectura de las imágenes canónicas de la historia, pues es ahí, como lo demuestran las obra de Demián Flores, donde se comienzan a construir otros relatos transhumantes que ofrecen una riqueza entrópica; es decir, que van a desarmar el discurso del poder y abrir la posibilidades de traducción de la historia, del ejercicio del poder y de la hipervisión administrativa del régimen visual.

Es decir, que el palimpsesto de imágenes es, no siempre pero frecuentemente, un dispositivo de lucha para intervenir en la “división de lo sensible” —según Rancière— para forzar su redistribución en el relato de lo que es la Nación.

La estrategia del arte híbrido no es de oposición a los mecanismos del poder —y en eso radica su ventaja— sino de integración de las polaridades que caracterizan

¹⁵ José Luis Brea, *Las Tres Eras de la Imagen; imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.

el discurso moderno del poder: centro-periferia, original-copia, artístico-artesanal, institucional-marginal. En la producción de híbridos encontramos una riqueza de asociaciones y un intercambio constante entre signos y símbolos, metáforas y dislocaciones de lenguajes, que derrumban las estrategias de ocultación y proponen una visión táctica de redistribución de lo visible.

Demián Flores es un artista que hizo de la interdisciplina un recorrido que une la experiencia de arraigo de lo moderno con la estética transitoria de lo posmoderno y las ficciones locales. Siguiendo el recurso localista mítico de la moderna escuela oaxaqueña de arte, utiliza subtemas de carácter sexual como recurso para referirse a la idea de la construcción de la Nación como un proceso de apareamiento sexual. Sin bien no le interesa definir una identidad fija (su obra desestabiliza significados mas no los plantea de nueva cuenta como algo fijo) de Nación, sí es muy puntual en señalar la violencia que ejerce el poder sobre los sujetos, al colocarlos dentro de la pirámide o el casillero social, emplazados sobre la escultura de Cristóbal Colón, obra del español Manuel Vilar. Demián Flores decide proyectar sobre el globo terráqueo de la escultura un video titulado *Apokalitzin*, que muestra una selección de imágenes documentales de la represión ejercida sobre movimientos indígenas, obreros y de derechos humanos durante el siglo XX.

Importante, para señalar las contradicciones entre el discurso colonialista, que las piezas de Flores alternan en la sala con metáforas divínicas de lo indígena, como los sustantivos indígenas Xólotl (perro que guiaba a los muertos a través del Mictlán, Xipetotec (sacerdote indígena recubierto con la piel de otro hombre desollado), Tlazoltéotl (diosa mexicana del sexo, devoradora de la mugre y protectora de las parturientas) y Tezcatlipoca (señor de la vida y la muerte, espejo negro).

Nos hemos referido a la estrategia empleada por Demián Flores es porque consideramos que su trabajo se inscribe dentro de una estrategia más amplia que no solamente incluye la relectura del pasado histórico, tanto indígena como colonial, sino que además está inscrita en una política que pretende poner en juego el orden mismo de lo visible y someterlo no a otro orden “liberador” —esta sería la estrategia de la Modernidad que cayó en desuso al ser apropiada por el museo— sino el de subrayar fundamentalmente el carácter transicional de la imagen y fundamentar el papel crucial y decisivo del sujeto en la construcción de los regímenes de imaginarios, lo que implica una suerte de anarquismo estético poco común en el discurso museístico.

Como otros artistas de ésta época, Demián Flores no desea cuestionar ingenuamente los valores de la historia y la tradición, propone reconstruirlos, reevaluarlos, ofrecernos una nueva perspectiva, hacer una traducción simultánea de todos los valores modernos, premodernos y prehispánicos.



Demián Flores. *Quetzalcóatl* (2012). Cerámica y objetos de plástico. Al fondo: José María Jara. *La fundación de Tenochtitlán, óleo sobre tela* (1889). Museo Nacional de Arte.

2.4. Presencia de la migración en la sociedad

Las circunstancias que conlleva la situación del migrante, por un lado su vulnerabilidad debido a la falta de documentos legales que lo acrediten, el valor de su iniciativa y su aportación económica, obligan a proponer una investigación del tema migrante/migración, que promueva la discusión de ese fenómeno desde ángulos sociopolíticos, culturales, económicos y educativos.

De enero a marzo de 2012, año de elecciones federales y estatales, el Museo de la Memoria y la Tolerancia de la Ciudad de México organizó una exposición bajo el título: *Maletas Migrantes*, en la que participó una cincuentena de artistas residentes en México que abordaron temas propios de la experiencia de la migración, específicamente la de origen económico (hubo algunas piezas que hicieron referencia el exilio involuntario, otra causa de diáspora) y sus diferentes causas, consecuencias, tácticas, estrategias, implicaciones.

Si bien es obligado pensar en las condiciones infrahumanas en que transcurre la migración desde las regiones expulsoras hacia las receptoras de todo el mundo, es necesario también hacer un alto y dedicar tiempo y esfuerzo a pensar en este tipo de migración como un factor de cambio positivo, de manera que desde la cultura y la antropología social se valore a la migración como un factor indispensable para el desarrollo de nuevos conceptos, de nuevas ideas, de estéticas móviles y de formas de pensar que son más coherentes con la Era Global que con la Modernidad.

Los ejemplos de la influencia de la migración en el pensamiento abundan, ya que a través de la interacción de tradiciones o conocimientos propios con sus similares foráneos el migrante contribuye a cambiar las percepciones del mundo, favoreciendo la expansión de conocimientos y experiencias que abren oportunidades de desarrollo a la economía y la sociedad.

Según datos publicados por la Organización Internacional para las Migraciones, en 2014 había 250 millones de migrantes (equivalente al 3 por ciento de la población mundial) y hacia el 2050 se duplicará ese flujo para llegar a 400 millones (un 5 por ciento de la población). Otro dato revelador: en 2014 la población migrante dentro la Unión Europea de países no miembros de la UE ascendió a 33.5 millones,¹⁶ mientras que en 2013 la cifra de inmigrantes residentes en Estados Unidos llegaba a 41.3 millones de personas, lo que representa el 13 por ciento del total de 316 millones de habitantes de EEUU.¹⁷ Aunque las cifras son reducidas cuando se les compara con el total de la población mundial, que rebasa los siete mil millones, es indudable que la Era Global registra un aumento considerable de migrantes, ocasionado por la información disponible, a través de la internet, que permite a cierto tipo de migrantes encontrar mercados laborales, pero también porque posibilita un contraste y un deseo de mejorar las condiciones de vida de poblaciones en países expulsores de migrantes.

Por otro lado, las recurrentes crisis económicas del capitalismo, específicamente la última crisis financiera de 2008 que afectó notablemente a la Unión Europea y los EEUU, generan políticas más restrictivas que afectan a la migración de fuerza laboral y a los migrantes residentes en países receptores. A pesar de ello, la ya difícil situación migratoria en Europa arreció a partir del verano de 2015, cuando la crisis en Siria y en los países de África del norte, elevó el número de migrantes solamente en ese periodo a más de un millón 200 mil personas que buscan asilo en la Unión Europea.

Aunque los migrantes son los que más sufren las consecuencias de las crisis económicas, su vulnerabilidad en los países expulsores los lleva a soportar en los países de

¹⁶ Según datos publicados por Eurostat, migration and migrant population statistics, consultado en http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Migration_and_migrant_population_statistics, el 19 de noviembre, de 2015.

¹⁷ Según datos de Migration Policy Institute, consultado en <http://www.migrationpolicy.org/article/frequently-requested-statistics-immigrants-and-immigration-united-states/>, el 13 de noviembre, de 2015.

destino políticas xenofóbicas, y la amenaza constante de numerosos grupos antiinmigrante que, como en el caso de los llamados *minuteman* del estado de Arizona, EEUU, se ha ido extendiendo entre la población civil en general.¹⁸ En Europa, el incremento de las políticas ultra nacionalistas y de las autonomías étnicas se basa en promover la idea de la pérdida de la identidad de núcleos de población y lleva a calificar al migrante como agravante de la presente crisis económica, de la escasez empleo y la saturación de los servicios asistenciales ofrecidos por el gobierno; pasando por alto el hecho de que el colonialismo europeo y el esclavismo estadounidense sometieron a los países de origen de esos migrantes durante más de doscientos años. En los países de origen la sobrevivencia de los migrantes indocumentados ha sido puesta en riesgo por los grupos delincuenciales que ven en ellos otra oportunidad para ampliar sus negocios criminales.

Ante la exclusión del migrante y su señalamiento como chivo expiatorio por las crisis económicas provocadas, en todo caso, por la banca especulativa y el sector inmobiliario (por mencionar a algunos de los responsables), es necesario y urgente constatar y visibilizar la aportación del migrante y destacar las características de la cultura global basadas precisamente en el cruce de fronteras geográficas, la transterritorialidad de las experiencias culturales y la hibridación, situaciones que objetivamente demuestran que el mundo entero se está moviendo al ritmo de la migración y que ésta afecta directamente sobre fenómenos culturales.

En el campo artístico, hoy día son cada vez más las bienales de arte que desde los centros culturales (Venecia, Kassel, Miami, Nueva York) dedican sus espacios a las culturas y las artes de la periferia, frecuentemente curadas por expertos africanos, asiáticos, latinoamericanos. Aumenta también el número de concursos, exposiciones, residencias artísticas que sirven como foros y estrategias para generar diálogos Sur-Norte, Este-Oeste.

Asimismo, la extensión de las redes de comunicación han incrementado la migración de significados provocando situaciones como la expansión viral de diversas versiones de productos culturales adaptables al consumo local y el traslape o unión entre formas e industrias culturales antes opuestas, pero que actualmente comparten estrategias comunes. En este caso la industria de la música es un ejemplo claro: el afro-jazz, la tecnocumbia, el latinrock y otros, son ejemplos de adaptación a los actuales sistemas de distribución multicultural. Pero también el cine y los festivales internacionales son escaparates para la visibilización de nuevas producciones de países que estaban en “zonas de silencio” (como las calificó Gerardo Mosquera), de las que poco o nada se sabía al finalizar el siglo XX.

¹⁸ Según datos publicados en: U.S.News, *Anti-Immigrant Hate Coming from Everyday Americans*. Publicado en: <http://www.usnews.com/news/articles/2014/07/24/anti-immigrant-hate-coming-from-everyday-americans>. Las protestas intentan detener la iniciativa del Presidente Barack Obama, que destinaría 3,700 millones de dólares para ofrecer abrigo y cuidado a más de 50,000 inmigrantes menores de edad.

Aunque todavía falta mucho por hacer, es posible calificar al siglo XXI como el siglo de las migraciones, no sólo en el sentido demográfico, como he intentado argumentar, sino también en sentidos figurativos, como la migración de ideas, de costumbres, de tendencias y plataformas de creatividad, que emplean todos los recursos a la mano para realizar productos y eventos que integran y promueven el diálogo intercultural.

2.5. Un caso concreto: *Maletas migrantes*

La exposición *Maletas migrantes* (enero-marzo, 2012), presentada en el Museo de la Memoria y la Tolerancia bajo el auspicio de la Fundación Ford Latinoamérica, proporcionó algunos ejemplos de relatos migrantes, fenómenos provocados por el tránsito nómada y problemas sociales que enfrentan los migrantes en su tránsito de Centroamérica a la frontera México-EEUU.

La iniciativa, que partió de la Fundación Ford, nos permitió conocer algunas iniciativas positivas de ayuda al migrante, pero se convirtió en un muestrario deshilvanado de algunos factores implicados en los fenómenos migratorios, como la consideración de que el color de la piel y el idioma son los factores de segregación que definen la línea divisoria entre el estatus de un migrante indocumentado, el exiliado político y el viajero nómada.

Las obras de los participantes definieron una serie de estrategias apropiadas de la experiencia de los migrantes mexicanos y centroamericanos en su trayecto para nosotros. Resultó innovadora la forma en que aspectos como la traducción cultural se convirtió en una manera de ampliar los significados de palabras de uso común, detectable en la obra *Frases para emigrar* de Tania Candiani; convirtiéndolas en metáforas poéticas de la circunstancia, y subrayando los eventos y las formas de interpretar la migración como un fenómeno desgarrador, empeorado por la violencia de las autoridades, observable en el caso de la obra *Bienvenido/No Pase*, de Valerio Gámez. La separación física del territorio de nacimiento provoca una nostalgia que impulsa a la memoria y el recuerdo, transformándolo en una fuerza de identidad del migrante: que lleva auestas su legado cultural, así sucedió en el libro de artista *Exilio*; obra de Edith López Ovalle. No faltó obra que obedecía a la necesidad de documentar la vida real de cientos de migrantes; tal fue el caso de las fotografías incluidas en *Descanso*, del artista Ariel Dorfsman que hace una crónica fotográfica de la vida de los migrantes en el refugio del Padre Solalinde en Ixtepec, Oaxaca.

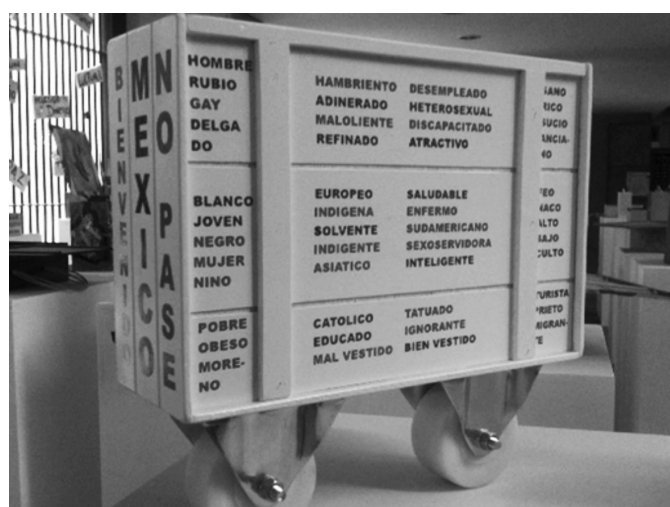
Tipografías y caligrafías de varios estilos, con color y distribución expresiva se intercalaban con versos poéticos y letras de canciones populares, para dar a la exposición un tono empírico y testimonial multidisciplinario; tal fue el caso de *Migración de palabras*, de Mauricio Limón, que citó las letras de la conocida canción *Clandestino* del cantautor Manu Chao.

No obstante, a pesar de la intención de tratar un tema que coincide con las políticas de apoyo de la Fundación Ford, la posición que ocupó la muestra en un espacio marginal del museo, donde la visibilidad de la obra estuvo limitada por el restringido espacio en el recibidor externo del edificio, hacían pensar que no se le había dado la misma importancia al tema como la que se concede a otras exposiciones

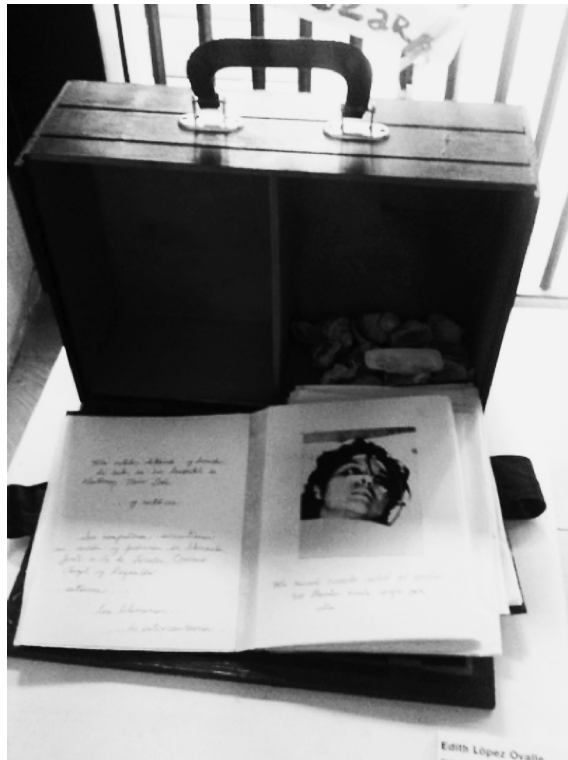
Asimismo, la uniformidad del formato de exhibición, consistente en una caja de madera de pequeñas dimensiones para todos y cada uno de los artistas, obliga a cuestionar si no se aplicaron las mismas políticas de homogenización de la migración, invocadas para calificar la presencia de los migrantes, por considerar que migrante es siempre sinónimo de criminalidad, despojo y obliteración de valores.



Tania Candiani. *Frases para emigrar* (2012). Museo de la Memoria y la Tolerancia.



Valerio Gámez. *Bienvenido/No pase* (2012). Exposición *Malletas Migrantes*. Museo de la Memoria y la Tolerancia.



Edith López Ovalle. *Exilio* (2012). Museo de la Memoria y la Tolerancia.



Ariel Dorfsman, *Descansom* (2012). Caja con fotografías de migrantes tomadas en el refugio del padre Solalinde en Ixtepec, Oaxaca. Museo de la Memoria y la Tolerancia.



Mauricio Limón. *Migración de palabras* (2012). Museo de la Memoria y la Tolerancia.

Sólo en algunos casos, los artistas invitados tuvieron la iniciativa de romper con el formato y las implicaciones que victimizan al migrante, para ofrecer una interpretación que dio valor a la migración en nuestras culturas y experiencia personal.

En resumen, la introducción del relato migrante en el ámbito de la cultura proporciona elementos para la reinterpretación coherente del papel de los migrantes y del nomadismo como fenómenos que han cambiado la historia del mundo y son una realidad presente innegable que habrá de modificar al mundo en el siglo XXI, una era en la que los Estados y las identidades culturales sufrirán grandes cambios a raíz de la existencia de tecnologías de la información, estructuras geopolíticas basadas en lenguas, creencias y asociaciones comerciales, que serán más determinantes que los antiguos estados nacionales en la formación de territorios culturales específicos.

En la medida en que el mundo, las sociedades postindustriales y las regiones culturales vean reflejada su realidad y las condiciones en las que viven millones de migrantes “invisibles”, se desatarán procesos de reinserción de lo diferente que abrirán posibilidades en los muros de diferencia que nos separan como seres humanos. En el aspecto estético, la presencia de los relatos migrante revelarán la manera en que las artes revelaran la verdad de lo existente, y con ello se reconocerá su finalidad dentro de la sociedad a la que sirven. Dejarán de formar parte de un discurso estético disponible para unos cuantos, y se transformarán en una fuente de energías creativas y formas de ver, para las mayorías y minorías.

TERCERA PARTE

3. MUSEOLOGÍA SIN MUSEOS; LA EXPERIENCIA DEL SUJETO COMO PRIORIDAD

3.1. Aprendiendo de la experiencia migrante

Los modos de representación dentro del museo han cambiado desde fines del siglo XX; inclusive el concepto de museo nacional, característico de los modelos patrimonialistas y estatistas de la cultura, ha ido cediendo terreno a una vocación multidisciplinaria. Desde la década de 1960-70 especialistas en museos, como Iker Larrauri en México, discutieron sobre la necesidad de enfocar los contenidos de los museos hacia el sujeto, más que a la colección de objetos, tomando en cuenta su territorio y patrimonio. No obstante, hemos visto que los principales museos públicos del país continúan aplicando programas de exposición y discusión centrados en los objetos, dejando poco espacio para la discusión sobre el papel de las experiencias del público al interior del museo y su inclusión de contenidos cercanos a la experiencia de sus visitantes. Tal es el caso de la experiencia migrante, que casi en ningún museo cuenta con espacio alguno dedicado a su representación y discusión etnográfica o antropológica.

Caso aparte son las experiencias en museos comunitarios, que la mayoría de las veces no cuentan con apoyo de fondos públicos, pero que son constituidos por personas y comunidades interesadas en recuperar las experiencias de sus miembros, en reconocer su historia y demarcar un territorio de saberes y símbolos tradicionales. En este caso, ha sido ejemplar el papel de pequeños museos locales, que siguen las estrategias móviles, migratorias, que permitan a sus públicos usar al arte y las experiencias estéticas como herramienta social y política.

Al referirse a la experiencia del museo Macba en Barcelona, Eva Marxen¹⁹ señala que el museo pretende dejar de ser sólo un productor de exposiciones para convertirse “en proveedor de servicios de distintos tipos dirigidos a diferentes colectivos y personas.” Para mostrar la forma en que los museos se constituyen con base en la

¹⁹ Eva Marxen. La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 2009; 19 (37): pp. 7-22.

atención que generan en su público inmediato, los vecinos y comunidades situadas en torno a un museo local, Marxen cita a Ribalta, responsable de los programas públicos del museo *Macba*, quien apunta: “Más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición, creemos que es posible restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes y fuera del museo.”²⁰

La cuestión es que a pesar de que los artistas han criticado desde el arte los procesos de legitimación ejercidos desde la institución museística, la reflexión no se ha incorporado con éxito al interior del museo. Cuando éste último incorporó algunas de esas críticas y se inició una política de apertura a lecturas artísticas, tales como las curadurías críticas realizadas con acervos de los propios museos (de las cuales se abordarán dos ejemplos más adelante) el resultado fue opuesto al planeado, pues al final se incorporó la crítica de sus métodos basados en la objetualidad y la conservación institucional para garantizar su capacidad de expansión sin rehabilitar la experiencia estética de grupos invisibles, que para Peran ²¹resulta “el fundamento de la subjetividad en una esfera pública plural”.

Surge la pregunta, ¿cómo se puede modificar al museo desde fuera para que su papel evolucione de acuerdo a las experiencias de sus públicos (actualmente más acostumbrados a navegar por la red de Internet y a viajar por el mundo a través de las facilidades que poseen los jóvenes para hacerlo)? Y es aquí donde la lógica de la experiencia museística de presentar objetos dentro de un contenedor arquitectónico especializado y canonizado para hacerlo, debe ceder ante la evidencia migratoria. La reflexión sobre la posibilidad de operación del museo del siglo XXI nos depara la proliferación de dispositivos *paramuseísticos*, unidades móviles, temporales o efímeras, que actúan como prótesis alternativas a los museos convencionales. En opinión de Peran: “Frente a la materialidad de la obra de arte tradicional, cargada de elocuencias sígnicas cerradas, la materialidad de los artefactos portátiles actúa como un liviano sistema de posibilidades que, en su despliegue, apuntan siempre más allá del arte”.²²

En otros casos, es la curaduría y la exposición las que llevan sobre sus hombros la responsabilidad de articular un discurso que reformula las funciones del dispositivo expositivo. La narración de la curaduría puede articular dentro de la exposición experiencias educativas y formativas que amplían los procesos incluyentes del arte y de etnografía comunitaria. Al respecto Georgia Melville²³ expone la experiencia de los

²⁰ Ribalta. J. Sobre el servicio “público en la época de consumo cultural”, en Zehar. Núms. 47-48. Arteleku, Donostia-San Sebastián. 2002, pp. 68-75.

²¹ Martí Peran. *Ceci n'est pas un voiture. Artefactos móviles acechan al museo*. Centro cultural de España, México, 2013.

²² Ibid. Ídem., p. 11.

²³ Georgia Melville. *Museografía con una comunidad transnacional*. Alteridades, UAM., 2009; 19 (37).

jóvenes de una comunidad indígena oaxaqueña que emigra en gran número desde San Miguel Cuevas, Oaxaca, a Fresno, California.

Melville refiere la experiencia de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca donde las exhibiciones son creadas desde el principio dentro de la comunidad, aunque muchas veces también pueda estar presente un discurso contradictorio. “Sin embargo, para proporcionar una guía general, los museos comunitarios representan un cambio en la relación comunidad-museo; ahí, los sujetos expuestos llegan a involucrarse integralmente con su propia representación.”

Así pues, contamos con dos modelos, uno en el que el museo tradicional se ve criticado y expandido por apéndices móviles y prácticas que reducen el peso de su representación, y otro en el cual la exposición rompe con los conceptos espaciales y temporales del museo nacional moderno y consolidan un conocimiento subalterno.

Por otra parte, en el caso de países industrializados, los museos se han convertido en franquicias que ofrecen una visión totalizadora de la cultura, en la que sus supuestos paradigmáticos: la creatividad, la autenticidad, el conocimiento, y las prácticas culturales fueran los mismos en todos los lugares del orbe. García Canclini describe el fenómeno:

El modelo corporativo se extiende a toda la organización social y las instituciones se flexibilizan para vincularse en un mundo de redes, ya no de estructuras localizadas y durables. También el capital cultural va desplazando su fuente de poder de las posesiones territoriales a los recursos menos tangibles de la movilidad y las conexiones transnacionales. Muchos museos que se limitaban a preservar y exhibir el patrimonio de una nación, se conciben ahora como nudos de circulación, traducción y reinterpretación intercultural...convirtiéndose en colecciones-archivos compartidos.²⁴

La importancia política del territorio, de la nación ha mutado de lo local a lo regional y a lo supranacional. De igual forma, el cambio en el flujo de la población, los patrones de migración y movimiento demográfico demandan un cambio en el orden museológico para dar lugar a la diversidad cultural, la exploración de la hibridación y los problemas que acarrea la emigración: la separación de comunidades lingüísticas, las prácticas culturales de resistencia a la homogenización, y en general el cambio de valores del modelo de culturas del conocimiento a culturas de la información

Esto provoca ciertas preguntas sobre cómo pueden hoy los museos como acervos nacionales uniformes representar a las sociedades en las que operan: ¿por su pertenencia a un lugar, por su desplazamiento o por los cambios que se proponen documentar? Lo diferente, lo efímero o las prácticas culturales negligidas son temas para

²⁴ Néstor García Canclini. *La crítica como legitimación y como disidencia*. Ponencia en el Coloquio Iberoamericano de Crítica de Arte, México, D.F. Museo del Palacio de Bellas Artes; 16 al 18 de julio de 2014.

los que el museo todavía no está preparado del todo. Los estudios emprendidos por especialistas de regiones periféricas como el Sur de África, la India y Latinoamérica sobre el papel de los museos demuestran que es necesario comenzar a dar respuestas a nuevas problemáticas tales como: ¿Si el museo debe seguir siendo una institución fija, anclada de modos de representación históricos o debe adaptarse a lo fragmentario, lo múltiple y lo efímero? ¿Cómo se producirá la construcción de identidad cuando los públicos del futuro se desplazarán mucho más rápido por el territorio y la historia que los museos y sus patrimonios culturales?

Pregunta la especialista india Chaitinaya Sambrini:

La globalización del arte nos está llevando a un público ubicado en naciones donde se celebra la diferencia cultural, donde hay respeto mutuo por las condiciones creativas de otros. ¡Bienvenida la polifonía! ¿Pero qué de la conciencia doblemente articulada? ¿Cómo celebraremos cuando tenemos todavía que estar de luto y reconciliar? ¿Qué será de aquellos que han aprendido a mirarse con la mirada de otros, qué escala de valores ha sido impuesta por sus conquistadores?

...Yo no quiero hablar de mi propia cultura aislada, porque mi propia cultura no nació del aislamiento. Nació del contacto, de mezcla y de intercambio. Yo no quiero ser un “auténtico” nada. Esta insistencia en cuanto a la autenticidad huele a purismo, no hay espacio para híbridos fértiles que reclaman un origen diverso.²⁵

La expresión visual de lo local desconocido en exposiciones y obras de arte no institucionalizadas resulta desconcertante para el público en los primeros minutos de contacto debido a que la definición de lo aborigen, de lo indígena es patrimonio de las instituciones culturales oficiales, que sólo quieren ver lo auténtico en lo que ellos han definido como tal. No obstante, en las prácticas artísticas migrantes es necesario tomar conciencia de que se va a cruzar un umbral de la experiencia, que por necesidad es un híbrido entre lo local y lo foráneo, situado entre la imitación, la adaptación y lo original. Ya traspasado el umbral las cosas comienzan a plantearnos una dinámica insospechada. Este es el tipo de experiencia que atrae del arte: la incapacidad de definirlo, la sorpresa que nos envuelve rápidamente y que se transforma en una experiencia límite, algo que ni siquiera nos imaginamos que sucedería.²⁶

²⁵ Chaitiniaya Sambrini, *Desde mil novecientos ochenta y cuatro hasta 2001: una farsa anotada para dos voces atenuadas (y coros)*. En *Zonas Silenciosas, sobre globalización e interacción cultural*. Ed. Edith Rinja. Rijksakademie, Ámsterdam, 2001.

²⁶ En su farsa sobre los museos y las obras de arte no institucionales, Sambrini reproduce una queja frecuente en el establecimiento cultural estatal: “Coro: ¡Pero mira lo que has hecho! ¡Esto es horripilante! ¡Estas obras de ningún modo son los mejores ejemplos de arte contemporáneo de nuestro país! ¡Estas imágenes y objetos son una simple mofa de nuestra herencia! ¡Estos artistas están jugando con los sentimientos de la gente en nombre del arte! Esto no se hará. ¡La verdadera voz de nuestra cultura no será silenciada!”

¿Cómo se logran estas experiencias dentro de una exposición? es una pregunta que no se puede responder directamente, de forma unívoca. Es algo que en gran parte está condicionado por las experiencias y la educación, la personalidad, o el carácter de la sociedad.

En la investigación de museología, se ha modificado el paradigma del museo decimonónico, cambiando el centro de la atención del museo desde el objeto hacia el estudio de los efectos de las expresiones culturales sobre la disposición individual, está la razón de ser de los museos en la actualidad. Aunque existen cierto tipo de colecciones de objetos que merecen ser preservados y vistos porque su categorización puede llevar a entender e identificarse con ellos, no es solamente su función original lo que nos atrae, sino también las diferentes lecturas que pueden sufrir al ser exhibidos y dispuestos de tal manera; el curador y el museógrafo los harán más atractivos, más amenazantes o menos edulcorados, depende de cómo se nos presenten y a que intención comunicativa respondan. Hasta hace poco, cualquier expresión artística que atentara contra los símbolos de la Nación, el Ejército, el poder Ejecutivo y la Iglesia, era considerada desacralizadora. Hoy día, las cosas han cambiado, y las prácticas de exposición y de curaduría han situado en el centro del debate cultural la necesidad de leer críticamente la historia, la sociedad y la posición de los actores político-sociales.

La integración de experiencias no esencialistas y la eliminación de prácticas embalsamadoras de la historia dentro del museo provocará que estos recintos estén en condiciones de responder a las necesidades de información, interpretación y rescate de realidades que constituyen paradigmas críticos de la globalización. Para el teórico Boris Groys, el papel actual de los museos se ubicaría entre seguir funcionando como un archivo o convertirse en obra de arte total, una pluralidad de voces discordantes con matices de interpretación multifacéticos. Los museos de arte convencionales se basan en un concepto universal de la historia de arte. Ese fundamento fue criticado a partir de los años 80 a favor de presentaciones artísticas por especialistas provenientes del ámbito de los estudios culturales y los estudios visuales, tales como Gerardo Mosquera, Okwie Enwezor, Jean Fisher, o artistas críticos como Jimmie Durham, Guillermo Gómez Peña y Marcos Ramírez, que defienden estéticas antiartísticas, producciones indígenas de símbolos contemporáneos, híbridos entre arte e imagen pública, traducciones entre lo verbal y lo visual, y otras prácticas que por su especificidad cultural fueron ignoradas o suprimidas del discurso museístico institucional. “Ya no creemos en identidades y perspectivas universales, idealistas o transhistóricas”, señala Groys.²⁷

La cita ofrece un característico ejemplo de los modos conservadores de pensar y actuar de las autoridades culturales, que ven en la puesta en escena de los discursos migrantes una amenaza contra su discurso unificador y esencialista. Sambrini, Op Cit., p. 147.

²⁷ Boris Groys. *Antología*. COCOM, Yucatán, 2013, p. 13.

En un mundo donde existe un conjunto indeterminado de producciones culturales e identidades, la misión del museo de convertirse en el repositorio de la memoria histórica llegaría a su fin de no darse la inclusión de otras voces, de otras historias, de otras realidades culturales. No obstante, si se considera que la misión del museo no es únicamente resguardar objetos sino la articulación del flujo de conocimientos que ejemplifican campos culturales alternos, específicamente aquellos originados en el nomadismo y la migración y la traducción intercultural, que han sido constantes antropológicas a lo largo de la historia de la humanidad, entonces podría garantizarse su continuidad como un ámbito de reflexión expositiva, basada en la interacción del sujeto con situaciones reales. Desde las década 1960-70, periodo en que los productores artísticos hicieron a un lado la tan valuada “autonomía” del arte respecto a la realidad, el arte logró adaptar la inestabilidad, la precariedad y la finitud de la existencia material del sujeto y el objeto artístico, para adaptarla a las nuevas formas inmateriales de comunicación y de transmisión de experiencias. Esta estrategia tuvo su correlato en la manera en que se modificó la experiencia museal, trasladando el valor de la experiencia desde el objeto al sujeto, es decir de la historia del objeto a la narrativa subjetiva. En términos museológicos este movimiento crítico de la función del museo se le bautizó en los años 60 como Nueva Museología, la cual, pese a la renovación que implicó en el ámbito de los museos de antropología, no fue aplicada del todo y de manera similar en todos los museos. Todavía perviven ciertos criterios museísticos modernos que influyen sobre el desarrollo de discursos centrados en la técnica artística (museos de arte), diferentes a aquellos que se centran en el resguardo y transmisión de información (los museos de la ciencia, por ejemplo).

Según Groys²⁸ el museo del siglo XXI se ha convertido en un escenario en el que se representa el paso del tiempo. Si consideramos el objeto como la materia, el museo como el espacio y el visitante como la energía, podríamos decir que los museos del futuro serán museos móviles, adaptables, trashumantes, que se suman a la vida más que tratar de atraparla en sus bodegas y salas. Para este especialista, los museos dejarán de ser estructuras institucionales para convertirse en sitios de experiencias estéticas en constante transformación, en las que la obra de arte cede su lugar a la curaduría y el papel de artista como investigador visual. Sobre el papel del curador en el mundo del arte nos extenderemos más adelante. Por ahora baste decir que la exposición tradicional trata al museo como un espacio neutral y la obra de arte como algo central, mientras que en la exposición contemporánea la obra a exponer es contingente (no necesariamente taxativo de la experiencia estética) mientras que el espacio se transforma en lugar de lectura de imagen y texto, que puede funcionar como escenario teatral e incluso cinemático, basado en la experiencia del recorrido.

²⁸ Op Cit., p. 42.

Para entender estos cambios se discutirá en otro apartado de esta tesis el papel de la curaduría y de las técnicas de comunicación empleados en el diseño de exposiciones y otros formatos de exhibición (la bienal, la feria de arte, etc.), donde lo artístico y lo no artístico trabajan a la par ofreciéndonos una experiencia estética compleja.

3.2. Museología y museografía transdisciplinares

Desde que la curaduría adquirió un perfil esencial para la elaboración de discursos artísticos e históricos, el papel de la museología, —entendida como el análisis de las vocaciones de coleccionismo o de la exhibición, ya como una forma de organizar el conocimiento de la historia, de la estética, o como reflexión antropológica de la necesidad humana de representar relatos a partir de experiencias y objetos—, ha sido el de perfilar qué es una colección y estudiar la relevancia de los acervos artísticos y del patrimonio cultural para los espectadores. Para Lauro Zavala²⁹, la museología provoca la reflexión sobre la función del espacio museístico, su acervo y las condiciones metodológicas para interpretar el objeto, y la museografía se encarga del diseño de la exposición en términos del significado que se quiere transmitir al sujeto por medio de los objetos desplegados.

A partir de su invención en Europa en el siglo XVIII los museos se constituyeron en instituciones que atesoraban los valores de épocas enteras. Con el cambio de paradigmas en la teoría del conocimiento, durante la Modernidad, y el desarrollo de las técnicas de arquitectura y despliegue de información, en la Posmodernidad, los objetos y las posibilidades de comunicación de los mismos han sido explotadas de forma que despliegan visiones del mundo basadas en la experiencia: los dioramas de los museos de historia, los museos de las culturas, y nuevos museos como los de tecnología, se convierten en construcciones del conocimiento que transforman la experiencia de lo que vemos, lo que sentimos y creemos.

A fin de representar a una sociedad democrática, darle una visibilidad crítica del orden global que admita lo diferente o dar visibilidad a un grupo social, por poner algunos ejemplos actuales, los museos se han modificado y adaptado sus funciones para incorporar discursos que incluyen los cambios sociales y culturales. Basta con constatar los nombres de los museos inaugurados en la última década en la Ciudad de México: El Museo de la Memoria y la Tolerancia, frente a la Alameda central ; el Museo de la Mujer, en el centro histórico; el Museo de la Cultura Digital, en el monumento al

²⁹ Lauro Zavala, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. UAM, INAH, CONACULTA, México, 2012.

Bicentenario de la Independencia y espacios contestarios como el Museo Casa de la Memoria Indómita, en la calle de Regina, centro histórico.

Ante la pérdida de vigencia de su existencia y la creciente oferta cultural, los museos se adaptan a las nuevas realidades de la cultura y de la política: han procurado nuevos públicos para ofrecerles colecciones, visiones y explicaciones del mundo que puedan ser de su interés y contribuir a su sensibilización. Dada la proliferación de la internet y dispositivos digitales, redes sociales y prácticas de consumo dirigidas especialmente a nichos de consumidores, los jóvenes son frecuentemente citados como grupo objetivo de los museos. Cuando vemos la cantidad de teléfonos inteligentes y tabletas, podemos comprender lo importante que resulta para las instituciones educativas el ofrecer un equilibrio a las experiencias virtuales, mostrando a los visitantes objetos e historias reales que se valen de la experiencia directa para transmitir sus contenidos.

3.3. El paradigma del museo en la era de la imagen digital y el Internet.

Durante los años 1970 en sus estudios sobre el *habitus* cultural, Bourdieu³⁰ señala que las formas de representación de los valores de los tres grupos sociales básicos: trabajadores, profesionistas asalariados y patrones, a los que cabría que agregar otras *castas* sociales de reciente cuño, tales como los autoempleados, subempleados, microempresarios, profesionistas libres, dependían de los modos de acceso a las tecnologías más comunes o extendidas: los trabajadores recurrirían a las reproducciones fotográficas, los empleados a la fotografía turística, y los burgueses a la fotografía artística. Estaba claro, que los diferentes usos de la imagen tendrían efectos distintos sobre los grupos que los originaban y sobre los que lo percibían. La base de sus gustos era el *habitus* de su clase, aprendido de forma social, casi inconsciente, durante la educación familiar, en la escuela o en la ciudad.

Cinco décadas atrás, el personal académico que trabajaba en museos tenía dificultad para admitir que la fotografía era un arte y que habría que establecer museos que dedicarían su vocación al coleccionismo, estudio y difusión de la fotografía, en cualquiera de sus modalidades: artística, documental, periodística. El valor histórico de las colecciones de fotografía personal, de identificación policial, o científica era limitado al documento, considerado no artístico y por tanto no era materia del coleccionismo de los acervos públicos de arte o fotografía. Las colecciones actuales de la Fototeca Nacional del INAH cuentan ya con bancos de imágenes de muy variada índole: publicitarias, de protocolo social, deportivas, incluso retratos de identidad capturados por

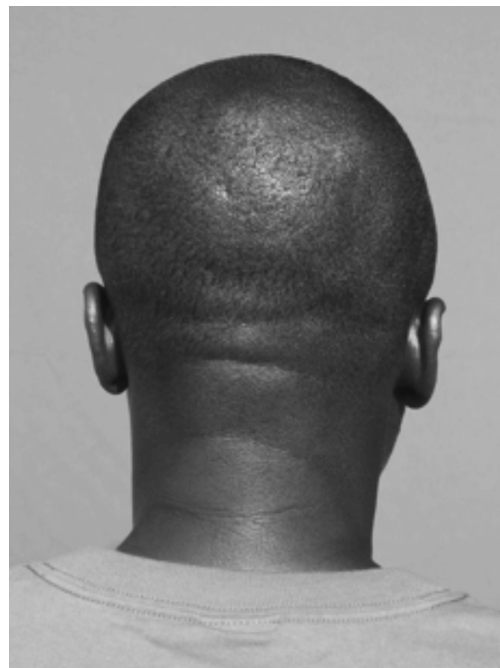
³⁰ Lo que interesa a Bourdieu en su estudio del *habitus* es la transición entre lo social convertido en objeto o cosa, y las estructuras subjetivas que convierten a lo social en imagen del cuerpo.

máquinas tragamonedas. El museo colecciona ahora fotografías producidas en serie para fotonovelas, lo cual demuestra el tipo de adaptación temporal a la que se pliega la institución para seguir garantizando su papel como archivo encargado del resguardo cronológico de la memoria histórica. Los museos van siguiendo los hechos y las plataformas de la imagen.

Con el auge de la fotografía análoga sucedió lo mismo que está pasando con la extensión masiva que ha tenido la cámara digital: la fotografía se ha convertido en un lenguaje, no solo un medio, sino una manera de comunicar que todos podemos usar. Esto expande las posibilidades de la expresión fotográfica y de los recursos dedicados al estudio de la imagen. La Antropología y Etnología, que echaron mano de la cámara fotográfica desde el siglo XIX, hoy han migrado hacia la cámara desechable o la cámara digital, no con el propósito de fotografiar a un sujeto-objeto, sino de entregar el dispositivo a los individuos para que sean ellos quienes se autorretraten o construyan la forma en que quieren ser percibidos. Esto ha llevado al fin de la fotografía de indígenas dignamente posando para el lente fotográfico, al estilo Edward Curtis en 1900, por considerársele políticamente incorrecta; no obstante, estas imágenes son consideradas valiosos documentos de una forma de ver al indígena, es decir, nos enseñan más sobre el que tomó la foto que sobre el sujeto retratado. Hoy podemos ver cómo se representa la gente cuando tiene la oportunidad de tomar una instantánea. La imagen fotográfica inunda la internet y nos permite asomarnos a situaciones de la vida privada y pública que antes no era posible.



Edward S. Curtis. Sin título (1906).



Anna Kurtycz. *Going Abroad* (2012).

Aún queda mucho por hacer y estudiar, para comprender y redefinir, lo que resulta culturalmente importante para la colección de un museo. El modelo de museo como una colección de curiosidades o un gabinete de objetos que tienen algo en común sobre un tema, ha reaparecido, como demuestra el caso controvertido del Museo Soumaya, inaugurado en la Ciudad de México en 2011, en una era en la que se esperaba que los museos serían mucho más que un atractivo envoltorio arquitectónico con un acervo de objetos significativos en su interior.

Si la museología se ha empeñado en proponer espacios para resguardar, exponer y difundir fotografías y otros objetos estéticos, también ha reflexionado sobre la ausencia del lugar, del espacio para dar cabida a un tema; pero además la extendida práctica fotográfica periodística reciente dedicada a documentar los fenómenos migratorios, deja ver la urgente necesidad de contar con un acervo permanente sobre un asunto de importancia cultural como la migración, que ha sido exhibida en repositorios digitales, como blogs, páginas electrónicas y aplicaciones que sustituyen al álbum familiar y la impresora fotográfica de antaño, como Instagram, que se encuentran constante de optimización y crecimiento. Pienso en las colecciones de objetos que se forman por acumulación al azar o por comunidades que deciden tácita o voluntariamente que habrán de construir una colección de afectos, de objetos, de datos o cualquier acto o formato que transmita una información susceptible de ser intercambiada entre un emisor y un receptor.

El mundo de la experiencia se abre en todas direcciones para la museología, puesto que el concepto del museo como una entidad fija y cerrada es constantemente sujeto a escrutinio y revisión de organismos internacionales el ICOM (Consejo Internacional de Museos de la UNESCO). La más beneficiada ha sido la museografía, que de ser una práctica técnica ligada a la profesión de conocimiento teórico, ahora ha tomado la delantera y se ha convertido en el medio que hace al mensaje; surge así la práctica de una *mediología* liberadora, propuesta por Régis Debray.³¹

En conclusión, la superación del museo tradicional, como un núcleo de construcción y difusión de las diferencias estéticas, históricas o sociales, llevaría a su refundación como sitio de prácticas críticas de otras formas de la visualidad asociadas a formas reguladoras de códigos y roles, como pueden encontrarse en ciertas producciones cinematográficas espectaculares, las páginas más visitadas en la red, o las imágenes estereotipadas que circulan en redes sociales, que reproducen la imagen del migrante como sujeto de peligro. La inclusión de temas alternos, como la migración, y la movilidad a través de fronteras del conocimiento y de la experiencia, permite cuestionar el papel que ocupan esos estereotipos sociales, los roles de género, los pre-

³¹ Partiendo del concepto de *habitus* de Bourdieu, Debray considera que la transmisión pretende convertir a los individuos, construir una identidad trabajada desde el cuerpo social: el corpus de conocimientos, valores y personalidad de un colectivo.



Ana Kurtycz, *Going Abroad*, instalación (2011). Fotografías de migrantes en Ghana, tomadas por la autora con autorización de los retratados durante el proceso de solicitud de un visado para Europa.

juicios raciales y sexuales, y las prácticas de discriminación por apariencia física, pero, sobre todo, la categorización de la conducta humana en valores morales que erróneamente se pretende sean universales.

Una práctica museológica más que prescriptiva sobre lo que es la cultura debe abrir cauces de percepción y discusión de las diferencias para dar visibilidad a aquellos sectores de la población y de los campos artísticos locales cuyas aportaciones resultan fundamentales para la renovación de la cultura, la economía y la política a todos los niveles: local, regional e internacional.

La circulación desigual de los bienes culturales es una constante que solo paulatinamente puede contrarrestarse por medio de prácticas de exhibición y de contenidos museales que discutan la legitimidad de las estéticas dominantes que provocan la acumulación de prejuicios sobre la acción de los migrantes en el contexto global. Diariamente periódicos de circulación internacional difunden noticias que hacen mayor énfasis en los problemas y las desventuras que representan los migrantes sin atender a las causas que provocan esa migración desesperada entre los límites del primer y el tercer mundo.

Cuando se comprueban los efectos positivos de la migración, la manera en que se establecen redes de cooperación y solidaridad entre comunidades distantes, surgen fenómenos inesperados como las llamadas remesas culturales, estrategias de intercambio entre comunidades e individuos que dejan ver hay lazos que mueven al mundo por debajo de la acción visible de los mercados y de las políticas informativas de los grandes conglomerados mediáticos.

En relación al arte, el reconocimiento de las producciones de artistas latinoamericanos, africanos o asiáticos no ha ido de la mano con la presencia que tienen en los ámbitos internacionales como bienales, concursos, conferencias artísticas, puesto que, en palabras de Néstor García Canclini, “estos aportan saberes e imágenes locales, mientras que los aparatos culturales de las potencias económicas ofrecen las becas, la organización y la capacidad de universalizar los ‘productos’”.

La redistribución de la crítica y de las capacidades interpretativas de la obra pugnan por la descentralización de la recepción. Bienales como La Habana y Sao Paulo o la europea *Manifesta* suelen establecer criterios de selección para poner entredicho muchas de las construcciones imaginarias que sostienen el sistema hegemónico de representación y evitar la manipulación de imaginarios desde los centros de distribución como Nueva York, Londres y ahora Beijing.

Ante la incapacidad para descentrar la distribución del producto artístico, los artistas han conseguido poner una práctica de la construcción de imagen cercana a la arquitectura popular de la autoconstrucción, cuya factura se observa en los pueblos fantasma y regiones urbanas marginales, producida con remesas económicas provenientes de otras regiones, que utiliza la técnicas a la mano, materiales reciclados y es ensamblada con el objetivo de satisfacer la necesidad de vivir en ella, de hacer de lo efímero una expresión local a contracorriente con la arquitectura institucional y comercial. Tal es el caso de La Huella, instalación del artista tijuanense Marcos Ramírez, que fue construida por albañiles que recibieron un pago equivalente al salario por hora que cobrarían en los Estados Unidos.



Marcos Ramírez, *La huella* (2014). Estructura levantada frente a *La Tallera*, lugar de trabajo de David Alfaro Siqueiros en Cuernavaca, Morelos.

A pesar de la fuerza que representan estos nuevos desarrollos en la cultura viva, el teórico escocés Mathew Rampley ha puesto en evidencia cómo incluso la mayor amplitud de miras de la Cultura Visual respecto de la tradicional Historia del Arte, tampoco alcanza a superar las “dificultades de equivalencia” entre la economía occidental de la imagen y la que impera en otros regímenes culturales.

La solución acelerada de esta problemática, como señala Martí Peran, no implica que la práctica artística tenga que disolverse en producciones antropológicas, producto de la investigación científica, pues hasta la antropología resulta un cuchillo de dos filos: define y construye diferencias. El relato migrante debe abrir espacio a prácticas muy variadas ligadas con lo popular, lo artesanal, lo recreativo o lo comunicativo que no pertenecen a la tradición artística y que por el contrario no deben ser considerados como herederas de las prácticas artísticas establecidas.

Las prácticas como la traducción cultural, la interpretación, la hibridación de formas y contenidos lejanos, permite sortear los obstáculos para la creación de una red de relatos, como el de los migrantes, los ambulantes y la asociación de mujeres denominada Las Patronas, que forman parte de redes de apoyo a los migrantes y que consigna la aceptación de lo diferente, de lo que no podemos cambiar y debemos alentar, de aquello que, como la vida, está en constante tránsito entre fronteras e identidades. Una cultura empírica de la fronteridad, es una estrategia cultural identitaria del sujeto que vive en la vecindad de los límites fronterizos, que cruza de un lado a otro en su cotidianidad como forma de vida entre dos mundos.

CUARTA PARTE

FRONTERIDAD

Estar en el borde, ser de la frontera, vivir en la raya que divide los mundos, no ser del uno ni ser del otro, en el brocal del pozo, en el umbral del tiempo, en el puente levadizo que no es paisaje ni es castillo, ser de ninguna raza, de ningún tiempo, de ningún lugar, blanco pero negro, alto pero bajo, un ojo de cada color, viendo con uno la luz que amanece, con el otro la sombra que apaga.

La fronteridad es mi modo de ser, soy muy mío y no soy de grupo alguno, no me entienden y no les entiendo, pelean batallas que no quiero ni ganar ni perder, adoran a dioses que no frecuentan los mismos cielos que los míos. Hablan una lengua que, siendo la misma, es diferente, saben cosas que yo ignoro, yo sé cosas que ellos no quieren saber, mis blasfemias son sus jaculatorias, es frío para mí lo que ellos llaman calor.

Tenemos horizontes tan diferentes que mi paisaje es su tiniebla, su pasado mi futuro, van a donde vengo, y cuando al cruzarnos un instante se decanta el corazón por las miradas de amor, miran ellos de mí lo que yo no quiero que miren, aman en mí lo que no debe ser amado, creen que soy la máscara que ellos mismos me ponen, me contemplo en su espejo y no me reconozco.

Pero como en todas las patrias me va pasando lo mismo, he llegado a pensar que no soy de ninguna, nacido del viento, sin raíz ni anclaje, pues el firme cimiento que me sujeta al mundo, a ninguno de sus mundos me sujeta, o ellos o yo nos estamos alejando en el tren que se aleja.

Un tiempo sufrí por no ser profeta en mi tierra, siempre tan ajeno y ellos tan remotos. Ahora sé por fin que no puedo serlo porque no tengo tierra, vivo en la raya que marca la frontera, cuando señalan lo extraño me señalan a mí.

MIGUEL COBALEDA

4. CURADURÍA DE LA EXPOSICIÓN, TEMAS E INTERPRETACIONES

4.1. Planteamiento de la curaduría

La curaduría emergió como una práctica interdisciplinaria que establece contenidos de la exposición a partir de un proceso inductivo y deductivo que comienza con la selección de artistas cuya trayectoria y trabajo ha sido valorada de interés para la temática de la exposición. La curaduría implica una creatividad para enlazar temas que

tienen que ver con la historia, la antropología social, la estética, la historia del arte y los géneros artísticos en boga en la actualidad. A través de la interrelación de esos presupuestos teóricos y prácticos el curador designa los temas y subtemas, el recorrido y la disposición física de los objetos y las experiencias que se pretende comunicar al espectador. No existe una disciplina única que pudiera calificarse como modelo de la curaduría, sino que existen estilos de curaduría y prácticas culturales específicas dependiendo de la institución que alberga la exposición, el público objetivo y el mensaje que se pretende abordar.

El curador tiene como objetivo de su tarea el poner en escena una producción artística, partiendo del campo de la reflexión y el análisis de la obra. La comunicación de ideas que tienen relevancia para la esfera pública implica un trabajo de dos vías: recibir ideas, intercambiarlas y ofrecer significados. El curador, como el editor para el escritor, ofrece una coherencia y una síntesis discursiva al trabajo del artista; es un mediador entre la obra y el público, a través del espacio de exposición.

A partir de su inepción en el campo artístico mexicano en la década de los 80³²:

...La curaduría se ha convertido en un puesto clave para el arte y esta creciente relevancia queda demostrada en el empuje de la nueva generación de curadores independientes que no trabajan exclusivamente para un museo sino que han adoptado la función de promotores culturales. El curador se ha convertido en una suerte de eslabón entre posturas artísticas que se encuentran diseminadas en un contexto cultural. A él le corresponde dar coherencia, destino y difusión a aquellos productos artísticos que por compartir géneros y conceptos integran una línea de trabajo común, en ocasiones desconocida por la crítica y el público en general.

...El extendido énfasis que han puesto los creadores en un arte más preocupado por el concepto que por el producto en sí, el interés por un arte de características más bien antropológicas y el predominio de lo cultural sobre lo artístico, marcan la pauta para el surgimiento de especialistas con agendas de trabajo radicalmente distintas a las del crítico. Su tarea ha influido decisivamente en el hecho de que la obra sea leída como un texto, más que como un objeto estético sublime.

...Este trabajo queda en manos del curador, especialmente cuando se trata de propuestas artísticas que se han convertido en una forma de participación filosófica y política efímera (el arte fronterizo, por ejemplo), que responde a un tiempo y lugar determinados.

³² En una colaboración publicada en 1990 hice notar el devenir del curador como figura que adquiriría creciente relevancia dentro del campo artístico.

Cfr.: Springer, José Manuel. *El ascenso de la curaduría*. *Sábado*, suplemento cultural del diario Unomásuno. Noviembre 10, 1990.

Hoy día la figura del curador se ha convertido en una de poder, que es capaz de construir y destruir carreras artísticas, papel que jugó el crítico de arte durante el siglo XIX hasta las postrimerías del siglo XX. Este rol se vio reforzado con la internacionalización de las exposiciones, bienales, ferias de arte y la aparición de franquicias museales, relacionadas con la globalización del mercado del arte. No obstante, el principio de que el sujeto protagónico de la creación es el artista obliga éticamente al curador a trabajar estrechamente a través de un diálogo con éste y, en caso de su desaparición física, con el conocimiento profundo de los paradigmas que motivaron la producción artística y el contexto histórico en que se desarrolló el creador.

Entre las razones por las que el curador se convirtió en eje de los proyectos expositivos se encuentran: la atomización de los grupos artísticos que dominaban en el pasado el mundo del arte, la ausencia de manifiestos artísticos en la actualidad, esos que dieron origen a las vanguardias artísticas, y la colectivización de la producción artística. Razones que originaron que el curador tomara el lugar del artista en la organización de su producción, y además en la exégesis y valoración crítica que eran tareas del crítico de arte. Por lo que, la curaduría llegó a llenar un vacío existente y a suplir la labor de otra profesión que paulatinamente cayó en desuso. De hecho es frecuente que los críticos de arte de antaño asuman tareas de curaduría, debido al conocimiento especializado y transdisciplinar que requiere la sofisticación que han adquirido las tareas artísticas, que hoy han dejado de ser disciplinares. Actualmente, son numerosos los artistas no especializados en técnica o género alguno; antes bien recurren a modos multidisciplinarios de expresión que combinan prácticas de investigación documental, producciones técnicas elaboradas y tecnologías digitales, con recursos expresivos como el propio cuerpo (performance), y plataformas de distribución no convencionales, como la internet, el arte sonoro o la instalación *in situ*.

Además de la formación relacionada con su campo de acción, el curador debe estar atento a los acontecimientos que se suscitan en los ámbitos locales e internacionales para desarrollar su práctica profesional generadora de significados, asociaciones y provocar emociones. El curador trabaja en el ámbito de la *posproducción*: compone su propia estructura de significados a partir de temas ya existentes. Esto le otorga la capacidad de fungir como un formador del gusto, capaz de escribir y rescribir la historia del arte.

Por lo expresado anteriormente, resulta especialmente complejo asegurar que una curaduría desempeña el papel de una demostración en el sentido que tendría una tesis en las ciencias o las humanidades. Lo que se puede afirmar es que el trabajo curatorial pone en juego diversos factores relacionales que generan sentidos de lectura, como una alegoría, que surge de la continuidad física que establece entre obras diversas. La actividad curatorial procesa enlaces entre obras, hace surgir ligas y goznes, derivas y descentramientos, e incluso desarma significados ya atribuidos a la obra

artística, para ofrecer interpretaciones autónomas temporales que van a modificar la percepción del mundo y de las potencialidades del campo artístico.

Según el investigador Francisco Reyes Palma³³ “en la tarea de reabsorber funciones dispersas, algunos (curadores) lograron alcanzar dimensiones de institución”. No obstante, se puede afirmar que comúnmente el perfil del curador se ha asociado con una actividad creativa y que la mediación entre arte y público se ha convertido a sí misma en una práctica estética, dado que las exposiciones en tanto que recuperan temas y ofrecen nuevas interpretaciones, resultan en actos interpretativos en sí mismos. Concluimos la argumentación, señalando que una curaduría objetiva logrará concitar el interés de público e instituciones en temas que son parte de la agenda social, política y cultural de su tiempo.

4.2. Fases de la labor curatorial

Para los fines de esta investigación, creemos necesario puntualizar los términos de la acción del curador en orden cronológico de trabajo: Idear el tema de la exposición; investigar el tema; conocer las obras que representen ese tema; elaborar un sentido de la exposición que justifica la selección de la obra y sus relaciones entre sí; reunir las obras y catalogarlas consignando la información correcta de las mismas; finalmente, interviene en el diseño de programas educativos y en la difusión y promoción de la exposición.

La primera fase de la curaduría consistió en seleccionar y documentar la obra de artistas que han utilizado prácticas nómadas y de hibridación de contenidos para generar piezas artísticas que tienen que ver con la migración, a partir de temas que impliquen el cruce de fronteras políticas, sociales, físicas, estéticas, artísticas e imaginarias.

Una vez realizada la selección de obras y artistas disponibles se exploró con estos últimos los diferentes significados de los límites, la posibilidad reflexiva en torno a la fusión de territorios geográficos y epistemológicos distantes, y se realizaron ejercicios de lluvia de ideas sobre las formas de interacción cultural con las que nos vinculamos con otras realidades foráneas, con sus habitantes, sus costumbres e incluso con aquello que es poco conocido, sin escatimar los posibles malentendidos o suposiciones que dan origen a narrativas y metarrelatos que se extienden y se modifican debido a la migración de sentidos y significados lingüísticos.

³³ Reyes Palma Francisco. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Colección Abrevian. INBA, CENART, CENIDIAP. CONACULTA. Estampa Artes Gráficas. México. 2005

Como curador contemplé bajo el concepto “Fronteridad” una serie de fenómenos y factores, sentimientos, percepciones y juicios, que transmiten la idea de traslado de significados, de movilidad territorial (considerando como territorio un emplazamiento físico, epistemológico, experiencial o lingüístico), de traducción cultural y nomadismo artístico. Desde varios ángulos la migración es concomitante con los conceptos de frontera, de límite, de exclusión y diferencia, los cuales están muy enraizados en la conducta humana. Ya se trate de migraciones históricas, como las ocurridas entre Asia y América durante el Paleolítico, o migraciones forzadas por el hambre, por la colonización y la violencia ejercida contra grupos étnicos por motivos religiosos, todas tienen como común denominador fusionar aspectos culturales con ámbitos territoriales distintos al origen.

En la curaduría de la exposición *Fronteridad* me enfoqué en la elaboración de las interpretaciones que se le dan al diálogo intercultural, la traducción cultural, la movilidad a través de límites, la hibridación de lenguajes; contemplando que estos conceptos tienen una historia muy acendrada en el imaginario colectivo y por tanto son objeto de rechazo, prejuicio o desconfianza, resulta importante exponerlos públicamente para generar un debate de ideas y prácticas culturales entre fronteras y la migración en su más amplio registro.

4.3. La primera migración, un ejemplo histórico de nomadismo e identidad sedentaria

El término Mesoamérica fue acuñado en la segunda mitad del siglo XX para designar a una región cultural que se extiende desde las planicies desérticas por debajo del Trópico de Cáncer hasta los bosques húmedos de Costa Rica. Para el historiador francés Christian Duverger³⁴, el término Mesoamérica no se entiende como un bloque cultural producto de la cronología histórica, sino como el resultado de dos prácticas simultáneas: el nomadismo del grupo lingüístico *utoazteca* y su sedentarismo en poblaciones que pertenecían a los otros dos grupos lingüísticos que surgieron en la región desde hace cinco mil años: el filo macromaya la península de Yucatán y las tierras bajas de Chiapas, Guatemala y Honduras y el filo otomangue del altiplano central. Los primeros grupos indígenas *utoaztecas* comenzaron a migrar desde el primer siglo de la era cristiana dentro de su territorio natural en la cuenca del río Santiago. Tomó más de ocho siglos para que esos grupos nómadas Chichimecas cruzaran las estepas del norte y se trasladaran al altiplano. Significativamente, las diversas tribus pertenecientes al

³⁴ Duverger, Christian. *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. Coedición de Conaculta, INAH, UNAM, Santillana Ediciones, México 2007.

filo lingüístico *utoazteca* avanzaron conquistando ciudades y civilizaciones que se habían sedentarizado en las regiones del altiplano y la costa. El sometimiento militar implicó el dominio de territorios pero, curiosamente, no implicó el dominio lingüístico y la desaparición de las culturas dominadas. Fue así como se produjo el primer mestizaje cultural en tierras hoy conocidas como México. La asimilación de culturas y lenguas por parte de los chichimecas, permitió el dominio de la lengua náhuatl que convivió con las lenguas originales de las otras ramas lingüísticas. Eso explica la extensión del náhuatl en la conformación cultural de Mesoamérica dentro de un amplio territorio. Los grupos guerreros extendieron el uso de su lengua y más que permanecer en un solo lugar continuaron con su vocación nómada extendiendo su dominio constantemente durante más de 1,200 años hasta la península de Nicoya en Costa Rica. Esa mezcla de una lengua soberana sobre lenguas autóctonas fue lo que permitió el surgimiento de un vasto mosaico cultural que convivió no exento de conflictos bélicos hasta la llegada de los primeros europeos a Mesoamérica. Prácticas culturales religiosas como los sacrificios, las ofrendas enterradas, la construcción de pirámides sobre centros ceremoniales orientados por cuatro puntos cardinales y el uso del calendario tonalpohualli se extendieron por todos los territorios y crearon una unidad en la variedad territorial y diversidad en las ciudades y civilizaciones conquistadas. El esquema de aculturación de este crisol de civilizaciones es ejemplo de la manera en que la migración crea una riqueza de intercambios entre culturas, sin el perjuicio de la pureza de la raza y de la pérdida de heterogeneidad de los pueblos sedentarios dominados.

En la interpretación del historiador Enrique Krauze, México nació dos veces: La primera en la compleja constelación cultural que Miguel León-Portilla llamó *Toltecatoytl* y, más tarde, en el acto “terrible y prodigioso” de la Conquista. . Muy atrás quedaron las visiones formuladas por Vicente Riva Palacio, Justo Sierra y Andrés Molina, que sirvieron como vehículos ideológicos de integración nacional o legitimación política”.³⁵ A partir de la conquista militar y religiosa surge el fenómeno de transculturización llamado mestizaje que no constituye la eliminación completa y uniforme de la cultura indígena, sino que también incluye la resistencia y la supervivencia de tradiciones y símbolos culturales. Por otra parte, es necesario recordar que los primeros españoles en llegar a Mesoamérica no eran un grupo homogéneo, ni hablaban el mismo idioma, ni creían en los mismos valores políticos y religiosos. Eran tan heterogéneos y mestizos en su identidad como las diversas civilizaciones indígenas asentadas en Mesoamérica, la mayoría de las cuales no alcanzaron a explicar la existencia de los “otros” por medio de su cosmovisión. Para comprender la importancia que tiene la migración en la conformación de nuestro pasado y presente hay que considerar que

³⁵ Krauze, Enrique. *El mestizaje mexicano*. Reforma, 31 de octubre, 2010.

la conquista de Mesoamérica no fue producto sólo de una avanzada militar; hubo una colonización cultural, religiosa, social y racial que desembocó en una fusión y nacimiento de una civilización diferente a las que la generaron. Sin duda habría que reprochar la pérdida de vidas humanas y el sacrificio de otras civilizaciones consecuencia de esa fusión de lenguas y modos de vida; sin embargo, resulta urgente aprender de la experiencia del mestizaje y de las ventajas de la hibridación, porque ambas son consecuencia de la migración entre culturas. Este es el objetivo fundamental de la muestra, señalar que venimos de la migración y seguiremos migrando de muchas maneras.

4.4. Imaginarios barrocos y neobarrocos

La selección de las obras de *Fronteridad*, pretende usar la migración como una clave estética. Desde el siglo XVI la pintura novohispana actuó como medio de visibilidad durante las diferentes etapas históricas de la amalgamación de razas y permitió conocer y representar a una sociedad conformada por más de una veintena de castas raciales, a través del género llamado “Pintura de Castas”. Este ofrece un relato sobre cómo lo visual y la narración se mezclaron para contar una historia: las máscaras, los atuendos, el color de la piel que describe la pintura barroca del siglo XVII, producían una matriz de conocimiento y replicaron un código social caracterizado por la extrema estratificación racial que marcó rígidas fronteras entre clases y razas.

Es posible rastrear la genealogía de la pintura de castas hasta los dibujos y tallas mesoamericanas. Éstos están compuestos por dos partes: escenas y pictogramas. Aunque existen diferentes estilos de escritura glífica, la representación posee una dimensión conceptual que va más allá de la cosa representada, para comunicar una idea o un concepto. El glifo en las tallas mesoamericanas aparece como un componente de la obra artística, creando una escritura icónica integral. La naturaleza escritural de ciertas obras como la lápida zapoteca de Zaachila del siglo XI, demuestra esa figuración pseudonaturalista, en el que símbolo e imagen comparten el mismo espacio y se complementan. Esta similitud formal y fusión de dos lenguajes puede ser interpretada como una de las fuentes de la pintura colonial del periodo barroco que determinó el surgimiento de los exvotos y la pintura de castas. Entre los artistas contemporáneos, particularmente en la pintura de Demián Flores y otros creadores oaxaqueños, la combinación de glifos con figuras votivas e ideogramas apropiados del diseño gráfico responde a esa necesidad de hacer una imagen que se metamorfosea para crear composiciones sincréticas con varias capas de lecturas semánticas. En la búsqueda de las raíces de la historia de la forma lingüística, el viaje del artista nómada lo lleva a reivindicar las prácticas artísticas del pasado para descubrir lo nuevo.



Demián Flores. Sin título (2012). Fresco sobre estuco y cerámica.

De acuerdo con el historiador alemán Frank Holl ³⁶, cuando Alexander Von Humboldt decide emprender su recorrido por América (1799-1804), Europa no estaba preparada para comprender el insospechado conocimiento que aportó este científico observador, el migrante tecnológico que cargaba consigo el conocimiento y sus formas de aprehender la realidad por medio de instrumentos de medición y de sistemas interpretativos. Con su conocido texto, *Ensayo General sobre el Reino de la Nueva España*, publicado en francés en 1811 y traducido inmediatamente a varias lenguas europeas, el barón Von Humboldt contribuyó al desarrollo de una narración de enorme riqueza potencial y desarrollo de la industria³⁷, sólo comparable al mito de la fuente de la juventud y el de *El Dorado*, que inspiró a los colonizadores tres siglos atrás.³⁸ Las maravillas naturales dieron pie a la exageración, a versiones literarias y visuales que desde la mirada del viajero se convirtieron en una suerte de “realismo mágico” que influyó sobre la visión nómada contemporánea.

Basado en una interpretación desbordada del mundo, me pareció justificado incluir obra contemporánea que resignifica la forma en que los artistas viajeros que visitaron

³⁶ Holl, Frank. *Redescubriendo a Alejandro de Humboldt*. En: Alejandro de Humboldt, una nueva visión del mundo. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2003.

³⁷ El retrato que hizo Humboldt de México proporcionó la imagen de una nación con extensos recursos naturales motivó la ambición y la intervención militar de diferentes países sobre México durante el siglo XIX.

³⁸ Bernecker, Walther. *El mito de la riqueza mexicana. Alejandro de Humboldt: del analista la propagandista*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2003.

México durante el siglo XIX reportaron a sus ciudades y países de origen sus visiones de lo que encontraron en sus recorridos nómadas. Muchos de los conceptos que se desarrollan en el contexto de esta exposición derivan de imágenes que surgieron a partir de la expansión europea decimonónica.

Uno de los primeros artistas contemporáneos que llamó fuertemente la atención por el interés que dedicó al estudio del primer siglo de vida independiente de México fue Daniel Lezama. La pintura de Lezama lleva más allá la interpretación de los hechos descritos por los artistas viajeros. La suya es la versión contemporánea de la pintura académica del siglo XIX, en la que su vigoroso tratamiento de la figura humana, particularmente de las castas que conforman la población de México en la actualidad, y la puesta en escena de las figuras, contrasta con su interpretación escatológica de los datos y la deformación expresionista de los mitos y los ritos urbanos populares. Mutación de los estilos pictóricos, traducción de símbolos y superposición de relatos históricos, son las claves que emplea Lezama para tramar sus historias neobarrocas, a la manera que los pintores de los salones y las academias del pasado cocinaban las suyas. En la pintura de Lezama *El árbol del color* (2010) el bosque cobra vida, se convierte en escenario vivo que celebra la invención de portentosos pigmentos. Un cúmulo de indígenas se entrega a decantar las tinturas de plantas hervidas, mientras una mujer embarazada en pleno alumbramiento da vida a Latinoamérica en medio de ríos de pintura.

Las controvertidas interpretaciones visuales de Lezama, inspiradas en la literatura y en los relatos populares, conviven con paráfrasis libres de obras de artistas nómadas como John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood, para crear *tableaux vivants* donde se activa el relato histórico por medio de una minuciosa reconstrucción puramente ficticia de los hechos.

Desde temas generales, como el origen de la pintura nacionalista, el indigenismo, pasando por los datos particulares comprobables, como el asesinato en México del paisajista británico Thomas Egerton (1800-1842) y su esposa, hasta las anécdotas sobre la explotación esclavista o el uso del antropomorfismo en árboles y montañas, las pinturas de Lezama abordan obsesivamente el tema de la invención de la esencia de lo mexicano, ya sea a través del uso de los colores verde, blanco y rojo de la bandera, o de escenarios mitológicos como la pulquería, el paisajismo o el desnudo en tratamientos que combinan el paisajismo con el desnudo. La superposición de estos elementos crea un palimpsesto visual que desentraña el choque y la mezcla de concepciones del mundo como un cuerpo vivo, algo que la Historia oficial es incapaz de dilucidar o comprender. La tesis de la historiadora del arte chilena Nelly Richard explica esta paradoja de la historiografía visual:

Los periodos de máximo forcejeo histórico y violentación social recargan las imágenes del cuerpo de toda una dramaticidad que se refugia en figuras dislocadas (cuerpos

mutilados) o heridas (el cuerpo cicatricial). Los artistas exploraron el cuerpo como territorialidad somática y pulsionalidad deseante (...) la identidad hecha pedazos (el fragmento como resto del cuerpo desmembrado) o lleno de estigmas fue tema recurrente... contra el relato épico de una historicidad monumental defendido por las versiones más emblemáticas de la cultura partidaria o militante, los artistas del cuerpo surgidos bajo la dictadura chilena dieron cuenta del quiebre de las totalizaciones históricas y del estallido de sus finalismos utópicos (...).³⁹

El siglo XIX en América Latina fue un periodo de nomadismo artístico que atrajo a científicos y artistas por igual, cuya influencia sobre el desarrollo del nacionalismo pictórico fue determinante, acontecimiento que se puede apreciar en la pintura de paisaje y el retrato lírico de héroes y hechos mitológicos, de los que hoy se sirve con inteligencia y conocimiento el pintor Lezama. La condición fronteriza de la obra de este artista, que se mueve entre el clasicismo y la pintura costumbrista del siglo XIX, refleja, según el antropólogo Francesco Pellizzi, el carácter híbrido de la tradición pictórica ibérica que le inspiró, con su origen dual flamenco e italiano, y las influencias secretas de las tradiciones árabes y judías. Los conceptos no están fijos, nos dice la artista y teórica feminista Mieke Bal, viajan entre disciplinas, entre estudiosos y comunidades académicas dispersas. Entre disciplinas el significado y alcance y el valor operativo de los conceptos difiere. Estos conceptos de operación deben ser evaluados antes, durante y después de cada “viaje”.



Daniel Lezama. *El árbol del color* (2010). Óleo sobre lino.

³⁹ Richard, Nelly. *La simbólica del corazón (a pedazos)*. Incluido en el catálogo de la exposición “El corazón Sangrante”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. 1993.

4.2. Fotografía: objetividad y prejuicio

Coincidiendo con las citas de artes decimonónicas, aquellas que cruzaron la frontera entre pintura y fotografía, etnología y arte, ficción y documento, Ken González-Day (Santa Clara, California, EEUU, 1964) decide penetrar en el duro mundo de las colecciones etnográficas, donde se encuentra archivado el acervo de miradas y de construcciones estéticas de la cultura occidental. En recintos como el museo de Historia Natural de París, cuyos paradigmas pertenecen a la época de la Ilustración, Ken González-Day descubre las claves de la construcción de estereotipos de las que adolecía el conocimiento científico y las ciencias positivistas durante el siglo XIX. Al fotografiar las representaciones de las diferentes razas en la escultura y el retrato de carácter antropológico, González-Day nos permite ver cómo se tradujo la historia cultural de otras naciones por medio de categorías de lo normal, lo históricamente relevante, la enfermedad y las fronteras entre lo estético y lo antiestético. Lo que en rigor conceptual nos muestran estas fotografías es la mirada de quien construyó esos bustos y retratos. No es solo el argumento discriminador lo que interesa aquí, sino las máscaras creadas por Occidente para mediar entre la fantasía y la miopía de la mirada que objetiva al “otro”.

En México fue Maximiliano de Habsburgo quien durante el Segundo Imperio mexicano (1862-67) echó mano de los pintores de la Academia de San Carlos, a quienes convocó mediante concurso, para representar las escenas históricas del descubrimiento del valle de México, los enfrentamientos entre las civilizaciones indígenas y conquistadores y los héroes de la guerra de Independencia. Su particular interpretación de la pintura historicista europea hizo surgir un género de escenas y prototipos indígenas que muestran la tendencia a glorificar a las razas indígenas, un rasgo de pensamiento liberal que sorprendió a sus partidarios monárquicos.

En los dípticos de Ken González sucede lo contrario: aquí la fotografía y el montaje fotográfico permiten captar la alteridad y la diferencia de la mirada estética prejuiciada entre lo indígena y lo europeo, descubriendo en los detalles del rostro de estatuas y bustos la expresión de la enorme distancia que separa al juicio estético del crítico. El desplazamiento de valores de una sociedad a otra, sea por imposición de una estética o por la construcción de una ideología racial, tiene implicaciones vigentes sobre las políticas de exclusión hacia el migrante en la actualidad. Nuevamente, la construcción de arquetipos y discriminaciones raciales por la pigmentación de la piel, coincide con una temática contemporánea que pone en tela de juicio el papel de los acervos museísticos, como andamiaje de la construcción científica del racismo, y la necesidad de reinterpretar la historia del arte desde un lugar y un tiempo específico, como práctica crítica de inclusión. En la obra de éste fotógrafo estadounidense, los migrantes son los europeos que llegan a ocupar y eliminar a los aborígenes y crean nociones de superioridad racial con argumentos tomados de la estética museal y de la antropología física.



Ken Gonzales-Day. Sin título (2009). Impresión digital cromógena.

4.3. De los márgenes como identidad

A través del documental *Nadie es inocente* (1986) de la videasta Sarah Minter, nos asomamos a una generación de jóvenes que reinterpreta la anarquía como forma de enfrentar la vida. Los escenarios y el terreno en el que se mueven conforman un territorio suburbano que creció aceleradamente en la Ciudad de México en las décadas 1980 y 1990. Una banda de jóvenes adolescentes, bautizada como los *Mierdas Punk*, refleja la actitud desconcertada ante la urbe, cuyas fronteras y espacios están marcados por el hacinamiento demográfico y la ausencia de trabajo para los jóvenes, pero también para sus padres, que los abandonaron a su suerte en un terregal, entre los depósitos de basura de los márgenes de la mancha urbana, ahí donde la frontera se marca día a día sin la certeza de que estará ahí la mañana siguiente. El documental capturó también una forma generacional de vida marginal, que se originó en el Reino Unido y se extendió por todo el mundo y que rompió con las fronteras culturales y lingüísticas: el *anarco punk*. Llama la atención que en la época en que se filmó el documental, a más de una década del surgimiento del *punk* en Gran Bretaña, las principales ciudades del mundo contaran con núcleos de jóvenes que seguían la estética y la poética *punk*, que usaran el graffiti como lengua franca y la música como un espacio sin fronteras culturales.

En esos años, la ideología del *punk* penetró los estratos juveniles brindándoles una forma de vivir conscientemente marginal y sentirse orgullosos de ella. Como los pandilleros que filmara Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950), donde niños y adolescentes vivían vidas de adultos, los *punks* que habitaron en los 80 Ciudad Nezahualcóyotl, o “Neza” iniciaron una leyenda local, abriendo camino a una subcultura migrante, que viajaba trashumante entre barrios de la capital y del país, para presentar música, letra, baile, y actitudes nihilistas que cambiaron las vidas de otros lugares y jóvenes. Visualmente el documental expone un medio social urbano en el que la

violencia junto a la indiferencia, la marginalidad y la ausencia de miras son elementos de una sociedad que no considera a la juventud como el bono del futuro. Los juegos de pandillas de adolescentes anuncian el resentimiento adulto, la cooptación de los jóvenes en las bandas criminales y policiales. Las prácticas delincuenciales en zonas despobladas son los ensayos de un futuro cercano en el que se borrarán las fronteras entre legalidad e ilegalidad y donde el darwinismo social será la constante de una sociedad sin un aprecio por la etapa formativa de la niñez y la juventud.

Nadie es inocente 20 años después (2010). es la segunda parte del documental anterior, en el que Sarah Minter regresa a *Neza* para saber qué fue de *Los Mierdas Punk*. El filme demuestra como en cada edad del ser humano hay una migración de su carácter, de su persona, que lo lleva a mudar sus valores y adaptarse a lo que mejor les venga para vencer las imposturas externas a ellos. Esta es un retrato extraordinario de los olvidados miembros de los *Mierdas Punk*, aquellos que sobrevivieron a la violencia policial y de las pandillas, todos convertidos en hombres renovados, firmes en sus convicciones, incluso felices y satisfechos con haberse desplazado de la zona de riesgo para entrar en una vida de seguridad y libertad. Solamente una parte de los miembros de la banda ha podido encabezar una familia, pero los que no la tienen viven para el arte, la pintura, la danza, la gestión cultural. A pesar de la prolongada crisis económica, todavía se mantienen los sueños; uno sueña con migrar a Estados Unidos para trabajar allá y mandar dinero con qué terminar la casa que dejará a sus hijos. Hay *punks* que dos décadas después de su juventud van en auto al trabajo, ayudan a su comunidad desde la política, reparten agua casa por casa, o asisten a rituales cristianos. Estampas de una existencia que revela que el origen se convierte en destino *mutatis mutandis*.



Sarah Minter. *Nadie es inocente 20 años después* (2009).

4.4. Postales desde la frontera

Entre los escasos documentos que dan voz a los que viven en la frontera, la tarjeta postal fue un recurso que dio voz al desposeído en el vía crucis hacia la frontera Norte. Ya sea que procedan de Centroamérica o de Jalisco y Michoacán, Zacatecas o Oaxaca, los migrantes económicos, se trasladan a Tijuana, Nogales, Ciudad Juárez, Laredo o Reynosa, ciudades norteamericanas que seducen a los que buscan oportunidades. Los costos suelen ser altos y muchas veces terminan en pérdida de vidas, extorsión y secuestro. Entre los obstáculos que hay que librar existe uno que es simbólico: la valla metálica que serpentea por las áridas montañas y el desierto. La frontera geográfica está marcada desde mucho antes por fronteras internas, limitaciones que en su propio país provocan la expulsión de hombres y mujeres jóvenes, el mejor activo de una nación, se escurren por la frontera militarizada, iluminada con la expectativa de encontrar trabajo y de ganar en dólares. Pronto descubrirán que sus sueños son la pesadilla de otros y sus escasos logros serán vistos con sospecha cuando regresen, si es que vuelven, al origen.

Los migrantes que envían postales escritas desde cafés o restaurantes de este lado de la frontera, desde estaciones de autobuses y zonas de movilidad, declaran en esas líneas las perspectivas, las expectativas y los logros, falsos o verdaderos, de sus vidas. *Las Postales desde el límite (2008)*, de Marcos Ramírez “ERRE”, emblemático artista transfronterizo de Tijuana-San Diego, retratan los lugares, los edificios, los emblemas de dos países que no los reconocen, que los reciben a tiros de escopeta de celosos vigilantes de la frontera, son apresados por policías migratorios que se ven igual que ellos pero con uniforme gringo, o caen víctimas de los extorsionadores de su propio país. México.

Las postales fueron escritas por migrantes que no alcanzaron el objetivo de una vida mejor, o que se han quedado errantes en algún barrio de Tijuana a la espera de la siguiente oportunidad de viajar al otro lado. Quizá esta frontera es la más cruel de las que separan a los seres humanos, marcada por el uso de armamentos y tecnología diseñadas y empleadas para la cacería de personas.

Otro factor que también queda expuesto en la obra de Marcos Ramírez es el de la llamada arquitectura de remesas, en referencia a las maneras en que el horizonte urbano y rural se va modificando en poblaciones rurales y zonas suburbanas marginadas. La autoconstrucción se ha convertido en una manera de apropiarse del espacio con los menores recursos y un ejercicio de tenacidad ante la adversidad.

El levantamiento de asentamientos irregulares en zonas de alto riesgo o lugares donde los servicios básicos son inexistentes es una práctica extendida en todo el país, e implica la transformación del espacio público que de forma irregular se convierte en espacio privado, con ciertas características extranjerizantes, en el mejor de los casos, en el peor representa una versión del caballo de Troya, una manera de aparentar



Marcos Ramírez, *Casa en la frontera*. Impresión cromógena (2006).

o engañar a la mirada mediante el uso de materiales y formas improvisadas de origen extranjero. Marcos Ramírez, quien también trabajó en el ramo de la construcción. Tal es el caso de la casa unifamiliar de apenas 25 metros cuadrados, que levantó en la plazoleta que enmarca la entrada a La Tallera, el antiguo estudio de David Alfaro Siqueiros, hoy convertido en museo de arte. En el espacio de descanso el artista convocó a un grupo de albañiles para levantar una estructura doméstica elemental, ofreciéndoles el pago de un sueldo equivalente al que recibirían si estuvieran trabajando “del otro lado” en los EEUU, o sea 8 dólares por hora, 64 por jornal. El monto del dinero que recibió para el proyecto fue el límite que determinó que la construcción quedaría inconclusa, como sucede a menudo con las casas de los migrantes en su natal Tijuana.

La arquitectura fronteriza está expuesta a la disponibilidad estética que enfatiza el diseño de la forma por encima de la función, se prioriza el modo de representación sobre el espacio o actividad representada. “Esta disposición contribuye a explicar el frecuente empleo de oropel en el revestimiento de las austeras ‘cajas’ que constituyen la arquitectura de los centros de consumo”, apunta Eloy Méndez Sainz⁴⁰. Este enmascaramiento decorativo resuelve las expectativas del gusto, que se extiende al consumo de las diferencias para exaltar la distinción del propietario y de los habitantes de la morada.

⁴⁰ Méndez Sainz, Eloy. *Arquitectura transitoria. Espacios de paso y simulación en la frontera México-Estados Unidos*. Instituto Sonorense de Cultura. 2006.

4.5. Etnografía y poética fronterizas

La curaduría también es etnografía. Es el resultado de técnicas de observación participante, entrevistas que parecen confesiones y cruce de experiencias. El curador no puede explicarse el mundo desde la teoría, sus hipótesis parten de recorridos de la mirada, cruces furtivos de territorios difusos entre el día y la noche, el ocaso y la aurora. Comenzamos la curaduría la primera vez que visitamos Tijuana, a unas pocas horas de arribar a la frontera ya estábamos sobre el muro metálico que separa la colonia Libertad del desierto estadounidense. Ahí con los trabajadores y trabajadoras que se aprovisionan de galletas y botes de agua, dispuestos a atravesar el campo vacío iluminado como un estadio de fútbol, para librar a las camionetas y los sensores infrarrojos de la policía migratoria. Estuvimos ahí varias horas, esperando con los otros el momento del cambio de guardia, cuando cientos de personas, niños, jóvenes y mayores saltan la barda de casi cuatro metros de alto para correr por el desierto y tratar de desaparecer entre los matorrales. Muchos serían detenidos y obligados a regresar, algunos pocos lograrán internarse en San Ysidro, confundiendo con el desierto o desapareciendo en las calles de San Diego. Del otro lado, largas filas de automóviles hacían fila para cruzar a Tijuana para gozar de una noche de excesos.

A su favor, Tijuana tiene muchas otras cosas que ofrecer al migrante. No hay ciudad en todo México que pueda competir con su oferta de comidas regionales, porque ahí hay cientos de restaurantes populares que ofrecen los mejores platillos de las distintas cocinas locales con una sazón original y de notable calidad.

La mayoría de los mexicanos de la Ciudad de México posee una idea estereotipada de la frontera norte y casi ninguna idea sobre nuestra frontera sur. No son pocos los que temen visitar Tijuana o Ciudad Juárez, Nuevo Laredo o Matamoros; el espectro de la inseguridad sigue envolviendo la saga de las ciudades fronterizas. El largo viaje a la frontera se realiza con la idea de cruzar para el otro lado y dejar de este lado la violencia, la miseria, la inestabilidad. La frontera es el umbral no el destino.

Varias realidades resultan extrañas para los recién llegados. Son cosas de las que poco se habla. Nos llama la atención la cantidad de “*yonques*” o depósitos de automóviles y camiones abandonados que se extienden por espacio de kilómetros en las carreteras y elevaciones del terreno, con decenas de miles de carcasas metálicas que se pierden en el horizonte. No todos son carros viejos y destartalados, se trata de vehículos que ayer eran el “modelo del año”. Nos dicen los que saben que muchos de esos automóviles modelo son abandonados en las calles de Tijuana o Ciudad Juárez, para cobrar el seguro por robo en el otro lado. Una manera en que los estadounidenses o los mismos mexicanos utilizan el cruce hacia el sur para hacer de ese viaje “justicia poética” y cobrar en dólares a las aseguradoras lo que ya pagaron con el trabajo manual de sol a sol. Dicen que en la frontera se hace mucho dinero en poco tiempo. Ese es

el mito, extendido por la literatura popular. Todos saben que en las fronteras como en las cantinas de Matamoros *hay muchos poetas y poca poesía*.

Todos saben que en la frontera la droga, la prostitución, los bares, las piqueras y hasta la plaza de toros, que en Tijuana está en la mera esquina entre el mar y la barda de fierro de San Ysidro son lugares para gente mala que mata por una dosis, narco políticos de derecha, y marines yanquis enfermos de perversidad. Fue en el Colegio de la Frontera Norte donde oímos por primera vez la palabra “fronteridad”, que allá significa una forma de ser y dejar de ser. En la frontera todo es tránsito. En la frontera hay más farmacias que bares y prostíbulos. La gente, desde el trabajador agrícola oaxaqueño que lo devolvieron de Estados Unidos, hasta el sonoreense que año con año cruza la garita para encontrarse con su “estrella” de veinte dólares por treinta minutos; todos cruzan por la noche a México para curarse y curársela. Mientras buscan la medicina de patente —Viagra, Cialis, Ribotil, Prozac, Soloft— los centroamericanos y mexicanos buscan el consuelo de la carne asada, la potencia del *aguachile* sinaloense o la epifanía de una birria jalisciense y un pozole guerrerense.

La música es también una de las especialidades, pues en los barrios se han conjuntado ritmos y géneros que unen la cumbia con el rock, la balada ranchera con el blues y el tecno con la música de banda. Las poéticas de las fronteras van acompañadas de vocabularios que han recorrido todo el espectro de lenguas y entonaciones, acentos regionales y modos de expresión locales. Además de las mezclas entre inglés y español, producto de la traducción simultánea y de los falsos aliados, abundan vocablos inéditos del castellano, que son otras formas de llamar a las cosas y a las acciones, por ejemplo: ocupo, necesito; jalar, trabajar; mi jale, mi trabajo; se mira, se ve; está curado, es divertido.

4.5.1. Remesas culturales

Mientras una gran parte de México vive de las remesas económicas que envían los migrantes, los mexicanos y centroamericanos emigrados reviven del otro lado de la frontera de las remesas culturales que reciben del sur. Se ha creado un intercambio de valores culturales transaccionales que se reflejan en la extensa producción de fronteridad. El encuentro fronterizo entre Norte aterrorizado y Sur envalentonado, crea modos de traducción cultural y lingüística que renuevan los lenguajes artísticos, artesanales, el diseño o la poesía hablada, cuyos ejemplos abundan. Tal es el caso de la voz disidente de Sayak Valencia (Tijuana, 1980), autora de *Capitalismo gore*, un compendio editorial de sus tesis y ensayos transfeministas, con el que cuestiona las identidades propiciadas desde el consumismo y ensalza las estrategias nómadas de género, el gusto por la traducción retorcida y la cultura bilingüe de Tijuana.

Volvamos a los centros, pero sin quitar el dedo en la llaga. Regresemos a la poesía, el vínculo con la palabra esencial y el imaginario migrante, que en la concepción de la poeta Rocio Cerón, significa el trasvase de voz, poesía, imágenes y sonidos en una sola forma. Cerón ha rasgado la pureza disciplinar de la poesía y ha roto los parámetros de lo que significa entregar el poema a través de todos los sentidos. A nuestro entender, no se trata sólo de escribir un poema y publicarlo impreso; la estrategia de Rocio Cerón es pregonar el poema, gritarlo y susurrarlo. En sus declamaciones corea salmodias, alterna la cadencia de los versos cual si fueran una plegaria; el recital está tejido con imágenes que proyecta sobre nuestros ojos. Sobre la urdimbre de palabras y secuencias visuales extiende la textura sonora de los efectos de su voz y, a veces, de las improvisaciones en vivo de la violonchelista Natalia Turner. La suya es una poesía que se escucha con la piel del cuerpo y se vislumbra con el oído.

América es un poema dedicado a una historia de migración entre Los Balcanes y Latinoamérica. Un trayecto extraño: la ruta de una familia de mujeres que surca el Atlántico, llega al cono sur de América y se desplaza por el candombe, la cardaña, los sonidos de los árboles, los aromas del mate y el sabor dulce del pizco. El poema recorre los ritmos de la tierra y describe las oleadas de violencia que persiguen a esta familia en su búsqueda de un territorio abrigador, que ellas creen encontrar en el continente americano.

América fue ese lugar mítico donde se enfrentaron y unieron las tres razas que aparecen representadas en el género llamado pintura de castas, con todas sus variantes y mezclas: la blanca, la negra y la indígena. La representación de la imagen de estas confusas mixturas, dio origen a un complejo esquema de representación en el que alternaba la necesidad de clasificar lo inclasificable y la obligación de mantener el *status quo*. De esa forma de control y jerarquía surgió el arte barroco, en su versión local, que se expresó tanto en los retratos costumbristas como en la pintura religiosa. Sí, por extraño que parezca, las órdenes monásticas y los aristócratas desarrollaron un sofisticado sistema de orden social en el que cada estrato social o casta, debía saber su origen y conocer su posición en la pirámide social. En términos llanos, podría decirse que las pinturas de castas eran el equivalente a la revista ¡HOLA!; los aristócratas y miembros de otras clases con aspiraciones que aparecían retratados en un conjunto de cuadros, para que todos se enteraran de quién era quién y pudieran reconocer su posición. Las imágenes de la flora y la fauna, los olores de los ambientes de los diferentes moradas que albergaron temporalmente los miembros de la familia a lo largo de su recorrido crean un conjunto de territorios y límites que hacen del poema un conjunto de miradas fracturadas por el recorrido accidental de la migración.

4.6. El sincretismo oaxaqueño

Como sus antecesores barrocos, Demian Flores ha desarrollado también un sofisticado sistema de intervención y traducción de imágenes para evocar las diferentes transiciones entre los territorios de lo religioso, lo secular y lo popular. Su capacidad para reinventar lenguajes olvidados y reacomodarlos a las necesidades expresivas del presente, le ha permitido vincular imágenes que migran entre contextos: desde los dibujos del panteón de los dioses zapotecas y nahuas, hasta los manuales didácticos de primeros auxilios, a la intervención de la serie de Los Desastres de la Guerra, de Goya, para referirse a la situación presente en Oaxaca: sin olvidar un sinnúmero de técnicas pictóricas hoy en desuso, como el fresco al temple o el estuco, preparación usada para pintar y esculpir, hecha con pulpa de caña de azúcar y cal.

En la serie de pinturas al fresco hay una continuidad con el tema religioso que se expresa con la imagen, trastocada y retrabajada, de la virgen de La Soledad, patrona de la ciudad de Oaxaca. Las representaciones de la virgen a las que se alude en la pintura están ligadas con el poder taumatúrgico que conceden los fieles a la imagen religiosa, alternado con imágenes gráficas que el artista tomó de un manual de primeros auxilios. Las referencias cruzadas entre los diversos imaginarios sirven para exaltar el papel de la imagen cuyos significados van a migrar entre contextos completamente distintos: del espacio de culto al lugar del trabajo; de la intimidad del hogar al mercadillo en la calle. La imagen alude también a las funciones que ejerce la fe y la creencia dentro de una sociedad que económicamente está hecha polvo, pero donde la familia es el pilar de sostenimiento y donde la madre juega el papel de *axis mundi*.

El *maridaje* perfecto para estas imágenes pintadas son las esculturas de arcilla que Demián Flores ha trasmutado en efigies en las que pasado y presente se funden. Su idea es replicar el contexto barroco en el que imagen sacra e imagen lúdica coinciden temporalmente. Para un oaxaqueño, la oportunidad de mezclar lo religioso con lo político es algo que se da una vez al año, en la fiesta del patrón local. Y en las piezas escultóricas de Flores observamos ese carácter sardónico e irónico que mezcla reproducciones de piezas indígenas, producidas para la venta a turistas a la entrada de los museos o de zonas arqueológicas (figuras de personajes diabólicos, máscaras de la muerte y flores...) lo que produce un choque significativo entre los valores de la fe y los de la imaginación popular. Los territorios opuestos terminan por tocarse y mezclarse de tal manera que es difícil separarlos o desvincularlos.



Demian Flores. *Mictlantecuhctli*. Barro policromado con engobes (2011).

4.7. Descubrimientos (obviamente ignotos) de la curaduría

Frecuentemente en la Historia occidental se utiliza el término descubrimiento para referir el encuentro de la mirada etnocéntrica con civilizaciones que le eran desconocidas del todo. Este término es utilizado de manera que parecería que de no ser por el hallazgo para la potencia imperial esos territorios y civilizaciones serían completamente insignificantes y no formarían parte de la trama de la historia universal. La palabra descubrimiento implica una relación subalterna propia del colonialismo, que debe todas luces ser criticada pues implica una que todo aquello que no está sujeto al registro de los centros de poder puede ser considerado inexistente.

En el mismo caso se encuentra la denominación “lenguaje artístico internacional” o “lenguaje artístico contemporáneo”, que según el teórico Gerardo Mosquera suelen utilizarse como construcciones abstractas que refieren a una especie de arte en el cual se incluyen los discursos de hoy. Una legión de curadores occidentales se ha lanzado al conquistar al mundo no occidental desde los años 90, “descubriendo” prácticas artísticas nómadas que puedan ser incluidas en el “lenguaje internacional” con respecto

a la tendencia dominante (*mainstream*) y al tipo de producto cultural que ésta distribuye. Apunta Mosquera⁴¹: “A menudo ser “internacional o contemporáneo” en el arte es sólo el eco de ser exhibido en espacios elitistas de la pequeña isla de Manhattan. En este marco reducido sí podrían denominarse así ciertos cánones de codificación vigentes en el arte que se difunde en los circuitos centrales y que, en virtud de su aura legitimadora, son imitados o apropiados por las periferias. Podemos decir que ha quedado instituido que los descubrimientos de los centros del arte con respecto a las periferias son una tautología, pues son estos centros los que determinan qué es lo que se descubre, qué es lo que el centro va a legitimar y qué es lo desconocido para el centro de poder legitimador. Ante estas situaciones excluyentes cabría señalar que una de las estrategias del arte nómada ha sido precisamente utilizar el humor como herramienta para desarmar los discursos neocolonizadores del campo artístico, para demostrar que no existe un arte contemporáneo “nuevo” o “por descubrir” sino una práctica que utiliza la referencia cruzada para sostenerse autónomamente con respecto a la mirada de los centros occidentales del arte.

Según la empresa Google, vivimos una era en la que toda la superficie del globo terráqueo ha sido fotografiada y mapeada. Es virtualmente imposible encontrar islas; terrenos aislados de la comunicación y de la globalización. Parecería que todo está acordonado, que no hay escapatoria de las retículas del poder económico y de la información instantánea. La era digital trajo consigo el síndrome de Torre de Babel que ha atrapado al mundo que conocíamos hace dos décadas. La gente hoy recibe más información y se siente agobiada por la falta de tiempo para procesarla y recordarla, o poder utilizarla en su beneficio. Vivimos rodeados de redes invisibles de microondas que nos atraviesan y de las que ni siquiera somos conscientes, donde están circulando cientos de terabytes de información. La Galaxia Gutenberg, como la nombró Marshall McLuhan, llegó al umbral de su ocaso hace poco, cuando nos dimos cuenta de que leer el periódico sentado en el bus o descansando ya no era indispensable, ni pensable. Los que crecimos leyendo el diario los domingos por la mañana somos extranjeros de la era digital, como diría Néstor García Canclini.

Y qué decir del idioma, de los neologismos que por necesidad inventan los periodistas, los editores de los sitios *web*, los *blogueros*, la gente que usa el móvil para comunicar rápidamente una opinión a través de un *tweet* codificado con abreviaturas y neologismos destinado a gente que no se conoce del todo. Es impresionante, hay que admitirlo, que uno pueda saber los pequeños pensamientos de la gente poderosa, que pone palabras en su cuenta de *Tweeter* con o sin mucha intención, para luego caer en la cuenta de que sus propias palabras le han traicionado, que ha equivocado el mensaje

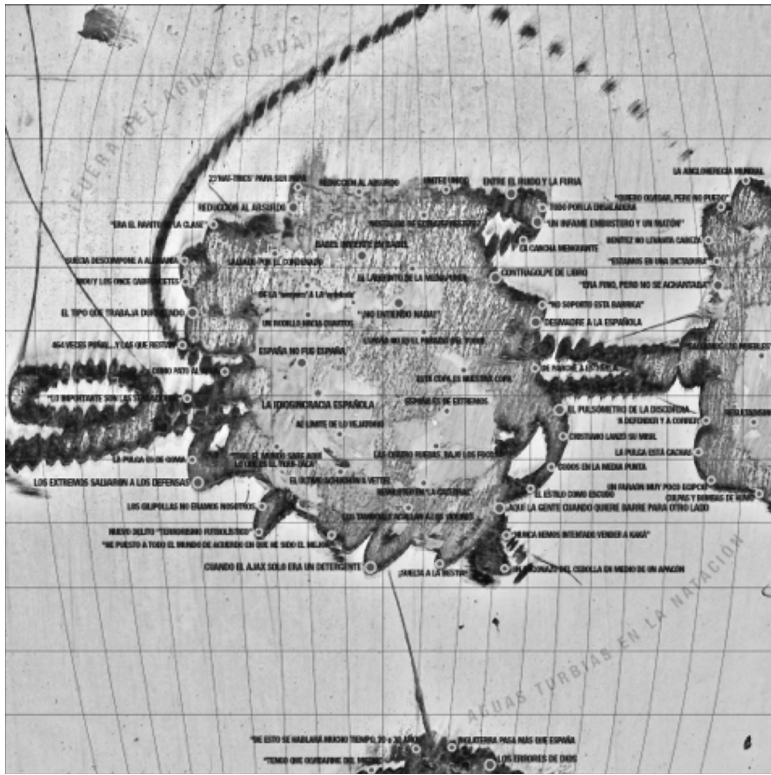
⁴¹ Mosquera, Gerardo. *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural*. Zonas silenciosas sobre globalización e interacción cultural. Rijksakademie. Ámsterdam, 2001.

y que no ha dicho lo que debía o quería decir. Lo que esta era digital ha provocado entre otras cosas, es hacernos más conscientes de las palabras y de cómo cambian su significado cuando se les traduce en otro registro receptivo.

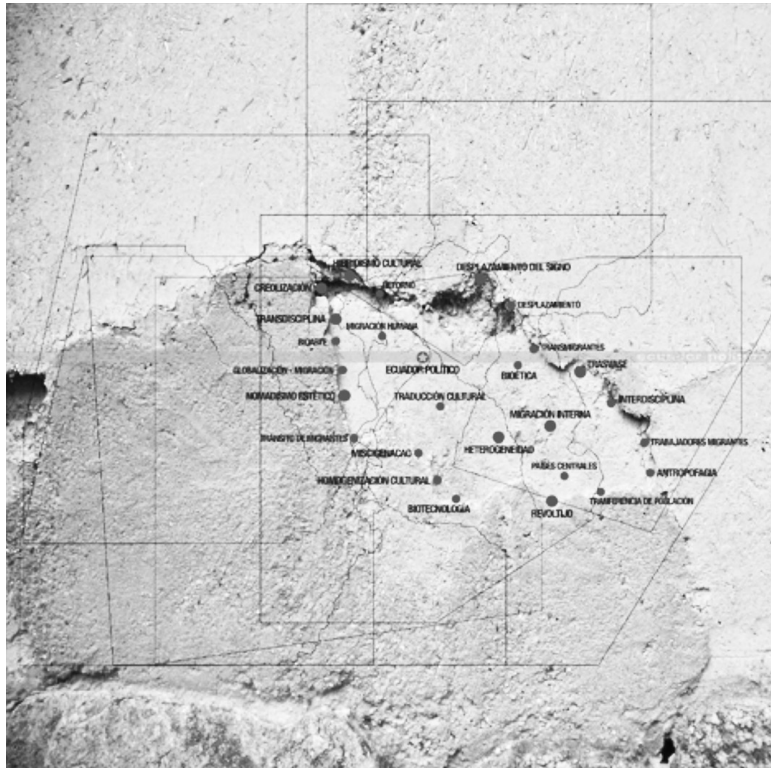
La traducción y la interpretación de lo que se dice en el espacio público de la información sin fronteras, que aparece a cada instante en una pantalla o en la portada de un diario o una revista, es algo que ronda la imaginación de Carlos Aguirre. Él no es artista en el sentido moderno, su trabajo de investigación lo convierte en un topógrafo del lenguaje, un profesional raro que camina en la línea entre arte y la semiótica. Su más reciente obra es el resultado de ese desplazamiento físico por las calles. Accidentalmente llegó a darse cuenta de la existencia de territorios aislados, de pequeñas islas que se forman al azar en la superficie de los edificios y las calles, zonas demarcadas por grietas o texturas, aperturas y oquedades.

Le tomó algunos días encontrar la liga, el vínculo, la conexión entre su trabajo de filólogo investigador, que recorre con la mirada diarios y telediarios a la caza de palabras nuevas, de expresiones inéditas, de datos y declaraciones puntuales o de expresiones altisonantes y absurdas, que forman parte del menú de imágenes verbales de cualquier persona. A la mayoría de la gente le gusta ser gregaria, le apetece saber qué hay en el aire y reproducirlo. Uno no puede considerarse ciudadano si no va enterado de lo que sucede en la polis, por superficial que ello sea. Ya se trate de la primera renuncia de un Papa en 600 años o del encuentro de fútbol entre el Barça y el Real Madrid que terminó en una gresca, los comentaristas del partido y los reporteros de la fuente religiosa nos disparan con palabras, algunas de las cuales tendrán un giro semántico diferente, una especie de gancho sonoro y visual. Aguirre ha puesto manos a la obra y de esas islas que él descubrió en la calle (lo que demuestra que todavía no concluye la era de los descubrimientos territoriales) ha sacado provecho haciendo uso de la toponimia. En sus mapas imaginarios ha fundado ciudades donde antes solo había desiertos, ha construido carreteras del sentido en donde otros ven grietas, y con ello ha creado lugares nuevos con nombres deliciosamente irónicos, como *Isla Sección Deportes*, que lleva nombres de fama como estos: “Mou y los once cabroncetes”, con el que bautizó a un pequeño estrecho que está al noreste de la isla; o este otro que dice “Todo el mundo sabe aquí lo que es el Tiqui-taca”, una ciudad costera nombrada así para recordar así para recordar que los futbolistas Santi Arzola y Mikel Areta no conocen el idioma inglés a pesar de que juegan en la liga Premier de Inglaterra.

Cada quien entiende lo que quiere, o traduce lo que escucha en aquello que le favorece más o que no le lleva mayor prejuicio. Las islas que ha creado Aguirre recogen esas voces que marcan el espíritu de los tiempos, si es que lo hay. Y si no, la debacle de la economía se encargará de proporcionar nombres y lugares ignotos, que de eso hay mucho de qué hablar en todo el mundo. *La Isla Migra*, que es un homenaje al vocabulario de los nómadas, posee nombres que los latinoamericanos recuerdan bien, como



Carlos Aguirre. *La isla*. Impresión cromógena (2012).



Carlos Aguirre. *La isla migra*, impresión cromógena (2012).

tráfico de migrantes y transferencia de población. También define esos aspectos de la fronteridad que forman parte de la jerga académica: *creolización*, hibridismo cultural, heterogeneidad. Muchos mundos coinciden en una sola región, eso es lo que nos recuerda la insularidad.

La lectura de la información que hace Carlos Aguirre nos lleva a pensar que existe una relación oculta, entrelíneas, que vincula la forma en que se nos presenta el mundo y la forma en que los actores del poder describen las situaciones a las que se enfrentan en su ejercicio político. Cuando los límites entre la política de gasto social y el aumento de la corrupción política se han vuelto tan elásticos que no se sabe qué político actual será el estafador del mañana, hará uno bien en pensar y leer con atención qué es lo que se imprime en los diarios sin mirar su tendencia política, cuáles imágenes nos entregan y qué mensajes transmiten estas y aquellos.

4.8. *Optimismo* por las garantías civiles

Productos de la Ilustración y la Revolución francesa, surgieron los primeros códigos que ponían límites al poder y las penas para los que lo ejercían despóticamente. Al menos, eso es lo que nos hicieron creer, porque han pasado más de doscientos años desde que en 1804 se dio a conocer el Código Napoleónico, el primer reglamento que estableció garantías para los ciudadanos, determinó quién era un ciudadano francés, señaló el alcance de las leyes, definió los límites entre lo público y lo privado, marcó quiénes podían contraer una sociedad matrimonial y cuál era el debido proceso para juzgar a un individuo.

Casi todos sabemos que ese Código Napoleónico estableció el principio de que todo ciudadano es inocente hasta que se demuestre lo contrario, mismo que se adoptó en muchas legislaciones nacionales de los cinco continentes desde el siglo XIX; no obstante, también sabemos que la letra con sangre entra: vale más el juicio sumario que emitan los medios de comunicación sobre un caso judicial, político e incluso administrativo, a la sentencia emitida por un juez basado en un proceso legal. Las tecnologías de imagen, las cámaras que reproducen y producen la noticia son capaces de crear un juicio expedito ante los ojos entretenidos de los telespectadores, sin presentar prueba alguna o respetar proceso establecido por la ley. “Aplicuese la ley en los bueyes de mi compadre”, dice el conocido refrán mexicano que define con sabiduría cómo funciona la justicia en esta parte del mundo.

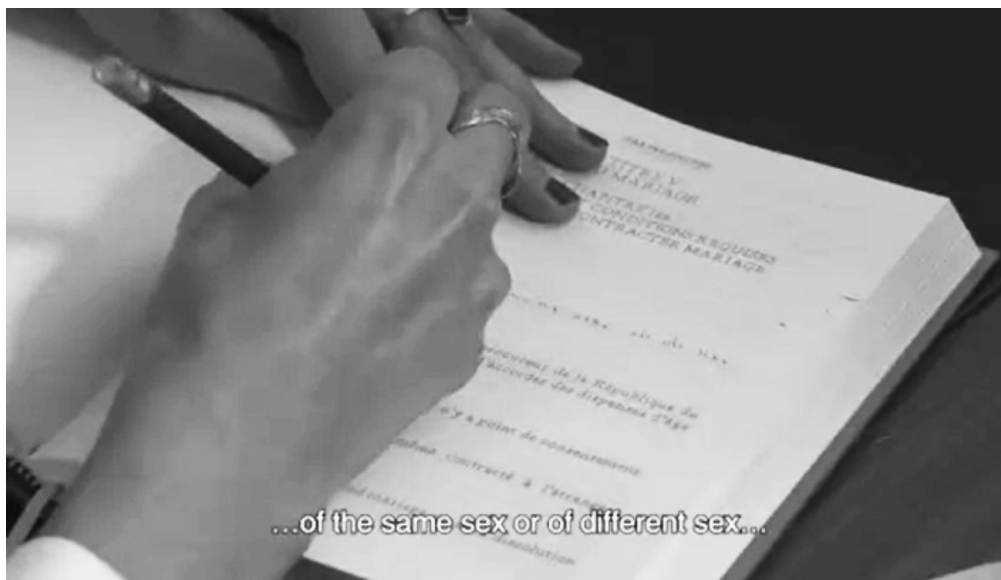
Ante tales evidencias, los límites de la acción de la justicia deberían ser reescritos, abolidos y traducidos, para adaptarlos a nuevas realidades. Carlos Amorales, cuya obra procede de una tradición intelectual anarquista, que mira los códigos y las leyes como armas de filos múltiples, decidió desde hace años tratar de modificar los usos de los

lenguajes, las máscaras, las formas en que se produce significado tejiendo una serie de factores y circunstancias. Nada en su producción visual es estático, todo se transforma y se mueve por medio de fuerzas visuales y sociales que estiran el significado de las imágenes y las palabras a su conveniencia, embarcándose en temas que van desde la lectura de cartas hasta la piratería.

La idea de que la justicia es letra muerta, de que sus leyes, reglamentos y códigos son modificables y adaptables, es el argumento que se encuentra detrás del video de Carlos Amoraes. La letra impresa, que antes de la era digital, era sinónimo de permanencia e inmutabilidad, se ha tornado un argumento relativo, sujeto a reinterpretaciones a modo, que pueden variar el tono y el espíritu de la ley sin necesariamente responder a jurisprudencia.

Nada es permanente: ni las fronteras, ni las leyes, y no hay mal que dure cien años ni persona en su sano juicio que los aguante. Amoraes juega con los límites; dejándose llevar por su inclinación hacia el anarquismo decide poner las leyes a prueba, para demostrar que el arte es una posibilidad. Y así surge la acción, la producción y el evento que da nombre a su video más reciente: *Suprimir, modificar y preservar* (2012). La elección de grabar un video, responde a la intención de promulgar cambios a la ley mediante la supresión de otra ley anterior y no al mero objetivo de crear un registro de la acción.

Como una ópera en tres actos, la acción inicia con la presencia de una legisladora francesa, miembro actual del parlamento galo, a la que se le entregó una curiosa copia del Código Civil francés. Lo curioso radica en que está reproducido con tipografía impresa impecablemente con un lapicero de grafito montado en el carro de una impresora digital.



Carlos Amoraes. *Suprimir, modificar y preservar*, video (2012).

En el segundo acto, los legisladores que reciben el libro y aceptan participar en la entrevista, hacen lo que por lógica deberían hacer: modificar la ley, eliminando con un borrador las partes, palabras, cláusulas, articulados, que a su juicio han perdido adecuación. Por ejemplo, una diputada propone borrar el término “francés” del código, pues el gentilicio excluye a los no franceses que viven en Francia y sus territorios. Otra cuestiona el hecho de que el matrimonio se tenga que contraer entre hombre y mujer.

A juzgar por las imágenes del video, en el tercer acto observamos que la educada y politizada sociedad francesa no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor, han perdido la brújula de lo que es justo y lo que es correcto y es patente que están cubiertos por un velo de maya o aturridos por el canto de la sirena y no son los únicos. ¿Qué pueblo conoce medianamente las leyes que lo delimitan?

La artista Anna Kurtycz (México, 1970) quiso hacer una contribución a la visa, ese pequeño documento que sirve para separar el más acá del más allá, y para ello tomó imágenes de personas que solicitaban visa en de la sección consular de una embajada europea en Accra, capital de Ghana. Ella había estado trabajando ilegalmente, o mejor dicho, desinteresadamente dando clases de producción visual a una comunidad de su barrio ghanés. Fue a través del contacto constante con las personas que se dio cuenta de lo importante que era para ellos contar con un pasaje al otro mundo. En ocasiones marcharse de Ghana era una cuestión de vida o muerte y la visa era el conducto a una o a otra. Semejantes decisiones en la vida de una persona, tales como: cambiar el territorio propio en función de prolongar la existencia y darle un sentido a la misma, ayudar a la familia que se queda, conseguir una operación quirúrgica, obtener un grado académico, o tan sólo conocer lo diferente, fueron cambios que comenzaron a decir: “Me marchó, doy la espalda al pasado, dejo lo mío y me voy de aquí”. Todos conocemos a alguien que ha dejado sus raíces por ir en pos de otra vida.

Las imágenes que Kurtycz registró están pegadas a un muro, no vemos los rostros de los visados, solo vemos la espalda de los que se dejan fotografiar por ella. La acumulación de hileras de cabezas, con sus cráneos, caballereas, nuca, cuero cabelludo y orejas, esas partes del cuerpo que se identifican más con una condición humana que con un individuo, recuerdan a los tzompantli aztecas, aquellas hileras de calaveras de las víctimas de sacrificios humanos. Colocadas en filas unas sobre otras, estas fotografías de personas anónimas que han migrado, que dejaron de ser la mayoría sedentaria del mundo y forman parte del 4% mundial que migra, son un digno recordatorio de que “se han ido, pero volverán y los esperamos”, como se espera en vela en los cementerios mexicanos el regreso de los muertos el 2 de noviembre.

4.10. Epopeyas migratorias

Desde que Gilgamesh recorrió las selvas del actual Irak hace 2 500 años, acompañado de su incondicional Enkidu, las epopeyas de los grandes recorridos pretenden demostrar que para crecer y superarse debemos caminar junto a otros para vernos complementados, reflejados e incluso cuestionados. *Andarilho* (2007) es una película que muestra la vida de tres vagabundos que recorren el nordeste de Brasil compartiendo con nosotros sus ideas sobre dios, la naturaleza, el fin de la existencia, y el significado del caminar por el mundo. Podría decirse que se trata de un documental, pero la manera en que Cao Guimaraes (Bello Horizonte, Brasil, 1965) retrata a estos personajes, rodeados de imágenes poéticas de la selva imponente, y las carreteras que la surcan, le da el tono de *road movie*, un peregrinaje tan interminable como mítico por las autopistas.

En los caminos de Minas de Gerais, Brasil, entre carreteras onduladas que suben y bajan la cordillera, lindando en el bosque húmedo, hay personas que están en movimiento todo el día. Sin un rumbo fijo van trenzando su existencia con las contingencias que cada día les ofrece. Son individuos que viven exiliados de la sociedad, o que juegan un papel decididamente marginal... que todos llevamos adentro algo de anacoreta y sabio. La soberanía del hombre, según el filósofo español José Luis Pardo, consiste esencialmente en el rechazo a aceptar los límites que el miedo a la muerte aconseja respetar para asegurar generalmente, en la paz laboriosa, la vida de los individuos (...) el estado social nace de la suspensión de las leyes de la naturaleza.

La doctrina universalista que durante siglos fue la fuente de inspiración para la homogenización del mundo, actualmente se ha convertido en la génesis del problema actual, pues los más recientes conflictos entre el viejo y el nuevo mundo están basados en las inconmensurables diferencias entre el Norte y el Sur. La marcha de la humanidad por el cosmos que se propagó en el arte épico y la literatura universalista, no incluyó a los millones de personas que caminan diariamente en el margen de un camino, a la orilla de la *civilización*, sembrando con su experiencia el ejemplo de una vida secular autónoma e independiente, sin identidad ni ataduras políticas, y sin recursos.

A alma do osso (*El alma del hueso*, 2004), documental que recoge la vida de Dominginhos da Pedra, un hombre que ha vivido en soledad más de 40 años en las cuevas de Minas Gerais, revela la otra cara de la moneda de una vida marginal; aunque la película tiene también el tratamiento de una cámara no intrusiva, que recoge sutilmente los escenarios de la existencia de este hombre solitario y enigmático, los lentos planos secuencia desembocan en un relato de rutinas y costumbres, con lo cual reconocemos esa otra faceta de Cao Guimaraes: la de un artista celoso de la libertad y defensor de la vida íntima. Dominginhos da Pedra disfruta de los días, prepara

ceremoniosamente sus alimentos, interpreta alguna canción en la guitarra y su vivienda de piedra tiene un orden que se opone al azar de la naturaleza, por la noche solo la luz de una vela acompaña su sueño.

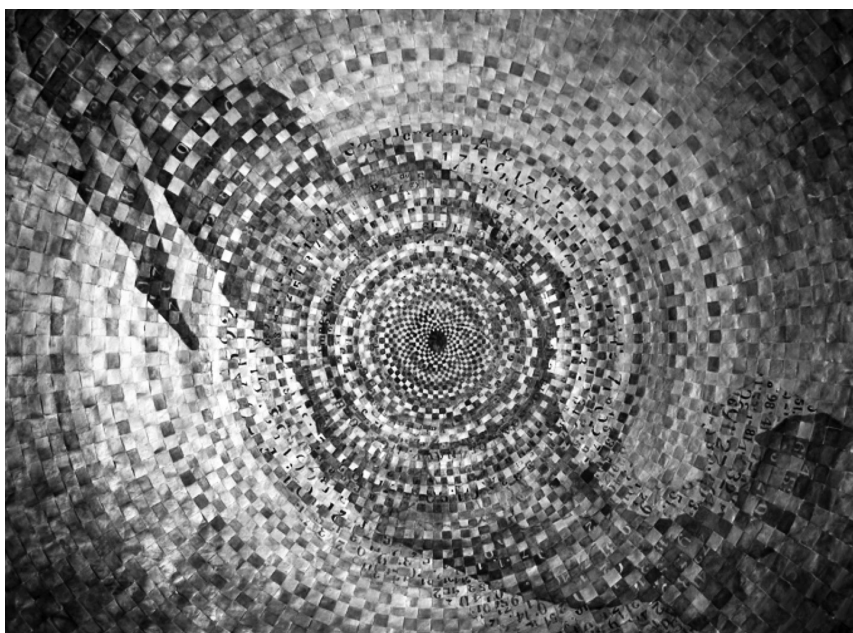
Los dos filmes comparten lo que podríamos llamar lo básico de la existencia: un territorio, el espacio original en el que un individuo puede encontrar todo lo que necesita, siempre y cuando esté dispuesto a prescindir de lo accesorio, y cuando pueda colmar sus ambiciones con tan solo la compañía de un amigo, o escuchar solamente la voz de su conciencia. Parafraseando al poeta Miguel Cobaleda, estos son hombres que no pertenecen a ninguna patria, son nómadas que nacieron en el caminar, sin raíz sujeta a mundo alguno, siempre caminando en círculos dentro de un paisaje cada vez más lejano. Entre esos recorridos por carreteras solitarias, en los espacios naturales como grutas y escampados, es posible adivinar que la imaginación de Guimaraes contempla a estos personajes y sus andanzas como metáforas de la creación artística. El artista tiene un camino solitario que recorrer, su trayectoria es en ocasiones más importante que el punto de llegada, su decisión de ver el mundo resulta más motivante que la de explicar al mundo. Estos solitarios son los epítomes de la conciencia artística de una era que inicia: la era del movimiento.

4.11. De los pasajes a las fronteras de paso

Irene Dubrovsky (Buenos Aires, 1972) es parte de una diáspora procedente de Europa del este. Ella a su vez ha migrado desde el sur hacia el norte y ha hecho de las cartografías una metáfora que enlaza continentes y conflictos, historias nacionales y tragedias personales. El mapamundi es un tablero que, como los juegos de la infancia, reproduce a escala y en figuras diminutas los símbolos y las palabras clave que encierran una forma de ser de cada individuo, de cada hogar o comunidad, de una religión o un gremio, de una ciudad y un país. Los temperamentos de las zonas del mundo son la obsesión que la llevan primero a cortar en tiras el contorno de los territorios, para luego emplazarlos y replazarlos como elementos de un colorido gobelino, tejido sobre el muro.

El mapa del Cono Sur que nos ofrece Irene, como aquel que planteó en su momento el notable artista uruguayo Joaquín Torres García, ve hacia arriba, en abierto reto a las convenciones cartográficas que siempre sitúan al sur por abajo del norte. Irene Dubrovsky, quién es más un producto de la era de las telecomunicaciones que del universalismo en el que vivió Torres García, ve al mundo como un tejido hecho de jirones, una aldea global cuya interdependencia se entrelaza entre las partes visibles y aquellas que no lo son. Esos submundos ocultos que de un día a otro dan la cara a la historia porque han logrado romper con el silencio impuesto por la dictadura o el

absolutismo ideológico, son los nuevos espacios que en la trama geopolítica hacen crecer la semilla de una esperanza en el cambio. Ese mundo de retazos está amarrado por las experiencias de aquellos que migran y que sujetan con su particular historia a dos, tres, quizás más puntos geográficos del planeta. Son los migrantes quienes se encargan de asegurar que el planeta no se desmembre, que las historias que lo forman sigan construyendo puentes imaginarios entre familias distantes.

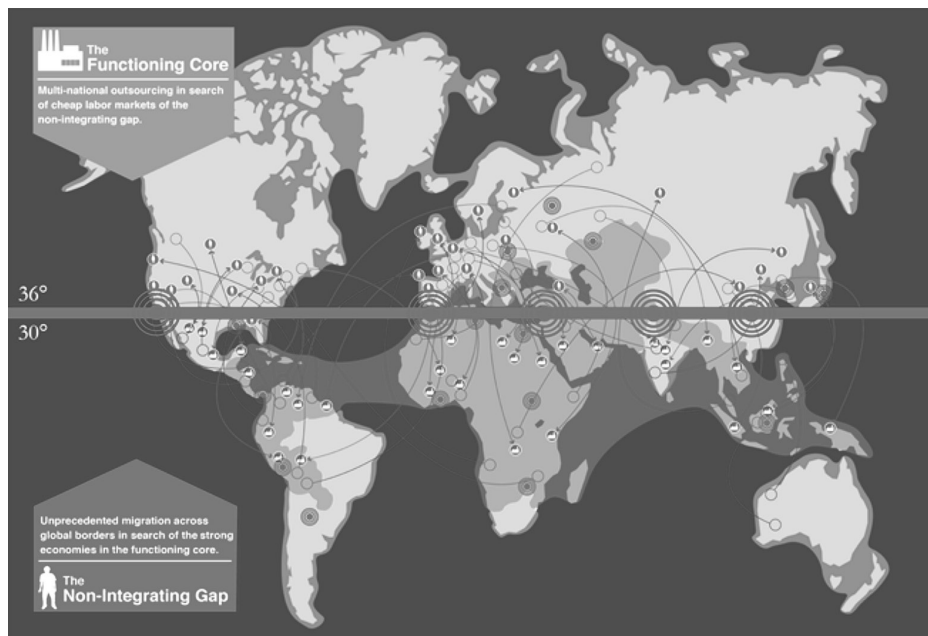


Irene Dubrovsky, *México*, acrílico sobre papel amate tejido (2011).

Una ola gigante se expande sobre el mapa del mundo, formando un ecuador de turbulencia a la altura del paralelo 33 norte. Según Teddy Cruz, estudioso de las causas de las migraciones y sus efectos, en los límites de esa ola como las líneas de una mano, se cierne el futuro de la humanidad, que depende, ahora más que nunca debido a conectividad de las actividades financieras y la debacle que ocasionan, de una concepción más amplia que la perspectiva nacional o regional. Ya lo decía Néstor García Canclini, los argentinos, los mexicanos, los franceses, y especialmente los estadounidenses, votan en las elecciones para presidente olvidando que el destino de sus países está conectado muy estrechamente al destino de sus vecinos, incluso de zonas remotas.

El Ecuador político, como le ha llamado el investigador guatemalteco Teddy Cruz, es una línea imaginaria que se extiende desde la zona fronteriza México-Estados Unidos, uniendo los puntos de conflicto más agudo: la frontera Tijuana San Diego, la más activa del mundo con cerca de cuatro millones de cruces mensuales; el estrecho de Gibraltar, donde la migración entre el noroeste de África fluye hacia Europa; la frontera Palestina-Israel, donde se concentran una serie de conflictos: Siria, Irak, Irán,

Afganistán; la línea de control entre el estado indio de Cachemira y la provincia Azad de Pakistán, un punto de conflicto atómico, y la frontera entre Taiwán y China, y ésta y Hong Kong. Este ecuador del conflicto divide al mundo entre países y ciudades con gran potencial de desarrollo económico y social y regiones donde existe un potencial de explosiones sociales, hambre, miseria, pero con vastos recursos naturales y humanos. Según Teddy Cruz, migrante guatemalteco afincado en la zona Tijuana-San Diego, “algunos de los proyectos más importantes que fomentan la inclusión socio-económica y la experimentación artística no emergerán de las zonas de abundancia sino de los lugares de escasez”.



Teddy Cruz, *Mapa del Ecuador Político* (2013).

Lo mejor de las culturas del mundo surge de la mezcla, lo indignante es que todavía hay quienes no reconocen los aportes de la migración en muchos aspectos. Mi propia historia está cruzada por algo que no me había dado cuenta: yo mismo tengo un padre migrante que no puede pronunciar la doble r en castellano, una madre con sangre maya que migró de Yucatán al Distrito Federal en los años 50 y que perdió el “aporreado” acento yucateco; crecí en un hogar trilingüe y toda mi vida he sido un traductor de experiencias. Ya adulto migré a Canadá y a Holanda; ahí creían que yo era de Turquía o Pakistán y sonreían cuando les decía que había crecido en el ombligo de la luna, México. En mi experiencia migrante muchas veces me sentí como si viviera en una isla de palabras y llegué a pensar que mi condición de forastero me cambió para siempre.

La frontera existe a partir del deseo de fijar un horizonte, una meta que cruzar y trasponer. El humano, el artista, el científico, el pensador, también crean fronteras

como espacios liminales donde todavía no hay nada, o donde nadie se atrevió a llegar. Son fronteras internas que dividen la experiencia pero más que separarnos y escindirnos, más que crear una excepción, enfatizan aquello que nos une, nos hace flexibles, más creativos y fomentan la capacidad adaptativa a la vida.

QUINTA PARTE

5. CONCLUSIONES

En 2013 la curaduría de la exposición *Fronteridad* se presentó en la galería de la rectoría de la Universidad Politécnica de Valencia, España. La muestra fue aprobada por el área de gestión cultural de dicha institución, que sugirió que también se realizara un simposio dedicado al tema de las migraciones en la historia, la sociedad y el arte. Al simposio se invitó a dos especialistas en el campo artístico contemporáneo como son el curador hispano-cubano Gerardo Mosquera, y en el ámbito filosófico el argentino-mexicano Néstor García Canclini. Ambos expertos discutieron los aspectos la migración y las dinámicas culturales, y los modos de ser extranjero. Yo fungí como moderador de la mesa y además presenté la ponencia sobre Las estéticas nómadas y las realidades híbridas.⁴²

Entre las conclusiones presentadas durante la mesa se evidenció que vivimos una era en la que todos somos susceptibles de migrar, a veces sin tener plena conciencia de que lo estamos haciendo. Según García Canclini: “Las fronteras no sólo separan un territorio nacional de otros: pueden segregar dentro del propio país y también pueden ser zonas de intercambio y solidaridad.”⁴³

El propósito del simposio fue propiciar varias reflexiones en el público en torno a los temas de la exposición *Fronteridad*. La primera y más importante, el hecho de que todos somos migrantes de una u otra forma y que en diversa escala hemos nos hemos vuelto extranjeros en nuestra patria y entorno cultural. En ocasiones ese devenir se produce como resultado de prácticas cotidianas continuas, que nos van alejando de nuestras raíces, de los vínculos con la cultura local. Esto puede verse como un enriquecimiento de la experiencia más que como una pérdida de identidad.

Era importante no negar la importancia que tienen los desplazamientos forzados de miles y millones de personas por motivos bélicos, económicos y políticos. Pero a esas realidades habría que añadir otras experiencias de la extranjería que son comunes a todas las migraciones. Siguiendo el argumento de García Canclini: “Extranjero no es sólo el que viene de otra parte y habla otra lengua, sino también el que no tiene acceso a las redes estratégicas del poder, el que no participa en su control y por eso

⁴² Las tres ponencias del simposio *Migraciones: territorios y fronteras* fueron editadas en una memoria que publicó la UPV.

⁴³ *Ibíd.*, ídem.

depende de decisiones ajenas. La desigualdad nos hace vivir aquí como si estuviéramos lejos. Además, a través de la experiencia nos movemos entre paradigmas estéticos: “El cambio de lo moderno a lo posmoderno es un cambio de las estéticas de arraigo a estéticas nomádicas”, según el especialista.

El conjunto de la obra de la exposición Fronteridad presentó argumentos visuales que nos permiten identificar, por ejemplo, situaciones de extranjería que se producen cuando caemos en la cuenta que la historia oficial, esa que se aprende durante la educación curricular básica y secundaria, no coincide con las versiones de la historia de muchos grupos culturales, podemos decir que en esas versiones simplificadas se ha limpiado la historia para adecuarla a fines políticos y hegemónicos.

Como alguien que a edad avanzada se enfrenta a su verdadero origen familiar y con esto sufre una sensación de extrañeza sobre su persona, la extranjería situacional ocasionada por la ausencia de referencias documentadas y confiables nos lleva a concluir que nuestro origen es incierto e irre recuperable y por tanto las identidades son formaciones situacionales en constante cambio. En contraste, desde el arte se elaboran mapas, se utilizan recursos propios de la experiencia subjetiva para intentar explicar críticamente la cadena de hechos y ficciones que se han entramado en la historia hasta el momento presente. La creatividad artística depende de la capacidad de atar cabos sueltos que nadie antes habría considerado, por medio de una mezcla de diferentes idiomas estéticos que ofrecen alegorías y metáforas sobre la impermanencia de la identidad. Las realidades micropolíticas en las que viven insertos la mayoría de los individuos obligan a cuestionar la esencialidad de la identidad, tan cara al proyecto moderno.

A su manera, el nomadismo artístico es una práctica cultural que replica los muchos modos de ser extranjero. Son muchos los creadores que viajan por el mundo, trabajan desde varias ciudades y sus obras se mueven en diferentes circuitos internacionales. Ser artista es situarse en un cruce de caminos y recurrir a relatos simbólicos para explicar la experiencia de la diferencia. Las metáforas artísticas (la palabra metáfora significa traslado, movimiento) intentan fijar ese movimiento entre fronteras en una experiencia que desplaza el sentido lingüístico de la palabra o la imagen.

En la disposición museográfica de la obra dentro de la sala de exposición de la UPV intentamos crear el ambiente de una sala de espera en un aeropuerto o una estación de autobuses. Eliminando las mamparas que normalmente establecen bordes entre las salas de una exposición, la obra rodeaba al espectador, lo motivaba a detenerse o a seguir su camino en dirección opuesta. El espacio de la exposición comunicaba la necesidad moverse sin un recorrido fijo entre las obras e ir sumando apreciaciones, recorridos de la mirada, momentos detenidos en la memoria. En el libro de comentarios se consignaron opiniones que coincidían en la sensación de que la obra que estaba frente a él era un producto viajero, transitorio, dado que varias de las obras podían ser movidas a voluntad dentro de la sala: las pinturas de Demián Flores se colocaron sobre

caballetes deslizables; los mapas de Carlos Aguirre se situaron sobre el piso para que la gente pudiera empujarlos con los pies y formar espontáneamente geografías efímeras.

El arte ha sido y será un terreno fértil para el nomadismo, dado que los artistas se sienten llamados a buscar nuevas fronteras y límites para sobrepasarlos, algo que la mayoría de la gente no está dispuesta debido al vértigo que produce la falta de un centro vital, la seguridad de una rutina o la sensación de apego y arraigo a un territorio.

El artista global es un andador profesional de caminos, un buscador que quiere provocar una confrontación de lenguajes a través de los dobleces en el significado que surgen a partir de la traducción de idiomas desconocidos y experiencias que funcionan como alegorías de la movilidad entre culturas y estéticas.

Los artistas realizan investigaciones minuciosas sobre aspectos de la vida y del mundo, que pasan desapercibidos por los científicos sociales. Muchos de ellos actúan a partir de la interrogante: ¿Qué pasaría sí...? De esta manera desplazan significados, llevan materiales insospechados de un lugar a otro y proponen huir de lo establecido para evitar el monopolio del sentido y hacer surgir la ambivalencia y la incertidumbre hacia lo real. Para la curaduría de la exposición estas condiciones de recorrido resultan similares a las de los migrantes que tienen que enfrentarse a un mundo y a un lenguaje desconocido, sin tener otra herramienta que su intuición y sentido común para comunicarse y traducir aproximadamente lo que están experimentando al interior de una cultura que les resulta ajena. Cuando la imaginación es el principal recurso para expresar lo ininteligible, la obra artística activará aquello que es apreciable desde la lengua propia. Explorar la frontera entre lenguaje y pensamiento es el principio pragmático que dirige el decir desde el arte.

Aunque parecería que la movilidad y la consecuente hibridación entre fronteras es una panacea para el arte y la cultura, es necesario revisar cuidadosamente los efectos de aquellas en el contexto global actual. En el diálogo entre Néstor García Canclini y quien esto escribe se abordó el tema del aspecto de la traducción a través del arte:

“Me parece que en el arte resulta muy útil lo intraducible, porque genera una zona de incertidumbre, de posibilidad de muchas interpretaciones. (...) El dislocamiento me parece interesante porque alude a la posibilidad de que una misma obra sea leída en muchas culturas. No existe una lectura correcta. No tiene por qué haberla. En esa desorientación y dislocamiento a veces emerge el fenómeno artístico”.⁴⁴

No obstante, para el antropólogo, la hibridación que surge en la traducción artística, puede llevar a considerar que ésta es siempre un sinónimo de reconciliación entre culturas, cuando podría también ser resultado de grandes tensiones, con conflictos irresueltos o

⁴⁴ *Ibíd.*, *ídem.*, p. 61.

irresolubles. En una escala global donde no existe un consenso político entre los diferentes Estados-nacionales, la multiplicación de hibridaciones e interculturalidades puede crear conflictos e ingobernabilidad. Tal es el caso de los brotes de asentamientos terroristas fundamentalistas surgidos en diferentes partes de Oriente Medio, donde migrantes de varias regiones se unieron para formar un Estado musulmán conocido por sus siglas en inglés ISIS, que ha convertido la región en una zona de total ingobernabilidad.

En la Modernidad se trataron de crear relatos únicos, eliminando otros que podrían representar una competencia. Esta situación generalizó la impresión de que el mundo real debía ser fragmentado incluso hasta llegar al polo opuesto que defendió el posmodernismo: la proliferación del relativismo. El punto intermedio entre esas posturas, en el que es posible encontrar un consenso, según García Canclini, es reconocer lo específico de lo local y preguntar desde ahí si existe algo que lo involucra con otras culturas y otros actores.

La imposición del neoliberalismo como pensamiento único ha demostrado su incapacidad para lograr la organización del mundo por medio de la economía. Por el contrario la crisis económica provocada en 2008 por el neoliberalismo ha disparado el surgimiento de nacionalismos y ultranacionalismos, que recurrentemente señalan a los migrantes como los causantes del fracaso económico de los centros de poder y han provocado, discursos absurdos, como el del precandidato republicano estadounidense Donald Trump, la necesidad de seguir levantando fronteras impenetrables, una ficción que pretende proteger al país que más frecuentemente ha violado fronteras internacionales legalmente establecidas.

Como modo de reconciliación de esas posturas bipolares, entre nacionalismo e cosmopolitismo a ultranza, es imprescindible reconocer la necesidad de arraigo que tiene la mayoría de la población y a partir de ahí valorar la autoafirmación como un punto de contacto y relación de los otros, estableciendo una cultura de la fronteridad, en la que la porosidad de límites y el intercambio entre iguales sea el paradigma de las relaciones entre diferentes naciones, comunidades e individuos.

5.1. La redistribución del nuevo arte en el mapa global

En relación con la reorganización de la producción y distribución artística a través de prácticas globalizadas como las bienales y las ferias de arte, el curador Gerardo Mosquera, señaló que lo interesante de esa situación es la capacidad de acceder a un público ampliado “sobre la base de dos cuestiones que definen al arte nómada: su libertad metodológica y su libertad morfológica”⁴⁵. Estas permiten considerar la práctica artís-

⁴⁵ *Ibíd.*, *ídem.*, p. 72.

tica como una zona común que actúa como intersección entre dos círculos: una de estos está integrado por miembros especializados —curadores y gestores culturales— del campo artístico y la otra por los diferentes públicos que se acercan al mundo del arte por diversas razones.

No obstante, cualquier exposición que pretenda dirigir sus contenidos a públicos ubicados en diversas culturas, como es el caso de la exposición *Fronteridad*, corre el riesgo de simplificar los contenidos debido a la extrema autorreferencialidad que poseen las obras y la falta de información por parte de los públicos. ¿Cómo mediar desde la curaduría entre esos aspectos, la referencia local y la necesidad de llegar a un público no especializado? Mosquera responde:

Estamos hablando de lenguajes diferentes y de la imposibilidad de la comunicación, que suponen fricciones en la interpretación (...). De nuevo surge lo incorrecto como zona productiva, debido a una diversidad de nuevos agentes y críticos culturales que han salido a la palestra mundial y que antes o no existían, porque no se practicaba el arte contemporáneo, o eran excluidos dentro de esto que (la teórica india) Gayatri Spivak ha llamado los itinerarios del silenciamiento (...). Si antes podíamos hablar de un lenguaje artístico internacional tendido por el mainstream, ahora tenemos que se mantiene esta manera de hacer arte pero siendo realizada desde una cantidad de nuevos sujetos, que tratan de hablar ese “inglés” del arte, pero que a la vez lo descalabran, lo golpean, lo tuercen y lo re significan desde una pluralidad de posiciones.

En este sentido, la producción artística fronteriza, por la distancia que guardan con respecto a los centros de producción internacional, sería aquella que parte de su contexto como una estrategia relacional que deconstruye activamente lo internacional y no espera a ser “descubierta” para poder existir, discutir y replantear dinámicas culturales más extendidas en tiempo y espacio.

Es a partir de las zonas de silencio, a las que se refiere Mosquera, donde se están gestando los nuevos actores del arte nómada, en los bordes que se producen entre los imperios en colapso y las potencias emergentes. Estas son zonas que no pasaron por el modernismo y no llevan a cuesta una tradición histórica. Sus actores se jactan de vivir entre dos mundos: el de la realidad y el virtual —la internet—, e insisten en no seguir al pie de la letra los modelos europeo o norteamericano, sino en construir su propio andar desde una posición consciente de su marginalidad y orgullosos de ella.

En esos territorios de la *fronteridad* el arte es lengua franca que goza de una libertad morfológica y capacidad de adaptación, condiciones que concuerdan con la experiencia del migrante, que recorre territorios y cruza fronteras para reencontrarse a sí mismo en otro lugar, descubriendo en lo foráneo un terreno fértil para nuevas experiencias.

ANEXO

GUIÓN CURATORIAL EXPOSICIÓN FRONTERIDAD,
ACTUALIZADO A SEPTIEMBRE 10, 2016

TEMA/Cédulas	SUBTEMA/Cédulas	FOTOGRAFÍAS	COLECCIONES	GRÁFICA y MULTIMEDIA
<p>I. Obertura. (Vestíbulo y sala contigua al mismo). El visitante experimentará la noción de fronteras y divisiones limítrofes como realidades que subsisten en el mundo lo que permite que el público experimente la imposición de las fronteras y paredes que nos dividen, tanto a las naciones como a las comunidades y a las personas y sus idiosincrasias.</p>	<p>I.1. Lugar Toda frontera ocupa un lugar físico o virtual que implica un obstáculo y un reto. I.2. Movilidad Toda frontera implica una noción de movimiento ya sea que lo impida o que lo regule. I.3. La frontera inevitable. El cementerio que está al otro lado del museo nos ayuda a representar esa frontera que todos vamos a cruzar algún día.</p>	<p>FI.1.1. Stefan Falke. Foto mujer con sombrilla en el muro de Tijuana. Impresión de gran formato adosada a muro. Medidas: Alto: 3.0, ancho 4.50 mts. FI.1.2. Kai Wiedenhöfer. Una fotografía de su serie <i>Wall on Wall</i>. Medidas: 28 × 83 cms FI.4.1. Guillermo Olguín. Todos viajamos juntos. Fotografía intervenida. Medidas: 1.20 × 90 (según diseño museográfico) C.I.6. Sebastian Fund. <i>El despertar del pueblo.</i> Litrografía. 1.50 × 90</p>	<p>C.I.1.1. Muro de Berlín. Medidas: Alto 3 mts, ancho 1.20, profundidad 1.5 mts. C.I.3.1. Renata Petersen. <i>La frontera entre la vida y la muerte.</i> Consta de objetos, proyecciones de videos y dibujos. Todos estos contribuyen a hacer visible la existencia del panteón que está atrás del muro que separa al museo del campo santo. C.I.2.1. José Fernandez Levi. En sala contigua al Vestíbulo, maqueta escultórica. C.I.2.2. Obra colectiva. Montarlabestia. (Sala contigua al Vestíbulo). Obra colectiva que incluye maqueta de Gabriel Macotella —con audio—, una selección de cuadros de 44 artistas en formato 20 × 90 cms y poesía que acompaña a cada cuadro.</p>	<p>M.I.1. Proyección de <i>The Wall</i> de Pink Floyd sobre la sección del Muro de Berlín —se puede pasar a la 4a área. M.I.2 Sistema de graffiti digital que el público utilizará sobre el Muro de Berlín.</p>
<p>II. Historia de las migraciones: Lugar, movilidad, y vida cotidiana en el mundo (Tránsito, pasillo entre vestíbulo y sala principal). Demostrar que la migración es historicamente trascendente y que los cuatro subtemas de la exposición se presentan en la información genética de todos los seres humanos, por tanto TODOS somos producto de la migración y nuestra existencia está ligada al cruce de fronteras</p>				<p>M.II.1. Mapa activo sobre la migración actual a Europa, en tiempo real, en pantalla: http://www.lucify.com/the-flow-towards-europe/ G.II.1. Mapa de rutas de migración y red solidaria de migrantes centroamericanos y mexicanos por México y hacia los EUA. M.II.2. Edición de video de escenas de las migraciones recientes,</p>

(continúa)

TEMA/Cédulas	SUBTEMA/Cédulas	FOTOGRAFÍAS	COLECCIONES	GRÁFICA y MULTIMEDIA
<p>geográficas, políticas, culturales y biológicas. Mostrar las fronteras políticas y los principales muros que dividen a la gente.</p>				<p>centralmente las que se dan de Sud y Centroamérica a Norteamérica y de África y Asia a Europa. G.II.2. Mapa del Ecuador Político. Teddy Cruz. 2005 M.II.5 Texto a muro: listado de los muros que dividen países incluyendo su extensión y medidas con selección de foto de Kai Wiedenhöfer.</p>
<p>III. La frontera como realidad cotidiana. <i>Primer movimiento, lento y dramático.</i> Imágenes documentales que muestran como se construyen las fronteras entre culturas, grupos sociales, razas, países y territorios. Las imágenes son cercanas a lo real, pero están retrabajadas para darles una interpretación subjetiva.</p>	<p>III.1. Estereotipos de las razas fabricados por museos de Europa y EEUU. III.2. El éxodo. Migrantes en África. III.3. Los lugares y las formas. Lugares y formas en que se inscribe la diferencia en la frontera. III.4. El viacrúcis.</p>	<p>F.III.1.1. Ken Gonzales-Day. Fotografías (2) Benton Way y Temple Street. Medidas: 96 × 192 cms (retícula, seleccionar 5 de 10). F.III.1.2. Ken Gonzales-Day. 41 objetos acomodados por color. Fotografía. Medida: 9 × 3 mts F.III.2.1. Anna Kurtycz. 24 fotografías de la serie Going Abroad. Medidas: 70 × 50 cms. F.II.3.1. Julian Cardona. Fotografías y textos de ciudad Juárez y El Paso. Medidas: 1.50 × 100 cms. F.III.3.2. Jonás Cuarón. Fotografías. 20 imágenes con textos publicados en FB sobre la película <i>Desierto</i>. Medidas: 70 × 50 cms.</p>	<p>C.III.2.1. Marcos Ramírez ERRE. <i>Estrellas y barras</i> (Stars and bars). Escultura. Medidas: 3 × 3 × 3 metros. Lleva un recuadro en la base hecho de tres hileras de ladrillo, relleno con tierra apisonada.</p>	<p>M.III.1.1. Película <i>Run Up</i> de Ken Gonzalez-Day. https://vimeo.com/127209973#at=0 Password: runupm0vie M.III.3.1. Edición de la película <i>Desierto</i>, de Jonás Cuarón.</p>

(continúa)

TEMA/Cédulas	SUBTEMA/Cédulas	FOTOGRAFÍAS	COLECCIONES	GRÁFICA y MULTIMEDIA
<p>IV. La frontera porosa. <i>Segundo Movimiento.</i> La frontera como un dispositivo y concepto a través del cual circulan productos culturales, remesas, se construyen ligas entre comunidades apartadas y se crea un tránsito de bienes entre familias, individuos y comunidades. Aspectos positivos de la migración y del cruce de fronteras: de China para el mundo: la culinaria oriental; la cocina Barroca en Mexico; arquitectura y bienes de consumo que son producto de importaciones y adaptaciones en otros lugares.</p>	<p>IV.1. Creatividad y creadores en la frontera. IV.2. Culinaria y gastronomía. Productos y bienes de consumo que se transformaron por medio de la migración: el chocolate mesoamericano, la papa peruana, recetas barrocas.</p>	<p>F.IV.1.1. Stefan Falke. De la serie <i>Retratos de artistas de la frontera</i>: Mauricio Sáenz, Brownsville, Tx. Carlos Gómez, Brownsville, Tx. Mónica lozano, Ciudad Juárez, Chih. Mx. Maru Becerra Allen, Ciudad Juárez, Chih, Mx. Julián Cardona, Ciudad Juárez, Chih, Mx. Rexito Maraña, Ciudad Juárez, Chih, Mx. Aron Venegas, El Paso, Tx, USA. Anie Alvarez Astra, Matamoros, Mx. Stephanie González, Matamoros, Mx. Carlos Coronado, Mexicali, BC, Mx. Berenice Sánchez Morales, Nogales, Son. Mx. Deimos Kallikantzaros, Nuevo Laredo, Tam, Mx. Irma Nava, Reynosa, Tam., Mx. Alida Cervantes, San Diego, Ca. USA Álvaro Blancarte, Tecate, BC. Mexico. Mely Barragán, Tijuana, BC. Mx. Medidas: 1.50 × 100 cms. F.IV.1.2. Minerva Cuevas. Río Bravo. Proyección de fotografías. Medidas: según diseño.</p>	<p>C.IV.1.1. Marc Siegner. Dos impresiones en serigrafía de gran formato (3 × 4.50 m). Estas imágenes están relacionadas con la culinaria china. C.IV.2.1. Herencia. Artistas: Iván Buenader y Máximo González Dimensiones: 118 m² aprox. La instalación se diseña especialmente al espacio de exhibición. Año: 2004-2016. En este link puedes leer el texto sobre Herencia y ver los diferentes diseños de instalación: http://maximogonzalez.info/instalaciones/herencia.php Sobre empaque y transporte de la instalación: La instalación se traslada en: 31 cajas grandes de plástico 39.5 × 38.5 × 54.5 cm / 20 kg cada una. 18 cajas chicas de plástico 30 × 21 × 50/ 6 kg cada una. 1 caja de cartón con platón de chiles de 55 × 55 × 10 cm/ 1 kg TOTAL: 50 CAJAS aprox. C.IV.2.2 Marc Siegner. Foodrock. Medidas: 2 metros cuadrados aprox. El foodrock deambulará por las salas de exhibición para que el público pruebe comidas “típicas” con orígenes diversos.</p>	<p>G.IV.2.1. Diseño de mapamundi en el que se describen las rutas de la comida y de las materias primas como el chocolate, el maíz o la papa.</p>

(continúa)

TEMA/Cédulas	SUBTEMA/Cédulas	FOTOGRAFÍAS	COLECCIONES	GRÁFICA y MULTIMEDIA
<p>V. Fronteras invisibles. <i>Tercer movimiento.</i> Mostrar ejemplos de fronteras en las que operan mecanismos de poder, o estructuras psicológicas como la discriminación por lengua, color de piel o fenotipo, que operan dentro de un mismo territorio supuestamente solidario.</p>	<p>V.1. La migración y sus limitantes: el impacto de la tecnología en la pérdida del trabajo como centro de la vida social. V.2. La traducción entre lenguas y lenguajes cibernéticos. V.3. Fronteras de lenguaje y creencias. V.4. Fronteras de género y clase social.</p>	<p>V.1.1. Emilio Chapela. Buscador de palabras e imágenes.</p>	<p>C.V.1.1. Erika Harrsch. <i>Dreamers.</i> Instalación. Medidas: 10 × 10 × 4 alto. Proyección en pantalla especial y 15 colchonetas. Se colocará en el centro de la sección la pantalla de PVC. C.V.1.2. Marcos Ramírez ERRE. 30 banderas. 30 impresiones inkjet en tamaño 70 × 50 cms, van montadas en dos filas encontradas. Línea histórica de banderas mexicanas enfrente de las banderas de EUA. C.V.1.3. Perla Krauze. Instalación. Muro hecho de tabiques rojos sin argamasa. Medidas: 5.80 × 2.40 C.V.3.1. Carlos Aguirre. Cartografías Cuatro impresiones de 1.20 × 1.20 C.V.3.2. Einar y Jamex de la Torre. Lenticulares y objetos de cristal soplado Medidas: 1 m y .60. 30 × 25 cm C.V.4.1. Mely Barragán. Hombres con cascos y He Man Papel tapiz de .50 × .70 cm c/u. 20 impresiones</p>	<p>M.V.2.1. Emilio Chapela. Buscador de palabras relacionadas con la temática de la exposición. Instalación digital con dos televisores y computadora. M.V.4.1. Laura Anderson. Protesta en Wall Street. Video de 7 minutos</p>

(continúa)

TEMA/Cédulas	SUBTEMA/Cédulas	FOTOGRAFÍAS	COLECCIONES	GRÁFICA y MULTIMEDIA
<p>VI. Migración y nomadismo de la imaginación. Cuarto movimiento. <i>Otras migraciones: migración rotativa —estacional o periódica— (como la de ciertos grupos indígenas o parvadas); nomadismo de la imaginación que permite de forma transitoria vivir y habitar otros mundos sin migrar en el espacio o mutar en el tiempo (arte, la filosofía o la religión y la ciencia ficción); como transformación biográfica e histórica de las condiciones de vida, de la identidad individual o histórica; sucede en nuestra era, por la tecnología y las comunicaciones.</i></p>	<p>VI.1. Migración rotativa-estacional o periódica. VI.2. Nomadismo de la imaginación. VI.3. Migración biográfica e histórica.</p>	<p>VI.3.1. Federico Solmi. Videos de la serie <i>Brotherhood</i>. Tres videos proyectados en pantallas de 524 × 36 pulgadas, con un marco pintado que va adosado a la pantalla. Los monitores requieren un cuarto especial.</p>	<p>C.VI.1.1. Irene Dubrovsky. Tres Cartografías imaginarias. Dos piezas de 2.20 metros de diametro y una pieza de 4 × 1.50. Papel amate pintado con acrilico y tejido a mano, con informacion geografica de Google. Requiere restauracion en las orillas y cambiar la barra de madera de la que cuelga. C.VI.1.2. Ariel Guzik. (Imaginación-ciencia) La tv del más allá. Sillón y display. Medidas: 3 metros cuadrados</p>	<p>M.VI.1.3. Federico Solmi. (Religión, poder, autoritarismo). Video animación e instalación. 3 metros cuadrados.</p>
<p>VII. Hibridación y formación de identidades alternas. Quinto Movimiento. Cómo grupos, mayoritarios y minoritarios, crean formas de identificación relacionadas con el territorio, la lengua o la religión. Estos construyen formas de asimilación: hacen suyos patrones culturales ajenos e impuestos. Grupos minoritarios: comunidades que se identifican por sus preferencias sexuales, sus modos de consumo cultural o sus creencias (las minorías). La nuevas monedas no fiscalizables.</p>				<p>VII.V.1. Edición de video clip remix de Juan Gabriel, <i>La Frontera</i> (1980) https://www.youtube.com/watch?v=NI4Z9BeHQ8I VII.V.2. Edición de video de Lahsa de Cela. <i>La Frontera</i> (2004) https://www.youtube.com/watch?v=TOrBu55rENA</p>

Nota: El resultado esperado en la exposición es que a través de los elementos expresivos de la obra, de su monumentalidad, de la narrativa y los elementos expresivos de la obra, el visitante obtenga una visión constructiva sobre los problemas y las soluciones que pueden aportar la migración, la porosidad de las fronteras y la eliminación de los prejuicios hacia el otro y lo diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. 2010. "Arte para lo político". *Estudios visuales*, Retóricas de la resistencia, Número 7, Murcia, CENDEAC.
- Bhabha, Homni. 1994. *The location of Culture*, Londres, Routledge.
- Bernecker, Walther. *El mito de la riqueza mexicana. Alejandro de Humboldt: del analista la propagandista*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2003.
- Brea, José Luis. 2010. *Las Tres Eras de la Imagen; imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Burke, Peter. 2010. *Hibridismo cultural*. Madrid, Akal.
- Debray, Regis. 1992. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós.
- Duverger, Christian. 2007. *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*. México. Conaculta/ INAH/ UNAM/ Santillana Ediciones,
- García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz
- _____. 2005. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- _____. 2001. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- _____. 2013. "Los muchos modos de ser extranjero", en Springer (coord.), *Migraciones, territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- _____. 2014. *La crítica como legitimación y como disidencia*. Ponencia en el Coloquio Iberoamericano de Crítica de Arte, México, D.F. Museo del Palacio de Bellas Artes; 16 al 18 de julio de 2014.
- García Canclini, Néstor y Juan Villoro (eds.). 2013. *La creatividad redistribuida*. México, Siglo XXI.
- Groys, Boris. 2013. *Antología*, Mérida, Yucatán, Cocom Press.
- _____. 2014. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Gruzinski, Serge. 2004. *La colonización de lo imaginario*. México, FCE.
- _____. 2007. *El Pensamiento mestizo. Cultural amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona, Paidós.
- _____. 1997. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México, FCE.

- Holl, Frank. 2003. *Redescubriendo a Alejandro de Humboldt*. En: Alejandro de Humboldt, una nueva visión del mundo. Antiguo Colegio de San Ildefonso. 2003.
- Jiménez Moreno, Carlos. 2013. *La escena sin fin; el arte en la era de su big bang*. Micromegas, Murcia, 2013.
- Karp, Ivan and Dlavire, Steven. 1991. *Exhibiting cultures*. Washington, Smithsonian Institution Press. 1991.
- Krauze, Enrique. 2010. *El mestizaje mexicano*. Reforma, 31 de octubre, 2010.
- Joseph, Isaac. 2002. *El transeúnte y el espacio urbano*, Barcelona, Gedisa.
- López Ruiz, Francisco (Comp.). 2012. *Museos y Educación*, México, Universidad Iberoamericana.
- Marxen, Eva. 2009. *La etnografía desde el arte*. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. UAM-Iztapalapa Alteridades. Número 19 (37).
- Melville, Georgia. 2009. *Museografía con una comunidad transnacional*. En *Alteridades*. Número 19 (37).
- Méndez Sáinz, Eloy. 2013. *Arquitectura transitoria. Espacios de paso y simulación en la frontera México-Estados Unidos*. Instituto Sonorense de Cultura. 2006.
- Mela Project. 2013. *European Museums in the age of migrations*. <www.mela-projects.eu>. Consultado el 6 de mayo de 2013.
- _____. 2012. *Placing Europe in the Museum: People(s), places, identities*. Conferencia Internacional organizada por el Centro de estudios culturales y de patrimonio de la Universidad de Newcastle, Septiembre 3-4.
- Monaghan, John y Just, Peter. 2000. *Social & Cultural Anthropology*, Oxford, Oxford University Press.
- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones.
- _____. *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural*. Zonas silenciosas sobre globalización e interacción cultural. Rijksakademie. Ámsterdam 2001.
- Pardo, José Luis. 2012. *Políticas de la intimidación, ensayo sobre la falta de excepciones*, Madrid, Escolar y Mayo.
- Pellizzi, Francesco. 2011. “Desencantos y caprichos de Daniel Lezama (un punto de vista italiano)”. *Viajeros*. Berlín, Jovis Verlag GmbH.
- Rampley, Mathew. 2013. En: Peran, Martí; *La geopolítica del arte como Querelle*. *Www.roulottemagazine.com* Consultado el 30 de abril de 2013.
- Rancière, Jacques. 2002. *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca, Consorcio Salamanca.
- Richard, Nelly. *La simbólica del corazón (a pedazos)*. Catálogo de la exposición “El corazón Sangrante”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. 1993.
- Reyes Palma, Francisco. 2005. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Colección Abrevian. INBA, CENART, CENIDIAP. CONACULTA. Estampa Artes Gráficas. México.

- Rodríguez Pramplini, Ida (Ed.). 1983. *A través de la frontera*. México. Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C./ IIE/ UNAM.
- Ruiz, Ariel. 2012. “Crónica de la nueva cotidianidad mexicana”, entrevista con Juan Villoro, en <<http://bibliologos.blogspot.mx/2012/09/crónica-de-la-nueva-cotidianeidad.html>>. Consultado el 2 de diciembre de 2013.
- Chaitiniaya, Sambrini. 2001. *Desde mil novecientos ochenta y cuatro hasta 2001: una farsa anotada para dos voces atenuadas (y coros)*. En *Zonas Silenciosas, sobre globalización e interacción cultural*. Ed. Edith Rinja. Rijksakademie, Ámsterdam.
- Springer, José Manuel. *Migraciones, territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- _____. 1990, 10 de Noviembre. *El ascenso de la curaduría*; Suplemento Sábado, Unomásuno, p. 11.
- _____. 1994, 26 de septiembre. “Veámonos en la frontera como en un espejo”, Carlos Fuentes. Conferencia durante inSITE94. Reforma, p. 2.
- _____. 1994, 3 de octubre. La instalación, arte político. Un balance de inSITE’94. Reforma, p. 7.
- _____. 2005. *Ultrabarroco, un catecismo para indios conversos*. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/100_springer_barroco.html
- _____. 2011. *Crisisss América Latina. Arte y Confrontación 1910-2010. Estrategias para integrar la estética de la protesta y la etnografía de lo político*. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/607_springer_crisis.html
- _____. 2009 ¿De qué otra forma podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/566_springer_margolles.htm
- _____. 2012. *Hibridación: Demián Flores*. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/644_springer_demian.html
- _____. 2012. *La era de las revisiones etnográficas*. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/623_springer_revisiones.html
- _____. 2016. *Poéticas Migrantes; Enclave. Poéticas Experimentales*. México. Conaculta/Fonca/ EBL Intersticios.
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona. Anagrama.
- Valenzuela, José Manuel; Néstor García Canclini. 2000. *Intromisiones Compartidas. Arte y Sociedad en la Frontera México/Estados Unidos*. Tijuana, Conaculta/Fonca.
- Varios. *Historias de Migrantes* .2009. México, Secretaría de Gobernación/ CONACULTA.
- Zavala, Lauro. 2012. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, UAM/ INAH.

Exposiciones revisadas

- Phantom Sightings. Art after the Chicano Movement.* Curaduría de Rita González, Howard N. Fox y Chón A. Noriega. Los Angeles County Museum, 2008.
- Obra Negra. Una aproximación a la Construcción de la Cultura Visual de Tijuana.* Curaduría: Carlos Ashida y Olga Margarita Dávila. Centro Cultural Tijuana, 2011.
- Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho.* Curaduría: Martí Peran. Centro Cultural de España en México. México D.F., 2013.
- Landings.* Colectiva de artistas del sureste y Belice. Curaduría de Joan Duran. Exposición realizada en Conkal Arte Contemporáneo. Exconvento de Conkal; Conkal, Yucatán, 2004.
- El corazón sangrante.* Curaduría Olivier Debrouse, Matthew Teitlebaum y Elisabeth Sussman. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993.
- inSite 1994.* Evento binacional de prácticas artísticas en el espacio público. Tijuana-San Diego. Curaduría de Lynda Forsha.
- inSite 1997.* Proyectos de colaboración en el espacio público. Tijuana-San Diego. Curaduría: Olivier Debrouse, Ivo Mesquita, Jessica Bradley y Sally Yard.
- inSite 2000-2001.* Evento binacional dedicado al intercambio entre artistas y grupos en sectores sociales específicos. Curaduría Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Oswaldo Sánchez y Sally Yard.
- inSite 2005.* Exposición binacional de prácticas artísticas en el espacio público entre San Diego y Tijuana. Director artístico: Oswaldo Sánchez. Curaduría Adriano Pedrosa, Julieta González, Marcela Quiroz, Tania Ragasol, Donna Conwell, 2005
- Extraño Nuevo Mundo. Arte y diseño desde Tijuana.* Curaduría de Rachel Teagle. Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, 2006.
- Migraciones: Mirando al Sur.* Curaduría Rosina Cazali. Centro Cultural de España, México, D.F., 2009.
- 7ª. Bienal de la Habana. Uno más cerca del otro.* Curaduría general Antonio Zaya. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2000.
- Art of the other Mexico. Sources and meanings.* Curaduría: Dr. Amalia Mesa Bains René Arceo-Frutos, Juana Guzman. Museo de Arte Moderno, México, D.F., 1993.
- Mexican report. Contemporary art from Mexico.* Curaduría: Santiago Espinosa de los Monteros. Blue Star Space, Instituto de México en San Antonio, San Antonio Texas, 2005.
- Demián Flores. Match, presencia dual.* Curaduría Olga Margarita Dávila. Fisher Gallery, Los Angeles, California, EUA/ Galería de la UABC-CECUT, Tijuana/ Teatro José Peón Contre-ras, Mérida Yucatán, 2006.
- Bienal 2015. Ciudad Juárez-El Paso.* Curaduría: Santiago Espinosa de los Monteros. Museo de Arte de Ciudad Juárez/ El Paso Museum of Art, 2015.
- La reconstrucción de los hechos.* Retrospectiva del artista tijuaneño Marcos Ramírez Erre. Curaduría Kevin Power y César García. Museo Alvar Carrillo Gil, 2011.

- Espejos/Mirrors. Artistas Contemporáneos de México en Estados Unidos.* Curaduría: Santiago Espinosa de los Monteros. Instituto Cultural de México en Washington, 2005.
- Tijuana La Tercera Nación* Curaduría: Johana y Abril Castro, Centro Cultural Tijuana. BC, 2005.
- Cinco Continentes y una ciudad.* Curaduría: Olu Oguibe, Africa; Gerardo Mosquera, América; Fumio Nanjo, Asia y Oceanía. Chris Dercon. Europa; Víctor Zamudio Taylor, México, Museo de la ciudad de México, 2000.
- Mexico: Expected/Unexpected.* Curaduría Mónica Amor, Carlos Basualdo. Stedelijk Museum Schiedam, Holanda, 2009.
- Ultrabarroco, aspectos del arte post latinoamericano.* Curaduría: Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor. Galería de Arte de Ontario; Toronto, Canadá, 2000.
- De/construcción de una nación. Intervenciones de Demián Flores.* Curaduría: Lluvia Sepúlveda. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 2012.