



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“ÁLBUM DE FAMILIA: DE LAS FOTOS DE LA ABUELA”
UNA PROPUESTA DE OBRA EN TÉCNICAS Y
SOPORTES VARIABLES DE UNA HISTORIA FAMILIAR
MARCADA POR LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO
DE DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO
PRESENTA:

DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. MARÍA TANIA DE LEÓN YONG (ENAP)

COMITÉ TUTOR:
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO AGUILA (ENAP)
DRA. MARINA GARONE GRAVIER (IIB)
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (ENAP)
MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA (ENAP)

MEXICO, D.F. AGOSTO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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:

A mis padres Ma. Esther Gómez Cardel y Hector Javier Estévez Takagui, por su apoyo infinito, cariño, enseñanza, por impulsar siempre cada paso en mi camino, y por ser mis ejemplos a seguir.

A mi esposo Branli, por hacerme la persona más feliz del universo, y por su ayuda y apoyo para la culminación de este trabajo y para todo; y por estar conmigo a cada momento.

A mi hermano Yoshinori Javier Estévez Gómez, por ser siempre noble protector y por el amor y la bondad que representa su persona.

A mi abuela Ángela Takagui Nakashima, mi tía Lilia Estévez Takagui, mi prima Kimi Pasos Nagamatsu y a toda mi familia que contribuyó en la realización de este trabajo.

A mi tutora principal la Dra. Tania de León Yong por la exigencia, enseñanzas y transmisión de conocimiento para la realización de este trabajo, y por su confianza y amistad.

A los miembros de mi comité tutor:

Al Dr. Daniel Manzano a quien aprecio profundamente y respeto sinceramente, por el apoyo y amistad que me ha brindado por todos estos años y desde siempre.

A la Dra. Marina Garone Gravier por sus enseñanzas y por su calidez como persona y maestra.

A la Dra. Laura Castañeda y a la Mtra. Laura Corona por su dedicación y apoyo en la revisión de este trabajo.

A los amigos que son y serán siempre mis hermanos Michelle, Paty, Danielito, Elena y Pavel.

A Kitzia Sámano, quien laboró arduamente en el diseño de esta tesis.

A todas las demás personas y amigos que de una forma u otra intervinieron en el desarrollo de esta tesis.

ÍNDICE

DEDICO EN ESPECIAL ESTE TRABAJO:

A MIS PADRES Y HERMANO.

A MI ESPOSO BRANLI. TE AMO.

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. APERTURA Y EXPANSIÓN TÉCNICA DE MEDIOS VISUALES PARA LA PROPUESTA ARTÍSTICA	15
1.1 EL USO DE DIVERSAS FORMAS DE EXPRESIÓN Y PROCESOS DE CREACIÓN VISUAL EN EL ARTE; LA IMPORTANCIA DEL CONTENIDO Y RESULTADO ARTÍSTICO EN VINCULACIÓN CON EL COMPROMISO DE LA TÉCNICA Y LA DISCIPLINA	23
1.2 RELACIÓN ENTRE CONTENIDO Y TÉCNICA EN PROPUESTAS DE ARTE VISUAL CON EXPERIMENTACIÓN E HIBRIDACIÓN DE MEDIOS	29
1.2.1 PROPUESTAS QUE SE CONSTITUYEN EN OBRAS DE DIVERSAS POSIBILIDADES PLÁSTICAS Y VISUALES	30
1.2.2 MÚLTIPLES LENGUAJES EN UNA OBRA. PROCESOS CREATIVOS HÍBRIDOS PARA LA REALIZACIÓN DE UNA PIEZA	46
1.2.3 EXPLORACIÓN, COMBINACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL PARA LA PROYECCIÓN DE UN MOMENTO CONGELADO POR LA LENTE FOTOGRÁFICA EN UNA PIEZA DE ARTE	52
CAPÍTULO 2. RECUENTO HISTÓRICO DE ALGUNOS ASPECTOS DE LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO	59
2.1 BREVE APROXIMACIÓN AL FENÓMENO MIGRATORIO Y SUS CAUSAS	64
2.2 CONSIDERACIONES HISTÓRICAS CON RESPECTO A LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO A PARTIR DE FINALES DEL SIGLO XIX	66
2.3 LOS SIETE TIPOS DE MIGRACIÓN SEGÚN OTA MISHIMA	68
2.3.1 PRIMER Y SEGUNDO TIPO DE MIGRACIÓN: COLONOS AGRÍCOLAS Y EMIGRANTES LIBRES (1890-1901)	69
2.3.2 TERCER TIPO DE MIGRACIÓN: JAPONESES BAJO CONTRATO (1900-1910)	74
2.3.3 CUARTO, QUINTO Y SEXTO TIPO DE MIGRACIÓN: ARRAIGO DE INMIGRANTES JAPONESES EN LA ZONA NORTE Y NORESTE DE MÉXICO (1900-1940)	79
2.3.4 SÉPTIMO TIPO DE MIGRACIÓN: TÉCNICOS JAPONESES EN MÉXICO (1951-1978)	93
2.4 CONTRIBUCIONES DE LA INMIGRACIÓN JAPONESA A LA CULTURA MEXICANA	96

111	CAPÍTULO 3. EL ÁLBUM DE FAMILIA		
119	3.1 LA NECESIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA FAMILIAR COMO POSIBILIDAD DE RE-VIVENCIAR EL PASADO. CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EMOCIONALES QUE FORTALECEN LAZOS Y UNIONES		
121	3.1.1 LA NECESIDAD OBJETIVA DE LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO TÁCTIL DE MOMENTOS, ACONTECIMIENTOS O ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DE LA SOCIEDAD. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO REGISTRO HISTÓRICO		
126	3.1.2 LA NECESIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA FAMILIAR COMO POSIBILIDAD DE RE-VIVENCIAR EL PASADO. CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EMOCIONALES QUE FORTALECEN LAZOS Y UNIONES		
130	3.2 REFERENCIAS DE LA FAMILIA COMO CONCEPTO COMÚN EN LA MANIFESTACIÓN FOTOGRÁFICA. MOMENTOS COTIDIANOS CONGELADOS POR LALENTE		
131	3.2.1. RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE HISTORIAS FAMILIARES AJENAS. LA FAMILIA DE ALGUIEN MÁS.		
132	3.2.1.1 JOSEPH KOUDELKA		
134	3.2.1.2 BIEKE DEPOORTER		
136	3.2.1.3 JIM GOLDBERG		
138	3.2.2 FOTOGRAFÍA DE FAMILIA Y MIGRACIÓN. RETRATOS DEL TRASLADO, MOMENTOS FAMILIARES IMBORRABLES		
139	3.2.2.1 DOROTHEA LANGE		
141	3.2.2.2 CHIEN-CHI CHANG		
144	3.2.2.3 RAÚL CHARLÍN		
146	3.2.2.4 HÉCTOR MEDIAVILLA		
149	3.2.3 LA FAMILIA PROPIA. SIMBOLISMO Y SIGNIFICACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA INTIMIDAD EN LA FAMILIA DE UNO MISMO		
150	3.2.3.1 EMMANUEL SOUGEZ		
152	3.2.3.2 LEE FRIEDLANDER		
154	3.2.3.3 SALLY MANN		
156	3.2.3.4 LARRY TOWELL		
158	3.3 REFLEXIONES CRÍTICAS EN TORNO AL ÁLBUM DE FAMILIA COMO EXPRESIÓN VISUAL EVOCATIVA DE REALIDADES DIVERSAS. UN ESTUDIO SOBRE LOS ÁLBUMES AMERICANOS VERNÁCULOS POR BÁRBARA LEVINE		
165	3.4 VISIONES Y CREACIONES CONTEMPORÁNEAS QUE RETOMAN EL TEMA DEL ÁLBUM DE FAMILIA.		
167	3.4.1 PROPUESTAS VISUALES CONTEMPORÁNEAS GENERADAS DESDE VESTIGIOS FOTOGRÁFICOS FAMILIARES AJENOS		
		3.4.1.1 HANS PETER FELDMAN	168
		3.4.1.2 RANA JAVADI	170
		3.4.1.3 INMACULADA SALINAS	172
		3.4.2 REFERENCIAS DE PROPUESTAS DE RECONSTRUCCIÓN DE ÁLBUMES FAMILIARES PROPIOS EN VERSIONES CONTEMPORÁNEAS	174
		3.4.2.1 CHRISTIAN BOLTANSKY	175
		3.4.2.2 YANNI PECANINS	178
		3.4.2.3 IÑAKI BONILLAS	180
		3.4.2.4 LOLA LASURT	183
		3.4.2.5 MARION SOSA	185
		3.4.2.6 PLINIO ÁVILA	187
		CAPÍTULO 4. DE LAS FOTOS DE LA ABUELA. PROPUESTA VISUAL EN TÉCNICAS, SOPORTES Y MEDIOS VARIABLES	195
		4.1 MATERIALIZACIÓN DEL CONCEPTO	201
		4.1.1 REGISTRO ESCRITO DEL RELATO DE LA ABUELA EN CUANTO A LA HISTORIA DE LA LLEGADA DE SUS PADRES JAPONESES A MÉXICO	202
		4.1.2 PROCESO PERSONAL PARA LA RECOPIACIÓN DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE LA FAMILIA PATERNA Y LA HISTORIA MIGRATORIA DE JAPÓN A MÉXICO	206
		4.1.3 ESTRUCTURACIÓN DE CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS A UTILIZAR PARA LA CREACIÓN DE LA OBRA VISUAL COMO RESULTADO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	209
		4.2 ÁRBOL GENEALÓGICO FAMILIAR	213
		4.3 RESULTADO EN UN ÁLBUM DE FAMILIA.	215
		4.4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA COMO PROPUESTA FINAL	217
		4.4.1 OBRA BIDIMENSIONAL	219
		4.4.1.1 GRÁFICA DIGITAL	220
		4.4.1.2 PINTURA GRÁFICO-COLLAGE	251
		4.4.2 OBRA TRIDIMENSIONAL. INSTALACIÓN	292
		4.5 EXPOSICIÓN DIÁLOGO. SEPTIEMBRE 2012	317
		CONCLUSIONES	320

INTRODUCCIÓN

325	ANEXO 1
328	ANEXO 2
330	LISTA DE IMÁGENES DE LA TESIS
343	FUENTES DE CONSULTA

En este proyecto de investigación el interés se centra en generar una propuesta visual a manera de *Álbum de Familia* basado en archivos fotográficos pertenecientes a mi abuela y que relatan aquella parte de la historia familiar que estuvo marcada o determinada por la migración japonesa a nuestro país, puesto que sus padres serían protagonistas de este fenómeno. Dichas fotografías contienen elementos de la hibridación cultural, social y visual que la migración implicó en el grupo familiar.

La hibridación que busqué manejar no se refiere solamente al fenómeno social o histórico descrito anteriormente, sino que además se traslada al proceso creativo y de producción para la realización de la obra como propuesta visual de este proyecto, como una forma de reforzar la importancia del contenido de la obra artística además de la técnica a utilizar.

Por consiguiente es un proyecto de investigación-producción que pretende generar conocimiento desde el campo de las artes y culminar en la realización de un propuesta visual propia sustentada en dicha investigación teórica y en las reflexiones generadas al respecto.

Para cumplir estos objetivos llevé a cabo los siguientes métodos: a) Analítico: el problema fue descompuesto en partes que abordé y reflexioné independientemente; b) deductivo: partí del análisis de aspectos generales en torno a los conceptos clave de la investigación (hibridación técnica en el arte, migración y álbum de familia) para llegar a la estructuración de planteamientos particulares que se traducen en la obra personal c) experimental: hice uso de la mezcla y combinación de las técnicas y soportes plásticos y visuales para la consecución de una serie de obras como propuesta personal (gráfica digital, gráfica tradicional, dibujo, pintura, escultura e instalación); d) sintético: para el cierre y terminación del proyecto como un resultado unificado y total, trabajé en la relación y vinculación entre cada una de las partes del mismo.

La tesis se integra por 4 capítulos; el primero que se titula *Apertura y expansión técnica y de medios visuales para la propuesta artística*, tuvo como objetivo investigar y reflexionar sobre trabajos de arte visual que

han sido generados interactuando con diversos medios, técnicas y soportes plásticos; como forma de apertura en cuanto a las estrategias de creación para la obra personal.

En el segundo capítulo: *Recuento histórico de algunos aspectos de la migración japonesa a México*, abordé el fenómeno de la migración de japoneses a nuestro país, ocurrida desde finales del siglo XIX, enfocándolo en la historia familiar propia. Con este capítulo pretendí contribuir a la difusión de este fenómeno, así como la contribución social y cultural del mismo para México.

En el tercer capítulo, *El álbum de familia*, me enfoqué en este concepto como preocupación cotidiana dentro del ámbito social, retomando referencias o ejemplos del manejo de este tema en el arte. Como objetivo de este capítulo se encuentra el reflexionar en torno a la necesidad del ser humano por recurrir a este medio, argumentando para ello, su carácter histórico y simbólico. Y busqué también la reflexión en torno al álbum de familia como objeto físico en construcción y las implicaciones emocionales que conlleva para el ser humano.

En el cuarto y último capítulo, *De las fotos de la abuela: propuesta visual en técnicas, soportes y medios variables*, el objetivo fue presentar las piezas que son el resultado de este proyecto, así como establecer su vinculación con la información teórica del mismo, su descripción conceptual y el proceso creativo que se llevó a cabo.

Para el desarrollo de esta investigación, inicié con el acopio de información de fuentes bibliográficas, hemerográficas y de internet, así como otros materiales que pudieran servir como impresiones personales del entorno. También utilicé textos que plantean el fenómeno de la migración japonesa a México, muchos de ellos escritos por teóricos de origen japonés, algunos de segunda generación, es decir hijos de japoneses, como por ejemplo María Elena Ota Mishima, Antonieta Kyoko Nishikawa Aceves y Satomi Imura. Recurrí también al registro y conocimiento de experiencias propias de una protagonista de la migración japonesa en México, como fue —de primera instancia— el relato de mi abuela al

respecto de la historia migratoria de sus padres a nuestro país. Así mismo realicé el proceso de acopio de información bibliográfica y de la web para el contenido del primer capítulo que versa sobre la hibridación en el arte.

Para la cuestión práctica, utilicé imágenes fotográficas de mis familiares (tatarabuelos, bisabuelos, abuelos, etc.) desde su vida en Japón y luego a su llegada a México, que se conservan en forma de álbumes familiares, las cuales fueron integradas en las piezas como propuesta plástica de este proyecto.

Llevé a cabo una selección de imágenes y en torno a ello comencé la estructuración de las composiciones con base en el estudio y la utilización de las posibilidades de integración de las distintas técnicas artísticas —la gráfica tradicional, alternativa y digital; así como la instalación y el arte urbano—. Esto sustentado con la investigación teórica y estructuración de reflexiones expuestas en el contenido escrito de la tesis, para mostrar una coherencia y fundamentación.

Es entonces que este proyecto incluye una revisión del contexto histórico de la migración de japoneses a México acontecido desde fines del siglo XIX, a manera de un primer fundamento teórico para llegar al desarrollo de la propuesta de producción, cuya intención fue constituir un Álbum de familia como forma de crónica visual en torno a esa parte de mi historia familiar en que la migración japonesa fue indirectamente, mi propio origen; utilizando para ello, lenguajes y medios plásticos y visuales variables.

Como antecedentes personales de este proyecto, se encuentra el que constituyó mi tesis de maestría y cuyo título fue “Una crónica gráfica en torno a la migración en Santa Lucía, México. ¿Qué dejaste atrás y hacia dónde vas...?” que giró en torno a la migración en dicha comunidad que se encuentra en el estado de Querétaro y que se ha convertido en un pueblo de migrantes hacia los Estados Unidos, cuya subsistencia depende de este fenómeno. Dicho proyecto de investigación culminó con la realización de una instalación gráfica a manera de crónica respecto a esta problemática social en esa comunidad.



La propuesta actual resultó ser una reflexión aún más íntima, personal e introspectiva, pero basada de alguna forma en una temática similar. Se aborda un fenómeno real, que fue re-construido subjetiva e internamente pero procurando no perder la relación directa con el registro fotográfico y el fenómeno histórico que retrata.

Cabe mencionar que es posible notar en la propuesta propia, elementos específicos que conforman ciertos rasgos de mi persona, con lo que planteo también que el arte puede ser o es, incluso de forma inconsciente, reflejo de la propia naturaleza y mundo interior del productor. En el caso de este proyecto, de manera intencionada, rescaté partes del pasado de mi familia, para evidenciarlos como factores constitutivos de mi propio ser. Es decir, pretendo compartir mi punto de vista, al respecto de que nosotros como creadores, no siempre requerimos buscar motivos o temáticas externas a nuestra persona para problematizarlos y convertirlos en objeto de estudio para un proyecto de investigación.

Por último es importante mencionar que más allá de todos los anteriores objetivos, la obra producida es en si misma la contribución más relevante en este proyecto de investigación, puesto que conforma una expresión propia que busca generar por si sola reacciones o historias en quien interactúa con ella; diálogos humanos con los que se evidencia o se registre nuestra existencia y paso por el mundo.



APERTURA
Y EXPANSIÓN
TÉCNICA
DE MEDIOS
VISUALES PARA
LA PROPUESTA
ARTÍSTICA

01

CALCULATED INTANGIBLE VALUE, 2007

CASEY MCKEE

FOTO PINTURA

“[...]HAY QUIENES NOS GUSTA
EL TEQUILA SOLO, PERO TAMBIÉN
UN BUEN COCTEL MARGARITA
EN EL ARTE HAY QUIENES SÓLO
QUIEREN PINTAR, Y LOS QUE ATACAN
TODAS LAS FORMAS BIDIMENSIONALES.
HAY GOLOSOS QUE ADEMÁS LE ENTRAN
A LA TRIDIMENSIONALIDAD, E INCLUSO
JUEGAN CON EL TIEMPO[...]

MÓNICA MAYER 1

1 Mónica Mayer, en Andrea Ferreyra, *ARTE ACCIÓN. Ciclo de Mesas Redondas y Exposiciones de Fotografía y acciones*, Impreso S.A. de C.V., México D.F., 2000, Evento celebrado en Cantina El puerto de Veracruz, Distrito Federal, 1999. p. 37.

El presente proyecto de investigación y *la obra resultante* a manera de propuesta propia, surgieron en cierta medida, con base en el proyecto anteriormente citado: “Una crónica gráfica en torno a la migración en Santa Lucía, México. ¿Qué dejas detrás y hacia dónde vas?”, cuya producción la pensé desarrollar –en un inicio– dentro del área de la gráfica tradicional (xilografía, litografía, huecograbado); pero comencé *experimentando* y *combinando* técnicas alternativas y materiales no convencionales, para finalmente insertarla en otros medios como la instalación, hasta llegar a piezas de libro de artista, lo que hace evidente mi interés por la expansión hacia diversos soportes y medios para la propuesta plástica. Cabe mencionar también, que como parte del proceso de construcción de aquella producción, llevé a cabo estrategias y modos de acción que pudieron identificarse con proyectos del llamado “arte público”, que es justamente un ejemplo de manifestación artística en la que se nota la expansión del concepto tradicional de arte.

Fue entonces que a partir de trabajar en aquel proyecto me interesé en continuar produciendo con diversas posibilidades técnicas, yuxtaponiendo medios y soportes en razón de un mismo contenido conceptual. Dicha preocupación se reitera en el presente proyecto, como uno de los aspectos que lo definen y se entiende por uno de los objetivos. Es así que la propuesta de producción que lo constituye abordará distintos medios y su combinación, como son la gráfica digital, alternativa y tradicional; la instalación y la intervención en espacio urbano.

Se comprende entonces, la necesidad y pertinencia de abordar en este capítulo el arte actual que se constituye en manifestaciones híbridas, en donde las técnicas, los medios, los soportes y los modos de acción se entrelazan para generar propuestas visuales. Como creador se puede tener en mente un discurso o concepto, y puede haber diversos medios que resulten idóneos para hacerlo legible.

Se divide este primer capítulo en dos apartados. El primero versa sobre el concepto de hibridación en el arte y se resalta la tendencia de las manifestaciones artísticas desde mediados del siglo XX a experimentar esta actitud antes mencionada. Comento en este apartado, momentos importantes de la historia del arte en que se destaca la preocupación por esta ampliación del concepto de producción y creación.

El segundo apartado constituye un recuento *más específico* de artistas del siglo XX, no tan universalmente conocidos, y sus propuestas generadas siguiendo esta preocupación por la expansión de

2 Juan Martínez Moro, "Estampa Digital", en *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Colección Espiral, ENAP, 2008, p. 147.

la producción plástica hacia soportes, técnicas y medios múltiples a manera de referentes visuales que agrandan el marco contextual de la investigación. Este segundo apartado de este primer capítulo, se divide a su vez en tres apartados que clasifican más específicamente las referencias yendo desde lo general hacia lo particular en cuanto a su cercanía con la obra personal propia de este proyecto de investigación, presentada en el cuarto capítulo de esta tesis.

El filósofo y artista español Juan Martínez Moro en su obra *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)* menciona que cuando un artista se encuentra trabajando entre los límites de distintos medios, éste tiene la capacidad de asimilar y ordenar la totalidad de los elementos del mundo que lo rodea, y configurarlos a sus intereses creativos:

Es esto precisamente lo que justifica un necesario desarrollo de la investigación experimental con los nuevos medios y, más concretamente, su adecuación a nuestros objetivos[...]. Es imprescindible que el artista actúe sobre la herramienta y no la reciba pasivamente. Si hasta la fecha en el medio informático la figura dominante ha sido la del técnico o el ingeniero, el artista deberá asumir su parcela de influencia cultural, reorientando los medios hacia la creación artística en un amplio sentido.²

Lo anterior refuerza la concepción propia, al respecto de que el contenido o idea que se tenga puede encontrar diversos medios para materializarse.

1.1 EL USO DE DIVERSAS FORMAS DE EXPRESIÓN Y PROCESOS DE CREACIÓN VISUAL EN EL ARTE; LA IMPORTANCIA DEL CONTENIDO Y RESULTADO ARTÍSTICO EN VINCULACIÓN CON EL COMPROMISO DE LA TÉCNICA Y LA DISCIPLINA

Desde el surgimiento de las vanguardias artísticas hasta la actualidad, las obras se basan cada vez más en la mezcla y en los intercambios entre diferentes medios plásticos y visuales. Es evidente, así, el carácter heterogéneo e híbrido del arte actual. El artista contemporáneo puede valerse de diversos mecanismos y procedimientos, haciendo que los géneros y los medios plásticos se diluyan en propuestas integrales. "[...]Entendemos por híbrido cualquier cosa que tenga un origen mixto o una composición que añada variedad y/o complejidad a su sistema básico."³

Según Mónica Mayer, los "[...]avances tecnológicos como la fotografía surgida a principios del siglo XIX, nos quitaron la [...] necesidad de representar la realidad, abriendo los caminos para que este complejo sistema de conocimientos que definimos como arte, se desbordara sobre la vida misma ampliando su definición."⁴ Desde entonces el uso de nuevas técnicas permitió ampliar las fronteras del arte.

Las fronteras entre las distintas técnicas, medios plásticos e incluso, los modos tradicionales de producir, comenzaron a difuminarse permitiendo el surgimiento de nuevos géneros y procesos artísticos.

Yves Michaud, en su libro *El arte en estado gaseoso* cita a Harold Rosenberg al mencionar que en el arte moderno, junto al proceso de "desestetización" del objeto (tema en el cual no se ahonda ya que no es parte de los objetivos de esta investigación) se da un proceso de disolución de la definición. Cuando el crítico estadounidense reflexiona sobre las manifestaciones y propuestas del neodadaísmo de los años sesenta, o los happenings de fines de los años cincuenta, o las propuestas del arte pop —entre otros tantos— señala que "Las obras de arte de aquel entonces eran cada vez menos obras determinadas dentro de un género específico con materiales reconocidos de éste. Como tal, con mayor frecuencia cosas diversas y heteróclitas podían funcionar como obra."⁵ Michaud concuerda con dicho planteamiento al afirmar que:

3 "Yes we drop. La hibridación en el arte". [En línea]. Blogspot. 16 noviembre 2010. [consulta: junio de 2012] <http://yeswedrop.blogspot.mx/2010/12/lahibridacion-en-el-arte-que-hace-al.html>

4 Mónica Mayer, *op. Cit.* p. 39.

5 Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 2007. p 11.

Mucho más a menudo, la producción contemporánea ha abandonado los

6 Yves Michaud, *op. Cit.* p. 30.

7 Umberto Eco, “La obra abierta en las artes visuales”, en *Obra abierta*, Editorial Ariel, Barcelona, 1985, p. 213.

cimacios para invadir el espacio. Está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos destinados a producir efectos visuales, sonoros o ambientales. Estos complejos montajes pueden recurrir a elementos recogidos en el universo cotidiano, objetos en desuso, basura, envases, carteles, materiales industriales, elementos de decoración y mobiliario, productos de consumo común, signos de la cultura popular, o de la cultura de lujo de gran consumo, sonidos, música, luces, cámaras cinematográficas, y monitores de video. Además se incluyen a menudo elementos de tecnología avanzada como informaciones provenientes de internet consultados en tiempo real o programas de informática para pilotear los dispositivos.⁶

Nosotros, como creadores contemporáneos, no podemos menos que aceptar dicha situación con sólo dar una mirada de reojo a la mayoría de las propuestas artísticas que nos rodean y que incluso pueden ser referentes a tomar en cuenta en nuestros procesos creativos y en la obra personal.

Umberto Eco en su ensayo *La obra abierta en las artes visuales*, menciona que cuando la obra se realiza liberándose de los paradigmas tradicionales y convencionales, se enriquece y se vuelve más interesante y de la misma forma, se amplía el campo de las reacciones y percepciones que de ella se deriven. Menciona que:

[...] la posibilidad de una comunicación tanto más rica cuanto más abierta, estriba en el delicado equilibrio de un mínimo de orden permisible con un máximo de desorden. Este equilibrio marca el umbral entre lo indistinto de todas las posibilidades y el campo de posibilidad.[...]. Éste es pues el problema de una pintura que acepte la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que quiera ofrecer a los ojos la más libre de las aventuras y, no obstante, constituir de cualquier modo un hecho comunicativo[...].⁷

Ahora bien, cabe destacar que el interés de gran parte de los productores contemporáneos por desvanecer las fronteras entre géneros y medios plásticos para plasmar un contenido o concepto en una obra artística; ciertamente no es una actitud que haya surgido en la actualidad de forma inmediata y espontánea, sino que ha venido gestándose tiempo atrás (desde inicios del siglo XX) hasta llegar a

las características ya definidas anteriormente con respecto al arte de nuestros días.

Hasta antes del siglo XX, al clasificar los aspectos materiales y técnicos de una obra, se la encapsulaba en un género. Se habían venido marcando siempre, fronteras entre las obras realizadas con un material u otro, entre una técnica y otra. Durante siglos dichos límites que separaban las manifestaciones plásticas, permanecieron sólidamente en pie: pintura, grabado y escultura habían permanecido fuertemente alienadas entre si.

Con la llegada de las vanguardias artísticas, que el creador dejó de hallarse dentro de un área determinada de la producción plástica, separada de otras posibilidades de creación y fue entonces como comenzó a darse el encuentro de las mismas. Uno de los evidentes y más conocidos intentos dados a lo largo de la historia, en pos de derribar las fronteras entre géneros y medios plásticos y artísticos, se encuentra sin duda desde principios del siglo XX, con los cubistas.

El collage del cubismo se extenderá en diferentes formas a lo largo de todo el siglo XX, con el *ready-made* dadaísta, con el *objet trouvé* surrealista, con las construcciones y *assemblages* del *pop-art*, con los *happenings*, géneros aparecidos a mediados del siglo XX y con las instalaciones, éstas últimas presentes en el arte actual. Cada una de estas tendencias implicó una evidente superación de las técnicas tradicionales y una expansión de las fronteras del arte, aproximándolo a la vida cotidiana. Es decir, el arte deja de ser un ámbito lejano y distante de la experiencia social diaria para conformarse ya no sólo como reflejo de ella, sino incluso con base en ella, lo que se da de manera evidente en obras como el urinario que Duchamp convierte en la obra titulada “Fuente”. Un momento importante en esta nueva postura en torno al concepto de expansión y ampliación en la producción, a mediados del siglo XX, se da con este mismo personaje, quien inició trabajando en pintura para posteriormente trasladarse a otros medios para la producción.

Otra manifestación es la paradigmática *Brillo Box* de Andy Warholl, donde la representación original de las cosas, producida manualmente de forma rigurosa y “artística”, es remplazada por el objeto que es una copia idéntica de productos creados industrialmente, en este caso, se presenta en vez de representar. Es así que con la presentación, se da una revolución estética y una transformación mucho más profunda que la mera mutación de una técnica por otra.



La posguerra y el final del siglo XX fueron el terreno en que surge una nueva dimensión del arte. La instalación que aparece como nuevo medio creativo se entiende como una ambientación en la que el artista dispone objetos, fotografías, videos, audio o materia presentada o representada, en un todo integrado con el objetivo de simbolizar a partir de la significación de cada uno de los elementos dispuestos por el artista en un espacio. El signo es el instrumento, se enfoca y dirige a todos los sentidos del espectador. Se incorpora el multimedia, las nuevas tecnologías (video, imagen digital, proyecciones, fotografía) se suman palabra y sonido. Se observa así, un giro radical en la obra de arte que deja atrás aquel debate entre figuración y abstracción, plano y relieve.

El soporte deja de ser el plano tradicional y puede ser el propio cuerpo, un cuerpo ajeno, el entorno urbano, el natural, etc. Surge también lo que actualmente se denomina arte público, cuya premisa versa en la apelación a la percepción y participación del espectador (ahora protagonista); movimientos como el situacionismo y otros tantos generados y desarrollados en el ámbito cotidiano, urbano, real son evidentes en la contribución de estos esfuerzos. El espectador ya no contempla necesariamente sino que protagoniza la obra. Es un nuevo espectador que se traslada, toca, pisa, vivencia la obra abierta a múltiples lecturas.

Es posible que desde el último tercio del siglo XX la desnaturalización y el hibridismo pueden ser vistos como una de las características más importantes del arte actual. Este proceso se aceleró en los años noventa en nuestro entorno cotidiano ante la necesidad de respuesta y búsqueda de solución a múltiples factores que tienen que ver con asuntos sociales de la actualidad: flujos migratorios, transformaciones en las ciudades de tipo social debido al comercio expansivo, a modelos económicos cambiantes, a la tecnología creciente, a modificaciones en los esquemas de familia y muchas otras problemáticas que enfrentar. Las expresiones artísticas por consiguiente, se encuentran también en constante transformación.

El surgimiento de las nuevas tecnologías como las digitales y electrónicas, incluyen en el panorama de las artes visuales al soporte virtual que no es materia sino un código binario, números, información codificada por un sistema y traducida a un mapa de bits. La imagen varía según cómo se visualiza, si está impresa, si es vista en monitor, o proyectada sobre una superficie o volumen. Cambia la percepción y

la vivencia de la obra según sea percibida en un museo, o expuesta en la apertura propia de Internet. Habrá que trabajar ahora en conjunto con el “espectador” de antaño, que ahora se ha vuelto realizador también: el artista no actúa más como el único creador de su obra, divide con el usuario el trabajo y la responsabilidad. Es ahora un proceso en conjunto, donde emergerán identidades múltiples y flexibles. Los papeles del autor y del receptor se redefinen, haciendo desaparecer la figura pasiva del espectador. No puede haber ya un resultado previsible y controlado por el artista, aspecto que se debe tener en claro para que la obra resulte significativa y tenga una razón de ser.

El filósofo Adolfo Sánchez Vázquez en su ensayo *De la estética de la recepción a la estética de la participación*⁸ aborda este tema cuando se refiere a la postura de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, estudiosos de la literatura quienes afirman que el texto literario así como la obra de arte, por consiguiente, no se constituye por el texto o discurso que plantea el autor, sino que se conforma en el momento en que dicho discurso es intervenido y transformado por el lector (espectador). Con esto, se comprende el papel decisivo y esencial que juega el receptor para el proceso creativo del arte según Jauss e Iser.

Sánchez Vázquez plantea en el mismo texto, que con la llegada de las nuevas tecnologías —informática, electrónica o digital— la participación del receptor en el proceso creativo se enfatiza y hace más evidente ya que estas tecnologías permiten que de manera más clara, se requiera una interacción del “espectador” para la configuración de la obra.

Umberto Eco reflexiona también respecto a dicho tema y denomina como “Obra abierta” a este tipo de composición (inicialmente se refiere a la pieza musical) cuando ésta no se entiende o no ha sido creada por el autor con la idea de una composición terminada y completa, sino que éste permite o deja la posibilidad de que el intérprete las complete y así determine su rumbo y desenlace.⁹

Es pertinente afirmar que así como la tendencia artística de la posmodernidad en la que vivimos, o más correctamente sobremodernidad¹⁰, según Marc Augé, ofrece amplia libertad en cuanto a posibilidades creativas por la disolución de los límites tradicionales. También implica que todo puede ser cuestionable, es por ello que como creadores debemos recordar siempre que al producir con base en la experimentación formal, es importante no perder el significado u objetivo del arte: decir algo, que genere reacciones y reflexiones

8 Adolfo Sánchez Vázquez, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Simón Marchán (compilador), Ed. Paidós Estética, Barcelona, 2006, p. 20.

9 Umberto Eco, *Obra abierta*, Editorial Ariel, Barcelona, 1985, p. 71

10 Marc Augé en su texto *Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo del mañana* afirma que no se ha llegado al fin de la modernidad y: “tal vez sea al revés y hoy en día suframos de un exceso de modernidad[...]”. “La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso y, por mi parte, estaría tentado a medirla a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes el exceso de individualismo [...] cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos.”

La antropología postmoderna, según el mismo autor, “tiene por lo menos el mérito de mostrar, en el ámbito cultural, los límites de las teorías de la uniformización”. Aunque se queda sólo en el plano cultural.

Samuel Arriarán, respecto a la definición del postmodernismo, en su libro *Filosofía de la Postmodernidad, crítica a la modernidad desde América Latina*, dice que “la diferencia fundamental entre el postmodernismo y el modernismo es que mientras el modernismo supone una orientación hacia el futuro, el postmodernismo lo hace hacia el pasado. En este sentido, el postmodernismo tiende a recatar los estilos y valores de la



antigüedad sin marcar suficientemente los elementos de discontinuidad. Se ve lo 'neobarroco'- la realidad actual como continuación de lo barroco. O también se ve la hibridez actual como algo permanente.”

Por su parte Jorge Alberto Manrique en su libro *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, al hablar del rumbo del arte mexicano en décadas pasadas, afirma que se ha llegado a “[...]un manejo de técnicas tan diversas que se sirven tanto de los instrumentos modernos de la imagen como, en el otro extremo, incorporan modos artesanales, o bien usan los pinceles o los soportes tradicionales, además de *ensamblages*, instalaciones, *performances*, acciones callejeras. Todo está permitido. Esta variedad puede y debe entenderse como parte de lo que ha venido siendo en el mundo, la posmodernidad.” Afirma más adelante que para el artista en la época contemporánea, se abre un “[...]inmenso abanico de posibilidades, que muchos de ellos han sabido y podido aprovechar.”

¹¹ Carlos Fajardo Fajardo, “Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global”, *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Simón Marchán (compilador), Ed. Paidós Estética, Barcelona, 2006, p. 68.

en el participante-realizador lo cual se opone al antes espectador pasivo-receptor.

El poeta y ensayista colombiano Carlos Fajardo Fajardo en su ponencia *Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global* dice que en el contexto actual se observa un enfrentamiento entre el concepto del artista individual y su obra maestra, y el artista procesual, experimental y mezclador de conceptos. Este ámbito actual puede entenderse entonces como un terreno lleno de posibilidades para los creadores de hoy día quienes deberemos considerar que podemos aprovechar la hibridación de tendencias y conceptos para crear obras que echen abajo las estéticas de reproducción y estandarización.¹¹

Estas posturas pueden ser, dice Fajardo, una contribución importante frente a los ambientes de contrastes y contradicciones en que se vive en el mundo actual, lo cual es en realidad un fenómeno de pluralismo autoritario que busca la segmentación, manipulación y desorganización de los individuos; para desarticular así, las divergencias ideológicas y contestatarias que puedan existir.

A continuación presento en el siguiente apartado, el trabajo de artistas contemporáneos que han adoptado y desarrollado el concepto de hibridación técnica y de posibilidades creativas para conformar sus discursos e intenciones.

1.2 RELACIÓN ENTRE CONTENIDO Y TÉCNICA EN PROPUESTAS DE ARTE VISUAL CON EXPERIMENTACIÓN E HIBRIDACIÓN DE MEDIOS

Me dedicaré ahora a mencionar ejemplos del trabajo de artistas y sus propuestas que han girado en torno a romper los límites entre los diversos medios creativos y de producción, con el objetivo personal de reforzar la importancia del contenido de la obra además de la técnica, medio o soporte. El espacio temporal que me interesa abordar y al que corresponden, se sitúa dentro del marco del siglo XX a la actualidad. Cabe reiterar que el aspecto o criterio que los unifica es su búsqueda por experimentar y combinar medios, soportes y técnicas plásticas en pos de su discurso propio.

En este capítulo con el propósito de incluir referencias visuales y su relación con la propuesta visual de este proyecto de investigación, se incluyen tres apartados:

1.2.1 PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS QUE SE CONSTITUYEN EN OBRAS DE DIVERSAS POSIBILIDADES PLÁSTICAS Y VISUALES, en donde abordo el trabajo de algunos artistas que a lo largo de su vida productiva han transitado por diversos medios y técnicas plásticas, de tal manera que en su trabajo podemos encontrar obras de diversas áreas del arte visual; 1.2.2 MÚLTIPLES LENGUAJES EN UNA SOLA OBRA. PROCESOS CREATIVOS HÍBRIDOS PARA LA REALIZACIÓN DE UNA PIEZA, en donde comento trabajos plásticos en los que la experimentación y combinación de técnicas, soportes y medios se observan ya en un mismo resultado objetivo, es decir en una misma pieza, aspecto que se acerca un tanto más a las características de la propuesta personal de este proyecto; y el 1.2.3 EXPLORACIÓN, COMBINACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL PARA LA PROYECCIÓN DE UN MOMENTO CONGELADO POR LALENTE FOTOGRAFICA EN UNA PIEZA DE ARTE en que se comparten ejemplos de artistas que utilizan las posibilidades ya mencionadas anteriormente, pero además se basan en un elemento que es esencial también en este proyecto y su producción; la imagen fotográfica.



1.2.1 PROPUESTAS QUE SE CONSTITUYEN EN OBRAS DE DIVERSAS POSIBILIDADES PLÁSTICAS Y VISUALES

12 Marcel Duchamp, en Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1984, p.19.

13 Marcel Duchamp, *Op. cit.*, p.54

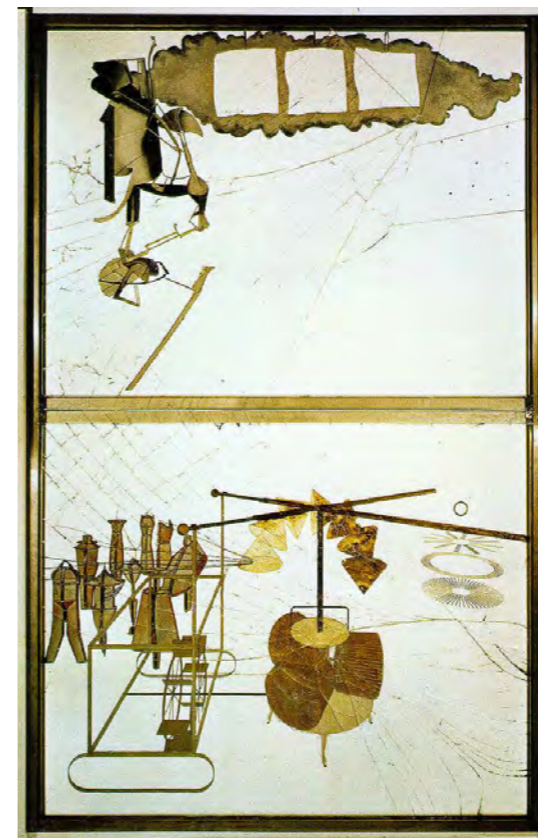
Seis son las referencias que integran ese apartado: Marcel Duchamp, Rebecca Horn, Luis López Loza, Nam June Paik, Bruce Nauman y el Colectivo Democracia, con algunas de las obras que conforman su extenso trabajo ya que resultan adecuados para establecer un panorama general de artistas que del siglo XX a la actualidad, han transitado por diferentes medios de creación en cada una de sus piezas.

Las intenciones, motivaciones y discursos que éstos han tenido son diversas en algunos casos y similares en otros, pero en todas estas manifestaciones el traslado de un medio a otro es lo que unifica sus trabajos y los relaciona entre sí, y es lo que se pretende rescatar de forma específica en esta investigación.

En el caso de Duchamp, la motivación fue crear una ruptura con el ambiente artístico del momento, y todo tipo de lenguajes, estrategias y paradigmas tradicionales de éste. En principio, desde su “regreso” después del rechazo de su *Nu descendant un escalier* que provocó su distanciamiento de esta esfera creativa tradicional, el artista se enfrascó en la búsqueda por evitar todo contacto con la tradición pictórica e incluso con esta misma pieza, según comentó él mismo en una entrevista que le hizo Pierre Cabane en 1949.¹²

Así sus famosos *ready mades* se configuraban en resultados artísticos realizados por medio de una técnica poco convencional que en otras piezas mutará a distintos modos de creación. Para 1915 Duchamp comenzó a trabajar en su emblemática pieza titulada *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, mejor conocida como *El gran Vidrio* realizada con óleo, hoja de aluminio, alambre y polvo sobre dos hojas de vidrio, la cual después de varios años fue declarada por el mismo autor como formalmente “inacabada” para pasar a ocuparse en otro trabajo: “En el fondo tengo la manía de cambiar, como Picabia. Se hace algo durante seis meses o un año, y se pasa a otra cosa”.¹³

1. LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES,
MÊME, 1923
MARCEL DUCHAMP



2. RUEDA DE BICICLETA, 1913
MARCEL DUCHAMP
READY MADE



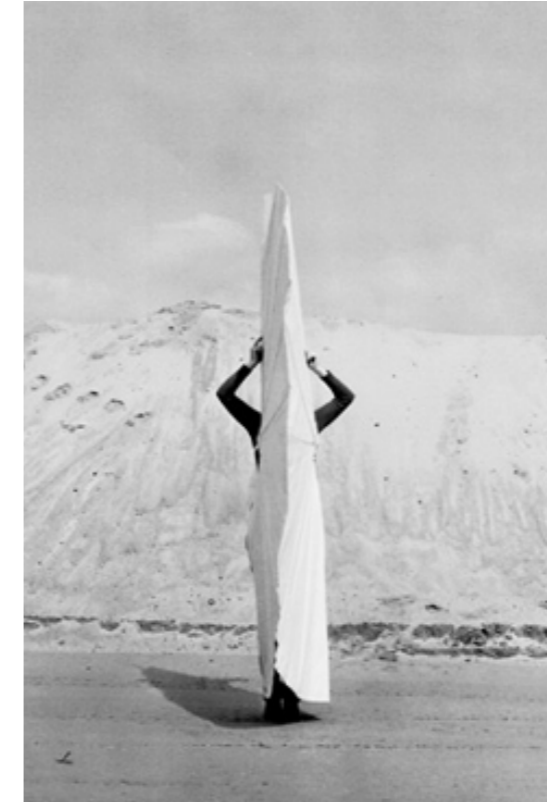
Esta frase de Marcel Duchamp, anteriormente citada, sin considerar su contexto pero si su significado literal, bien podría haber sido pronunciada por cualquiera del resto de los artistas que incluyo en este apartado. Pero sin duda parece servir de forma adecuada para la trayectoria productiva de Rebecca Horn, si pensamos en las transiciones que su trabajo experimentó en cuestión de medios y posibilidades de creación: durante sus tempranos trabajos de los 70, la temática que le interesó fue la transformación del cuerpo femenino y se adaptó de manera idónea al medio del performance en el que realizó mayormente su producción en aquella época, para trasladarse en otros momentos y en otras piezas hacia medios como la escultura y el dibujo, pero manteniendo siempre una estética similar en todas sus obras. Casi como si todas tuviesen siempre la misma esencia por dentro pero sólo materias distintas que les dan forma, lo que resulta muy evidente en su performance *Weisser Körperfächer*, la pintura *Tree of Winter drops* y la escultura *Magik rock*.

Estas transiciones por muy osadas que puedan apreciarse, en el fondo parecieran estar guiadas por intenciones o preocupaciones similares, nunca hacen que se muestre hostilidad entre unas y otras.

3. WEISSER KÖRPERFÄCHER (WHITE BODY FAN), 1972

REBECCA HORN

PERFORMANCE



4. TREE OF WINTER DEW DROPS, 2007

REBECCA HORN

LÁPIZ, TINTA, ACRÍLICO S/ PAPEL.



5. MAGIC ROCK, 2005

REBECCA HORN

ESCUPTURA CON ROCA



6. DE LA SERIE FORMAS DEFORMES, 2009

LUIS LÓPEZ LOZA

GRABADO AL BURIL Y MEZZOTINTA



Este carácter de las piezas de Horn de contener una misma esencia es aún más evidente en el trabajo del artista mexicano Luis López Loza quien perteneció a la denominada “Generación de la ruptura” y cuyo trabajo que ha seguido como hilo conductor el color aplicado a las formas abstractas orgánicas, desde sus tempranas obras alrededor de 1959, parece haberse ido “recreando de forma permanente”¹⁴ —según sus propias palabras— como si generara seres vivos que se reproducen masivamente al establecerse sobre un terreno fértil. Dicho terreno ha venido siendo el plano bidimensional intervenido por la gráfica o la pintura, así como también el soporte tridimensional de la escultura, sin dejar nunca de contribuir y materializar la coherencia discursiva del autor.

¹⁴ Luis López Loza “Luis López Loza”. [En línea]. Página de Mariana Valdés, Art promoter. [consulta: marzo de 2013]. <http://www.marianavaldes.com/luis-esp.html>

7. BLANCO SONANDO UN PASADO, 2009

LUIS LÓPEZ LOZA
ÓLEO SOBRE TELA



8. OMPHALOS, 2006

LUIS LÓPEZ LOZA
CERÁMICA



De igual forma que el trabajo de Horn y de López Loza fluye de manera armónica debido a que los medios que utilizan son sólo la herramienta técnica que da forma a sus intenciones discursivas, podemos también encontrar artistas en quienes puede notarse un completo equilibrio en el uso de medios tanto tradicionales como aquellos que las nuevas tecnologías permiten. Lo que sucedió con el compositor y videoartista surcoreano Nam June Paik cuyo trabajo se desarrolló durante la segunda mitad del siglo pasado.

Conocido como el “padre del video-arte”, Paik fue uno de los artistas que durante la segunda mitad del siglo XX expresó la transformación emergente de la cultura ante las nuevas tecnologías electrónicas de aquella época. Integró el movimiento *Fluxus*15 por lo que sus preocupaciones, al igual que las del grupo giraban en torno a dejar fluir de la vida cotidiana para re-configurarla y resignificarla como obra de arte. Al igual que el resto de los artistas que presentamos como referencia en este apartado, su obra se compone de obra gráfica, instalación y performance, entre otros medios.

El uso que hace Paik de las tecnologías electrónicas es evidente en piezas como *Electronic Superhighway*, donde utilizó luces neón, recurso del cual también se valió Bruce Nauman en numerosas piezas que generó por medio de superposiciones de este tipo de iluminación en diversos ritmos de encendido y apagado. Reconocido desde principios de la década de los 70 como uno de los artistas más innovadores, Nauman produce en medios tan diversos como la escultura, el video, el cine, la gráfica, el performance y la instalación. Toda su obra parece surgir de las actividades, el lenguaje y los materiales de la vida cotidiana,

15 Fluxus es un movimiento creado por George Maciunas en 1962 y que reunió a artistas plásticos, músicos, poetas y performers bajo consignas cercanas al dadaísmo. Como indica su nombre “fluxus” - flujo, en latín - era un continuo dejar correr en libertad ideas y obras. George Maciunas apoyó el nombre del grupo, fluxus (flujo), en la definición de Henri Bergson para argumentar que nuestra experiencia del mundo no se da momento a momento, sino en un flujo imparable, como cuando escuchamos música.

16 María del Corral (2000) "Bruce Nauman, 1981. Triángulo suramericano". [en línea]. Revista El Cultural.es. [consulta: marzo de 2013]. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/2747/Bruce_Nauman

situación con la cual de forma evidente, podemos hallar relación de nuevo con las intenciones y estrategias de Paik. Desde 1965, además de utilizar cuanto material le sea disponible, Nauman ha trabajado también con su cuerpo en acuerdo con la danza, la música y otras disciplinas relacionadas.

Durante esos primeros años la imagen principal de sus obras fue su propio cuerpo, utilizándose a sí mismo, no tanto como un catalizador de la autoexpresión tradicional, sino como un vehículo para analizar sus ideas y documentar su actividad, haciendo públicas sus reflexiones y sus dudas; mostrando cómo la actividad del estudio y el proceso de trabajo eran para él tan importantes como el producto final.¹⁶

9. BUDDHA, 1989
NAM JUNE PAIK
ESCUPTURA / INSTALACIÓN



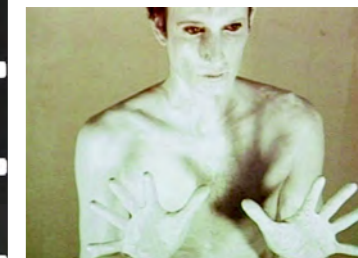
10. WRAP AROUND THE WORLDMAN, 1990
NAM JUNE PAIK
INSTALACIÓN

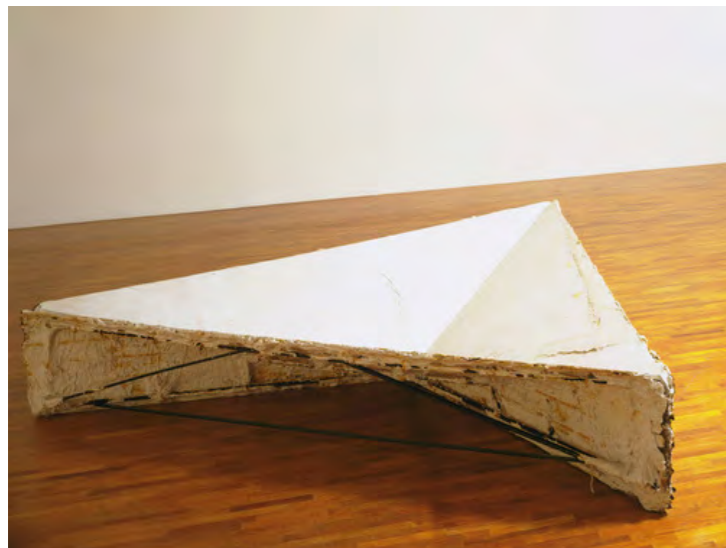


11. ELECTRONIC SUPERHIGHWAY, 1995
NAM JUNE PAIK
INSTALACIÓN

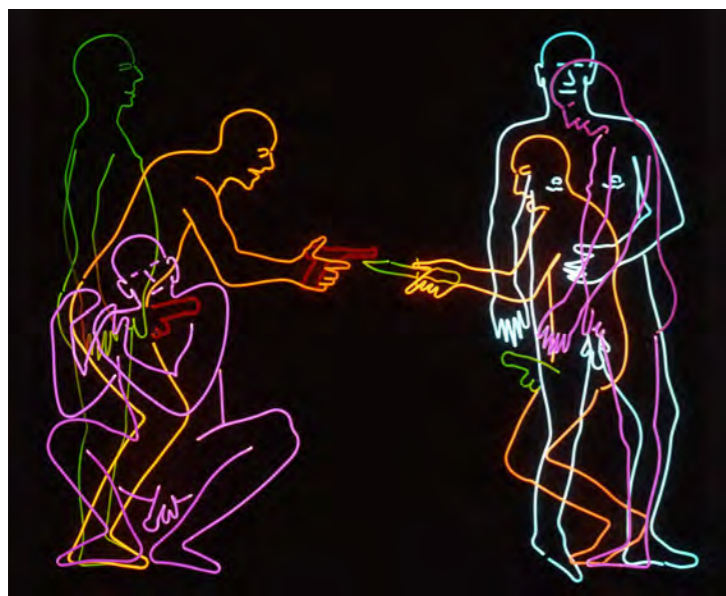


12 - 13. ART MAKE-UP. 1967-1968
BRUCE NAUMAN
PERFORMANCE / FOTOGRAFÍA





14. *DEPRESIÓN TRIANGULAR*, 1977
BRUCE NAUMAN
YESO, GOMA, ACERO FUNDIDO,
VÁSTAGOS DE ACERO



15. *SEX AND DEATH*, 1941
BRUCE NAUMAN
NEÓN

Este mismo aprovechamiento que hace Nauman y los artistas mencionados anteriormente, de las distintas posibilidades plásticas y visuales para la creación, es una característica del *Colectivo Democracia* formado por los artistas españoles Iván López y Pablo España quienes fueron fundadores y parte del colectivo *El perro* fundado en 1989 y disuelto en el 2002. Dicho colectivo desarrolla proyectos de un marcado carácter híbrido en los que de nuevo, se utilizan medios muy variados entre los cuales se cuentan el video, la fotografía, el arte objeto, la instalación, el diseño industrial, el diseño gráfico y la creación de prototipos.

El Colectivo Democracia refleja en su trabajo de manera contundente múltiples preocupaciones sociales del momento actual: inmigración, seguridad, control, vigilancia, violencia, terrorismo y democracia. Sus proyectos emplean medios diferentes para reflexionar sobre temas de actualidad social que interesan al colectivo. Pablo España explica que es un colectivo con una línea de trabajo que responde a la idea de abordar una práctica artística centrada en la discusión, en el enfrentamiento de ideas y modos de acción.¹⁷

17 Pablo España, "Democracia", [en línea]. Página web. [consulta: en febrero 2012].
<http://gattacaxy.blogspot.mx/2012/03/colectivo-democracia.html>

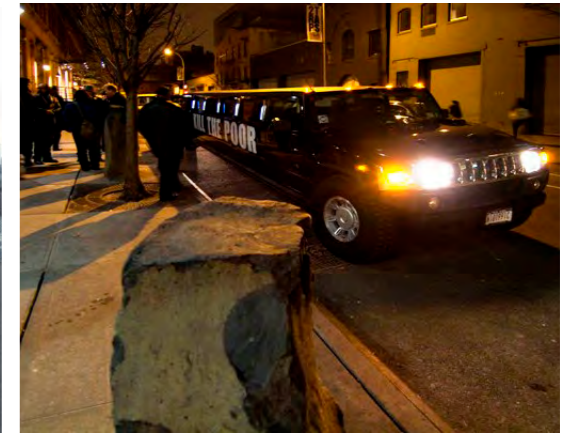
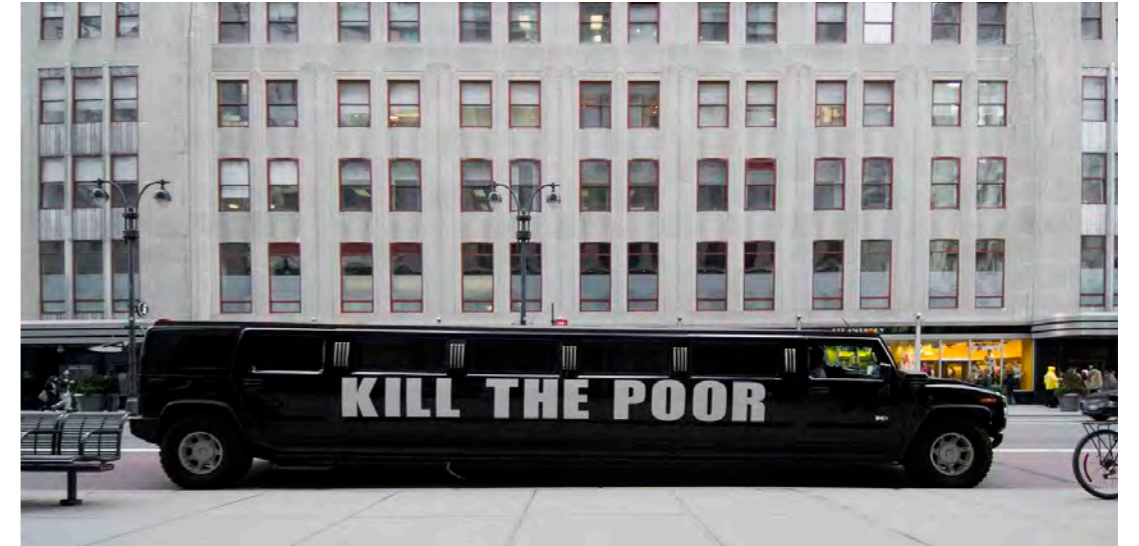




16, 17 Y 18. ESTADO ASESINO/ LIBERTAD PARA LOS MUERTOS. 2010
 COLECTIVO DEMOCRACIA
 INTERVENCIÓN URBANA. CIUDAD JUÁREZ (MÉXICO)



19 - 21. EAT THE RICH / KILL THE POOR, 2007
 COLECTIVO DEMOCRACIA
 INTERVENCIÓN SOBRE UNA LIMUSINA HUMMER DEDICADA A TRANSPORTAR COLECCIONISTAS DE ARTE
 PROYECTO EN COLABORACIÓN CON ART-BUS





22. VÍCTIMA. 2008
COLECTIVO DEMOCRACIA
ESCULTURA REALIZADA EN ORO. INSTALADA
EN EL PARLAMENTO VASCO



23. VÍCTIMA. 2008
COLECTIVO DEMOCRACIA
ESCULTURA REALIZADA EN ORO. INSTALADA
EN EL PARLAMENTO VASCO

Cabe mencionar que en este sentido se halla cierta diferencia entre las intenciones discursivas de Duchamp y las del Colectivo Democracia (como comentamos al inicio de este apartado) ya que en una entrevista con Pierre Cabanne, éste último comentó: “Cuando se pinta un cuadro, aún si es abstracto, siempre hay una especie de obligado relleno. Yo me preguntaba cuál era la causa?”,¹⁸ con lo que se puede deducir su discrepancia en cuanto a que la obra de arte tuviese que “decir algo”; sin embargo nos interesa exclusivamente por el hecho de que sus estrategias de producción parten del mismo interés de utilizar medios plásticos y visuales variados para cada uno de sus proyectos.

Finalmente, se puede comprobar con estos ejemplos, que en el arte contemporáneo, el hecho de tener una postura artística, un concepto determinado y la intención de reforzarla con cada proyecto, no está ni ha estado peleado nunca con el hecho de tener la vía libre para transitar a través de distintos medios y lenguajes plásticos, entre un trabajo creativo y otro.

¹⁸ Marcel Duchamp, *Op cit.*, p. 19.

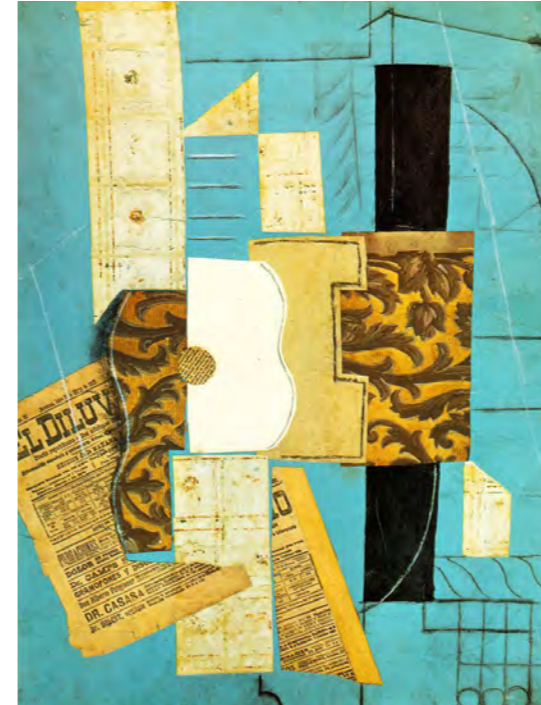
1.2.2 MÚLTIPLES LENGUAJES EN UNA OBRA. PROCESOS CREATIVOS HÍBRIDOS PARA LA REALIZACIÓN DE UNA PIEZA

En el presente apartado comento tres manifestaciones creativas en las que el uso de diversas posibilidades de producción se conjuntan en una misma pieza, dando origen a trabajos que rondan en el manejo del collage.

Siguiendo la lógica de establecer como criterio de selección el marco temporal del siglo XX a la fecha, debo sin duda mencionar la obra del llamado cubismo sintético de Picasso, Braque y sus contemporáneos, ya que en este tipo de obras se puede decir que se halla el origen del collage. Técnica que resulta ser el primer intento o mejor dicho, la idea precursora del concepto de hibridación técnica al proponer la adición de materiales no convencionales a la obra pictórica.

En este tipo de piezas la imagen se estructuraba primeramente por el dibujo y la pintura con el fin de darle volumen e intentar añadir tridimensionalidad a través de la textura y el material añadido a la imagen.

24. GUITARRA, 1913
PABLO PICASSO
COLLAGE



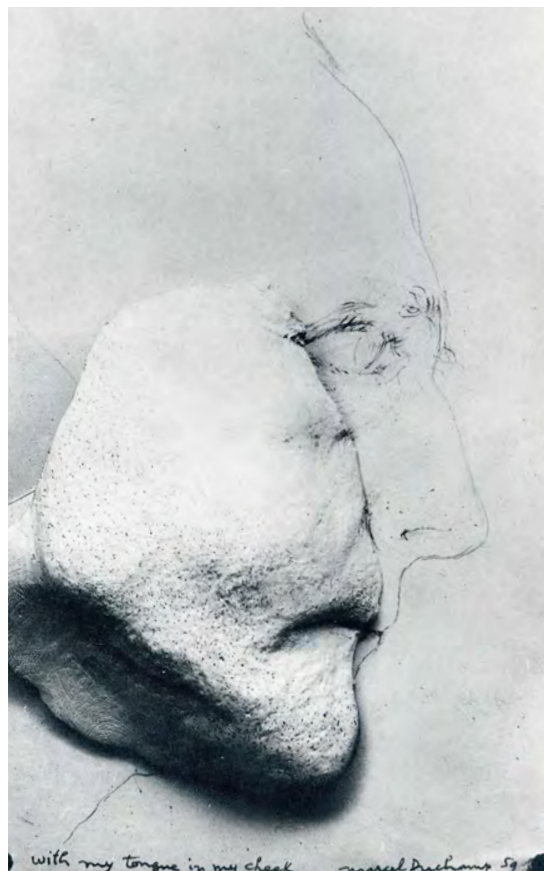
25. LA PERSIANA, 1914
JUAN GRIS
COLLAGE



26. WITH MY TONGUE IN MY CHEEK, 1959

MARCEL DUCHAMP

DIBUJO Y RELIEVE



En la pieza *With my tongue in my cheek*, esta estrategia parece haber sido retomada por Marcel Duchamp, puesto que al igual que los artistas referidos en este apartado, generó obra cuyas características formales y técnicas remiten al aspecto que nos interesa. En esta pieza, al dibujo a lápiz, Duchamp le adhirió el molde tridimensional de yeso que se hiciera de la lengua conformando lo que fue la representación de su mejilla. Notamos de esta manera, cómo en una pieza muy simple y sintética, el concepto de hibridación técnica está materializado de una forma muy interesante en la que se deja clara la armonía y el equilibrio que se puede dar en una obra en que se hacen confluír distintas técnicas y medios plásticos o visuales sin que presenten hostilidad y, más aún, complementándose uno como otro y reforzando la intención discursiva y el concepto de la misma.

Pero, así como en estas piezas, el dibujo o el plano pictórico que estructura la composición y requiere de la aparición del material que lo dote de textura o añada tridimensionalidad, también podemos encontrar piezas que utilicen dos técnicas que se valgan del relieve como característica principal, como es el caso de los *xilo-collage-relieves* del artista argentino Antonio Berni quien es mejor conocido por su trabajo en pintura pero quien además realizó dos series utilizando esta técnica, sobre personajes de

27. DE LA SERIE JUANITO LAGUNA, 1978

ANTONIO BERNI

XILO-COLLAGE-RELIEVE



ficción creados como prototipos narrativos a partir de la observación de la realidad del Buenos Aires y sus villas pobres, para la época en que éste habitó dicha ciudad.

Para estas dos series tituladas *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, las maderas de base con incisiones —propias de la xilografía tradicional— incorporaron telas y objetos de metal que funcionaban como marcas-registro en los papeles estampados. La basura industrial que Berni iba encontrando se hacía también evidente como incrustaciones sobre los cuadros collage, la cual y junto con las texturas y los demás elementos que añadía, hacía que muchas de estas piezas dejaran de ser obras bidimensionales con collage y se trasladan a lo que sería, mejor dicho, una escultura en relieve. Hecho que en este punto conjuntaría ya no dos sino tres medios y lenguajes plásticos en una sola propuesta artística.



28. DE LA SERIE RAMONA MONTIEL, 1966

ANTONIO BERNI

XILO-COLLAGE-RELIEVE



29. GENRE ALLEGORY, 1943

MARCEL DUCHAMP

COLLAGE

La segunda pieza de Marcel Duchamp presentada en este apartado se titula *Genre Allegory* y fue hecha por el artista para un concurso en torno al retrato de George Washington. Sobre una matriz de cartón de 53 x 40 cm. que trabajó a manera de grabado en relieve con cartón de colores, generó planos de color azul y negro. En el centro del plano emergía una gasa manchada de sangre y yodo que colocada sobre un plano determinado formaba del lado derecho el perfil de Washington y del lado izquierdo el contorno del territorio de los E.U. Trece estrellas pintadas de blanco y pegadas sobre clavos, fijaban la tela al soporte.

Ésta y las anteriores propuestas han servido de ejemplos de manifestaciones híbridas que refuerzan la idea de que el artista visual es libre de valerse de todas las formas de creación y de todos los procesos de trabajo que tenga a su disposición, para la conformación de su discurso o concepto, idea que resulta ser uno de los objetivos principales a lograr en la propuesta visual propia de este proyecto de investigación.



1.2.3 EXPLORACIÓN, COMBINACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL PARA LA PROYECCIÓN DE UN MOMENTO CONGELADO POR LALENTE FOTOGRAFICA EN UNA PIEZA DE ARTE

19 Víctor Flores Olea, *Retrato de Familia*, Miguel Angel Porrúa, México, 2004, p. 6.

En este apartado se incluyen tres autores que ya no sólo constituyen propuestas híbridas y de experimentación técnica, sino que además utilizan la imagen fotográfica como plataforma inicial para la construcción de las composiciones: El mexicano Víctor Flores Olea, la nicaragüense Patricia Villalobos y el estadounidense Casey Mckee.

Lo que unifica a estos tres exponentes —como ya lo he dicho— es el hecho de que para su trabajo creativo toman como base el retrato fotográfico, sin embargo cada una tiene intenciones o mejor dicho enfoques y preocupaciones diversos para la creación de sus piezas.

Flores Olea, ensayista, narrador y fotógrafo mexicano realizó el trabajo aquí comentado, entre los años de 1980 y 1990 y su interés fue generar una serie de retratos de personajes de la cultura tales como sus amigos y compañeros a modo de homenaje, como muestra de cariño y respeto a todos ellos. Es decir en este trabajo se hace evidente la carga emocional y personal que el autor le añade a sus composiciones y la manipulación digital que parece ser un tanto arbitraria pero con la intención de crear en cada fotografía una

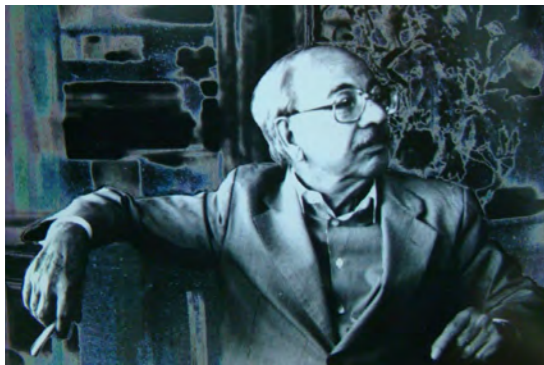
[...] nueva 'composición' que sin alterar propiamente los rasgos de los amigos, conocidos y familiares ahí presentes, les infundiera una 'actualización' y tal vez una 'nueva' dimensión que no contuvieran las simples fotografías originales, un 'algo más' que tal vez les añadiera un interés y un ritmo adicional [...]. 19



30. PABLO ARMANDO, POETA 1985
VÍCTOR FLORES OLÉA

31. JUAN GOYTISOLO, NOVELISTA, 1992
VÍCTOR FLORES OLÉA

32. RAFAEL RUIZ H., NARRADOR, 1992
VÍCTOR FLORES OLÉA



33. FERNANDO BENÍTEZ, HISTORIADOR, 1982
VÍCTOR FLORES OLÉA

34. SIN-YU-SIN, NOVELISTA, 1992
VÍCTOR FLORES OLÉA

35. PEDRO MEYER, FOTÓGRAFO, 1992
VÍCTOR FLORES OLÉA

Es importante considerar que para la época en que Olea realizó esta serie, la manipulación de imágenes por medio de programas de edición no era algo común, por lo que este trabajo conlleva, sin duda, el mismo mérito que se puede conceder a propuestas más contemporáneas osadas e innovadoras como las de Patricia Villalobos, quien juega de una manera atrevida pero sumamente depurada con los diversos medios de la fotografía, la gráfica y la pintura.

La estructuración de las composiciones de Villalobos permite que la calidad específica de cada una de las técnicas afloren sin perder su esencia, pero a la vez se mezclen de forma tan sutil que se da una completa integración formal entre ellas. Esto puede ser una finalidad a buscar en el trabajo de combinación o hibridación de técnicas y medios en una propuesta artística.

En el caso de Villalobos, es claro que la fotografía es el recurso principal con base en el cual se estructura la composición de tal manera que es este aspecto el que haya similitud con la obra de la propuesta personal de este proyecto de investigación. Sin embargo en este caso, el retrato fotográfico tiene tal vez, una significación más conceptual y actúa incluso como mero elemento compositivo de la imagen, más que como representación familiar de un ser querido como en la serie de Olea, hecho que parece repetirse también en la obra de Casey Mckee en quien de nuevo el principal objetivo a desarrollar parece ser la preocupación de hibridación técnica para lo cual es probable que busque la imagen fotográfica, más no el retrato propiamente.

36. TRANS-HUMANA, 2001

PATRICIA VILLALOBOS

PINTURA / GRÁFICA



37. PIEL DE CULEBRA, 1995

PATRICIA VILLALOBOS

ÓLEO Y SERIGRAFÍA SOBRE IMPRESIÓN

DE PLATA Y GELATINA

Por otra parte, McKee trabaja también por medio de un proceso de combinación de la pintura y la fotografía, en el cual se dedica primero a la creación de la fotografía, que posteriormente imprime en un soporte por medio de emulsión fotográfica para finalmente utilizar óleos y otros medios para manipularla y añadirle la expresión que busca a la fotografía.

Pareciera que McKee pretende que sus piezas se encuentren en el límite entre la pintura y la fotografía y que al mismo tiempo, al contemplarlas no sea posible identificarlas como pintura ni tampoco como fotografía. Están entre las dos, pero mantienen las cualidades de ambas al mismo tiempo.

Es de esta manera, que siendo distintas las intenciones y los objetivos de cada uno de los artistas aquí presentados, sin duda han sido necesarios para establecer un panorama en torno a productores que utilizan el mismo recurso (la fotografía), para la realización de sus proyectos y reflexionar al respecto.

El recuento de artistas contemporáneos que han conjugado diversos medios, soportes y técnicas plásticas para la construcción de sus propuestas se ha hecho necesario también, ya que la propuesta personal que forma parte de este proyecto de investigación, ha tenido dichos intereses de buscar posibilidades plásticas y visuales variables con las que conformar el discurso o el contenido conceptual de este trabajo, el cual implica también la utilización de fotografías.



38. *THE MACARONI DEFENSE*, 2005

CASEY MCKEE

FOTO PINTURA



39. *CALCULATED INTANGIBLE VALUE*, 2007

CASEY MCKEE

FOTO PINTURA



40. *BOARD OF DIRECTORS*, 2012

CASEY MCKEE

FOTO PINTURA





RECUENTO HISTÓRICO DE ALGUNOS ASPECTOS DE LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO

02

La obra de este proyecto de investigación resulta ser un álbum de familia, basado en el archivo fotográfico de mis antecesores paternos desde el momento de su llegada a nuestro país, provenientes de Japón, su nación de origen.

De tal manera, se hace necesaria una revisión acerca de la migración como fenómeno social de gran importancia, y en específico de la migración japonesa a nuestro país debido a que dicho tipo de migración es el que determina o conduce —como ya se ha mencionado— la historia familiar captada en los álbumes de la abuela, cuyas fotografías se retoman, manipulan y reinterpretan en el álbum de familia, que será la propuesta personal que forma parte de este proyecto de investigación.

Es así que el capítulo se divide en cuatro apartados; en el primero, 2.1 BREVE APROXIMACIÓN AL FENÓMENO MIGRATORIO Y SUS CAUSAS, planteo de forma general las causas que orillan a la migración y algunas reflexiones en torno a este fenómeno tan común actualmente por los altos índices en que se observa en todo el mundo.

Un segundo objetivo del capítulo, reflejado en el apartado 2.2 CONSIDERACIONES HISTÓRICAS CON RESPECTO A LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO A PARTIR DE FINALES DEL SIGLO XIX, es concretar la temática del fenómeno migratorio hacia esta migración en específico y para dicha etapa de la historia.

Presento, así en un tercer apartado, 2.3 LOS SIETE TIPOS DE MIGRACIÓN SEGÚN OTA MISHIMA, un amplio recuento histórico de las oleadas migratorias que se dieron hacia México, desde ese entonces, los tipos de trabajadores que las integraban y las condiciones en que se dieron dichos movimientos.

En el cuarto apartado 2.4 CONTRIBUCIONES DE LA INMIGRACIÓN JAPONESA A LA CULTURA MEXICANA, se incluyen las aportaciones de la migración japonesa a la cultura mexicana, ya que numerosos japoneses llegados a México, se insertaron en distintos ámbitos artísticos y sociales dejando en ellos profundas y positivas huellas imborrables.

2.1 BREVE APROXIMACIÓN AL FENÓMENO MIGRATORIO Y SUS CAUSAS

1 Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (1990) “Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares”. [en línea]. Sitio Web de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. Resolución del 18 de diciembre de 1990. [consulta: diciembre 2011]. <http://www2.ohcr.org/spanish/law/cmhw.htm>

2 Andrade-Eekhoff, K, Cieslik, T, Domínguez Avila (2006). “Los nuevos escenarios de la migración: causas, condiciones, consecuencias”. [En línea]. Libro migración 2, Fundación Heinrich Böll, Oficina Regional para C.A., México y Cuba. julio 2006. [consulta: diciembre 2011]. http://www.boell-latinoamerica.org/downloads/Libro_migracion2.pdf.

El fenómeno migratorio es uno de los temas más preocupantes en la actualidad y resulta ser un fenómeno global hoy en día, que se debe en la mayoría de los casos a una búsqueda de mejores condiciones de vida. Su acontecer es promovido por factores como las marcadas dicotomías económicas entre naciones, relaciones e intercambios entre países.

La Convención Internacional sobre la Protección de los Derechos de todos los Trabajadores Migratorios y de sus Familiares considera a la migración como un fenómeno que abarca a millones de personas y afecta a un gran número de Estados de la comunidad internacional. En dicha Convención, “Se entiende por ‘trabajador migratorio’ toda persona que vaya a realizar, realice o haya realizado una actividad remunerada en un Estado del que no sea nacional.”¹

Si bien, a nivel mundial, uno de cada diez migrantes ha salido de su país por razones políticas y la migración académica es también una nueva tendencia; la pobreza se ubica como el motivo principal. Cada año millones de hombres y mujeres salen de sus países en busca de una vida mejor. Según el Fondo de la Población de la ONU, para el año 2000 había en el mundo más de 175 millones de migrantes internacionales, una de cada 35 personas, en comparación con los 79 millones que existían en 1960.²

La razón principal de la migración internacional se encuentra en los diferentes niveles de bienestar entre los países de origen (expulsores) y los de destino (receptores). Este fenómeno de abandonar un lugar en busca de otro con mejores condiciones de vida ha sido una actividad común desde el origen de la humanidad. Al partir, nos

llevamos nuestros límites fronterizos puestos, es decir, el movimiento implica una reafirmación de identidades. Se debe ser capaz de adaptarse e integrarse al entorno al que se introduce, pero sin perder la propia identidad. El fenómeno migratorio modifica a los migrantes, y los migrantes modifican a su vez los lugares que dejan atrás, así como los territorios a los que llegan. Es bien sabido, pero a veces olvidado el hecho de que la migración ha constituido siempre un proceso natural en el desarrollo de las civilizaciones humanas desde el principio de los tiempos, y más aún, el hecho de que las sociedades contemporáneas son producto de la transformación de las culturas e ideologías.

En la actualidad, la migración es un fenómeno mundial en tiempos de la globalización, la cual se ha incrementado debido a que los migrantes aportan fuerza de trabajo en los sitios que la requieren, además lleva consigo una gran diversidad cultural a aquellas regiones en donde se instalan. Tal aporte en ocasiones ha resultado enriquecedor desde una perspectiva multicultural pero en otras ha dado lugar a fenómenos interculturales xenofóbicos extremos. Ambas actitudes o reacciones se dieron en México a la llegada de la migración japonesa a partir del siglo XIX, lo cual generó un intercambio cultural entre los ciudadanos del país expulsor y receptor.

2.2. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS CON RESPECTO A LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO A PARTIR DE FINALES DEL SIGLO XIX

Uno de los problemas que más preocupó a México a partir del siglo XIX fue su escasa población, sobre todo en ciertos estados del país. Los primeros gobiernos independientes pensaron que la inmigración extranjera podría ser la solución para la colonización y el poblamiento. Una de las migraciones a México que fue ampliamente propiciada por el gobierno a partir de 1828 fue la de japoneses.

Eizaburo Okuizumi, uno de los principales estudiosos de la migración japonesa hacia las islas del Pacífico y Norteamérica, afirma que para comprender las causas de la migración japonesa, se requiere entender la situación interna de Japón en la época que ésta se inició.

A mediados del siglo XVII Japón optó por una política de asilamiento voluntario con occidente como consecuencia de la llegada de misioneros católicos de Portugal y España a dicho país (lo que despertó el temor de invasiones extranjeras). Sin embargo en 1853 con la llegada del comodoro estadounidense Matthew Perry se dio una reapertura, con lo que dicho país reinició relaciones con occidente al firmar tratados con las principales potencias económicas del mundo como Estados Unidos, sin embargo, todos serían tratados unilaterales.

En aquel entonces Japón se encontraba en un proceso de modernización que trajo muchos cambios. La modernización implicó que los pequeños propietarios cayeran en desventaja competitiva con los avances tecnológicos y finalmente quedaran en bancarota. Comenzó entonces a darse la emigración interna del campo hacia las ciudades de dicho país con lo que dio inicio el problema de la sobrepoblación. Hecho que propició que el gobierno japonés optara por enviar al exterior los excedentes de población, como una estrategia para solucionar este problema, así como el del desempleo.

El primer movimiento migratorio se dio en la tercera parte del siglo XIX hacia Hawai y a finales del mismo siglo se extendió a Estados Unidos y Canadá.

La política migratoria de Japón era una estrategia bien planeada y de largo plazo que tomaba en cuenta todos los aspectos necesarios

para ser exitosa (obediencia, voluntad, organización, planeación, orden y proyección); lo que alertó a los diferentes países y ocasionó que éstos aplicaran restricciones a los migrantes japoneses, como cuotas y regulaciones.

Okuizumi sostiene que la migración japonesa originó en Canadá y Estados Unidos una especie de histeria que generó reacciones por parte de los nativos en contra de los recién llegados. En 1907 Estados Unidos instituyó el acta denominada *Gentleman agreement*³ la cual prometía que el gobierno de Estados Unidos mitigaría la discriminación hacia los japoneses que radicaban en su territorio, siempre y cuando Japón detuviera la inmigración hacia este país.

Así mismo Canadá estableció una norma restrictiva que sólo admitía la entrada de 159 migrantes japoneses al año. Razones, según Okuizumi, por las que América Latina comenzó a figurar como una región de interés para el gobierno de Japón, la cual se enfatizó en México, Brasil y Perú. México era para Japón un país amistoso, rico en recursos naturales y que requería de inmigración extranjera; un lugar ideal al cual emigrar. Además, fue el primer país de Occidente que le ofrecería absoluta reciprocidad, con lo cual reconocía la soberanía de Japón. Este primer Tratado de Amistad, Comercio y Navegación firmado en 1888 entre los Estados Unidos Mexicanos y el Imperio del Japón repercutió directamente en la migración japonesa. A través de su artículo IV los habitantes de ambos países podían inmigrar libremente en sus respectivos territorios.

Cabe mencionar aquí, que los puertos principales de ingreso al país para los inmigrantes fueron Salina Cruz en Oaxaca y Manzanillo en Colima. Sin embargo los puertos de tierra como Nogales en Sonora, Tijuana y Mexicali en Baja California, fueron comunes para aquellos que llegaron desde Estados Unidos. Los puertos de Mariscal y Suchiate en Chiapas fueron utilizados por los japoneses que ingresaron a México provenientes de América del Sur, y el de Veracruz para los que venían de Cuba.

³ The Columbia Electronic Encyclopedia (2007). [En línea]. "Gentlemen's Agreement, 6th". ed. Columbia University Press, All rights reserved. [consulta: octubre 2011]. <http://www.infoplease.com/ce6/history/A0820508.html>



2.3 LOS SIETE TIPOS DE MIGRACIÓN SEGÚN OTA MISHIMA

4 Ota Mishima M. E., *Siete Migraciones Japonesas en México 1890-1978*, México D.F., El Colegio de México, 1985, p.36.

Después de que Japón instaló su consulado en México en 1891, nombró a Fujita Toshiro como cónsul y México nombró también a José María Rascón como su primer ministro plenipotenciario en Japón. Con este acontecimiento, darían inicio los procesos migratorios de japoneses a México, los cuales según Maria Elena Ota Mishima; se pueden clasificar en siete tipos de migraciones de acuerdo a los periodos de la historia en que suceden.⁴ Los siete tipos de migración son:

- PRIMER Y SEGUNDO TIPO: COLONOS AGRÍCOLAS Y EMIGRANTES LIBRES (1890-1901)
- TERCER TIPO: JAPONESES BAJO CONTRATO (1900-1910)
- CUARTO, QUINTO Y SEXTO TIPOS: ARRAIGO DE INMIGRANTES JAPONESES EN LA ZONA NORTE Y NORESTE DE MÉXICO (1900-1940)
- SÉPTIMO TIPO: TÉCNICOS JAPONESES EN MÉXICO (1951-1978)

La migración japonesa desde sus inicios pretendía además de solucionar el problema de la sobrepoblación, responder al cometido de expandir la influencia política y económica de Japón en el mundo. Tesis que se sustenta en el activismo internacional de Takeaki Enomoto; ministro de Relaciones Exteriores; para el momento en que se establecieron los consulados en ambos países; y quien siempre mostró interés por la colonización en otros países. El cónsul Toshiro, le sugirió a Enomoto la conveniencia de colonizar tierras mexicanas pues para aquellos momentos, el gobierno de Porfirio Díaz lo propiciaba. Enomoto lo comisionó para estudiar las tierras de las costas del pacífico. Después de seis meses de inspección se le comunicaron las grandes posibilidades de la zona para la pesca y la agricultura, aunque no había vías de comunicación pero se pensó que eso mejoraría año con año.

2.3.1 PRIMER Y SEGUNDO TIPO DE MIGRACIÓN: COLONOS AGRÍCOLAS Y EMIGRANTES LIBRES (1890-1901)

En 1892 Enomoto fundó la Compañía Colonizadora de Japón y nombró a Nemoto Tadashi secretario de la misma. En 1893 Enomoto financió un primer viaje al sur de la República en busca de tierras susceptibles de colonización. Se dirigió al Soconusco en Chiapas y a los estados de Oaxaca y Guerrero. Estudió las condiciones climáticas, las condiciones de la tierra y los productos agrícolas que se explotaban, en especial el café (que sería la labor principal de los colonos).⁵

Se consideró así que la zona del Soconusco, era la zona más adecuada para la colonización. Nemoto regresó a Japón al año siguiente. Hubo una segunda comisión que salió de Japón el 22 de agosto de 1894. Con ésta se decidió que el municipio de Escuintla ofrecía condiciones favorables para el cultivo del café; sin embargo no se comprobó si la altura sobre el nivel del mar era la adecuada, condición primaria para la plantación del cafeto. (800 a 900 m sobre el nivel del mar).

Cabe señalar que Porfirio Díaz y Manuel Fernández Leal, ministro de Fomento, Colonización e Industria de México; ofrecieron toda clase de posibilidades y apoyo para la compra y colonización de las tierras mexicanas e impulsaron la negociación. El contrato de compraventa y la colonización se celebró el 29 de enero de 1897.

Paralelamente se formó en Japón la Sociedad Colonizadora Japón-México que tendría a su cargo el envío de los colonos a México. Dicha sociedad reunió a veinte jóvenes del pueblo de Mikawa que se integrarían como trabajadores de aquellas tierras, otros ocho de la prefectura de Hyogo y seis emigrantes libres; las condiciones de estos últimos es que a diferencia de los demás, no estarían amparados por el contrato de la Sociedad (que se menciona a continuación), además de que pagarían la tierra que trabajarían a dicha sociedad. Es importante señalar que entre este grupo de inmigrantes, es en donde se iniciaría el proceso de mestizaje puesto que fueron estos hombres quienes se casarían con mujeres mexicanas iniciando su vida en este país. Ellos echaron raíces en estas tierras y nunca intentaron regresar. Todos fluctuaban entre los 18 y 34 años de edad; no tenían entrenamiento

5 *Idem.*

previo y desconocían el idioma español. Además se embarcaron sin haber firmado un contrato de trabajo; dicho contrato se elaboró durante el trayecto a México. En éste se establecía que la colonización duraría 5 años, se les daría un sueldo, vivienda y herramientas de trabajo, jornadas de trabajo de 10 horas de lunes a sábado, con descanso los días festivos, servicios médicos, entre otras cosas.

Paralelamente se formó en Japón la Sociedad Colonizadora Japón-México que tendría a su cargo el envío de los colonos a México. Dicha sociedad reunió a veinte jóvenes del pueblo de Mikawa que se integrarían como trabajadores de aquellas tierras, otros ocho de la prefectura de Hyogo y seis emigrantes libres; las condiciones de estos últimos es que a diferencia de los demás, no estarían amparados por el contrato de la Sociedad (que se menciona a continuación), además de que pagarían la tierra que trabajarían a dicha sociedad. Es importante señalar que entre este grupo de inmigrantes, es en donde se iniciaría el proceso de mestizaje puesto que fueron estos hombres quienes se casarían con mujeres mexicanas iniciando su vida en este país. Ellos echaron raíces en estas tierras y nunca intentaron regresar. Todos fluctuaban entre los 18 y 34 años de edad; no tenían entrenamiento previo y desconocían el idioma español. Además se embarcaron sin haber firmado un contrato de trabajo; dicho contrato se elaboró durante el trayecto a México. En éste se establecía que la colonización duraría 5 años, se les daría un sueldo, vivienda y herramientas de trabajo, jornadas de trabajo de 10 horas de lunes a sábado, con descanso los días festivos, servicios médicos, entre otras cosas.

El 24 de marzo de 1897, se embarcaron 28 colonos y 6 emigrantes libres capitaneados por Kusakado Toraji. Tras una larga y difícil travesía, el 18 de mayo de 1897 se tomó posesión de las tierras y el 19 de mayo se fijó como fecha de fundación de la Colonia Enomoto Takeaki. Comenzaron su vivencia y trabajo de inmediato, sin embargo las condiciones eran totalmente desfavorables. Lograron abrir al cultivo cerca de cuatro hectáreas pero las primeras cosechas fueron desastrosas.

1. LOS PIONEROS SE INTERESARON POR LA AGRICULTURA Y LA IMPORTACIÓN DE FLORES, CA. 1903



Las condiciones de la colonia eran adversas, no conseguían la semilla del café ni tampoco lograban hallar las tierras altas apropiadas para el cultivo. A fines de julio el desaliento los hizo decaer, por lo que pronto comenzaría entonces a darse la deserción de los colonos; algunos se sublevaron exigiendo mejores salarios y otros huyeron a la Ciudad de México. Los colonos libres se separaron y formaron su propia compañía llamada Teiyu Gaisha, compraron 222 hectáreas a la Sociedad Colonizadora y se dedicaron con cierto éxito al cultivo de diversos productos.

Dadas las circunstancias de fracaso de los colonos Kobayashi que eran estos trabajadores por contrato; se pretendió repatriarlos a Japón, pero resultó que no todos querían regresar por lo que se inició la reconstrucción de la colonia de Escuintla. Comenzaron a emprenderse



actividades agrícolas a pequeña escala; y esta vez empezaron a notarse buenos resultados. En 1901 Enomoto cedió sus derechos a Fujino Tastujiro quien trabajó con un reducido grupo de colonos durante 10 años en un último esfuerzo por sacar adelante y lograr el establecimiento de la colonia. Sin embargo, Fujino enfermó gravemente y falleció, con lo que murió también la colonia Enomoto Takeaki.

Con base en lo anterior se pueden notar diversos factores que determinaron la desaparición de la colonia de Escuintla tales como: el poco tiempo que tuvieron los colonos para adaptarse al nuevo medio, la falta de capital necesario del que disponían; su falta de entrenamiento y conocimiento del oficio al que se les encomendó.

A pesar de los desastrosos resultados, los colonos que quedaron en Escuintla, formaron una compañía que sería poco a poco más exitosa. Durante los años siguientes de la desaparición de la colonia Enomoto; llegaron al sur del país otros inmigrantes.

Entre los que permanecían en la zona del Soconusco, se encontraban Takahashi Kumataro, Kyono Saburo y Terui Ryojiro. Estos tres hombres fundarían la Compañía Teiyu Gaisha y al convencerse de que el trabajo en el campo apenas les permitía subsistir, decidieron dedicarse al comercio, actividad económica que podían alternar con la agrícola ganadera. Iniciaron sus actividades comerciales con tiendas cercanas obteniendo buenos resultados. Fundaron un gremio denominado San-o que más tarde cambiaría el nombre de su compañía a Compañía Japonesa-Mexicana, Sociedad Cooperativa-Nichiboku Kyodo Gaisha.

La actividad comercial que inició el gremio San-o continuó extendiéndose en la zona y generando nuevos negocios. El capital de la compañía proveniente de los socios y sus familias pasaron a integrar un fondo común que pertenecía a la compañía y a las familias se les proporcionaba lo necesario para vivir y los hijos de los socios recibieron educación hasta cumplir la mayoría de edad.

La sociedad cooperativa funcionó dos décadas hasta que se decidió su disolución en 1923. A partir de entonces cada negocio continuó laborando de forma independiente. La importancia de dicha sociedad es que logró arraigar al inmigrante japonés en la zona sureste de México. Su influencia se puede apreciar en la fundación de otra Sociedad Cooperativa japonesa en Minatitlán Veracruz, administrada por Ando Kaneji y Nakamura Keirin, quienes habían llegado al lugar en 1907.

2.3.2 TERCER TIPO DE MIGRACIÓN: JAPONESES BAJO CONTRATO (1900-1910)

El tercer tipo de migrantes que llegó a nuestro país fue el de los Japoneses bajo contrato que entrarían al país entre 1900-1910. Éstos eran braseros que llegaban para trabajar en la industria minera, construcción de ferrocarriles y plantación cañera.

Los japoneses bajo contrato ingresaron al amparo de las leyes anteriormente descritas. Este tercer movimiento migratorio tuvo un carácter masivo. Según informes de las Compañías Kumamoto Imin Gaisha, Toyo Imin Gaisha y Tairiku Imin Gaisha; entre 1901 y 1906 se transportaron a México a 8,789 personas.

Cabe mencionar en este punto, que todas las cifras y estadísticas que se manejan en esta investigación pueden fluctuar debido a que las cifras registradas en documentos y archivos oficiales del gobierno mexicano pueden no haber integrado a muchos inmigrantes que decidieron no declarar su nacionalidad o su origen; sobre todo en la época de la Segunda Guerra Mundial, aspecto en el que se ahondará más adelante en este trabajo. Es así, que las cifras mencionadas aquí, corresponden a los estudios e investigaciones realizadas por los autores y fuentes en los que se sustenta este trabajo.

El 8 de enero de 1906 *El Imparcial* publicó que por falta de mano de obra, el Ferrocarril Central se vio obligado a contratar a 5 000 trabajadores del Japón que prestarían sus servicios. Y para el 30 de julio del 1907 se anunciaría la llegada de otros 4,000 trabajadores. Es entonces que entre las distintas estadísticas, se puede afirmar un promedio que rebasó los 10,000 trabajadores inmigrantes de Japón a México durante la primera década del siglo XX. Éstos trabajaron principalmente para la industria minera, la construcción del Ferrocarril Central y la plantación de caña de azúcar La Oaxaqueña.

En cuanto a la minería; La Mexican Coal & Coke Co., que explotaba la Esperanza, la mina de carbón más importante, localizada en Músquiz Coahuila, contrató braceros japoneses. De la misma manera, la compañía El Boleo, de capital francés situada en el distrito minero de Santa Águeda en Baja California Sur contrató inmigrantes japoneses para sus minas de cobre.

En 1903 se embarcaron rumbo a este destino 500 trabajadores, de los cuales a escasos diez días de su llegada regresaron al Japón, manifestando que el calor en las minas era insoportable y que había explosiones de gas constantemente. Argumentaron también que habían sido contratados para trabajos agrícolas y no mineros. Posteriormente fueron reemplazados.

Entre 1898 y 1910, un buen número de braceros japoneses trabajó en la construcción de algunas de las vías ferroviarias. *El Imparcial* comentó el 8 de enero de 1906, que: “[...] los braceros japoneses despertaron el interés de los gerentes de los ferrocarriles porque muchos de ellos eran expertos en trabajos ferrocarrileros..”⁶

Venían contratados por dos años y se les proveería de comida, ropa, casa, atención médica, gastos para el viaje y un sueldo; sin embargo las condiciones de vida a las que fueron sometidos, eran también sumamente desfavorables; vivían hacinados en cuartos de bambú y madera con techos de paja.

Otra industria en la cual se emplearon los inmigrantes japoneses fue la azucarera. A fines del siglo XIX, dicha industria estaba constituida por pequeños trapiches que elaboraban piloncillo y azúcar poco refinada y por haciendas que con técnicas rudimentarias producían azúcar a mayor escala. Sin embargo, a partir de 1890 con el desarrollo económico del país y con el aliciente de la exportación, la industria azucarera evidenció un gran impulso y se introdujeron maquinarias más modernas.

Las principales inversiones fueron norteamericanas y francesas pero también hubo algunas mexicanas importantes. La Oaxaqueña, a la que muchos migrantes japoneses llegaron a trabajar probablemente perteneció a la compañía Mexican Tropical Planters, y estaba ubicada en la municipalidad de Santa Lucrecia en el cantón de Minatitlán, Veracruz y tenía una extensión de 10,020 hectáreas.

La migración japonesa que ingresó al país durante la primera década del siglo XX se caracterizó por su deserción en masa, semejante a la ocurrida con los colonos de Chiapas. La mayor parte de la

6 0ta Mishima, Op. cit. p.51



3. LOS CONTACTOS OFICIALES FRECUENTES ENTRE JAPÓN
Y MÉXICO, CA. 1911. COLECCIÓN: ARCHIVO GENERAL
DE LA NACIÓN



4. ASAJIRO TANAKA Y LA FAMILIA MADERO



deserción se debió al incumplimiento de los contratos, y a las terribles condiciones de vida y de trabajo a las que se enfrentaban los trabajadores; además del temor de morir por enfermedades tropicales como muchos lo hicieron. Sin embargo el principal motivo de la deserción fue el interés por ingresar a los Estados Unidos como último destino debido a que el jornal era más alto. Es así que en realidad muchos de los trabajadores que llegaron a México, eran en realidad braceros pues no tenían como meta arraigar en tierras mexicanas.

La posibilidad de una mejor paga en los E.U. provocó que muchos japoneses y chinos se concentraran en la parte norte del país, con lo que se propició el clandestinaje; todos esperaban a que se les pudiera pasar al país vecino.

También hubo muchos que al desertar se enrolaron al ejército mexicano, encontrando tal vez mejores posibilidades de subsistencia. Se cuentan así, múltiples japoneses, posteriormente naturalizados mexicanos que tuvieron puestos importantes dentro del ejército como capitanes y tenientes entre otros.

Cabe señalar que numerosos inmigrantes japoneses también se unieron a las causas revolucionarias estableciendo vínculos estrechos e importantes con personajes destacados en la Revolución Mexicana.

Francisco I. Madero, quien impulsó a sus compatriotas a levantarse en armas para derrocar la dictadura de Porfirio Díaz; mantuvo relaciones duraderas con varios japoneses en su vida. Uno de ellos fue Kingo Nonaka, inmigrante llegado al campo Oaxaqueña a los 15 años y luego acogido por una familia mexicana; aprendió enfermería en un hospital y adquirió la licencia para trabajar de ello. Por azares del destino –según afirma Atsuko Tanabe en el libro *Huellas japonesas en la cultura mexicana*,⁷ Nonaka conocería a Madero quien le ofrecería unirse a él, siendo así, nombrado capitán en calidad de médico militar acompañando a todas partes a Madero en su lucha.

A partir de entonces, Madero simpatizó por completo con los japoneses. Horiguchi, diplomático japonés, fue otro ejemplo de ello. Saichiro Nishiyama, cuya actuación quedó impresa incluso, en la primera página de la Historia de la Revolución Mexicana, se incorpora al ejército de Madero, donde con el tiempo, es ascendido a comandante en jefe del cuartel general. Después de la caída de Madero, participó también vigorosamente en el ejército de Villa.

Otro ejemplo es Asajiro Tanaka quien llega a Salina Cruz en 1906 y para los años de la lucha armada, trabajó como cocinero para los revolucionarios. Tanaka, acompañó a Madero en su lucha, hasta el trágico acontecimiento que da fin a la vida de Madero con lo que sobreviene el golpe de estado anti-revolucionario encabezado por Victoriano Huerta.

Varios japoneses cercanos a Madero dejaron testimonios escritos de los hechos de la Decena Trágica, lo que da cuenta de la identificación que llegaron a sentir los japoneses para con Madero y con la nación mexicana misma.

Daigaku Horiguchi, hijo del embajador japonés Komaichi Horiguchi y poeta cuya obra es de gran importancia para la poesía moderna japonesa; publicó una antología de ensayos titulada *Ramillete de flores blancas*, donde aparece una descripción de las escenas que le tocó presenciar:

⁷ Atsuko Tanabe, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, Embajada de Japón en México, Instituto Nacional de Bellas Artes, El Colegio de la Frontera Norte, D.F., México, 1997, p.19.

"[...] Yo era un fanático maderista, me simpatizaba profundamente la figura de ese político idealista, quien hasta pocos años antes había estado cultivando algodón en las serranías del norte. Madero disgustado por la corrupción política de su patria, salió de ahí solitario a lomo de caballo y expulsó del país al señor Díaz, el dictador [...]".⁸

Cabe señalar a otro inmigrante japonés quien enseñó judo en los ejércitos revolucionarios; Harada Shinzo, quien llegó a México en 1907 como jefe de los migrantes japoneses para la construcción de ferrocarriles, cuando fue llamado por el secretario de Guerra y Marina al conocer que era experto en artes marciales, fue nombrado instructor de judo y enseñó en el Colegio Militar por ocho años. Entre sus alumnos se encontró al hijo de Porfirio Díaz. Posteriormente, entrenó a unos 800 soldados de los ejércitos de Venustiano Carranza, Emiliano Zapata y Francisco Villa.

Kingo Nonaka, Asahiro Tanaka, Saichiro Nisihiyama, Kozo Funagoshi, Kisaburo Yamane, Toneri Hisanaga, Shun'ji Yoshida, entre otros son algunos más de los japoneses que participaron activamente en la lucha armada revolucionaria. Se ha dicho que hasta 130 japoneses participaron en la guerra revolucionaria de México. Hecho; entre otros; que dio cuenta de una parte de la historia de nuestro país para la cual la migración japonesa fue una contribución importante.

Con este breve recuento se puede observar cómo México fue uno de los de los destinos a los que se dirigieron los inmigrantes que desertaron a las actividades agrícolas para las que habían llegado. Y en un segundo plano porque en torno a ello, gira uno de los cuestionamientos o inquietudes propias de las cuales se genera esta investigación, las circunstancias posteriores -en el contexto de la Segunda Guerra Mundial- en que se darán políticas gubernamentales contrarias a dicha cooperación y empatía entre la comunidad mexicana y la japonesa.

Más aún, pensando en que al desertar de las actividades agrícolas y mineras a las que llegó este tercer tipo de migrantes; muchos de ellos optaron, por pedir asilo al gobierno mexicano a través de su embajada. Fue así que la Secretaría de Relaciones Exteriores daría instrucciones a los gobiernos de distintos estados de la República, para que protegieran la vida e intereses de los japoneses.

2.3.3 CUARTO, QUINTO Y SEXTO TIPO DE MIGRACIÓN: ARRAIGO DE INMIGRANTES JAPONESES EN LA ZONA NORTE Y NORESTE DE MÉXICO (1900-1940)

El cuarto, quinto y sexto tipo de inmigrantes llegó a México para el periodo comprendido entre los años 1900 a 1940, quienes se arraigaron en la zona Norte y Noreste de México.

El cuarto tipo de inmigración comprendido en los grupos anteriores; fue el de los inmigrantes japoneses ilegales. Este fenómeno venía anunciándose ya desde unos años antes de la deserción de los braceros; siendo éstos, los rechazados por los Estados Unidos. Los inmigrantes llegaron a México y muchos entraron ilegalmente para de aquí ingresar a dicho país. Muchos llegaron de Sudamérica, Centroamérica y el Caribe con la intención de ingresar a los E.U. pero tampoco se tienen cifras estadísticas.

Tsunami Sankichi, entrevistado en 1972 en el D.F.⁹ recuerda que cuando él llegó a Mexicali, en 1919 había entre 600 y 700 japoneses con intenciones de entrar ilegalmente al país vecino del norte. Por ello se ejercieron políticas para evitar la entrada ilegal de los japoneses a aquella nación pero no fueron muy exitosas. Tsunami narró que en aquellos tiempos, desde Salina Cruz y Mexicali algunos inmigrantes japoneses se dedicaban a pasar ilegalmente a sus compatriotas al otro lado de la frontera, aunque en realidad muchas veces se trataba de fraudes.

Con base en lo anterior se puede notar que las cosas no eran muy distintas a las que ocurren actualmente, como es el caso de la migración de mexicanos a E.U. En muchos casos, aquellos migrantes que querían ingresar, después de "pagar" todo el dinero con el que contaban; eran llevados sólo hasta el alambrado que dividía ambos países. Muchos otros, compraron terrenos debido a que se les prometía trabajo en compañías en México, y al llegar al país se daban cuenta de que en realidad no había tales empleos para ellos. Otros tantos no lograron entrar a los Estados Unidos por lo que se quedaron a trabajar en la zona norte de la República Mexicana.

Sin embargo, también se dio otro caso, la emigración de japoneses residentes en los Estados Unidos a México. Muchos inmigrantes, después de trabajar por un tiempo en los E.U., comenzaban a sufrir

⁹ Tsutsumi Sankichi, D.F. 1972, en Ota Mishima M. E., *Siete Migraciones Japonesas en México 1890-1978*, México D.F., El Colegio de México, 1985, p. 64.



5. CON UN BOLETO SE PODÍA CRUZAR
EL OCÉANO EN BARCO DESDE JAPÓN A
MÉXICO, CA. 1920
COLECCIÓN: SERGIO HERNÁNDEZ
GALINDO



impedimentos para ello y presión por de las medidas restrictivas dictadas en ese país debido a lo cual ingresaron legal o ilegalmente a México. El quinto tipo de migrantes japoneses según la clasificación de Ota Mishima; fue el de los migrantes calificados; llegados en el periodo comprendido entre los años 1917 a 1928.

Gracias al convenio para el libre ejercicio de la profesión de médico, farmacéutico, dentista, partero y veterinario, firmado entre México y Japón el 26 de abril de 1917 y que estuvo vigente por diez años, ingresaron al país diversos profesionistas.

Estos médicos trabajaron en forma independiente y prestaron sus servicios tanto a la sociedad mexicana como a la colonia japonesa residente en el país.

Cabe mencionar a dos de ellos, quienes destacaron por su participación en la medicina mexicana: Fernando Osawa médico veterinario y Alfredo Saruwatari médico general. Ambos laboraron en instituciones médicas mexicanas.

Para los siguientes años; entre 1921 y 1940, un sexto tipo de inmigración, fue la caracterizada por el sistema de requerimiento

yobiyose. El ingreso de este tipo de inmigrante respondió a una invitación expresa de un japonés ya residente en México. Los núcleos de intelectuales japoneses de Ensenada y los agricultores de Mexicali hicieron popular este sistema. Este tipo de inmigrante fue el que en mayor número se estableció definitivamente en el país.

Así mismo y como ya desde el siglo XIX; Takeaki Enomoto y otros personajes del gobierno japonés impulsaron la migración; ya en esta época, desde la década de 1930; el gobierno japonés generó organismos y asociaciones que promovieron y apoyos la migración a países de América Latina. Un ejemplo fue la creación de la Federación de las Asociaciones en el Exterior en 1945 y la Asociación para la Promoción de la Migración en el Exterior al año siguiente.

El número de japoneses que ingresó durante el periodo de 1921 a 1941 fue de 2 950; correspondiendo a los años 1925-1932 (7 años) el mayor auge del sistema *yubiyose*, mediante el cual ingresaron 2 183 personas. La afluencia coincidió con la estabilidad económica que había logrado la colonia japonesa en México. Contrario a lo que se vió en la etapa comprendida entre 1933-1941, en la cual el número de inmigrantes bajó a 477; disminución notoria a partir de la crisis económica de 1939 y que posteriormente se redujo a cero durante la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial.

Durante el sistema *yobiyose*, Baja California fue el estado que más japoneses recibió. Las actividades pesqueras fueron en las que mayor número de trabajadores japoneses se integraron, seguida por las comerciales, después las agrícolas y por último la industria. También llegaron mediante el sistema *yobiyosi*, mujeres japonesas para contraer matrimonio durante 1932, 1933 y 1935.

Se asentaron japoneses en la mayoría de los estados de la República, sin embargo, fue en el norte del país donde se dio una importante concentración. Una de las consecuencias de esta inmigración fue el establecimiento de un emporio algodonero en Mexicali, B.C.N. y de un importante centro pesquero en Ensenada, B.C.N.; en virtud de

lo cual; el inmigrante japonés comenzó a asentarse definitivamente en esta zona del país. Sin duda, este tipo de migración a estas zonas del país, fue propiciada por el gobierno mexicano puesto que había la preocupación de colonizar aquellas tierras de excelente calidad, con un buen sistema de canalización, con agua en abundancia y una extensión de más de 80 km.; y que se hallaban sin cuidado y sin dar provecho alguno.

En 1915 el ingeniero Manuel Balarezo planteó el proyecto de colonización regional, con lo que pudieron irrigarse más de 300 000 hectáreas y cultivarse desde cereales hasta algodoneros, sin afectar las especies semi-tropicales. Se invitaba al capital extranjero a invertir en la región, pero era un programa ambicioso por lo que se requirió de una gran cantidad de trabajadores. Fue así, como mexicanos, rusos y japoneses comenzarían a contribuir a la colonización y poblamiento de la península. Se establecieron colonias y compañías que constituyeron un importante punto de partida para el poblamiento y posterior explotación de la zona. El inversionista aportaba el capital necesario y en ocasiones facilitaba la maquinaria y el inmigrante contribuía con su trabajo. Las tierras eran propiedad de la compañía a quien los japoneses arrendaban. En el caso de las tierras agrícolas; una vez levantada la cosecha se restituía al inversionista el capital con el interés previamente fijado, y la ganancia se distribuía entre los socios. El producto agrícola que se generaba se exportaba a Estados Unidos.

Fue así que el valle de Mexicali llegó a ser floreciente y los inmigrantes japoneses comenzaron a sentirse seguros y estables. Sin embargo, en 1937, se vieron afectados por la aplicación de la ley agraria del 4 de abril de 1934, por medio de la cual las tierras organizadas en explotación algodонера, bajo el sistema de latifundio, fueron repartidas en ejidos. Se estableció la base de veinte hectáreas de tierras de riego como unidad de dotación por cada beneficiado.

Para aquel entonces los japoneses administraban una extensión de 8,100 hectáreas y calculaban recoger 10,000 pacas de algodón por un valor de 450,000 dólares. Esta reforma cardenista afectó no sólo a los agricultores japoneses, sino también a los radicados en otros estados, lo que los obligó a emigrar del campo a las ciudades o bien regresar a Japón.

Para el periodo de 1941 a 1950, las migraciones japonesas se suspendieron al estallar la Segunda Guerra Mundial y las circunstancias que este hecho traería para los japoneses en América.

Como consecuencia de la agresión de Japón a Pearl Harbor, y por tanto a Estados Unidos; México, fiel a los compromisos contraídos en la Reunión de Consulta celebrada en la Habana en 1940 por los ministros de Relaciones Exteriores de las repúblicas americanas, en el sentido de defender el continente contra cualquier atentado que proviniese de un estado no americano; dictó una serie de medidas restrictivas en relación a los nacionales de los países del Eje residentes en México.

Se determinó en un principio, que los japoneses no podrían disponer de sus fondos depositados en bancos, ni de los títulos o valores de su propiedad, ni efectuar operaciones de compraventa.

En el marco de esa situación; otro acontecimiento determinó los graves sucesos posteriores; dos buques mexicanos fueron hundidos por submarinos pertenecientes a una de las naciones del Eje; por lo que el país presentó una protesta por medio del Ministro de Relaciones Exteriores, para que se les indemnizara por los daños, o de lo contrario declararían la guerra a Alemania, Italia y Japón; lo que sucedió el 22 de mayo de 1942. El gobierno ordenó entonces que los nacionales de los países del Eje fueran trasladados a la capital de la República y a otros lugares del interior y se decretó que sus propiedades o negocios, así como sus derechos reales o personales podían ser ocupados, intervenidos o asegurados por acuerdo del presidente de la República, ya que se trataba de personas hostiles a la nación y debido a que las propiedades o derechos eran susceptibles de aprovechamiento para fines de la defensa nacional.



6. LA FAMILIA SHIBAYAMA EN LA CON-
CENTRACIÓN EN TEMIXCO, MORELOS,
CA. 1942
COLECCIÓN: FAMILIA SHIBAYAMA



Este éxodo obligatorio, para culminar con la “concentración”, surgió entre el 11 de diciembre de 1941 hasta el 24 de agosto de 1943. Comenzó ordenándose en los estados limítrofes con los Estados Unidos.

El 2 de enero de 1942, la Secretaría de Gobernación ordenó la concentración de los nacionales de los países del Eje que habitaran en el territorio, hacia los estados de Guadalajara y el Distrito Federal. El archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores afirma que también hubo un grupo concentrado en Celaya Guanajuato.

Algunos japoneses que residían en el D.F. y se desempeñaban como comerciantes fundaron entonces, el Comité de Ayuda Mutua para el cual alquilaron un edificio viejo donde instalaron sus oficinas y además sirvió como albergue para los inmigrantes concentrados de la República Mexicana. Posteriormente este lugar sería insuficiente, por lo cual se compró un rancho en Temixco Morelos y otro en Querétaro para continuar con el apoyo a inmigrantes provenientes de otros estados.

Algunas haciendas como la de Batán, al sur del D.F. y la Ex Hacienda de Temixco cerca de Cuernavaca; se establecieron como campos agrícolas seguros y semiautónomos para los japoneses en el verano de 1942. Se vivía en la estrechez y la policía vigilaba el campo, sin embargo fue un buen refugio para vivir y trabajar para gran número de los reubicados. Los campos estaban lejos del lujo, sin embargo la vida en ellos tampoco fue tan opresiva y dura como en los campos de concentración de los japoneses en E.U. y Canadá durante los mismos años.

En general desde 1943 al fin de la guerra en 1945, la colonia japonesa no vivió trastornos graves, excepto un ejemplo de explotación en 1942, en el cual 57 inmigrantes provenientes de Ciudad Juárez, Chihuahua, fueron retenidos y obligados a trabajos forzados en condiciones inhumanas. Situación que fue informada a la Secretaría de Gobernación el 2 de junio del mismo año y en julio se ordenó el traslado de estas personas a la Ciudad de México, sin embargo, no se cumplió sino hasta el 26 de octubre.

Cabe detenerse aquí para abordar más a fondo este acontecimiento de la “concentración” que implicó a todos los japoneses residentes en nuestro país, y la cual resulta desconocida para muchos mexicanos como la migración japonesa misma. Situación que sin duda no fue tan represiva ni terrible como en otros países como los E.U. o Canadá, pero que sin duda implica que en el territorio también se ejercieron políticas de guerra y tuvo una participación activa dentro de este conflicto; cosa que es —como ya hemos dicho— poco conocida y ha sido también poco estudiada.

Peddie, originario de Canadá y Maestro en Historia por la Facultad de Filosofía de la UNAM, en su artículo “Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la Segunda Guerra Mundial”, genera dos cuestionamientos en torno a este periodo de la historia de México. Por un lado se pregunta ¿Por qué México decidió adoptar medidas restrictivas contra la colonia japonesa?; cuando en este país siempre hubo un buen recibimiento de los ciudadanos para con los



¹⁰ Francis Peddie (2006) “Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la Segunda Guerra Mundial”. [En línea]. PDF Estudios de Historia moderna y contemporánea de México, Julio-diciembre 2006. ISNN. No. 32. [consulta: diciembre 2011]. <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm32/EHM000003203.pdf>

inmigrantes japoneses desde su llegada a nuestro país en el siglo XIX. En realidad no se puede decir que exista evidencia que apunte a afirmar que fueran vistos como amenaza a la prosperidad económica ni mucho menos que fuesen considerados como una raza peligrosa.¹⁰

Por el contrario la presencia de los japoneses era vista como benéfica para México, en tanto que se consideraban contribuyentes al desarrollo del país. Y por el otro lado se cuestiona ¿Por qué es casi desconocida para México y los mexicanos en general, incluso para aquellos descendientes de japoneses inmigrantes; la historia de la concentración japonesa en este país, durante la Segunda Guerra Mundial?. En otros países como Canadá que ejerció las mismas políticas restrictivas para los japoneses; este hecho conforma una parte importante de la historia del país. Por el contrario la presencia de los japoneses era vista como benéfica para México, en tanto que se consideraban contribuyentes al desarrollo del país.

Respecto al primer cuestionamiento, Peddie cuenta que la justificación que se manejó para la concentración llevada a cabo, se desarrolló en distintas historias:

En los años de 1930 y hasta el 1942 existió efectivamente temor de que México pudiera ser utilizado o invadido por fuerzas enemigas. Otra teoría contraria a la anterior, era que la simpatía que se mostraba en México por algunos sectores de la población hacia los países del eje, sobre todo Japón, podía indicar que México podría seguir el camino nazi-facista. Todo esto por el hecho confirmado en los archivos de la Secretaría de Gobernación, en relación con la colonia japonesa, de que efectivamente en nuestro territorio se encontraban agentes del gobierno japonés.

Sin embargo, éstos eran un número reducido que no podrían representar una amenaza en realidad, además de que estaban ya perfectamente identificados, ubicados y vigilados, por el gobierno mexicano e incluso el estadounidense; aún antes del ataque a Pearl Harbor. Lo cual significa que en realidad nunca se pudo haber puesto en peligro

la seguridad nacional. Si se aceptara esta teoría tendría que concluirse entonces que las medidas tomadas fueron exageraciones provocadas por paranoia, o más aún para influir en la opinión pública y manipularla. Sin embargo, éstos eran un número reducido que no podrían representar una amenaza en realidad, además de que estaban ya perfectamente identificados, ubicados y vigilados, por el gobierno mexicano e incluso el estadounidense; aún antes del ataque a Pearl Harbor. Lo cual significa que en realidad nunca se pudo haber puesto en peligro la seguridad nacional. Si se aceptara esta teoría tendría que concluirse entonces que las medidas tomadas fueron exageraciones provocadas por paranoia, o más aún para influir en la opinión pública y manipularla.

Sin embargo hay que señalar el hecho importante de que a diferencia de países como Estados Unidos o Perú, en México, las medidas tomadas no fueron originadas por cuestiones raciales, puesto que dichas políticas fueron también aplicadas para los alemanes e italianos en nuestro país. Además cabe aclarar que para bien o para mal, las medidas tomadas por el gobierno de Ávila Camacho, no fueron anticonstitucionales, pues el presidente ejerció una prerrogativa que le permitía ordenar la concentración de ciudadanos o grupos cuya “[...] presencia se estimó indeseable”.¹¹ Es así que puede afirmarse, sin duda, que dichas medidas fueron ocasionadas por el ambiente de miedo y desconfianza que generó el gobierno de los E.U., lo que contribuyó a crear las condiciones que condujeron a la concentración de los japoneses en esos años.

Conforme el peligro de una invasión japonesa disminuyó, las medidas prohibitivas se atenuaron paulatinamente. Sin embargo, Peddie afirma que las medidas tajantes tomadas en 1941 y 1942, ya habían tenido sus profundos impactos: a pesar de que la concentración y dichas medidas tomadas en contra de la colonia japonesa en México no dejaron el mismo resentimiento y amargura —como si sucedió en otras comunidades nikkei (mexicanos, hijos de japoneses) de América—, si hubo otras consecuencias importantes.

¹¹ Los presidentes de México ante la nación, 1821-1966, 4. Informes y respuestas desde el 30 de noviembre de 1934 hasta el 1º. De septiembre de 1966, editado por la XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, México, Cámara de Diputados, 1966, en Ota Mishima, op. cit. p.197.



12 Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores Genaro Estrada, (1942), “Malos tratamientos a los japoneses que residen en Ciudad Juárez, Chihuahua”, citada en María Elena Ota Mishima, *Siete migraciones japonesas en México*, p. 98.

En el corto plazo, se vio duramente afectada la vida cotidiana de los japoneses, tanto como individuos como en familia o en comunidad. Además de las pérdidas materiales de todas sus pertenencias, muchas personas fueron separadas físicamente de su familia, con lo que las familias fueron divididas. Psicológicamente también fue un impacto fuerte el haber perdido todo. Los que no tenían familia ni pretendían radicar aquí tampoco tenían un lugar a donde regresar; su país natal estaba devastado después de haber sido derrotado. Tuvieron que desistir en su deseo de regresar a Japón con buenas condiciones económicas y comenzar a hacer su vida aquí. Otra consecuencia fue entonces, el movimiento demográfico y de empleo.

Los años exitosos de 1920 y 1930 para los japoneses, siguieron a la de 1939 y 1940 en que se consolidaron todos sus esfuerzos y trabajo, pero para el estallido de la Guerra, todo ello se derrumbó. Años después con tenacidad y trabajo lograrían recuperarse económicamente.¹²

Ahora bien, respecto al segundo cuestionamiento respecto a ¿Por qué para la comunidad nikkei en México, la concentración y los acontecimientos durante la Guerra no son tomados tan en cuenta o recordados? Puede hallar respuesta en 7 razones que él identifica:

1. El grado de la concentración: La cantidad de la colonia mexicano-japonesa en México era comparativamente pequeña a la de otros países, eran máximo 6 000 frente a las cifras de 285 000 en E.U., 205 000 en Brasil, 22 000 en Canadá y 18 000 en Perú. Por tanto en México se vieron afectados unos 3 500, no comparables con las 120 000 personas afectadas en EE. UU. Si se toma en cuenta que en México, sólo los japoneses que vivían cerca de las fronteras y las costas fueron afectados, se reduce aún más la repercusión negativa al hablar de dicha situación.

2. La “benevolencia” de la concentración: Peddie entrevistó a japoneses issei y nikkei quienes él comenta, que se referían al hecho anterior como la principal razón por lo que lo acontecido durante la guerra no forma parte de la memoria colectiva en mayor medida.

Es claro que muchas personas sufrieron económica, social y emocionalmente debido a las acciones del gobierno; sin embargo en un nivel comparativo, a los japoneses se les trató bien, salvo algunas excepciones ilegales. Mientras obedecieran las reglas, abandonarían las costas y las fronteras con E.U.; y se registrarían en la Secretaría de Gobernación, se les dejó relativamente en paz. La mayoría de los japoneses pudieron elegir dónde vivir y dedicarse a la profesión u oficio que desearan. Aunado lo anterior, a la actitud cordial que siempre hubo por parte de la mayoría de los ciudadanos mexicanos hacia los japoneses.

Al término de la guerra, cuando Japón y México restablecen relaciones diplomáticas; Katsuji Tosha, entonces editor del Semanal Nichiboku, escribía:

Durante la guerra, nuestros compatriotas estaban encerrados en un invisible muro de hierro, prisioneros sin cadenas, agobiados psicológica y físicamente. Ahora que se acabó la guerra, ellos emprendieron un viaje hacia un futuro nuevo, rumbo a su antiguo hábitat, a una tierra nueva o a otra profesión. La guerra declarada a Estados Unidos por los militares del Japón ahuyentó a México, el único pueblo amigo en el mundo occidental, hacia el cuartel enemigo, haciéndole decretar una ley cruel para que todos los japoneses residentes en la zona fronteriza y en todos los estados de la República se concentraran en México y en Guadalajara. De esta manera todos fuimos despojados de nuestras propiedades que habíamos construido con el sudor de la frente durante cerca de medio siglo; éste fue para nosotros uno de los castigos más severos en toda la historia de la migración.¹³

Pero hay un detalle inolvidable en aquella concentración japonesa, un episodio recordado por uno de los líderes japoneses.

En Monterrey se celebró una reunión entre los presidentes Manuel Ávila Camacho y Roosevelt poco después de iniciada la guerra. En esa reunión Roosevelt exigió al presidente mexicano entregar a los jefes de la

13 Katsuji Toshio, en Atsuko Tanabe, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, Embajada de Japón en México, Instituto Nacional de Bellas Artes, El Colegio de la Frontera Norte, México, 1997, p. 27.



comunidad japonesa para concentrarlos en Estados Unidos, sin embargo, el presidente de México se negó rotundamente a ello, argumentando que su pedido era una intervención extranjera en los asuntos internos del país. Mientras los japoneses residentes de todos los países centroamericanos fueron arrestados para ser llevados a Estados Unidos, México no entregó a un solo japonés al país vecino. Se dice que detrás de esa decisión de Ávila Camacho, hubo decididas recomendaciones de dos ex presidentes; Pascual Ortíz Rubio y Lázaro Cárdenas.

3. La heterogeneidad de la experiencia: Las medidas contra la colonia japonesa se basaron en la geografía. Los japoneses del centro por un lado, y los de la frontera y las costas por otro, tuvieron experiencias distintas. A los que vivían en el centro y contaban con mayor educación y recursos no les afectó el traslado. Y fueron quienes tenían más preparación y por tanto son los que escribieron y dejaron registro sobre esta etapa. Con lo que se da una negación inconsciente de que una parte importante de la colonia japonesa, -los otros, los de las fronteras y las costas- perdieron casi todo.

4. La falta de educación y conocimiento: gran parte de los afectados eran personas humildes que no tenían educación y menos conocimiento de sus derechos como residentes o ciudadanos. Cosa que limitó su capacidad de protestar en contra de las políticas (lo que habría dejado huella en los archivos o registros públicos como fuentes para la memoria); y además impidió que escribieran sus propias memorias o experiencias, lo que disminuye la memoria colectiva de los hechos.

5. La ausencia de organización: la colonia japonesa era pequeña, de reciente formación y estaba dispersa. Con excepción de la colonia Enomoto en Chiapas, no hubo una política oficial de inmigración entre ambos países, ni respaldo a los inmigrantes. Se formaron algunas asociaciones pequeñas por los mismos japoneses en zonas donde había mayor cantidad de inmigrantes, pero ninguna fue panamericana como lo fue la Japanese American Citizens League, de EE.UU. que contribuyó de manera decisiva en la defensa de los nikkei en ese país.

Surgió el Comité de Ayuda para hacer frente a los traslados pero sus acciones no continuaron en la posguerra, ni emprendería acciones jurídicas o campañas de indemnización, lo que habría mantenido más atención pública respecto a dicha situación.

6. El *makegumi* y el *kachigumi*: la falta de acuerdo sobre la guerra:

Dentro de la colonia surgieron fuertes diferencias durante la posguerra; sobre si Japón había ganado la guerra o sido derrotado. Se dividió la colonia en dos bandos:

El *makegumi* o grupo que aceptó la derrota de Japón, reconocieron que no habría nación a la cual regresar, y re-iniciaron sus vidas en México. El *kachigumi* o grupo que negaba que su patria hubiera sido derrotada por los aliados, incluidos México. Denunciaron que las declaraciones de victoria de los aliados eran mentira. Su presencia provocó disputa entre miembros de la comunidad que complicaron la creación de un acuerdo sobre los hechos de los años de guerra.

7. Factores culturales: según Peddie, sus entrevistados mencionan varios factores que pueden clasificarse como razones culturales. Unos mencionaba que tal vez muchos inmigrantes salían de Japón por liberarse del servicio militar obligatorio o de la discriminación por su pertenencia a una casta lo que en tal caso, volvería entendible que éstos quisieran permanecer en México aún resistiendo al traslado, sin llamar la atención hacia su persona o sus experiencias.

Otro factor semejante es la tradición confuciana de no cuestionar a las autoridades. Al menos en la sociedad japonesa antigua, siempre se debía obedecer las leyes y costumbres de cualquier lugar al que se llegase. Una última consideración es la reserva de los japoneses para con los propios miembros de la familia. Muchas veces, y sobre todo en las generaciones anteriores, era común que los padres no se comunicaran con los hijos, por ejemplo. Hecho que era y puede seguir siendo común en las familias, y que inevitablemente inhibe la transmisión de memorias colectivas.



14 Sayuri Hiray en entrevista con Peddie Francis, México D.F. a 22 de abril de 2004. "Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la Segunda Guerra Mundial". [En línea]. Artículo de Estudios de Historia moderna y contemporánea de México/ ISSN 0185-2620 no. 32. julio-diciembre 2006. [consulta: diciembre 2011]. *Op. cit.*

Una entrevistada chiapaneca, le comentó a Peddie, que ella no se había enterado del traslado de su padres y abuelo pues se quedó a vivir con su madre. 14

Es así que todo lo anterior es identificado por Francis Peddie como lo que contribuye a que la concentración de japoneses en México durante la época de la Segunda Guerra Mundial, sea una historia casi escondida hasta ahora. Pero que no debería serlo, puesto que es un hecho que sin duda sucedió en la historia de nuestro país, y ha pasado inadvertido para la mayoría de los mexicanos; como tantos otros hechos de cuyo conocimiento se ha querido negar. Una vez finalizado dicho conflicto mundial, el 28 de septiembre de 1945, México dejó sin efecto la suspensión de las garantías individuales por lo cual los inmigrantes japoneses pudieron regresar a los estados de donde habían sido evacuados. Y se les devolvieron sus bienes, salvo el capital de firmas japonesas que se encontraban en el Banco de México, en base con el Tratado de Paz, firmado en San Francisco el 8 de septiembre de 1951, donde se establecía que los países aliados podían disponer de los bienes, derechos e intereses de Japón y sus nacionales.

Hasta la fecha, el banco ha estado entregando el dinero a las firmas correspondientes, conforme reclamaciones por vía legal.

Muchos de los inmigrantes retornaron a los estados de donde llegaron, sobre todo los que tenían negocios. Los que se dedicaban al trabajo agrícola, retornaron con la intención de volver a ello, pero debido a la división de la propiedad y el racionamiento de agua no fue posible por lo que se dedicaron al comercio. Muchos ya no retornaron a los estados y se establecieron en el D.F.

Habiendo abordado este acontecimiento y reflexionado al respecto con base en los planteamientos de Peddie, podemos continuar con el recuento de los tipos de migración de japoneses, acontecido a nuestro país y estudiado por Mishima.

2.3.4 SÉPTIMO TIPO DE MIGRACIÓN: TÉCNICOS JAPONESES EN MÉXICO (1951-1978)

El séptimo tipo de inmigración que identifica Ota Mishima, es el de los técnicos japoneses que llegaron para el periodo de industrialización de posguerra comprendido entre los años de 1951 a 1978; pero se dió con mayor auge a partir de 1953 y hasta la fecha.

Como consecuencia de su derrota en la Segunda Guerra Mundial, Japón experimentó una aguda crisis económica. Perdió territorios y mercados, ciudades y plantas industriales fueron devastadas, hubo inflación y escasez de materia prima, entre otras cosas.

Una de las principales preocupaciones fue la sobrepoblación que se generó en Japón por la repatriación de los 5 millones de japoneses que vivían en los territorios ocupados por la guerra. La población en dicho país pasó de los 72 a los 82 millones de habitantes, el desempleo se incrementó y la pobreza fue muy severa en la década de los cincuenta, sobre todo en la zonas rurales. Fue entonces, que con las restricciones de Estados Unidos, la única y mejor opción fue enviar inmigrantes hacia América Latina.

La segunda etapa del ímpetu japonés tras la guerra comenzó alrededor de 1960. En el inicio de dicho periodo se modificaron los tratados de seguridad con E.U. y se dió una rápida expansión económica lo que colocó a Japón en otra situación. En esa etapa las políticas pretendieron impulsar las exportaciones japonesas y buscar nuevas opciones en la inversión extranjera; es por ello que para los años setenta la migración japonesa comenzó a perder fuerza y se desarrolló la economía de dicho país, sin embargo América Latina no dejó de ser importante para el gobierno japonés.

En poco más de dos décadas, Japón resurgió como una de las grandes potencias industriales del mundo. Comenzó a invertir fuera de su territorio, estableciendo así empresas subsidiarias y afiliadas a las grandes empresas industriales de Japón, con lo que se comenzó a dar otra migración más, la de los técnicos japoneses en México, situación que acontece actualmente.



7. EN 1952 SE RECONSTRUYÓ EL NUEVO JAPÓN EN LA AV. 20 DE NOVIEMBRE. COLECCIÓN: SHOZO OGINO



8. LA INDUSTRIA NISSEI "KAI" ELABORÓ LOS AROS DE LA OLIMPIADA MÉXICO 1968 PARA SU INAUGURACIÓN. COLECCIÓN: SHOZO OGINO



Desde el plan quincenal 1953-1957 estaba programado para México una asistencia técnica de 1 500 personas, pero en realidad se tienen estadísticas de que han llegado alrededor de 800 personas por año. Esta población se mantiene casi constante, aunque se renueva cada dos o tres años en virtud de la política de las compañías japonesas de enviar a sus técnicos al extranjero por corto tiempo.

Este personal es reclutado en Japón de entre los egresados de universidades y centros de cultura superior. Se requieren grados no inferiores a maestría, dominio de un idioma foráneo, amplio conocimiento del comercio internacional; entre otras cosas.

Los técnicos del Japón moderno y los inversionistas se internan al país al amparo del artículo 48, fracciones II, III, IV, y V del capítulo III de la Ley General de población de 1974. Se establece en ésta que el técnico japonés habitará en la ciudad, por lo que se trata de una población urbana, pero de paso, es decir que no arraigará en el país. Ingresa con un contrato máximo de dos años renovable por uno más, para luego regresar a Japón.

La Agencia de Cooperación Internacional de Japón es el organismo que se responsabiliza de los inmigrantes japoneses en el exterior, y es lo que para 1963 era conocido como los Servicios de Migración en el exterior; organismo que a su vez fue la fusión de la Federación de las Asociaciones en el Exterior y la Asociación para la Promoción de la Migración en el Exterior, fundadas desde 1945 y 1946.

Según Adolfo A. Laborde Carranco, en su artículo La política migratoria japonesa en México y

su impacto en América Latina,¹⁵ lo anterior prueba que la migración japonesa hacia otros territorios estuvo siempre pensada para defender la seguridad nacional. En tanto que fue una de las estrategias que se llevaron a cabo para cumplir ciertos objetivos; tanto para solucionar el problema de la sobrepoblación, como para impulsar el comercio en cuanto a la expansión de los mercados y la búsqueda de suministro de materias primas para el desarrollo económico nacional.

Sin embargo, es posible observar a lo largo de este trabajo, que la inmigración japonesa a México contribuyó también en gran medida y de forma positiva al desarrollo del país. En el campo de la cultura, la inmigración japonesa a México, también fue significativa.

¹⁵ Antonio Laborde "La política migratoria japonesa y su impacto en América Latina", [En línea]. Universidad de Quintana Roo. [consulta: octubre de 2011]. <http://www2.colef.mx/migracionesinternacionales/revistas/mi10/n10-162-169.pdf>



2.4 CONTRIBUCIONES DE LA INMIGRACIÓN JAPONESA A LA CULTURA MEXICANA

9. TAMIJI KITAGAWA



Desde la llegada de los primeros japoneses a tierras mexicanas; se encontraron muchos artistas que dejaron huellas profundas en la cultura mexicana.

Un ejemplo fue el pintor Tamiji Kitagawa quien en 1923 llegó a México atraído por el movimiento muralista. En suelo mexicano, Kitagawa se dedicó a enseñar a niños, como director de las escuelas de pintura al aire libre de Tlalpan y Taxco.

10. *RETRATO DE NIÑO*, 1924

TAMIJI KITAGAWA

PINTURA



11. *EXTRAYENDO LA SABIA DEL MAGUEY*, 1930

TAMIJI KITAGAWA

GRABADO



Para hablar de esto, es importante contextualizar y establecer un panorama del clima político social para entonces; en 1911 los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes se levantan en huelga en protesta contra las tendencias del academicismo europeo. Muchos artistas impulsaron la revolución cultural. La idea básica de este llamado “Renacimiento Mexicano” era darle expresión a una cultura

autóctona que había sobrevivido bajo la tierra durante más de 300 años de colonización y reflejarla en las nuevas obras de arte.

El movimiento de la revolución artística que partió de la huelga estudiantil de la Escuela Nacional de Bellas Artes, logró fructificar en una nueva tendencia denominada “Escuelas de pintura al aire libre”. La primera de estas escuelas fue establecida en el pueblo de Santa Anita, Iztapalapa, a las afueras de la ciudad. Sin embargo, las condiciones de la revolución hicieron fracasar estos intentos y el grupo que lo impulsó se dispersó.

Alrededor de 1921, los estudiantes de la Escuela de Artes, vuelven al trabajo artístico. Al poco tiempo, en Chimalistac, se funda la Escuela de Arte de Chimalistac, bajo los auspicios de la Secretaría de Educación. A ella asisten no sólo estudiantes de arte sino todo público, campesinos indígenas, obreros, e incluso niños. Más tarde la escuela se cambió a Coyoacán y se integraron maestros como Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas entre otros artistas.

Entre los artistas que participaron en ese renacimiento mexicano, estaba un japonés: Tamiji Kitagawa (1894-1989) quien llegó a la ciudad de Orizaba, Veracruz, en 1923. Trabajó como vendedor en una tienda de cuadros de santos. Antes de llegar a México, a los 20 años, Tamiji había estado en Nueva York para desarrollarse como pintor, donde vivió durante 10 años. Mientras estudiaba, trabajó como escenógrafo en un teatro, lo que le brindó grandes conocimientos en cuanto a la producción del teatro estadounidense y también participó en actividades de tipo social. Se encontraba interesado por la enseñanza a niños.

Tras su estancia en los E.U. decidió visitar los países latinoamericanos. Pero en su estancia en Cuba, fue asaltado por otro japonés, —según Atsuko Tanabe en su libro *Huellas Japonesas en la cultura mexicana* 16— por lo cual llegó a México, casi sin dinero. En 1924 viajó a la Ciudad de México para ingresar a la Escuela de Arte. Dicha institución recibía un subsidio de la Secretaría de Educación por lo que se le dispensaron las colegiaturas y se le dieron materiales. Además,

16 Atsuko Tanabe, *Huellas Japonesas en la cultura mexicana*, Embajada de Japón en México, Instituto Nacional de Bellas Artes, El colegio de la Frontera Norte, México D.F. 1997, p. 24.

como el edificio era bastante grande, le dieron hospedaje en el mismo recinto. A cambio de ello, se desempeñaba como conserje en la escuela. Lo que le permitió dedicarse de lleno al estudio del dibujo. Entre sus compañeros estaban Frida Khalo y Máximo Pacheco.

Era la época del presidente Calles, quien trataba de acentuar las características étnicas de México y reforzar el patriotismo del pueblo mexicano. En 1925, la Secretaría de Educación Pública decidió fundar otras tres escuelas de arte al aire libre en Tlalpan, Xochimilco y la Villa de Guadalupe. Tamiji al poco tiempo comenzó a trabajar con los niños. La filosofía básica de la escuela concordaba con las ideas pragmáticas que tenía Tamiji. Él les proporcionó colores y lienzos a los niños pobres que acudían a la escuela desde los pueblos cercanos. A pesar que ellos no tenían ninguna instrucción previa, Tamiji, los inducía a dibujar los campos, las montañas, los animales y todo lo que formaba parte de su entorno cotidiano.

El método de enseñanza del maestro consistía en respetar la originalidad y la espontaneidad de los niños rechazando cualquier otro método establecido. Las ideas de Tamiji, también concordaban con otra línea del gobierno mexicano, la de crear un arte comunitario, con fines incluso de “construir una sociedad de gente libre” a través de este medio.

Cuando Tamiji presentó en el Palacio de Minería una exposición con cientos de niños mexicanos, pintores como Rivera y Orozco quedaron asombrados ante los resultados que logró el maestro. Esta exposición se llevó también a Francia y a España, donde recibió elogios de Picasso y Matisse también y sirvió para llamar la atención del extranjero hacia México.

Satisfecha por los resultados, la Secretaría de Educación Pública aumentó el presupuesto para establecer otras diez escuelas al aire libre en los alrededores de la ciudad de México. La escuela de Tamiji y sus métodos tan libres y afectuosos con los que sus alumnos se divertían y aprendían ampliamente empezaron a llamar mucho la

atención en el extranjero. Pronto, por recomendación de Leopoldo Méndez, Tamiji se convirtió en director de la escuela de Taxco, la cual era en realidad un pequeño y muy austero recinto. Muchos artistas japoneses se interesaron en las actividades que Tamiji realizó en nuestro país, y viajaron a éste.

Uno de ellos fue Isamu Noguchi, escultor de sangre japonesa y estadounidense que llegó a México en 1935, época del gobierno de Cárdenas, en que se vivía un fervoroso espíritu de entusiasmo por la revolución cultural. Su propósito era elaborar un mural en relieve. En su estancia en México, fue invitado por Diego Rivera a intervenir en el Mercado Abelardo E. Rodríguez, que acababa de construirse en la zona central de la ciudad; por lo que realizó el mural *Historia de México* en 1936.

12. ISAMU NOGUCHI



13 Y 14. MURAL *HISTORIA DE MÉXICO*, 1936

ISAMU NOGUCHI



Otro personaje importante en el ámbito artístico fue Seki Sano, director de teatro, quien para 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, llegó a México para dejar huellas imborrables en el teatro moderno, basándose en la teoría teatral que habría aprendido en su estancia en la Unión Soviética.

Hijo de una familia de élite ingresó a la Facultad de Derecho de Tokio, donde participó en los movimientos de teatro de izquierda, hecho que condujo a su detención por parte de las autoridades. Luego de ocho meses fue liberado pero continuó con sus actividades teatrales, por lo que la familia decidió enviarlo a E.U. para prevenir su encarcelamiento de nuevo.

Trabajó por un tiempo en Hollywood con Sesshu Hayakawa, quien hacía películas. Poco después pasó a Nueva York y luego viajó por diversos lugares de Europa. Conoció a Berthold Brecht y asistió a festivales internacionales de teatro. Pero el nazismo había empezado la persecución de los disidentes por lo que tuvo que dejar Alemania, invitado por la Asociación de Teatro Revolucionario de Moscú hasta que Stalin emprendió su política de exclusión de los extranjeros con lo que tuvo que salir de Rusia llegando a Estados Unidos donde tampoco se le permitió la estancia, con lo que finalmente llega a México, donde Cárdenas le permite exiliarse, así como a Trotsky y a muchos otros españoles que habrían llegado años antes. Un año después de llegar a México, se hizo cargo de la escuela de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Así a partir de 1946, trabajó notablemente poniendo en escena innumerables obras que harían época en la historia del teatro en México.

A partir de 1924, cuando Calles sucede a Obregón en la presidencia, la orientación revolucionaria empieza a retroceder claramente con lo que movimientos artísticos tan importantes como el muralismo, comienzan a decaer, pero esta actitud se reactiva un poco, a partir de 1934 en que Cárdenas asume el poder, el muralismo que había permanecido estancado por un tiempo, entra en una nueva fase, y Siqueiros, Orozco y Rivera son considerados héroes revolucionarios. Época idónea entonces, para las ideas comunistas, formadas en Sano, en su estancia en Rusia y en su vagabundeo por el mundo. Muchas obras se destacan en su repertorio: La rebelión de los colgados, escrita por Bruno Traven y llevada al teatro por Sano en 1941, *Un tranvía*

15. SEKI SANO



llamado deseo de Tennessee Williams (1948), La vista desde el puente de Arthur Miller (1958), entre muchas tantas otras.

En los años cincuenta se decía que para aprender teatro, el camino era ir a Nueva York o a México, para estudiar con Sano. En enero de 1951 se inauguró la Escuela de Teatro anexa al Teatro Reforma, Sano trabajó como maestro. Ya nunca regresó a Japón, se dice que las causas de esto se encuentran por un lado en los malos recuerdos del encarcelamiento y las torturas; lo que aunado a su difícil situación económica le impidieron el viaje.

El mundo teatral de México, ya en días actuales, otorgará el “Premio Seki Sano”, en honor de su gran labor teatral y de su gran empeño. Una muestra de ello fue la adquisición por medio de su propio dinero -a pesar de sus dificultades económicas-; de un pequeño teatro en donde Sano esperaba que se pudieran presentar siempre obras maestras. Este teatro ahora llamado Teatro Coyoacán, pertenece ahora a la SAI (Sociedad de Actores Independientes). El maestro Sano falleció repentinamente el 29 de septiembre de 1966.

16. SANO EN LA ESCUELA DE TEATRO.

FOTO: WALTER REUTER



17. DR. EIJI MATSUDA



Por su parte, el doctor Eiji Matsuda, fue uno de los japoneses que lucharon con tenacidad y que superaron un destino que les era adverso. Eiji Matsuda nació en Nagasaki en 1894, se dedicó a la educación durante 8 años en Taiwán (entonces territorio del Japón) y luego emigró a México.

Cuando llegó a México compró un terreno que era parte de la Colonia Enomoto en Escuintla y puso una granja llamada Esperanza. La granja continuó prosperando, produciendo café y otros productos agrícolas y ganaderos. En 1930 Matsuda construyó una escuela en un rincón del rancho y reunió a los niños indígenas del pueblo y les enseñó a leer y escribir. Recogió también a niños que habían quedado huérfanos durante la revolución para criarlos y educarlos.

En 1936, Matsuda inició su carrera de botánico, investigando y recolectando muestras de plantas de la región sur de México. Al estallar la guerra, se vio obligado a ir a la ciudad de México. Finalizada la guerra, Matsuda permaneció en la ciudad de México, donde en 1950 fue invitado por la Universidad Nacional Autónoma de México para dar clases de estudios botánicos, convirtiéndose en uno de los botánicos más destacados del mundo. Matsuda fundó el Herbolario del Estado de México que realizó durante 28 años. Esta obra monumental contiene más de 6,000 especies de plantas descubiertas y clasificadas por este ilustre científico.

18. JARDÍN BOTÁNICO DE TOLUCA



19. ESTATUA DEL DR. EIJI MATSUDA, EN EL JARDÍN BOTÁNICO DE TOLUCA



20. NOÉ MURAYAMA



También deben mencionarse algunos artistas *nikkei*, es decir, descendientes de segunda generación (nacidos en México, pero de padre o madre japoneses); y que fueron importantes dentro de la historia cultural de nuestro país.

Un ejemplo es Noé Murayama, hijo de Masaki Murayama quien llegó a México en 1926 para investigar sobre enfermedades tropicales y se hizo famoso por su virtuosismo en la práctica de la medicina y quien contraería matrimonio con María Teresa Dudón, maestra normalista, para posteriormente ver nacer a su hijo Noé quien inició la carrera de cirujano dentista siguiendo el deseo de su padre, sin abandonar su sueño de ser actor.

Mientras estudiaba odontología, se integró a la escuela de actores de Seki Sano. En 1954 le llegó la oportunidad de debutar como actor de teatro profesional y en 1958 fue descubierto por Luis Buñuel para actuar en Nazarín, película que ganó un premio en Cannes y que le valió a Murayama el reconocimiento internacional. Desde entonces, durante 40 años actuó bajo la dirección de personajes tan célebres como Marcel Camus, Indio Fernández, Julio Bracho, el mismo Buñuel, siendo conocido ampliamente en toda América Latina y Europa.

21 Y 22. ACTUACIONES DE NOÉ MURAYAMA EN EL CINE MEXICANO



23. LUIS NISHISAWA



Luis Nishisawa; su ser, su casa, sus entornos, son una conciliación de dos culturas y vivencia de mundos que se encuentran y se amalgaman en la tradición y en la modernidad. Su padre, inmigrante japonés adoptó las costumbres, el trabajo, la religión y aún la esposa que México le ofreció. Los años de la Revolución fueron difíciles para México y para los padres de Nishisawa quien nació en 1918.

En su primera ruta académica se nutrió de maestros representativos del arte mexicano como Julio Castellanos, Chávez Morado, Rodríguez Luna, Orozco y otros, así como de la influencia de un ambiente artístico dominado por los grandes muralistas, muestra de la expresión revolucionaria del México de entonces. Nishisawa ingresa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1942. Los temas que conforman la obra de Nishisawa, en su mayoría toman la mexicanidad como motivo. Se ha desempeñado en la docencia durante más de 35 años recibiendo múltiples premios y distinciones.

24. MURAL JUSTICIA, EN LA SUPREMA CORTE

LUIS NISHISAWA



Otro personaje de origen japonés que participó en el cine mexicano fue Toshiro Mifune. En 1961, Akira Kurosawa realiza *Rashomon*, con los actores estelares Toshiro Mifune y Machiko Kyo, que se hace merecedora del gran premio de Cannes. Posteriormente Mifune fue invitado por el cineasta mexicano Ismael Rodríguez para trabajar en la película *Ánimas Trujano*; hecho que jugó un papel fundamental en el reforzamiento y reconfirmación de la amistad y mutua comprensión entre los pueblos japonés y mexicano.

25. TOSHIRO MIFUNE EN ÁNIMAS TRUJANO, CON COLUMBA DOMÍNGUEZ
PELÍCULA DE ISMAEL RODRÍGUEZ



Al término de la guerra, en la década de los 60's, cuando a los japoneses se les permite viajar al extranjero libremente, muchos pintores como Kojin Toneyama, Taro Okamoto, Takayoshi Ito y Masuo Ikeda visitaron México. A ellos les siguieron los de la segunda generación, de los cuales algunos se quedaron a vivir en México.

Al término de la guerra, en la década de los 60's, cuando a los japoneses se les permite viajar al extranjero libremente, muchos pintores

26. KIYOTO OTA



como Kojin Toneyama, Taro Okamoto, Takayoshi Ito y Masuo Ikeda visitaron México. A ellos les siguieron los de la segunda generación, de los cuales algunos se quedaron a vivir en México.

Algunos ejemplos son el escultor Kiyoto Ota, Shinsaburo Takeda, quien reside en la ciudad de Oaxaca, Midori Susuki, Noriko Susuki, Oka Mine, Masaharu Shimada, Kazuko Shimada, entre otros.

27 Y 28. PIEZAS DE LA EXPOSICIÓN INTERIORES

KYOTO OTA
ESCULTURA



30. RÍO VI

SHINZABURO TAKEDA
PINTURA



29. SHINZABURO TAKEDA



Pocos años después de la Segunda Guerra Mundial el doctor Eijiro Ishida, catedrático de la Universidad de Tokio, quien visitó México entre 1953, inició un intercambio cultural aún más estrecho: estableció contacto con algunos antropólogos mexicanos y dio a conocer la civilización antigua de México en Japón. En 1954 se firmó el primer convenio cultural entre ambos países, lo que permitió que muchos artistas y estudiosos japoneses llegaran a México.

En 1971 se puso en práctica el Programa de Intercambio entre Jóvenes Mexicanos y Japoneses que hasta el año 2007 habría beneficiado a más de 3000 estudiantes de ambos países.

En 1977 se fundó en México el Liceo Mexicano Japonés, una institución de enseñanza básica, media y media superior que labora hasta el momento.

31. LA PRIMERA ESCUELA PARA HIJOS DE INMIGRANTES "AURORA" CHIAPAS, FUNDADA EN 1903



32. "CHÚO GAKUIN" DISTRITO FEDERAL, FUNDADA EN 1944



33. LICEO MEXICANO JAPONÉS, D.F., FUNDADO EN 1977

Es así que la historia de las relaciones entre México y Japón, ha sido larga y compleja en cierta medida. Pero sin duda, se puede decir que en más de un siglo, se ha buscado con esfuerzo, sentar bases sólidas para el conocimiento y la amistad entre ambos países.

He abordado hasta aquí un aspecto temático necesario que corresponde al marco histórico en que se desarrolla la historia familiar relatada o rescatada de las fotografías que fueron utilizadas y manipuladas para la realización de la obra que constituye la parte práctica de este proyecto y que por tanto, son el objeto de estudio del mismo.

La información contenida en este capítulo, además de establecer el panorama contextual del fenómeno social que impacta en el desarrollo de la historia familiar en cuestión y del momento histórico que lo enmarca; constituye también un material que se convierte en elemento formal y conceptual para la realización de la propuesta personal; ya que literalmente, se integra en algunas piezas de manera textual y en todas ellas de manera simbólica.

Como reflexión final, me parece importante mencionar que la migración japonesa a México fue una situación que actuó de manera recíprocamente benéfica para ambas naciones. Para reforzar esta opinión, retomo en este punto, el planteamiento de Adolfo A. Laborde Carranco quien afirma que la migración japonesa hacia otros territorios estuvo siempre pensada para defender la seguridad nacional de aquel país, en tanto que fue una de las estrategias que se llevaron a cabo para cumplir ciertos objetivos; tanto para solucionar el problema de la sobrepoblación, como para impulsar el comercio en cuanto a la expansión de los mercados y la búsqueda de suministro de materias primas para el desarrollo económico nacional; pero que fue a la vez una situación que contribuyó también en gran medida y de forma positiva al desarrollo de nuestro país en diversos ámbitos. En el campo de la cultura, área de conocimiento que particularmente se retoma en este trabajo, dicho fenómeno ha repercutido, sin duda, de manera positiva.





EL ÁLBUM DE FAMILIA

03

FOTOGRAFÍA INCLUIDA EN EL LIBRO *MÍRAME Y SÉ COLOR* DE TRISTAN TZARA

RANA JAVADI

FOTOGRAFÍA DIGITAL

La utilización de fotografías o álbumes familiares para la producción plástica, resulta ser una práctica común dentro del marco del arte contemporáneo.

Ya sea como objeto físico a utilizar y manipular o como motivo de reflexión; el álbum familiar en las propuestas artísticas es re-interpretado para generar visiones y reflexiones propias del autor, desde su momento en el presente. Y más aún pueden generarse también reflexiones e historias en el espectador-participante; por muy alejado de los círculos familiares en que éstas se sitúan.

Este proyecto de investigación y la propuesta personal que lo conforma, se enmarca en dicha actitud puesto que para su construcción retomo álbumes familiares pertenecientes a mi abuela paterna, y que albergan fotografías que datan de principios del siglo XX (retratos familiares desde antes de que mis bisabuelos emigraran a nuestro país provenientes de Japón, su país natal), y los subsecuentes *años hasta el presente año 2013* en que ya retratan a las últimas generaciones de la familia.

De tal manera, en este capítulo considero necesario abordar el tema del álbum de familia; primero como concepto en sí mismo, y posteriormente, como uno de los tópicos a manejar dentro de la creación artística. El objetivo del mismo, recae en la revisión —en primera instancia— del concepto de la familia como objeto cotidiano de representación en la sociedad; en segundo plano, del concepto del álbum familiar, sus usos, funciones y las reflexiones teóricas que pueden generar y finalmente de propuestas plásticas que se han desarrollado con base en este concepto.

Se divide en cuatro apartados, en el primero: 3.1 LA NECESIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA FAMILIAR COMO POSIBILIDAD DE REVIVENCIAL EL PASADO. CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EMOCIONALES QUE FORTALECEN LAZOS Y UNIONES abordo la recurrencia con que el ser humano desde el momento de la aparición de la fotografía, ha tendido a registrar los momentos de su vida como una manera de retener el pasado y hacerlo vigente en el presente. Planteo para ello dos vertientes en dicha actividad. Por una lado la necesidad objetiva que obedece al hecho de que la fotografía actúa como un registro, como la prueba táctil de acontecimientos sucedidos; plantamiento que se desarrolla en el apartado 3.1.1. Y por el otro lado la posibilidad de la experiencia emotiva, lo que se puede generar por el carácter simbólico y subjetivo que puede implicar una imagen de este tipo. Planteamiento que se desarrolla en el apartado 3.1.2 de esta tesis.

En un segundo apartado, 3.2 REFERENCIAS DE LA FAMILIA COMO CONCEPTO COMÚN EN LA MANIFESTACIÓN FOTOGRÁFICA. MOMENTOS CONGELADOS POR LA LENTE presento y comento propuestas que se han desarrollado en torno a la temática familiar dentro la fotografía, sin llegar aún a abordar propiamente el concepto de álbum de familia pues este apartado funciona como un primer acercamiento al objeto de estudio inmerso en esta temática. Se divide a su vez este apartado en tres más, para continuar con el método de investigación que parte de lo general hacia lo más particular y relacionado con este proyecto propio: en el primero se muestran ejemplos de fotografías que utilizan familias ajenas como objetivo, en el segundo fotografías que utilizan también familias ajenas pero en este caso relacionando dicho concepto con el de la migración y finalmente fotografías que utilizan su propia familia para sus proyectos sobre este tema; siendo este último, por tanto más cercano a las intenciones y objetivos propios en este proyecto de investigación.

En el tercer apartado, 3.3 REFLEXIONES CRÍTICAS EN TORNO AL ÁLBUM DE FAMILIA COMO EXPRESIÓN VISUAL EVOCATIVA DE REALIDADES DIVERSAS. UN ESTUDIO SOBRE LOS ÁLBUMES AMERICANOS VERNÁCULOS POR BÁRBARA LEVINE retomo el análisis que hace Levine en torno a las diversas implicaciones emocionales y simbólicas que acompañan a la manufactura de un álbum familiar para reflexionar ya directamente sobre dicho concepto en torno al cual se constituye este proyecto de investigación.

Finalmente en el cuarto y último apartado de este capítulo, 3.4 VISIONES Y CREACIONES CONTEMPORÁNEAS QUE RETOMAN EL TEMA DEL ÁLBUM DE FAMILIA muestro propuestas de arte contemporáneo en disciplinas diversas, como la instalación, la producción audiovisual, entre otras; así como también propuestas híbridas que han sido realizadas con base en el concepto de álbum de familia. De la misma forma y bajo la misma lógica que en el anterior, este apartado se divide en dos rubros; uno en el que los proyectos utilizan familias ajenas como objeto de representación y otro en el cual los proyectos son realizados utilizando las familias propias de cada autor.

3.1 LA NECESIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA FAMILIAR COMO POSIBILIDAD DE RE-VIVENCIAR EL PASADO. CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EMOCIONALES QUE FORTALECEN LAZOS Y UNIONES

La imagen fotográfica constituye el registro para la memoria y la conmemoración de eventos pasados. Dentro del entorno doméstico, es capaz de establecer connotaciones y significados importantes para los habitantes de ese entorno. Es lo que consideramos como la prueba de nuestra existencia con todas las cargas emocionales que esto implica.

La estrecha relación entre la familia y la fotografía, han sido evidentes desde que este medio apareció en el siglo XIX. La fotografía rápidamente se convirtió en una actividad familiar y cotidiana, siendo este núcleo social uno de los temas recurrentes en este ámbito. En un principio, y debido al hecho de que los métodos fotográficos eran complicados, sólo un sector limitado podía dedicarse a la práctica referida. Un ejemplo de ello es Julia Margaret Cameron quien es una de las fotógrafas más importantes del siglo XIX. Entre 1860 y 1870 se dedicó a fotografiar a personajes de los círculos artísticos de la Inglaterra victoriana y entre 1864 y 1865, a realizar series de retratos familiares para miembros de su círculo social.

Fue hasta 1883 que George Eastman inventó el rollo fotográfico, y para 1888 la pequeña cámara Brownie Kodak, económica y de fácil manejo para todo individuo; con lo que la fotografía se hizo accesible a un público más amplio. Aquel medio se volvió, así, la herramienta principal para la representación familiar, tema recurrente para la época.

Fue desde ese entonces que el fotógrafo “amateur”; se convirtió en uno de los practicantes más asiduos de la fotografía de familia. Cabe mencionar aquí que desde un principio se comenzaron a establecer jerarquías familiares en materia de la vida diaria; lo que se refleja al ámbito de la fotografía. Es decir; tradicionalmente era el padre de familia el encargado de capturar la memoria colectiva, tomar las fotografías, pero era la mujer quien las organizaba y posteriormente manufacturaba los álbumes como parte de sus actividades del hogar.

En comunidades tradicionales como algunas de la nación española, podía existir también estructura jerárquica dependiendo de la edad y sexo de los individuos, por ejemplo en situaciones cotidianas, preferen-

3.1.1 LA NECESIDAD OBJETIVA DE LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO TÁCTIL DE MOMENTOS, ACONTECIMIENTOS O ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DE LA SOCIEDAD. LA IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO REGISTRO HISTÓRICO

temente se retrataba a adultos y no a niños; ya que eran considerados menos importantes. A principios del siglo XX, en esta sociedad, las fotografías de bodas son una representación muy común; sólo a partir de 1930 comenzaron a aparecer fotografías de primeras comuniones, es decir de niños. Pero fue hasta 1945 que se fotografiarán también bautizos. Es importante señalar que esas transiciones pudieran estar marcadas por un cambio mayor en cuanto a las jerarquizaciones en el rol de fotógrafo dentro de la familia: alrededor de 1945; no es ya sólo el hombre de familia quien funge como fotógrafo, sino que es también la mujer o madre de familia. Con lo que puede pensarse que tal vez, este hecho refuerza el papel de este personaje como el encargado de mantener las relaciones entre los miembros del grupo, de mantener esa unidad familiar.

Podemos concluir con todo esto, que la fotografía familiar se convirtió, de esta manera, en una práctica necesaria y propiciada dentro de la sociedad. Para una mayor especificidad y con la intención de plantear criterios de análisis que posteriormente se utilizarán al comentar las referencias visuales de este capítulo, abordaremos dos enfoques o perspectivas que se pueden notar con respecto a la fotografía familiar. Por un lado está la necesidad objetiva que obedece al hecho de que la fotografía actúa como un registro, como la prueba táctil de los acontecimientos sucedidos; o bien como documento generador de conocimiento en torno a ciertos aspectos característicos de la sociedad a la que retratan, es decir, que es un registro histórico. Y por el otro lado, una necesidad más subjetiva, que obedece a todos los procesos internos que pueden generarse en el individuo, lo que lo hace resguardar una fotografía. E incluso en aquellos que simplemente contemplan las imágenes aún cuando se hallen ajenos a las historias familiares a las que corresponde dicha fotografía.

Respecto a esta primera perspectiva, no hace falta más que mirar la propia cotidianeidad, para comprender uno de los usos que le damos a la fotografía. Normalmente a través de los días, solemos ir acumulando este tipo de imágenes que nos proporcionan complementos esenciales para la memoria y la conmemoración de momentos. Con ello vamos constituyendo una especie de catálogo invaluable y casi necesario de acontecimientos.

Pero es cierto, que no son todos los momentos en absoluto de la vida los que conmemoramos a través de esta fotografía cotidiana familiar. Es decir, las personas suelen “escoger” las ocasiones que serán dignas de fotografiarse; una boda, una graduación, un viaje, y demás situaciones que se quieran dar a conocer.

En el fluir del tiempo son los eventos especiales los que se registrarán en este ámbito de la fotografía; no así momentos negativos, como una pelea entre hermanos, la caída de un pequeño de la bicicleta, o algo similar. Las personas fotografían lugares, momentos, eventos, como intento de darlos a conocer a los demás; de ostentar lo que les requirió esfuerzo y dedicación o causó alegrías y orgullo. Algunas veces ni siquiera es importante la fecha, la hora o el clima, pues lo que interesa es sólo la evidencia, el poseer la prueba de que se estuvo ahí. La fotografía es entonces una forma de conocer y evidenciar los intereses, valores e incluso la manera de pensar de las personas dentro de un grupo social, en este caso, la familia. Esto sucede porque las imágenes fotográficas conservan aspectos esenciales de los elementos materiales del entorno, pero también de las relaciones sociales y de la forma en que se desarrolla una sociedad, así como también de su ideología, sueños, expectativas y valores.

La fotografía es el documento que predomina para poder estructurar una narrativa en torno a lo representado. En el caso de una historia familiar, cada toma es una oportunidad para marcar las diferentes etapas de la evolución de dicho grupo. Es así que la fotografía cumple una necesidad social ya que se concibe como prueba o testimonio de presencia, de eventos pasados y de las concepciones de la vida, que ha tenido el ser humano.



1 Mraz Jhon “Fotografía y familia”. [En línea]. documento web. [consulta: marzo 2012]. http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/02%20Indexado/Testimonio_1.pdf

2 El espectador.com (2008) “Done sus fotos para el album familiar de Bogotá” [En línea]. Diario digital El Espectador. [consulta: enero 2012] <http://www.elspectador.com/entretenimiento/arteygente/articulo-done-sus-fotos-el-album-familiar-de-bogota>

3 “Álbum familiar 2012”. [En línea]. Publicación digital. [consulta: abril 2012]. <https://www.obrasocialcajamadrid.es/>

Pero cabe aclarar que no sólo con la fotografía familiar se aportan datos positivos, pueden desprenderse también datos que no tienen la intención de ser mostrados por parte del fotógrafo o bien los retratados, sino que más bien son aspectos implícitos en las imágenes, pero de gran valor histórico o de investigación. Un ejemplo es la opinión de Jhon Mraz al respecto de que la fotografía familiar mexicana, ha reflejado siempre el “aplastante patriarcado” que domina la vida pública y privada de nuestra sociedad.¹

Cabe mencionar en este punto dos proyectos fotográficos que resultan ser ejemplos idóneos de lo que hemos venido planteando hasta el momento: *El Álbum familiar de Bogotá* y *Álbum familiar, El viaje 1890-1970. Caja Madrid*.

El primero, organizado por el periódico *El espectador* de Colombia en 2008, pretendió una recopilación y donación masiva de fotografías familiares para un archivo nacional: “Quienes tengan fotografías de Bogotá entre el siglo XIX y 1930, pueden donarlas en el Museo de Bogotá, para así, hacer crecer el Álbum Familiar de Bogotá”.²

La exposición realizada con dicho material se tituló Memoria Viva: *Álbum familiar* y *Archivos de la Memoria Local* que se conformó en un recorrido por las vidas familiares, laborales y afectivas de los habitantes de Bogotá, así como los cambios que ha vivido la ciudad a través de los últimos años en sus residentes, vestidos, costumbres, oficios, calles y edificios. Se presentó en el Museo de Bogotá.

El segundo proyecto que puede ser descrito de la misma forma es el titulado *El viaje 1890-1970* y fue realizado dentro del Programa “Álbum de Familia” coordinado por Caja Madrid, Obra Social;³ éste conjuntó 100 fotografías sobre la evolución de los viajes en España y para llevarlo a cabo se invitó a personas mayores de 60 años a compartir sus fotografías referentes al viaje alrededor de esos años. Se trata de imágenes procedentes de personas particulares así como de grupos familiares que evidencian el desarrollo paulatino de la sociedad española a través de los viajes.

Claramente podemos afirmar el carácter documental de estos proyectos. Es claro que lo que pretendieron sus directivas fue confor-

mar un panorama de una época determinada de la historia de dichas naciones, a manera de difusión acerca de todo lo que esos momentos, sus características y fenómenos sociales cotidianos implicaron. Tal vez con la intención de dar sustento a la realidad actual de aquellos entornos geográficos, apoyándolo sobre la evidencia de las vivencias y experiencias sociales públicas y privadas de un tiempo pasado. Sin embargo también se pueden clasificar estos proyectos dentro de la segunda vertiente o función de la fotografía: el aspecto simbólico.

La fotografía tiene entonces, tanto peso e importancia en la sociedad actual, que es consumida no como un medio sino más bien como un producto de la civilización que la contiene, pero no por ello deja de cumplir su función de relación o nexo entre las personas.

Ahora bien, cabe aclarar que hasta este punto se ha hablado de la forma de uso y realización de la fotografía en un momento de la historia que corresponde, en mejor medida, a la era de la fotografía análoga. Pero es importante también abordar ahora la práctica de la fotografía y la manera en que se produce dentro del contexto actual, la cual resulta ser un tanto diferente por su carácter de tecnología digital.

Hoy en día, la forma en que se utiliza y se desarrolla la práctica de la fotografía en el ámbito cotidiano y familiar o incluso el profesional tiene características y paradigmas muy distintos a los de ayer. En primera instancia, la democratización de la fotografía, de lo cual ya hemos hablado; provocó una inmensa producción de cámaras automáticas, instantáneas y de bajo costo. Posteriormente, la popularización de este medio llegó aún más lejos con el surgimiento de las cámaras digitales; para finalmente —y hasta el día de hoy— lograr un crecimiento inimaginable debido a que estas cámaras se han ido integrando a dispositivos móviles de fácil manipulación para todo individuo. En la actualidad, la fotografía se ha convertido, para muchos, en una herramienta de documentación del diario acontecer así como y de hasta el más mínimo y fortuito momento de la vida diaria.

Con esto, notamos en primer lugar una de las transiciones importantes del medio en cuestión: ya no son momentos construidos y programados como una escena teatral, como lo eran antes, sino ahora

4 Xavier Aguirre, “Había una vez hace muchos años... realidad y ficción en la fotografía familiar”, Conferencia de como parte de Fotofestín ENAP 2012, Jueves 19 de abril 2012, Auditorio Francisco Goitia, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Xochimilco. D.F.

5 “Fotografía digital para conservar”. [En línea]. Revista digital Kamikaze news.com. [consulta: marzo 2012]. <http://kamikazelab.com/blog/2012/01/fotografia-digital-para-conservar/>.

se permiten miles de registros, miles de fotografías de todo tipo. Pueden ser de momentos importantes, especiales y felices, pero también de actitudes espontáneas, tal vez sin importancia o incluso negativas, muchas veces también banales y sin sentido.

Este cambio radical, puede estar determinado mayoritariamente porque con la cámara digital se ha dado una transición en cuanto a uno de los principales elementos que conllevaba la cámara análoga: el rollo de revelado. Éste implicaba que se debía tener “cuidado” al manipular el disparador de la cámara, ya que las imágenes registradas en el rollo, ya no podían ser eliminadas, remplazadas ni corregidas; se gastaba entonces una posibilidad de imagen en ese dispositivo y además debía ser revelada e impresa para poder ser apreciada, compartida y valorada. La cámara digital por el contrario puede permitir algunos errores, diversiones y posibilidades en este sentido. Podría decirse entonces que como dice Xavier Aguirre “[...] es la herramienta, la que define el tipo y las características de la fotografía”,⁴ lo que comentó en su conferencia del “Fotofestín 2012” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Aunado a lo anterior, con la llegada de la era digital, y ahora de los medios de comunicación como el Internet; se evidenció y potenció otro fenómeno, la posibilidad de compartir imágenes de manera inmediata con todo aquel que tenga acceso a este medio sin importar el punto geográfico en el que se encuentre.

Para algunas personas, como se hace evidente en un artículo publicado por Kamikaze News, la producción de imágenes por minuto, que invade medios como la red electrónica, implica una saturación de momentos capturados cuyo valor se reduce a la inmediatez. Se menciona que con la digitalización de la fotografía, se fue desvaneciendo la importancia de conservar momentos en un sustento físico, reduciendo dichos registros a galerías en la red, espacios en los discos duros y dispositivos de almacenamiento de memoria.⁵

Sin embargo, hay otras opiniones que apuntan a considerar como positiva la aparición de estos nuevos medios, o mejor dicho, de estas nuevas posibilidades dentro del medio de la fotografía. Son incluso algunos fotógrafos profesionales quienes para su trabajo utilizan ya cámaras

digitales instaladas en dispositivos móviles, como lo es Amilcar Orfali, fotoperiodista argentino quien en una entrevista publicada en la red comenta:

Tomar una foto con el celular es un recurso. Uso el celular cuando no tengo alguna de mis cámaras encima, cuando la situación es demasiado fugaz como para desembolsar todo, o cuando la situación demanda discreción. Distinto es el caso cuando utilizo algunas de las aplicaciones para el iPhone. Ahí el celular y la aplicación que utilizo son el sustento del tipo de trabajo que quiero captar, mostrar. Simular película, lentes, flashes, panorámicas, es la concepción del laburo, que es anterior a la utilización del celular, pero que va de la mano: pienso una serie de fotos o un trabajo en función del recurso (aplicación) que voy a utilizar.⁶

Resulta claro entonces, que la fotografía digital de dispositivos móviles tan utilizados y cotidianos hoy en día, no sólo lo son para la fotografía coloquial y familiar, sino también para el trabajo de profesionales de este medio que hallan en ella, amplias posibilidades de producción, aún desde los niveles de especialización que tengan.

Así como Orfali, en la actualidad, podemos encontrar a numerosos fotógrafos profesionales que en mucho de su trabajo utilizan algunas de estas herramientas de fotografía digital en dispositivos móviles. Algunos nombres que podemos mencionar son los de Tony Valdéz, Francisco Mata, Benjamin Lowy, entre muchos otros. Sobre estos últimos no ahondaremos ya que sólo se ha hablado de lo anterior con el fin de denotar la importancia que tienen en la actualidad estas nuevas posibilidades de la fotografía a manera de marco contextual, pero ejemplificarlo, no constituye el objetivo de este trabajo de investigación.

Para cerrar este apartado, cabe reiterar que ya sea por el medio analógico, digital o con dispositivos móviles sigue resultando por igual que la imagen fotográfica tiene tal importancia en la sociedad, que en la actualidad, más que ser considerada sólo como un medio, se ha vuelto un producto de la civilización en que se desarrolla pero no por ello dejará nunca de cumplir su función de relación o nexo entre las personas.

6 Pablo Linietsky “Fotografía y dispositivos móviles”. [En línea]. Revista Foto Mundo Digital. [consulta: marzo 2012]. <http://www.fotomundo.com/index.php/component/content/article/1672-:los-smartphones-y-el-iphone-entre-los-fotografos-fotografia-y-dispositivos-moviles.html>.

3.1.2 LA NECESIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA FAMILIAR COMO POSIBILIDAD DE RE-VIVENCIAR EL PASADO. CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EMOCIONALES QUE FORTALECEN LAZOS Y UNIONES

Ahora bien, plantearé aquí la otra cara de la necesidad de la fotografía y que tiene que ver con el aspecto subjetivo de la misma. Esta otra necesidad va más allá del carácter puramente documental, de la intención referente a la mímesis de la realidad que cumple este medio. Se enfoca así, en el carácter simbólico del mismo, con lo que entendemos, que las fotografías como fragmentos construidos de una realidad pasada pueden convertirse en “motivos o estímulos” para la construcción y reconstrucción del pasado y la memoria de la familia por sus actuales miembros o incluso para nuevas historias construidas por individuos ajenos a dichas historias o familias.

Las posibilidades que tiene la fotografía de generar procesos internos dentro del individuo obedecen más al campo de lo emocional y lo sensorial, al marco dentro del cual una fotografía puede desatar narraciones no solo cimentadas en el pasado sino en el presente, o bien en el futuro, e incluso dentro de un individuo no relacionado a la historia familiar a la que pertenece la fotografía.

Cuando hablamos del carácter simbólico que puede tener una fotografía, nos referimos a que una imagen fotográfica que constituye el retrato de un fragmento de la realidad puede ser sustituido o desplazado por un significante. Estamos hablando del caso en que no importa, si la imagen que se percibe es de buena calidad e implica una fidelidad máxima al referente real que retrata, porque aún cuando no es así, de igual manera es valorada y atesorada, tanto así que la fotografía es enmarcada, puesta dentro de una vitrina o conservada de otras formas.

¿Qué es lo que sucede en este caso? La imagen está siendo apreciada por la carga de evocaciones de presencia, de experiencia o de “esencia” que contiene. Es decir, ya no se tiene la intención de que sea vista por toda la gente para ostentar con ella un acontecimiento del pasado, sino de ser contemplada en la intimidad, o incluso en la soledad; de que sea un medio de volver a experimentar dicho momento, volver a convivir con la persona que se encuentra retratada ahí, de sentir su presencia de nuevo cerca. Es una posibilidad de re-vivenciar el momento o incluso

imaginar y continuar la historia. Bárbara Levine, autora del libro *Snapshot chronicles. Inventing the american photo album*, comenta en éste mismo que un *álbum cuenta una historia*, pero también puede construirse una nueva narrativa cuando este álbum es contemplado por alguien más, tenga o no relación con el que lo haya manufacturado, con el fotógrafo o con los retratados en él. En las fotografías, desde la magnitud de los hechos reflejados y de la dimensión histórica, documental o política que tenga, podemos trasladarnos a la pequeña historia, a un nuevo relato construido por unos pocos indicios. Desde la materialidad de ese registro visual, desde el gesto que comunica el rostro retratado ahí se establece un diálogo con el que lo mira y puede ser distinto cada vez que el que lo contempla es otro individuo.

Puede darse también una especie de identificación humana entre el individuo retratado y el que lo contempla, tal vez debido a que más allá de su singularidad, aquellas gentes y aquellos momentos (la felicidad de una boda, etc.) tomadas fortuitamente por una cámara, reflejan momentos conocidos y cotidianos para todo ser humano sin importar el contexto o época en que se vive. Un proyecto que puede ejemplificar este caso, puesto que tuvo estas intenciones, es la Exposición *The Family of men* que se realizó en el año de 1955 y en la cual su director Edward Steichen, pretendió reflejar el concepto de familia pero no como la proyección de un círculo emparentado genéticamente; sino más bien aplicado a la humanidad como un todo. Este proyecto reunió 503 fotografías captadas tanto por fotógrafos profesionales como amateurs de 68 países, en una exposición en el Museo de Arte de Nueva York. Ordenadas por temática: del nacimiento a la muerte, la muestra refleja momentos significantes en la vida familiar. Alejada del encuentro personal entre el fotógrafo y sus familiares, la muestra constituye sin embargo uno de los primeros proyectos que se basan en la creencia de que todas las familias son lo mismo.

Al contemplar las imágenes de esta exposición, el espectador tal vez puede experimentar sentimientos similares a los que Levine

7 “Me maravillaba por la familiaridad con un rostro anónimo, o un evocativo paisaje, y sentía que tenía una ilusión en mis manos: [...] No era que yo quisiera conocer a aquella persona o ir al lugar que aparecía en aquella fotografía [...]; era la idea de ello, el pensarlo y evocar a un tiempo y una ilusión”. Traducción del autor, Bárbara Levine, Snapshot chronicles, *Inventing the American photo album*, Levine Bárbara curadora, Snyder Stephany directora, Princeton Architectural Press New York, Douglas Cooley Memorial Art Gallery, Reed College, Portland Oregon, 2006. p. 18.

8 Pierre Bordeau. *La fotografía, un arte intermedio*, en John Mraz, “Fotografía y familia”. [En línea]. documento web. [consulta: marzo 2012]. http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/02%20Indexado/Testimonio_1.pdf

expresa al respecto de su apreciación de álbumes fotográficos ajenos a ella: “I marveled at the anonymous familiarity of a face, or an evocative landscape, and I felt like I had an illusion in my hands: [...] It wasn't that I wanted to know the person or go to the place in the picture [...]; It was the idea of it; the thingness of it and the evoking of time and illusion”.⁷

Por tanto se puede afirmar que las percepciones emocionales y sensoriales que se desprenden al contemplar una imagen fotográfica, pueden ser tan amplias y variadas como la heterogeneidad de la raza humana lo pueda ser.

Es así que bajo una u otra actitud, la fotografía familiar ha sido y probablemente será siempre indispensable para la sociedad humana. Desde esta perspectiva Pierre Bordeau hace un planteamiento respecto a la función de la fotografía dentro del núcleo familiar como instrumento que forma parte de la cultura, lo que lo hace ser un medio con el que convivimos a diario:

La práctica fotográfica existe y subsiste la mayor parte del tiempo, por su función familiar; o mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar; por ejemplo: solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia; reforzar en suma, la integración del grupo familiar, reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad.⁸

El planteamiento anterior enfatiza la función de la fotografía dentro del entorno cotidiano familiar, lo que además implica una necesidad social.

Ahora bien, una vez abordadas el aspecto documental y el simbólico respecto a la necesidad de hacer el registro de la vida familiar en una imagen podemos entonces comenzar a esbozar ideas en torno al concepto que resulta ser uno de los objetos de estudio de esta investigación que es el álbum de familia y que se abordará más adelante en este capítulo.

Por otro lado aunado a esta costumbre por el uso de la fotografía en la vida cotidiana; comenzó a darse una actividad estrechamente rela-

cionada a los dos tipos de necesidad por la imagen fotográfica familiar que fue el almacenamiento y atesoramiento de dichas *imágenes*; es decir el construir *álbumes fotográficos*, práctica que sin duda se convirtió en una actividad común.

Los álbumes, no sólo representan para muchos una forma de mantener organizadas y en buen estado las fotografías, sino además, la oportunidad de experimentar con las vastas posibilidades visuales de contar sus propias historias personales. Es entonces la fotografía de familia el primer concepto que nos interesa resaltar como objeto de estudio que sirve como primer acercamiento al álbum de familia por ser la que lo compone. Es por ello que en el siguiente apartado, nos dedicaremos a presentar referencias visuales de fotógrafos que han utilizado el tema de la familia en su trabajo.



3.2 REFERENCIAS DE LA FAMILIA COMO CONCEPTO COMÚN EN LA MANIFESTACIÓN FOTOGRÁFICA. MOMENTOS COTIDIANOS CONGELADOS POR LALENTE

En el presente apartado se incluyen ejemplos de trabajos fotográficos en que la familia se utiliza como el objeto principal a representar. En estas referencias, la preocupación por estructurar series fotográficas guiadas por este concepto, se hace ya evidente. Sin embargo, en estos ejemplos me enfoco a la fotografía de familia, es decir la que conforma el concepto de álbum de familia; pero no a los métodos de construcción de un álbum de familia ni las implicaciones que ello conlleva puesto que eso es más cercano al objeto de estudio de esta tesis y por tanto una aproximación a esto último se abordará en un apartado siguiente. Cabe recordar que el criterio tomado en cuenta para el ordenamiento de los capítulos y apartados de esta tesis es partir de la general a lo particular. Es decir, comentar aquello que aporta aspectos importantes para este proyecto pero no tan cercanamente relacionados al objeto de estudio del mismo, para llegar a lo que encuentra una relación más directa con el mismo.

En cada caso defino desde una perspectiva personal si el trabajo corresponde a un registro histórico, o a un elemento simbólico personal, que a su vez puede ser generador de diversas percepciones igualmente simbólicas en el espectador. Esto, para establecer la vinculación y necesidad del anterior y del presente apartados; así como también esbozar la vinculación del contenido teórico y la parte práctica del proyecto de investigación.

3.2.1 RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE HISTORIAS FAMILIARES AJENAS. LA FAMILIA DE ALGUIEN MÁS

Como en toda esta investigación, el método que he elegido para desarrollar este capítulo se basa en partir de la información teórica más general para llegar hacia la más particular y más estrechamente relacionada con mis objetivos, intenciones e intereses. Por tanto en este siguiente apartado mostraré ejemplos de fotografías que han utilizado a la familia para su trabajo, pero no la de ellos mismos, sino la ajena. De tal manera, estos primeros ejemplos se relacionan con el proyecto personal pero de forma un tanto indirecta, sin que por ello sean menos importantes puesto que contribuyen para ampliar el panorama de esta investigación.

3.2.1.1 JOSEPH KOUDELKA

9 "We three are of the same family". [En línea]. Blogspot. 16 de febrero de 2013. [consulta: abril 2012]. <http://juan314.wordpress.com/category/fotografos/josef-koudelka/>

Una de las primeras referencias de trabajos fotográficos que, podrían ser catalogados dentro del género de la fotografía de familia, son las series que creó Joseph Koudelka, cuando alrededor de 1962 fotografió a la comunidad gitana de su natal Checoslovaquia. En ellas retrata las condiciones de vida de este grupo, sus costumbres, su particular estética y su vida familiar. Se conforma así, en una crónica visual ofrecida al espectador acerca de una determinada forma de vida en su cotidianidad proveyéndole de datos claros que la escenifican.

Las crudas imágenes de Koudelka representan la pobreza y el carácter excluyente de la vida gitana, pero a diferencia de muchos fotógrafos documentales, no presenta su situación como un problema social que de alguna manera se puede arreglar. En su lugar, muestra a los gitanos como forasteros perpetuos, y su vida como una mezcla primitiva de alegría y asombro, tristeza y misterio.⁹

En el caso de este trabajo, las imágenes pueden desempeñar las dos actitudes que nos ayudan a describir la razón de ser y el carácter de la fotografía de familia; esto dependiendo del entorno en el que sea mostrado.

Es decir, para todo espectador que se halle ajeno a dicha comunidad y forma de vida; este trabajo representará claramente una fuente de documentación e información al respecto de eso que no se conoce. Puede ser entonces, fuente de investigaciones de distintas disciplinas que versen sobre muy diversos aspectos de estudio.

Sin embargo, estas imágenes pueden también tener una carga simbólica sin ninguna connotación de registro documental, si hablamos del momento en que sean apreciadas por individuos pertenecientes a dicha comunidad o grupo familiar. Desde esta perspectiva, se entiende evidentemente, que la connotación de las imágenes sería completamente distinta a la del mero registro documental y se convertiría en un recuerdo de alta carga emotiva en torno al momento retratado; que puede ser una ocasión especial por lo alegre o triste del momento dentro de la historia familiar en que acontece.

1 Y 2. DE LA SERIE *GYPSIES*, 1964

JOSEPH KOUDELKA.



3 Y 4. DE LA SERIE *GYPSIES*, 1964

JOSEPH KOUDELKA.



Es así que con esta imagen reflexiono en torno al hecho de que la apreciación que se tenga de una imagen fotográfica o la función que se pueda plantear en ella; es un asunto relativo que resulta totalmente dependiente de quién funja como espectador. Y esto significa también, que como en el caso de estas fotografías, usualmente podrá existir aquella dualidad dentro de una misma imagen.

3.2.1.2 BIEKE DEPOORTER

Bieke Depoorter es una fotógrafa graduada de la Academia de Bellas Artes de Gante, Bruselas que trabaja en proyectos independientes. Para el año 2009 inició un proyecto referente a la intimidad familiar para lo que se dedicó a pasar las tardes en casas de diferentes personas captando con su cámara momentos de su vida cotidiana y sus relaciones familiares, desde los más ordinarios hasta lo más especiales e incluso privados.

De ese mismo año es su serie *Ou Menya* para la cual viajó por toda Rusia en busca de familias para retratar y momentos que congelar y actualmente se encuentra trabajando en un proyecto similar pero en los Estados Unidos, titulado *I'm about to call it a day*.

Lo interesante de este proyecto es el hecho de que la artista no sólo está retratando la intimidad de las familias a cuyas casas entra, sino que además, o más bien para ello, debe integrarse primero a esa intimidad, a ese entorno familiar que no es el suyo propio pero que de algún modo tiene que hacer suyo en tanto que pueda serle permitido irrumpir en los momentos privados que implica y captarlos en su cámara fotográfica. No es

sólo un trabajo desde la visión externa del fotógrafo alienado de ese espacio familiar sino es el trabajo de una persona que debe primero vivir los momentos familiares y convivir con sus protagonistas para después poder retratarlos y reconfigurarlos según sea su interés para estructurar la historia propia que busca contar.

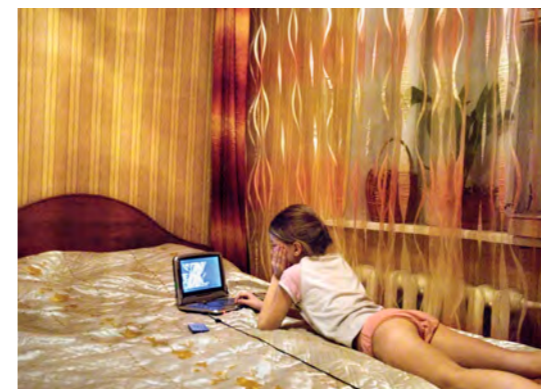
Es un proyecto que va más allá de la simple acción fotográfica o visual, es una propuesta en la que se hace clara una más de las caras del arte, la visión sociológica del mismo, que simultáneamente es la característica *más conocida y evidente de éste*: la reflexión de la realidad y del entorno en que se desarrolla.

7-10. DE LA SERIE *OU MENYA*, 2009

BIEKE DEPOORTER.

5 Y 6. DE LA SERIE *OU MENYA*, 2009

BIEKE DEPOORTER.



3.2.1.3 JIM GOLDBERG

Jim Goldberg es un fotógrafo estadounidense que desarrolló su trabajo en la segunda mitad del siglo XX. De 1977 a 1985 realizó una serie titulada *Rich and poor* en el cual yuxtapone en imágenes a ciudadanos de dos distintos sectores sociales, para investigar y reflexionar al respecto de la naturaleza de los mitos estadounidenses sobre las clases sociales, el poder y la felicidad.

Para ello se adentra en hogares de distintas familias y, conociendo sus vidas, sus formas de ser y de pensar; las congela con su lente. Uno de sus libros, que fue publicado en 1985 presenta estas imágenes incluyendo textos escritos por los retratados a manera —probablemente— de descripción del momento. Es así que alrededor de las fotografías las personas expresan de forma escrita lo que significan para ellos, los momentos, las cosas o las demás personas ahí captadas.

En el caso de esta investigación es pertinente mencionarlo y presentarlo en este apartado del capítulo, ya que a pesar de no tener propiamente las intenciones de crear un álbum de familia, como en es el caso de todas las referencias de este mismo, puesto que obedecen a otras intenciones no tan directas con respecto a este tema; la familia se convierte en el objetivo principal para cumplir las intenciones de su trabajo; y además porque puede ser una especie de conexión hacia el siguiente apartado que recaerá ya completamente, en el concepto álbum de familia. La idea de relatar la imagen de forma escrita, será un recurso común para la realización de ese objeto llamado álbum de familia cuya intención recae por completo en la acción e intención de narrar la historia de grupo familiar en particular.

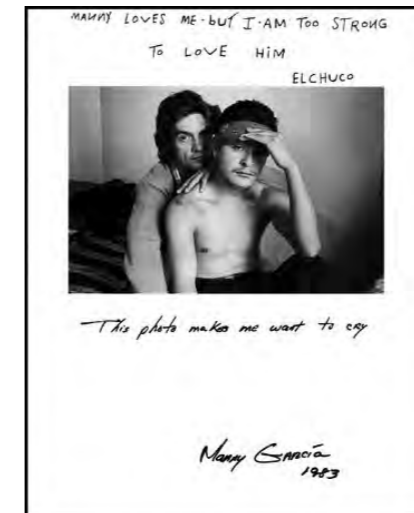
11 Y 12. DE LA SERIE RICH AND POOR

JIM GOLDBERG



13 Y 14. DE LA SERIE RICH AND POOR

JIM GOLDBERG



3.2.2 FOTOGRAFÍA DE FAMILIA Y MIGRACIÓN. RETRATOS DEL TRASLADO, MOMENTOS FAMILIARES IMBORRABLES

Los siguientes ejemplos, constituyen el trabajo de fotógrafos de diversas partes del mundo que además de retomar el tema de la familia, demuestran preocupación por trabajar con el tema del flujo migratorio transnacional implicando distintas reflexiones en torno a lo que dicho fenómeno ocasiona y proyecta sobre este grupo social.

Este tópico que se vuelve su principal motivación no permite que necesariamente puedan utilizar a la familia propia para el desarrollo de su trabajo, pero es justamente el que haya relación con el proyecto de investigación personal; lo que hace que estas referencias sean obligadas de abordar en este trabajo.

3.2.2.1 DOROTHEA LANGE

Un ejemplo importante del retrato de familia en la época de la Gran Depresión en los Estados Unidos, es sin duda Dorothea Lange, quien capta momentos de la vida de las familias estadounidenses del sur de dicho país. Resulta claro que la obra de Lange es lo que podría llamarse fotoperiodismo; es decir que la imagen es utilizada con un objetivo específico: cumplir una función informativa. Cualquiera de las fotografías de Lange pretenden sin duda sacar a la luz los difíciles momentos de crisis que miles de familias de escasos recursos atravesaron en aquella depresión.

Esa intención puede desencadenar reacciones emotivas, sin embargo resulta notorio que el objetivo principal por parte de la autora recae en la documentación del entorno social enfocado en un fenómeno determinado que constituye finalmente un hecho histórico. Tal vez eso sucede en tanto que Lange, observa el fenómeno desde el exterior por lo que se genera en ella una profunda preocupación por difundir y dar a conocer lo que observa, pero no el interés de conservar personalmente las imágenes cual bienes emocionales íntimos propios. Tal vez esta sea la diferencia que exista entre las intenciones o las búsquedas de fotógrafos como Depoorter o Goldberg, por ejemplo, y las preocupaciones casi puramente documentales de Lange o los fotoperiodistas en general.



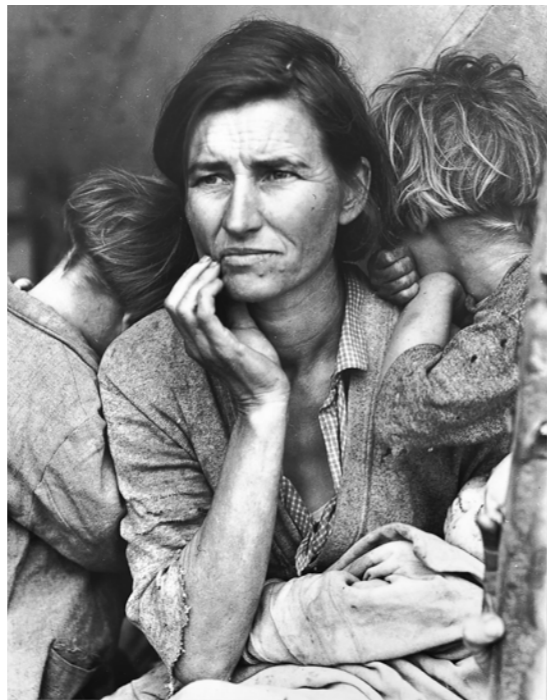
15. POOR MOTHER AND CHILDREN, 1936
DOROTHEA LANGE.

16. *HANDS, MAYNARD AND DAN DIXON, 1930*
DOROTHEA LANGE



10 Dorothea Lange nunca supo el nombre de la mujer a la que fotografió ni se ocupó de conocer su historia, sólo la utilizó debido a que le pareció que retrataba con crudeza la difícil situación del periodo de la gran depresión estadounidense, por lo que la presentó a la farm security administration, institución en la que laboraba. por esto la imagen se convirtió en un ícono del fotoperiodismo estadounidense.

17. *MIGRANT MOTHER 10, 1936*
DOROTHEA LANGE.



Dichos trabajos se apegan a la primera vertiente comentada en esta tesis a manera de descripción del carácter y la función de la imagen fotográfica para la sociedad: la del registro documental e informativo sobre un fenómeno de la realidad. Actúan en cierta forma o se asemejan a los objetivos planteados en los proyectos de recopilación fotográfica de Bogotá y de Madrid que hemos comentado en el apartado 3.1.1, al inicio de este capítulo.

3.2.2.2 CHIEN- CHI CHANG

Chi Chang es un fotógrafo nacido en Taiwan en el año de 1961 pero ha habitado la mayor parte de su vida en Estados Unidos en donde su trabajo se centra en retratar la vida de inmigrantes ilegales en Nueva York.

Sus imágenes muestran los momentos de intimidad y cotidianidad que se desarrollan en la vida de los inmigrantes que retrata. Y muchas de sus imágenes son fotografías dobles que representan una simultaneidad temporal pero en espacios y contextos distantes, tomando en cuenta que usualmente retrata a personas cuyas familias muchas veces se hallan aún en el lugar de origen. Es así que de un lado muestra la escena del hombre en su día de descanso del trabajo, y del otro lado presenta la escena que pareciera estar sucediendo justo en el mismo momento pero del otro lado del mundo. Es como si quisiera literalmente unir a dos personas y dos lugares en un mismo instante para romper la distancia entre ellos, por medio de la cámara fotográfica. Es por ello tal vez, en algunos casos por el uso del blanco y negro y por las expresiones captadas en las fotografías que las imágenes de Chi Chang encarnan esa sensación de melancolía y tristeza que ni siquiera el hecho de hallarse en búsqueda del “sueño americano” dota a sus protagonistas de entusiasmo y alegría.

Resultará sencillo, por tanto, ver en el trabajo de Chi Chang el carácter y la función documental al respecto de aquel fenómeno social en específico al que remite, así como su búsqueda por contribuir a la difusión de dicha situación. Sin embargo, tampoco podremos negar la evidente carga emocional y simbólica que sus imágenes conllevan. Sus fotografías se vuelven la proyección de esa difícil vida que lleva el inmigrante al tener que habitar y trabajar en un entorno lejano a su país de origen por tratar de mejorar la vida de su familia que permanece en dicho lugar. Esa difícil experiencia en que el individuo se encuentra físicamente en un lugar, pero su mente, su corazón y su alma se hallan en otro; sin poder salir de esa situación es retratada en las fotografías de Chi Chang ya no sólo a modo de crónica periodística, sino más bien de construcción narrativa emocional.



18. YANG X. FAMILY, LEFT, FUZHOU, CHINA, 2004, YANG X. FAMILY, RIGHT, NEW YORK, 2005
CHIEN-CHI CHANG.



19. JIANG J. FAMILY, LEFT, FUZHOU, CHINA, 2004 JIANG J. FAMILY, NEW YORK CITY, 2008
CHIEN-CHI CHANG



20. YANG Y. FAMILY, LEFT, NEW YORK CITY, 2004 YANG Y. FAMILY, FUZHOU, CHINA, 2005
CHIEN-CHI CHANG.



21. CHEN X. FAMILY, LEFT, NEW YORK CITY, 1998, CHEN X. FAMILY, RIGHT, FUZHOU, CHINA, 2007
CHIEN-CHI CHANG.



3.2.2.3 RAÚL CHARLÍN

En el entorno latinoamericano y en fechas más recientes encontramos el trabajo de Raúl Charlín, un fotógrafo chileno que realizó un ensayo fotográfico con el tema de la migración y la familia, titulado “Fronteras” y que fue expuesto a fines del año 2012 en su país natal.

El trabajo refleja la experiencia de once mujeres peruanas migrantes en Santiago de Chile que desempeñan el rol de niñeras y asesoras de hogar en familias de aquel país. El autor presenta a mujeres que por razones económicas debieron abandonar su lugar de origen para radicar en uno nuevo dejando sus seres queridos al cuidado de otros y encargándose ellas mismas de los ajenos encarnando lo que el autor denomina como “maternidad transnacional”.

La exhibición pretendió representar el flujo migratorio y las separaciones familiares que éste implica. Los 11 retratos de grupos familiares chilenos junto a la popularmente llamada “nana” peruana, se acompañan de retratos individuales de la respectiva nana, presentando en sus manos una fotografía de un familiar en el Perú, usualmente sus hijos propios. La fotografía que cada mujer traslapa simbólicamente la presencia simultánea en dos lugares. Representa el estar en el país de origen, mientras se vive en Chile. Metafóricamente, el migrante nunca sale de su país. Este trabajo sin duda es un documento para el espectador ajeno al entorno en donde se desarrolla esta situación respecto de aquel hecho que aparentemente resulta ser algo cotidiano y bien conocido por los habitantes del lugar; es decir se constituye en un registro informativo.

Pero además de eso, se presenta como un trabajo sumamente emotivo cuando se contempla conociendo su trasfondo o incluso sin que se llegue a conocer el contexto del fenómeno en cuestión; la simple construcción de las imágenes nos transmite cierta melancolía ya que el hecho de integrar dentro de la imagen fotográfica, otro retrato de alguien que no está ahí, genera tristeza al deducir que es quien sólo puede sentirse cerca al mirarse en ese trozo de papel en que se ha registrado para sobrellevar su ausencia física junto a su ser querido que sostiene la imagen.

22–25. FRONTERA, 2012

RAÚL CHARLÍN.



22–25. FRONTERA, 2012

RAÚL CHARLÍN.



3.2.2.4 HÉCTOR MEDIAVILLA

11 Héctor Mediavilla (2013) “Exposición Fotográfica en México Las ‘Penélopes’, los rostros de la migración”. [En línea]. Diario digital El telégrafo.com. 11 de mayo de 2013. [consulta: abril de 2013]. <http://www.telegrafo.com.ec/noticias/sociedad/item/las-penelopes-los-rostros-de-la-migración.html>

Finalmente, integro como última referencia en este apartado, el trabajo de Héctor Mediavilla realizado en nuestro país, el cual se vincula también al tema de la familia y la migración y se titula *Las penélopes*, los rostros de la migración, proyecto que se presenta en abril y mayo del año 2013 en el Centro Cultural España.

A través de videos y fotografías, el artista español Héctor Mediavilla habla sobre la fragmentación familiar, sobre las mujeres que esperan a sus maridos que se han ido a los E.U. para buscar —en teoría— un mejor futuro para la familia.

Mediavilla —según se reseña en la exposición de este trabajo presentada en el Centro Cultural España en el mes de abril y mayo del presente año, a la que acudí para conocerlo— comenzó a internarse a la situación de las “Penélopes” en 2009, al conocer a dos mujeres en esta situación y fue así que durante cerca de dos años, recorrió Guanajuato, Puebla, Tlaxcala y el D.F. para captar con su cámara a algunas de estas mujeres.

De su experiencia, el fotógrafo ha podido comprobar, según sus propias palabras, que aunque cada una tenga su historia particular, todas tienen algo en común: la “capacidad de lucha”, la “esperanza dentro de la desesperanza”. Comparten estos rasgos, dijo, “[...] sobre todo porque la mayoría son madres, por las ganas y la fuerza y la ilusión de sacar a sus hijos adelante”.¹¹

Se convierten en protagonistas de su familia, son las que tienen que mantener la casa, cuidar a los niños y las tierras. Madres, pero también abuelas y viudas porque sus maridos trataron de cruzar la frontera y se quedaron en el camino. Además, esta situación suele heredarse en las familias, pues muchas veces los hijos de padres que se fueron también acaban yéndose.

28. DE LA SERIE *LAS PENÉLOPES*, 2010
HÉCTOR MEDIAVILLA



29. DE LA SERIE *LAS PENÉLOPES*, 2010
HÉCTOR MEDIAVILLA



30. DE LA SERIE *LAS PENÉLOPES*, 2010
HÉCTOR MEDIAVILLA



31. DE LA SERIE *LAS PENÉLOPES*, 2010
HÉCTOR MEDIAVILLA



Este trabajo puede resultar también un claro registro documental al respecto de la migración en México, sin embargo el hecho de que el autor se enfoque y se preocupe, como parte importante por lo dicho por las mujeres a modo de explicación personal de su situación nos puede también hacer notar que su preocupación va más allá de lograr un retrato frío y distante desde una perspectiva externa para llegar a conocer y compartir la imagen interna que no se muestra a través de la lente de la cámara.

Mediavilla tal vez pretende individualizar un fenómeno que comúnmente es globalizado y generalizado en forma de estadísticas y

3.2.3 LA FAMILIA PROPIA. SIMBOLISMO Y SIGNIFICACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE LA INTIMIDAD EN LA FAMILIA DE UNO MISMO

planteamientos politizados, pero que pocas veces se analiza desde historias personales. En este sentido el trabajo de Mediavilla comparte la perspectiva propia en que se aborda este proyecto de investigación en el cual se toma de base una historia familiar particular que de forma consecuente remite a un fenómeno social de carácter nacional.

Por último un aspecto que cabe destacar de la propuesta de Mediavilla es el enfocarse en las mujeres que “sobreviven” después de la migración, y no a los hombres que la protagonizan, como casi siempre sucede en todo estudio al respecto de dicho fenómeno. Aspecto que además halla de nuevo similitud con la postura personal que llevé a cabo en un proyecto de investigación previo a el presente y en que abordé el mismo tópico que Mediavilla utiliza, el cual mencioné en la introducción de esta tesis.

Los ejemplos anteriores conforman un panorama con diferentes visiones, preocupaciones y formas de representación enfocadas al tema de la fotografía familiar. En este apartado presento el trabajo de fotógrafos que utilizan a su propia familia para generar su trabajo creativo, lo que refuerza mi planteamiento de utilizar motivos cercanos y personales a uno mismo para el desarrollo de una investigación y un discurso particular que reflexione en torno a ello materializándose en producción creativa, lo cual es una práctica que ha sido realizada por numerosos profesionales y que enriquece y se constituye en una aportación tanto interna como externa dentro del campo de la investigación en general.

3.2.3.1 EMMANUEL SOUGEZ

12 “El álbum de familia del fotógrafo Emmanuel Sougez se expone en la Casa de los Morlanes”. [En línea]. [consulta: marzo 2012].

http://www.zaragoza.es/ciudad/museos/detalle_Noticia?id=44639.

13 “Emmanuel Sougez, el mago de la luz sobre el cuerpo”. [En línea]. [consulta: marzo 2012]. <http://antoncastro.blogia.com/2007/102301-emmanuel-sougez-el-mago-de-la-luz-sobre-el-cuerpo.php>

Siguiendo la secuencia cronológica, el fotógrafo francés Emmanuel Sougez (1989-1972), en su *Álbum de familia*¹², recientemente publicado por la editorial “Cuarto Oscuro”, evidencia el gusto de fotografiar a los miembros de su familia. Dicho álbum, retrata a sus dos hijas:

[...] la mayor Clo, atractiva y esbelta, a la que capta en distintas ocasiones con gran vigor estético, como un padre enamorado del esplendor de la joven: en la playa, como una nadadora moderna, en el balcón, como una actriz de Hollywood, como una madre incipiente en medio del heno; a la pequeña Marie Loup, quince años más joven, vestida de carnaval, desafiante ante la cámara, completamente desnuda con poco más de tres o cuatro años. Y también captó a su esposa Madeleine, quien falleció en 1945, poco después de la liberación de París.¹³

Con su serie de familia, además de contar una historia —como todo álbum lo hace—, describe también una intimidad que puede hablar mucho más allá de su entorno familiar, puede hablarle al espectador de la historia de éste último también o puede hablar de una historia nueva recién contada en el momento de ser leído el álbum.

Sin duda la fotografía de Sougez es a diferencia de la de Cameron, un claro reflejo de la manera en que la imagen captada puede implicar con gran fuerza un carácter simbólico y significativo, sin que necesariamente se aleje de su valor como documento de registro histórico o como narrativa de la vida familiar o pública en general.

Las evocaciones afectivas también se hacen presentes por parte del autor para con los retratados. Es sin duda evidente que para Sougez no es importante que se aprecien los rostros de los captados en la imagen, ni que se nos den datos consistentes que puedan hablarnos de un acontecimiento histórico en particular, ni nada similar. Para él la función de la imagen seguramente radica en reflejar la importancia que tienen aquellas personas para él y sólo para él, en captar momentos significativos para los retratados y para él mismo, y que serán imágenes

32. NU FÉMININ, 1947

EMMANUEL SOUGEZ.



que por siempre tendrán un valor simbólico para los mismos. Y que de la misma manera, podrán propiciar en quienes las contemplen, reacciones siempre diversas. Probablemente pretende que al captar a su hija observando por la que pudiera ser la ventana favorita de su casa, sin que se aprecie realmente su rostro; el espectador-lector de la imagen pueda imaginarse en uno de los rincones favoritos para estar en soledad.

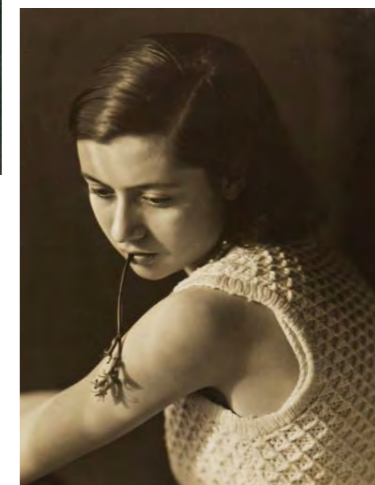
33. CLOE AT THE WINDOW, 1933

EMMANUEL SOUGEZ.



34. PORTRAIT DE FEMME, 1931

EMMANUEL SOUGEZ.



3.2.3.2 LEE FRIEDLANDER

14 Lee Friedlander "Dame el álbum de familia de cualquier persona y encontraré muchas fotografías interesantes". Página web Groundcurrente. [En línea]. [consulta: febrero 2013]. <http://danholepond.tumblr.com/post/16521988264/unfinished-photography-lee-friedlander-maria>

15 "Lee no puede nunca dejar de observar, de ver, como el fotógrafo que es, y su cámara nunca está lejos de su mano. Es así, que durante todos nuestros momentos familiares, afuera o sentados al rededor de nuestra casa, comiendo, leyendo, escuchando música, o incluso peinando nuestro cabello, o jugando con nuestros perro, todas esas pequeñas cosas en que nosotros difícilmente pensamos, Lee estaba siempre viendo algo que en un instante podría necesitar enmarcar y grabar. Tal vez así es como él lidia con esa parte de si mismo que no recuerda detalles pasados. Él me dijo en una ocasión que una vez que ha tomado una fotografía de algo, el puede olvidar los detalles porque sabe que los tiene en un rollo de película." Traducción del autor, María Friedlander "This public adress, 4.0.". [En línea]. [consulta: febrero 2013]. <http://thispublicaddress.com/tPA4/archives/2007/08/maria.html>

Friedlander es otro artista para quien su familia ha sido un tema recurrente a lo largo de su vida profesional, con miles de implicaciones simbólicas alrededor de la cual han girado momentos invaluablees a captar en una imagen.

Friedlander nació en 1934 y estudió fotografía en el Art Center College of design, en California para posteriormente trasladarse a Nueva York donde continuó de manera contundente toda su producción fotográfica en la cual los temas eran numerosos; en este trabajo me baso solamente en la fotografía de familia que es el tópico de interés para el mismo. Así, la familia representa una amplia fuente de inspiración para el trabajo de Friedlander como él mismo lo remarca: "Give me anybody's family album and I'll find lots of interesting pictures".¹⁴

En 2004 la Editorial de la Fraenkel Gallery de San Francisco, publicó un libro titulado *Family* en donde se recopila todo el trabajo que Freedlander realizó a lo largo de su vida retomando como elemento principal a su familia (su esposa, sus hijos, sus nietos). En dicho libro, su esposa María añade un texto del cual se desprende el siguiente fragmento:

Lee can never stop looking, seeing, as the photographer he is, and his camera is never far from his hand. So, during all our family moments, outdoors or sitting around our home, eating, reading, listening to music, or even combing our hair or playing with our dogs, all those small things we hardly thought about, Lee was always seeing something that in an instant he might need to frame and record. Maybe this is how he handles that part of himself that doesn't remember past details. He told me that once he has made a picture of something, he can forget the details because he knows he has them on film.¹⁵

35. PORTADA DEL LIBRO *FAMILY* DE LEE FRIEDLANDER
DISEÑO CATHERINE MILLES



36. *THE ALL OF IT*, 1974
LEE FRIEDLANDER



37. *MARÍA, NEW CITY*, 1976
LEE FRIEDLANDER



38. *MARÍA*, 1996
LEE FRIEDLANDER



39. *LEE AND MARÍA FRIEDLANDER*, 1997
LEE FRIEDLANDER



3.2.3.3 SALLY MANN

Artista norteamericana que entre 1984 y 1991 desarrolló un proyecto titulado *Inmediate family*, en el que sus hijos, especialmente, fungían como protagonistas en los retratos captados con cámara de gran formato.

Las fotografías tomadas a blanco y negro y en tonos sepia, hacen evidente la preocupación de la autora por trabajar con un gran cuidado técnico pero logrando como resultado imágenes de gran naturalidad. Esta serie fotográfica de Mann fue muy controversial por el uso del desnudo para retratar a sus hijos, aspecto que difícilmente se utilizaba para hablar de la familia, pero es a su vez lo que le añade fuerza a la narrativa y hace más profunda la posibilidad de conocerla. Es sin duda otro ejemplo del trabajo fotográfico familiar de carácter personal y emotivo que contiene tintes simbólicos y que no muestra preocupación por funcionar como mero registro documental.

Sus imágenes son también muy bellas en tanto que las sitúa en entornos naturales de tal manera que se muestra de una forma muy sutil, el equilibrio, armonía y pasividad que debiera existir siempre entre el ser humano y la naturaleza. Algunas imágenes utilizan también fondos abstractos que remiten a escenarios fantásticos que las vuelven aún más interesantes. Lo anterior permite inferir que además de lo simbólico, muestra una preocupación estética y de composición; lo que enfatiza el hecho de que rechaza la mera intención documental.

Ahora resulta muy común congelar fotográficamente a los niños y a las personas en general, en actitudes de diversión y desinhibición como las que nos muestra Mann en su trabajo. Y es justamente por ello es importante integrar esta referencia en este capítulo de la tesis, en tanto que habla de un tipo de imágenes que actualmente aparecen de manera recurrente en los álbumes de familia, concepto que resulta ser el objeto de estudio de esta investigación.

40. DE LA SERIE *INMEDIATE FAMILY*, 1984-1991
SALLY MANN



41. DE LA SERIE *INMEDIATE FAMILY*, 1984-1991
SALLY MANN



42. DE LA SERIE *INMEDIATE FAMILY*, 1984-1991
SALLY MANN



43. DE LA SERIE *INMEDIATE FAMILY*, 1984-1991
SALLY MANN



3.2.3.4 LARRY TOWELL

Larry Towell, poeta e intérprete de música folklórica de su natal Canadá se volvió fotógrafo después de trabajar como voluntario en Calcuta en el año de 1976, y posteriormente todo su trabajo abordó problemáticas sociales.

Para la década de 1990 trabajó en proyectos enfocados en la representación de la familia, y en uno de sus trabajos retrata a la suya en su granja de Ontario. Estas imágenes no sólo son emotivas y significativas para el mismo autor sino son capaces de brindarnos una posibilidad de imaginar tramas diversas y particulares en ellas, pero a la vez identificarlas como de nuestra propia historia de vida.

Dichas imágenes no son melancólicas ni tristes, sino más bien bellas y con un cierto toque de romanticismo —tal vez por el uso del claroscuro casi a modo barroco— que las vuelve de gran impacto pero las hace a la vez sutiles y tiernas. Aún cuando puede que las escenas sean trabajadas, conservan ese rasgo de naturalidad y espontaneidad en que se mueve toda relación familiar.

Claramente no hay en este trabajo pretensión mayor a lograr la representación de los valores y la belleza que el amor de familia encarna; conceptos que son muy íntimos y privados en cada una, pero a la vez similares y compartidos por todas las familias del mundo.

44. DE LA SERIE *FAMILY ALBUM*. CANADÁ, 1995.
LARRY TOWELL



45. DE LA SERIE *FAMILY ALBUM*. CANADÁ, 1995.
LARRY TOWELL



46. DE LA SERIE *FAMILY ALBUM*. CANADÁ, 1995.
LARRY TOWELL



47. DE LA SERIE *FAMILY ALBUM*. CANADÁ, 1995.
LARRY TOWELL



3.3 REFLEXIONES CRÍTICAS EN TORNO AL ÁLBUM DE FAMILIA COMO EXPRESIÓN VISUAL EVOCATIVA DE REALIDADES DIVERSAS. UN ESTUDIO SOBRE LOS ÁLBUMES AMERICANOS VERNÁCULOS POR BÁRBARA LEVINE

En este apartado me dedicaré a hablar específicamente del álbum de familia, una de las manifestaciones creativas que se han generado a lo largo de la historia desde la aparición de la fotografía, que se vale de aquellas imágenes capturadas, una vez impresas en papel. Este apartado gira en torno al estudio de álbumes vernáculos americanos, realizado por Bárbara Levine, a partir del cual se abordará el aspecto técnico de manufacturación del mismo así como del aspecto conceptual o simbólico que conlleva este quehacer.

Levine, en colaboración con múltiples instancias culturales de los Estados Unidos rescató algunos de los más antiguos álbumes vernáculos de dicho país. El objetivo de Levine se cimenta en el interés por compilar y dar a conocer la tan tradicional práctica de la manufacturación de álbumes de familia entre los años de 1890 y 1930 en los E.U., es decir la primera generación de colonizadores de los territorios del Norte de América.

Para Levine, al apreciar un álbum de fotografías, debemos apreciar la artísticidad y creatividad de esta actividad que sorprende por su maravillosa inventiva para generar complejas biografías visuales —como ella las llama—.

Le llama la atención —según cuenta—, el impulso universal del ser humano por organizar y preservar sus experiencias de vida y sus impresiones; la manera en que los productores de álbumes crearon las últimas manifestaciones de memorias tanto personales como comunitarias, para explicar el pasado, en el presente. La mayoría de estas manifestaciones fueron vulnerables al descuido y la pérdida, por lo que el proyecto de Levine apeló a rescatar los pocos ejemplares que han subsistido, para posteriormente exhibirlos en una muestra en la Galería Cooley del Reed College, Oregon, E.U. Es así que en el libro *Snapshot Chronicles, Inventing the American Photo Álbum*, Levine junto con otros estudiosos del tema, se dedican a reflexionar al respecto de la manufacturación, el uso y la existencia de los álbumes familiares de este contexto. Explica que en dichos álbumes se nota el descubrimiento de -lo que ella denomina- la al-

fabetización fotográfica visual. Se muestra, la transición del retrato a la composición de imágenes.

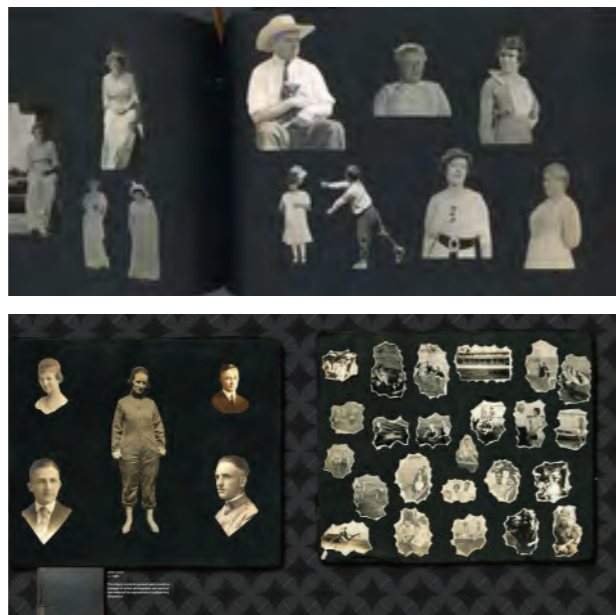
Levine se refiere a que en esta etapa es muy clara la experimentación libre y hasta cierto punto lúdica para la conformación de los álbumes fotográficos; tal vez debido a que no hay un interés artístico de fondo, sino más bien un interés de preservación y de memoria; como sucede en cualquier tipo de álbum de este género, que usualmente se encuentra enmarcado en la vida familiar común y cotidiana.

Uno de los álbumes que describe en el texto, y en el que se evidencia esta actitud de experimentación y juego, es el titulado “Mrs. Wayman’s Album”. En unas primeras páginas la manera en que colocan las fotografías parece ser la convencional; pero de pronto, esa estructura parece perderse de momento pues las fotografías son recortadas o razgadas para ser pegadas en una especie de collage; posteriormente otro juego difícil de comprender aparece en escena: dos fotografías iguales de la señora Wayman y su esposo aparecen en la misma página; lo único que las diferencia es su tamaño, una es grande y la otra pequeña y tienen inscripciones a mano que dicen: “Big us” y “Little us” respectivamente. Todo el álbum por completo resulta



48-50. MRS. WAYMAN'S ALBUM, 1925
UNO DE LOS ÁLBUMES ESTUDIADOS
POR BÁRBARA LEVINE, PRESENTADO EN
SNAPSHOT CHRONICLES: INVENTING
THE AMERICAN PHOTO ÁLBUM

48-50. MRS. WAYMAN'S ALBUM, 1925
UNO DE LOS ÁLBUMES ESTUDIADOS
POR BÁRBARA LEVINE, PRESENTADO EN
SNAPSHOT CHRONICLES: INVENTING
THE AMERICAN PHOTO ÁLBUM



una especie de narrativa entrecortada y suspendida subjetivamente para su reconfiguración por parte del espectador, parece pedir incluso una re-interpretación en su contemplación.

Todo es invención —plantea el texto—, no hay arquetipos ni estándares; cada persona se vuelve pionera en la compilación de su propia historia por medio de fotografías.

Para el tiempo en que emergen los álbumes de fotos, en el año de 1900, justo después de que la cámara Brownie se volviera popular, la gente comienza a ser menos estricta con la fotografía y busca divertirse con ella. Se fotografían todo tipo de momentos y situaciones sin embargo, no es el fotógrafo, en realidad, el que preserva y construye las narraciones, sino es el que elabora los álbumes quien crea las historias. Él corta las imágenes, las razga, las cose, las dibuja, las reconfigura. Es la voz de quien manufactura el álbum, la que se hace palpable en los álbumes, la que nos habla y con la que establecemos un diálogo al contemplarlo.

Los álbumes de fotografías pueden ser apreciados de muy distintas maneras y pueden tener valores muy particulares, como ya lo hemos visto, es decir, pueden servir como documento histórico y de registro o pueden ser significativos para una familia, su historia y genealogía; pero además -coincidimos con Levine- también resultan interesantes cuando los consideramos como objetos por sí mismos; como exploraciones visuales, plásticas y artísticas tal como lo sugiere Levine.

Una vez que los álbumes son removidos del círculo al que pertenecen, se vuelven anónimos e invitan a re-contar la historia. Es del mismo modo, que en este proyecto de investigación al utilizar fotografías originales y manipularlas para generar nuevas composiciones, se pretende generar un álbum que cumplirá con dos objetivos: el más personal que implica retomar imágenes de la historia familiar y construir una especie de autorretrato en el contexto presente; y el segundo y dirigido al exterior, es en el que se busca re-contextualizar y convertir esos registros visuales en objetos artísticos a través de exploraciones visuales y plásticas que propicien a su vez, la configuración de nuevas historias en el espectador-protagonista.

Volviendo a las estrategias de creación para los álbumes, Stephanie Snyder, en el mismo libro, refuerza el planteamiento de que al manufacturar un álbum de este estilo, las personas experimentan con el material, creando incluso órdenes cronológicos muy diversos, por lo que tratar de encontrar un sistema de clasificación *alrededor de los álbumes*, sería algo improductivo. Para ella, resulta mejor tratar de encontrar ciertas semejanzas y distinciones.

Dicha forma de actuar, la ha llevado entonces a identificar tres áreas o grupos con respecto a los primeros álbumes vernáculos americanos: en primer lugar, los álbumes que contienen una inusual composición de imágenes y experimentación fotográfica, combinada con extrañas yuxtaposiciones; por otro lado los álbumes que se distinguen por las narrativas textuales y secuencias cronológicas poco comunes; y por último, los álbumes que contienen técnicas de collage y utilización de materiales no convencionales.

51. ÁLBUM DE SOLDADO AMERICANO, 1920. UNO DE LOS ÁLBUMES ESTUDIADOS POR BÁRBARA LEVINE, PRESENTADO EN SNAPSHOT CHRONICLES: INVENTING THE AMERICAN PHOTO ÁLBUM



Un ejemplo del primer grupo en que se hace evidente el poder de la yuxtaposición de imágenes; se observa en el cuaderno de un soldado de la primera guerra mundial, en que compila y contrapone imágenes (todas del mismo formato y tomadas con la Kodak Vest Pocket) de lo mundano y lo horrorífico a la vez. Utiliza un sistema personal en que encuentra relación entre las imágenes por elementos formales que las componen. Así, en la misma página, uno encuentra una imagen de la Torre Eiffel, al lado de una fotografía de un kiosco de noticias en ruinas, junto a otra imagen de dos amigos parados uno recargado en el otro.

En el álbum, imágenes del horror de las trincheras, se yuxtaponen con fotografías de bebés, picnics entre amigos y bellas mujeres jóvenes. El álbum termina con la imagen de una joven mujer reclinada en una roca en una sugestiva pose. Sonríe tímidamente mirando hacia abajo, donde su mano sostiene un arma. Aquí la yuxtaposición de lo erótico y la dura realidad de la guerra y la violencia, resultan impactantes. La narrativa del álbum se desarrolla con base en la infinita interrelación de signos dentro de las imágenes.

52. ÁLBUM DE SOLDADO AMERICANO, 1920. UNO DE LOS ÁLBUMES ESTUDIADOS POR BÁRBARA LEVINE, PRESENTADO EN SNAPSHOT CHRONICLES: INVENTING THE AMERICAN PHOTO ÁLBUM



En relación con el segundo grupo, se menciona un ejemplo que consta de un álbum que data de 1925 y registra los primeros años de matrimonio entre los autodenominados “Bon Bon” y su esposo “Pa Pa”. En la cubierta se lee “The Riddles” y en él se desarrolla la historia desde los inicios de su vida juntos al sureste de California; los austeros departamentos de los inicios, cenas románticas, y campamentos. El álbum también habla de la carrera como actriz y cantante de “Bon Bon”. El álbum, manufacturado por Bon Bon, es sorprendente por la intimidad humorística de las historias, como en la foto de Bon Bon desnuda en el bosque con la siguiente inscripción: *Ouch, esos picudos pinos son feroces con los pies desnudos de Bon Bon. Preparándose para dormir.* (Ouch! Those pines needles and cones are touhg on Bon Bon’s bare footies. Getting ready for bed.)¹⁶

Según Snyder, en este tipo de álbumes, las fotografías no son tratadas como materia prima para ser cortadas y reposicionadas, sino como momentos cortos de reposo solitario que enfatizan la intimidad de sus sujetos. Aspecto que se refuerza al seguir la escritura a mano de *Bon Bon* página tras página.¹⁷

En el último grupo se encuentran los álbumes realizados con prácticas de collage experimental. Los productores cortan, rasgan, empalman, cosen, todo para convertir sus fotografías en sorprendentes objetos y ambientes. Crean así formas de letras, y patrones como los realizados en los famosos edredones realizados en el siglo XIX por las mujeres de las comunidades colonizadoras de estos territorios. Las fotografías son reconstituídas en flores, corazones, estrellas, relojes, animales y por supuesto personas. Muchos utilizan incluso los trozos más pequeños de fotografías, las fotografías duplicadas, o dañadas, para sus collages, en tanto que todo ello es material rescatable.

Algunos ejemplos, son álbumes en donde se juega, al parecer de manera incoherente, con el espacio; se encuentran páginas enteras vacías, y otras páginas completamente saturadas de fotografías encimadas, tapadas, cosidas, con pegamento de goma por sobre ellas, etc.

¹⁶ *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo Album*. New York Princeton Architectural Press, Red College, on view May 24-July 11, 2005, p. 32.

¹⁷ Stephanie Snyder; *Snapshot Chronicles: inventing the American Photo Album*. New York Princeton Architectural Press, Red College, on view May 24-July 11, 2005. p. 32.

3.4 VISIONES Y CREACIONES CONTEMPORÁNEAS QUE RETOMAN EL TEMA DEL ÁLBUM DE FAMILIA

Las estrategias que los productores de álbumes emplean para manipular materiales y crear objetos irreproducibles son infinitas. Por tanto generalmente estas manifestaciones creativas son usualmente únicas y no susceptibles de reproducción.

Es así que Snyder concluye su reflexión afirmando que álbum fotográfico, será siempre una acumulación de significantes a través de su conexión con quien lo manufactura. El álbum es animado en el momento en que se contempla, y de esta forma, el lector o espectador imprime también algo de sí mismo a la historia.

Para concluir este apartado, y siguiendo con la lógica del análisis de la referencia presentada para definir el carácter y por tanto la función de la misma dentro del ámbito de la imagen fotográfica, planteo este ejemplo en el que se presenta *más claramente* su carga simbólica y de tendencia afectiva. Los aspectos tan íntimos, personales y originales que tienen lugar para la conformación de estos álbumes, no pueden sino reforzar el carácter simbólico de estas manifestaciones por sobre la hierática actitud documental.

Este apartado continúa con la presentación de referencias visuales que en este caso aborda manifestaciones visuales que parten de la utilización de la fotografía, para conformar como resultado propuestas en disciplinas diversas, así como también en propuestas híbridas: todas encaminadas o guiadas con base al concepto de álbum de familia.

Es por ello que este apartado se coloca en la última parte del tercer capítulo debido a que la información contenida en él se halla más directamente relacionada con la obra plástica resultante de este proyecto de investigación, puesto que son referencias visuales que comparten semejanzas y vinculaciones más directas en aspectos técnicos y conceptuales con la misma.

Los criterios que unifican la manera en que se presentan estas referencias son dos: los aspectos técnicos de los procesos creativos de las obras, es decir, cómo se construyen físicamente; y los aspectos conceptuales que conllevan, según los propios autores.

Con base en lo anterior se establece, explica y sustenta la vinculación entre el contenido teórico de esta tesis, y la producción práctica de la misma.

Se dividen las referencias de este apartado en dos categorías que asemejan el criterio utilizado anteriormente en el apartado 3.1; la de los artistas que utilizan familias ajenas para la conformación y estructuración de sus proyectos, y los que utilizan la familia propia, como es el caso de el proyecto personal que forma parte de esta investigación.

Cabe mencionar que algunos de los artistas presentes en este apartado han participado con dicha obra en proyectos colectivos como son El ciclo expositivo “Constelaciones Familiares” realizado en el 2012 en el Ayuntamiento de Terrassa, España y la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, realizado en el mismo año en la Deputación de Huesca, España.

“Constelaciones Familiares reunió propuestas de artistas visuales emergentes como Ryan Rivadeneira, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá y Sergi Botella, de los cuales sólo se utiliza como refe-



3.4.1 PROPUESTAS VISUALES CONTEMPORÁNEAS GENERADAS DESDE VESTIGIOS FOTOGRÁFICOS FAMILIARES AJENOS

rencia a Lola Lasurt, ya que es la única que se acerca de manera más directa al proyecto propio, basándose en archivos fotográficos para la construcción de su obra. Los demás por el contrario han sido revisados pero no se incluyen en esta tesis debido a que sus estrategias de producción, objetos de estudio y las características formales de su obra obedecen a otras preocupaciones o se encuentran fuera del archivo fotográfico familiar como tal.

En la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, por su parte, participan los artistas Hans-Peter Feldmann, Gillian Wearing, Santu Mofokeng, Iñaki Bonillas, Sanja Ivekovi, Inmaculada Salinas y Jo Spence, de los cuales elegí a Feldman, Bonillas y Salinas ya que su trabajo se enfoca en lo plástico-visual que es el área de estudio y práctica en la que se desarrolla este proyecto de investigación.

En este apartado muestro referencias de artistas que utilizan fotografías ajenas para la creación de su trabajo, este tipo de propuestas resultan muy interesantes desde el hecho de que los autores fungen en este caso, como el espectador que contempla un álbum de familia ajeno fungiría; como aquel que construye historias nuevas con sus propias intenciones y preocupaciones, pero con base en imágenes que no les implican una relación con los retratados ni conocimiento real de los momentos captados en ellas.

3.4.1.1 HANS-PETER FELDMAN

18 Nuria Enguita "Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia". [En línea]. Documento página web. 2012. [Consulta: enero de 2013]. <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/exposicion-narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-de-familia>.

Feldman, fotógrafo alemán nacido en 1941 que en el año 2001 realizó una instalación que formó parte de la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, llevada a cabo en el presente año 2013.

El foco de interés en el trabajo de Feldman es la vida ordinaria, lo cotidiano, las escenas que no son construidas ni montadas, sino lo que se encuentra en la calle de manera espontánea. En su obra retoma y se vale de expresiones de lo popular como imágenes de periódicos, postales, libros de recortes, fotocopias y álbumes familiares. En Feldman, como en todos los artistas que trabajan sobre el tema del álbum de familia, aquello que se encuentra dentro del margen de lo privado, pasa a convertirse en documento con significado público.

En su pieza *100 Jahre* (100 años), obra compuesta por 101 retratos de personas de su entorno con edades que van desde las ocho semanas hasta los cien años, también se produce esa dualidad. Cada retrato muestra a alguien distinto con su propia historia, pero además cada uno representa un momento en común, una edad.

Los 101 retratos que conforman la pieza *100 Jahre*, se organizan siguiendo el estilo narrativo de un álbum de familia, y con ellos se va narrando la historia de un siglo a través del relato de varias vidas y distintos protagonistas:

Un relato construido a partir de otros que, a su vez, interroga al espectador acerca del transcurrir de su propio tiempo, de su pasado, su presente y su futuro.¹⁸

53. 100 JAHRE, 2001

HANS-PETER FELDMANN

INSTALACIÓN



54. 100 JAHRE, 2001

HANS-PETER FELDMANN

INSTALACIÓN



3.4.1.2 RANA JAVADI

19 Rana Javadi. "When you where dying". [En línea]. Documento página web Lens Culture. [consulta: 20 de julio de 2012]. <http://www.lensculture.com/javadi.html>, consultado el 20 de julio 2012

El trabajo de Rana Javadi, fotógrafa iraní cuya obra, si bien inicia en el plano de esta disciplina, se enriquece en el momento en que la imagen fotográfica de soporte tradicional, se vuelve receptora de elementos variados que convierten las fotografías en collages de un gran e interesante impacto visual.

A la imagen le son añadidos materiales no convencionales que pretenden apoyar la imagen registrada al interactuar con ella para complementar su sentido o significación, así como ampliar su atracción visual. Posteriormente la imagen es manipulada físicamente para generar propuestas que se valen probablemente de herramientas o procedimientos más tecnológicos, como los programas de computadora.

Las propuestas de Javadi, son así una suerte de collage de texturas táctiles y visuales que despiertan el interés personal para este proyecto de investigación y sobre todo como posibilidad creativa a desarrollar en la producción personal que forma parte del mismo.

Las imágenes de Javadi evocan sin duda a historias *íntimas, familiares, personales pero valiéndose del recurso del misterio y misticismo*, aspectos tal vez más evidentes para el espectador occidental como nosotros; pero al mismo tiempo pueden resultarnos demasiado familiares en el momento de apreciarlas como representaciones surgidas de los sentidos humanos, *y así al mirarlas podemos incluso identificarnos con ellas*.

Javadi utiliza imágenes antiguas y las manipula, *añade pedazos de tela o flores secas*, es como si quisiera conmemorar aquel momento especial, dotarlo de vida nuevamente, hacer emerger su historia con mayor fuerza. Pero al mismo tiempo, generar una nueva y distinta: *Por supuesto, al crear esta foto en una nueva capa, el momento presente muere también pero en una manera en que inicia otra vida en una nueva forma.* (Of course by creating this new layered picture, the present moment dies too, but in a way that starts another life in a new form.)¹⁹

55-58. FOTOGRAFÍAS INCLUIDAS EN EL LIBRO *MÍRAME Y SÉ COLOR* DE TRISTAN TZARA

RANA JAVADI
FOTOGRAFÍA DIGITAL



3.4.1.3 INMACULADA SALINAS

Para su trabajo *Microrrelatos en rojo* la artista adquirió en mercados y en Internet portarretratos familiares con más de 7.000 fotografías captadas alrededor de toda Europa y decidió crear el suyo agrupando imágenes de personas diversas que tienen, según su parecer, algo en común.

Para la narración, buscó los libros y seleccionó 309 microrrelatos con temas relacionados con la familia pero que ocultan problemáticas como el alcohol, el adulterio, la desesperación o la locura. Cada microrrelato, o texto está formado por tres imágenes: la que aparece en la primera hoja del álbum familiar, la que Salinas escoge como más significativa según su propio criterio y la que aparece al final, en la última hoja del álbum. El protagonismo es siempre para la figura femenina, elemento principal sobre el que pivota todo lo que ocurre en las imágenes.

A las fotografías se añaden, a modo de narración, citas de diversos textos procedentes de autores muy variados en los que se habla con crudeza de distintos aspectos de las relaciones familiares o afectivas.

Esta pieza, puede ser así una crítica hacia la estructuración teatral o el montaje que muchas veces se utiliza para la construcción de la fotografía familiar, cuidando de ocultar los problemas o los aspectos negativos que pueden hallarse detrás de ello y una protesta también hacia la culpabilidad de ello que muchas veces recae en la figura femenina, en tanto siempre y por costumbre ella es la encargada del cuidado del hogar y la familia. Salinas pone en evidencia que la construcción de un álbum de familia puede tener muchas veces intenciones más intrincadas de las que pareciera.

59. MICRORELATOS EN ROJO, 2012

INMACULADA SALINAS

INSTALACIÓN



60. DETALLE, MICRORELATOS EN ROJO, 2012



3.4.2 REFERENCIAS DE PROPUESTAS DE RECONSTRUCCIÓN DE ÁLBUMES FAMILIARES PROPIOS EN VERSIONES CONTEMPORÁNEAS

Presento en este apartado ejemplos de artistas que retoman archivos fotográficos de su propia familia para generar con ellos una obra plástica, en trabajos que resultan ser una manera de reflexionar en torno a sí mismos y su historia familiar; pero no por ello deja de ser una fuente de reacciones y percepciones tan amplias y variables como cualquier otra piezas artística del tema que sea lo puede o busca lograr. Evidentemente lo anterior se vincula con la propuesta de este proyecto de investigación ya que se rige por parámetros e intenciones similares.

3.4.2.1 CHRISTIAN BOLTANSKY

El artista francés Christian Boltansky suele trabajar también con la imagen fotográfica. La muerte, la vida y la identidad son temas recurrentes en su obra, que está marcada por una intencionalidad de archivo y memoria. Boltanski recurre a materiales frágiles (fotografías antiguas, ropa usada, objetos personales y cotidianos usados, recortes de periódicos, cartas, etc.) como testimonios de lo breve de la vida.

Entre 1969 y 1971 inició reconstruyendo su infancia a partir de fotografías y tras este ejercicio de recopilación y reflexión, para comienzos de la década de los años 80, Boltanski empezó a utilizar fotografías de personas anónimas.

Boltanski evoca de manera tajante y cruda aquella triste y desagradable, aunque a veces desapercibida costumbre que se tiene de ir olvidando, dejando atrás a los seres que compartieron nuestra vida, dejando apenas la impresión de una fotografía.

Su pieza *Álbum de familia*, es un panel compuesto por 150 fotografías en blanco y negro de tamaño similar (aproximadamente 35 x 25 cm.) que colocadas en un muro de exhibición forman un rectángulo. Los motivos son escenas de la vida familiar cotidiana: un bebé en su cuna, niños en la playa, reuniones, etapas de construcción de una vivienda, etc. Para Leonor Arfuch²⁰ en esta pieza se denota el valor de lo biográfico en el marco de lo público. Es como si se excediera del espacio íntimo y cerrado de la familia para trasladarse o proyectarse en un espacio de interpretación y estructuración grupal, generacional o incluso cultural.

Los álbumes fotográficos son ya la evidencia de un deseo de permanencia de lo individual hacia lo colectivo, en tanto se utiliza la fotografía como un testimonio que reconstruye la vida de los que ya no están o de los momentos que ya se han ido.

No sólo la fotografía es documento testimonial de nuestras vidas, sino también lo son los objetos, elementos en los que se descubre parte de nuestra esencia. Con esta idea, Boltansky realiza otras instalaciones para las cuales el artista agrupa las pertenencias de niños y adultos para conformar la pieza.

²⁰ Leonor Arfuch, *Presencias de la desaparición*. [En línea]. Documento de página web. [Consulta: 20 de febrero del 2012] http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/20_ARFUCH,%20Presencias%20de%20la%20desaparicion.pdf. <http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/violencia.pdf>.

Esa preocupación por reconstruir la vida de los que ya no se encuentran con nosotros o de los momentos que ya han pasado, es una que tendrá siempre todo individuo, lo que hace que esta obra, encuentre identificación en el espectador, sin importar si conoce la historia familiar que se le presenta o a los individuos que la conforman o no. Esto se relega a un segundo plano, no importa si uno conoce al padre de Boltansky, también tiene un padre; no importa si uno nunca había visto una fotografía del juguete que se presenta en su instalación, todos alguna vez tuvimos juguetes. Es decir, todos pertenecemos a una familia y la añoraremos y sentiremos nostalgia o felicidad siempre que contemplemos una fotografía de ella, o de cualquier otra familia.

Motivado por recrear la vida a través del documento fotográfico, Boltanski le solicita a su amigo Michel D. fotografías de toda su familia en un intento de reconstruir la vida de la familia D.; es así como crea la obra *Álbum de Familia*.

61 - 63. *L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE DE FAMILLE DE B*, 1990

CHRISTIAN BOLTANSKI

INSTALACIÓN



3.4.2.2 YANNI PECANINS

Con base en fotografías familiares, *Viaje en Zeppelin* narra un acontecimiento trágico pero determinante de la vida de los abuelos de Yanni Pecanins. Este libro realizado con mimeografías, sellos y collage, fue parte de la inmensa producción que se llevó a cabo en la Editorial La Cocina, que funcionó en los años 80's en nuestro país y consituye una forma de rescatar imágenes fotográficas y otros elementos simbólicos de una historia familiar, para conformarla en una significativa obra plástica.

El libro de Pecanins es así una reconfiguración de una serie de imágenes fotográficas que pertenecen al ámbito privado de la historia familiar, que de forma inevitable y tal vez sin intención informa al respecto de un acontecimiento histórico en el que resulta desarrollarse dicha historia.

En este nivel puede cumplir entonces, con la función de registro documental clasificada en esta tesis como la primera vertiente de la necesidad de la imagen fotográfica.

Sin embargo, desde el hecho de que ha sido originada desde un impulso completamente interiorista y personal la interpretación de esta obra plástica puede ser tan amplia y distante del particular hecho familiar o histórico que, sin duda, puede desatar reacciones y percepciones igualmente interioristas y personales, pero ahora en la mente del espectador. Es importante mencionar esta referencia en este apartado pues por las características ya descritas anteriormente, se puede hallar vinculación o semejanza con esta investigación y su propuesta creativa.



64 Y 65. VIAJE EN ZEPPELIN, 1988

YANNI PECANINS
LIBRO DE ARTISTA



3.4.2.3 IÑAKI BONILLAS

La obra de Iñaki Bonillas muestra la multitud de percepciones y de historias que pueden generarse a partir de un solo álbum de familia, a través de obras realizadas desde el 2003 que surgen de un archivo fotográfico heredado de su abuelo.

Mencionaré aquí dos piezas realizadas en el 2006, la pieza *Recuerdo de las Navidades* y *Una tarjeta para J.R. Plaza*. En la primera parece estar hablando de la fotografía como objeto, basado en los usos que sus poseedores hacen de ella y plantea diversas maneras de estructurar el *álbum familiar*. Esto puede estar representado en los diferentes marcos en que encierra las fotografías, con lo que trata de reflejar las múltiples formas que las personas tienen de atesorar esos valiosos objetos como intento de siempre tener presentes los momentos o individuos a los que han captado; a modo de reafirmar una y otra vez los recuerdos de ese hecho pasado.

También se encuentran en esta pieza retratos de un personaje importante dentro del concepto del álbum de familia que es la madre o abuela, quien como ya hemos hablado, desde la aparición de este tipo de estructuración de imágenes para la memoria fue la encargada siempre de su construcción y manufactura.

En la segunda pieza llamada *Una tarjeta para J. R. Plaza*, Bonillas parece ilustrar algunos de los oficios que al parecer a su abuelo le hubiera gustado desarrollar. En un tarjetero que le fue heredado junto con los álbumes de su abuelo, encontró todas las tarjetas de presentación que había tenido en su vida de los distintos empleos que había ejercido; pero junto a ellas se encontraban también otras tarjetas —en este caso ficticias— escritas a máquina por el mismo abuelo en el que se nombraba como borreguero, mecánico, vendedor, entre otras cosas. Bonillas las extrae y a cada una de ellas le va buscando una fotografía que parezca reflejar el oficio marcado; al final añade una escrita ya por él mismo —por ende también ficticia— que revela el que, según él, era el verdadero trabajo de su abuelo: autorretratista.

66. RECUERDO DE LAS NAVIDADES, 2006

IÑAKI BONILLAS

INSTALACIÓN

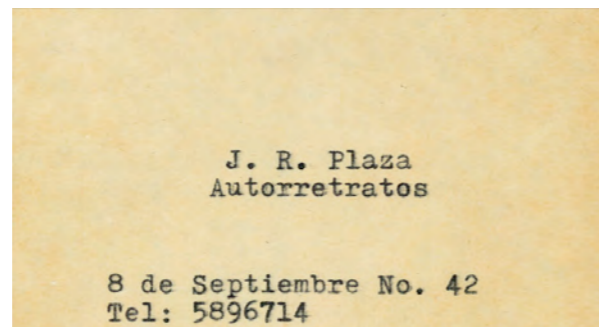


Con esta pieza, Bonillas está materializando esa posibilidad de reinventar o mejor dicho inventar historias nuevas con base en registros fotográficos tomados en el pasado. Es importante destacar que la pieza parece haberse construido no sólo por la acción de Bonillas, sino necesariamente por las ideas de su abuelo que se dio a la tarea de elaborar aquellas tarjetas y de imaginar múltiples oficios; lo que fue completado por Bonillas en su pieza y convierte este trabajo en una especie de conversación entre el autor y su abuelo.

67-69. UNA TARJETA PARA J.R. PLAZA, 2007

IÑAKI BONILLAS

INSTALACIÓN



3.4.2.4 LOLA LASURT: AMNESIAS

La serie *Amnesias* de Lola Lasurt es conjunto de pinturas al óleo que reproducen imágenes de su álbum familiar y secuencias de películas de Super 8 filmadas por sus padres, en que aparecen éstos, otros parientes y amigos durante sus años de juventud.

Lasurt reproduce pictóricamente estos documentos como forma de acercarse a una época de la que no ha formado parte, y a la cual sólo ha tenido acceso a partir del relato familiar y del registro gráfico realizado por sus parientes. El trabajo de Lasurt opera sobre este “destiempo”, y evidencia la dificultad de acercarse a aquellas vivencias que nos anteceden y que no hemos vivido en primera persona, pero que en cambio inciden notablemente en la conformación de la propia biografía.

Mi trabajo parte de material gráfico testimonio de una época anterior a la mía y, por tanto, de un espacio temporal que yo nunca he ocupado. Trabajo con aspectos del destiempo; los que nos hacen recurrir al pasado como una necesidad en el presente cuando este deviene confuso e inabarcable. Yo trabajo con el tiempo justo anterior al mío y con las paradojas de una época que tenía que suponer muchos cambios. Se trata de disponer de una muestra, de un caso de estudio estable y bien definido. Reivindico el tiempo histórico individual partiendo de los propios álbumes de familia donde los referentes operan como estructuras narrativas para tratar temas que pueden significar un elemento de identificación para un colectivo por medio de un proceso de reconocimiento. También cuestiono ediciones concretas de los setenta que entiendo como manuales de comportamiento directrices de la cultura hegemónica.²¹

²¹ Hangar ORG, Lola Lasurt. [En línea]. Documento web. [Consulta: mayo 2012] http://www.hangar.org/gallery/main.php?g2_itemid=29083

70-72. AMNESIAS, 2012

LOLA LASURT

PINTURA



3.4.2.5 MARION SOSA

Presento ahora a la propuesta de Marion Sosa, fotógrafa mexicana quien en el año 2008 realizó una serie llamada *Mummy dearest* en donde utiliza fotos antiguas y el recurso del fotomontaje. Este proyecto va más allá de la fotografía tradicional, por los usos que hace de la manipulación digital, y en tanto que no busca el retrato familiar fiel; por lo que se incluye en este apartado del capítulo y no en el primero.

Las piezas fueron construidas por una foto de su madre a la edad actual de Sosa que ha sido duplicada a lado y que en un primer vistazo pareciera hacer idénticas ambas imágenes, sin embargo si recurrimos a una analítica observación, notamos en ellas ciertas diferencias: los retratos no son los mismos. Una es la fotografía original de su madre y la otra es la sobreposición del rostro de la artista en la fotografía anterior, es decir es un fotomontaje.

Con esta serie, la artista —según se plantea en su sitio web— buscó explorar la relación madre-hija para hablar de la identidad propia y de la imagen que marca la familia en uno mismo. Se habla también en el mismo espacio de ese instinto femenino que se tiene siempre de intentar entenderse y configurarse con base en la imagen materna.²²

El discurso de la artista en esta propuesta parece partir a modo de crítica hacia el sistema de nuestra sociedad actual en que las familias establecen paradigmas o esquemas dentro de los cuales debe estar o desempeñarse cada miembro de ella, en este caso, las mujeres. Sin embargo también creo que puede apreciarse desde otra perspectiva en la cual se asoma también un aspecto emotivo que refleja el respeto y afecto que de manera innegable existirá en la mayoría de los casos, entre la figura de la madre y su hija.

²² Marion Sosa "Mummy dearest", Marion Sosa. Fotógrafa. [En línea]. [Consulta: febrero 2013]. <http://marionsosa.com/>

3.4.2.6 PLINIO ÁVILA

73. DE LA SERIE *MUMMY DEAREST*, S/F

MARION SOSA

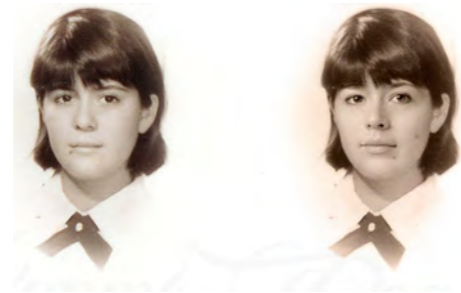
FOTOGRAFÍA DIGITAL



74. DE LA SERIE *MUMMY DEAREST*, 2007-8

MARION SOSA

FOTOGRAFÍA DIGITAL



75. DE LA SERIE *MUMMY DEAREST*, 2007-8

MARION SOSA

FOTOGRAFÍA DIGITAL



76. DE LA SERIE *MUMMY DEAREST*

MARION SOSA

FOTOGRAFÍA DIGITAL



Siguiendo con el criterio cronológico, presento ahora el trabajo de otro artista mexicano, Plinio Ávila y dos trabajos que realizó en el año 2012, con base en fotografías de su infancia y a fotos antiguas de su padre. Estos trabajos fueron producidos por medio de manipulación digital de imágenes, es decir utilizando el programa Photoshop, según explica en una charla dada en el Taller Multinacional, ubicado en la Colonia Centro de la Ciudad de México, en septiembre del 2012 y videograbado para su apreciación en internet.²³

Para la primera serie que titula *Mi niño interior* utilizó fotografías de su infancia; retratos de él mismo a los que añadió por medio de *manipulación digital*, imágenes de su persona de nuevo pero en la actualidad y *posando* en actitudes afectivas y de protección hacia la figura de él mismo pero de niño. Apoyado con un fotógrafo y demás colaboradores, logró igualar las condiciones de luz, temperatura y demás elementos formales que hacen que ya unidas las dos figuras, parezcan realmente ser una fotografía de dos personas, común y corriente.

Según explica en la charla, la idea de esta pieza surgió de una reflexión para combatir la falta de autoestima en uno mismo ya que su psicóloga le recomendaría que para superar fracasos o sufrimientos emocionales, debemos “abrazar a nuestro niño interior” después que éstos ocurran.

²³ Plinio Ávila en charla “Neoplasticidad de la memoria”. [En *Ínea*]. Grabación del Taller Multinacional, México D.F., 28 de septiembre de 2012, [Consulta: febrero de 2013] <http://www.tallermultinacional.net/plinio/>

77-80. DE LA SERIE MI NIÑO INTERIOR, 2012

PLINIO ÁVILA

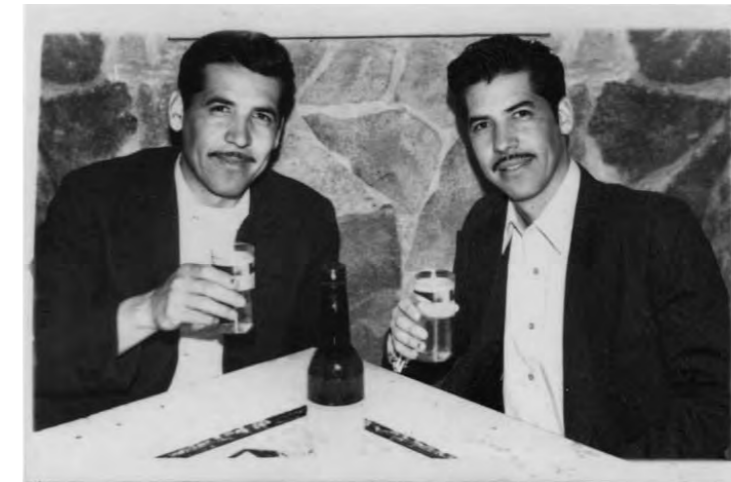
FOTOGRAFÍA DIGITAL



La otra serie trabajada por Ávila con base en fotografías se titula *El orden cualitativo de las semejanzas, y el orden cuantitativo de las equivalencias* y consta de 25 fotografías de medidas variables en que se muestran al padre del artista y a él mismo, uno al lado del otro, en algunos casos como fotografías independientes pero juntas y en otras como compartiendo el momento dentro de la misma toma fotográfica.

Ávila logra estas imágenes caracterizándose a sí mismo de la manera en que su padre lo estaba y tomándose numerosas fotografías que posteriormente van a ser, de nuevo por medio de photoshop, manipuladas para mostrarse como en la misma posición en que su padre lo estaba.

Respecto a esta serie Ávila menciona que en parte fue un homenaje a su padre, pero también planteó una reflexión en torno al hecho de que las fotografías no sólo sirven de recuerdo de un hecho vivido en el pasado, sino muchas veces como reafirmador de ese recuerdo, que sin la fotografía no se tendría.



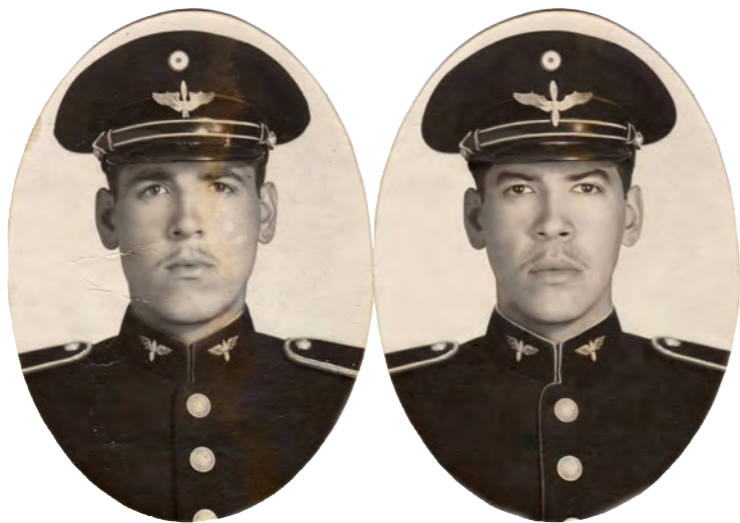
81 Y 82. DE LA SERIE EL ORDEN CUALITATIVO DE LAS SEMEJANZAS Y EL ORDEN CUANTITATIVO DE LAS EQUIVALENCIAS, 2012

PLINIO ÁVILA

FOTOGRAFÍA DIGITAL



81 y 82. DE LA SERIE EL ORDEN CUALITATIVO DE LAS SEMEJANZAS Y EL ORDEN CUANTITATIVO DE LAS EQUIVALENCIAS, 2012
PLINIO ÁVILA
FOTOGRAFÍA DIGITAL



83. DE LA SERIE EL ORDEN CUALITATIVO DE LAS SEMEJANZAS Y EL ORDEN CUANTITATIVO DE LAS EQUIVALENCIAS, 2012
PLINIO ÁVILA
FOTOGRAFÍA DIGITAL

Esta propuesta es un ejemplo claro de la capacidad que pueden tener las imágenes fotográficas o la obra artística generada por medio de ellas, de construir narrativas o percepciones diversas en el espectador pero a la vez desata sensaciones de reconocimiento e identificación de sí mismo para con la imagen apreciada. Es decir, en toda persona que contemple las imágenes de cualquiera de estas dos series, fácilmente aflorarán recuerdos y sensaciones emotivas que se identifiquen con su propia historia de vida y acontecimientos cotidianos o especiales ya vividos. Todo esto, aún cuando la historia particular que cuenten las fotografías no sea necesariamente conocida por aquel espectador o no conozca a las personas retratadas en ella.

Cabe mencionar que al apreciar por primera vez la pieza en cuestión la primera impresión fue que los retratos eran fotografías análogas originales de su infancia junto a su padre, lo que inmediatamente generó identificación, con todas aquellas en que los niños son retratados con sus padre en actitudes o esquemas similares a las de esta pieza e inmediatamente generó reacciones sensibles.

Más aún, sin necesidad de más datos al respecto de la pieza, encontré al menos dos discursos: la confirmación de la necesidad de la imagen fotográfica para la reafirmación de la familia; o la búsqueda por reactivar la significación e importancia de una imagen del pasado trayéndola al presente en un soporte artístico, pudiendo haber muchos más. Pero aquellas interpretaciones se modificaron al revisar aún más su trabajo para saber su proceso de realización y me di cuenta de lo que representaban al escuchar al artista hablar de ellas, es decir cuando supe quién eran realmente el retratado y la razón que lo llevó a realizarlas.

Para concluir este apartado es importante enfatizar que todas las piezas que he presentado en este apartado parten o se basan en la utilización de archivos fotográficos familiares, sin embargo, dichas imágenes se vuelven sólo la materia prima para la realización de la obra, la cual en su presentación final se desplaza hacia otras disciplinas artísticas.

En este capítulo he pretendido, reforzar la idea de la fuerte necesidad que ha tenido el ser humano, desde el inicio de la fotografía,

de generar imágenes dentro de este medio como manera de retener momentos de la vida.

El eje temático de las obras expuestas generalmente gira en torno a la representación de la familia y al hablar de las características y las implicaciones que este tipo de práctica trae consigo; todos hemos podido comprobar (echando un vistazo a nuestras propias fotografías de familia) que esto resulta ser indudable y certero.

En este capítulo he presentado también, algunas referencias visuales en torno al tema del álbum de familia y al reflexionar sobre ellas, reitero la relevancia que tuvieron para este proyecto de investigación debido a la relación que se puede encontrar entre los mismos, respecto a que esta investigación y la propuesta plástica que la constituye integran aspectos que definen las dos perspectivas que se plantean al principio del capítulo en torno a la necesidad de la fotografía para el ser humano. Hemos comprobado así que éstas pueden realmente denotarse en la práctica de este medio.

A manera de una reflexión final de este capítulo el material a trabajar en esta investigación es el archivo fotográfico de los álbumes, el cual forma parte de la colección familiar de la abuela *Ángela Takagui* (fotografías análogas impresas sobre papel, con el tema de la familia), podemos notar claramente las características de la primera perspectiva referente a la necesidad de la fotografía como registro documental de la vida para el ser humano. La manera en que se hacen las tomas, las poses en que se colocan los retratados, el tipo de eventos que se captan, etc.; todo ello nos demuestra que la necesidad de estas imágenes obedece en mayor medida a la intención de generar el registro tangible de momentos o personas importantes para la familia en cuestión; se puede decir entonces, que tienen una intención documental.

Resulta evidente también, el carácter de registro histórico en estas imágenes; aspecto importante para una parte de esta investigación, ya que es uno de los objetivos particulares de la misma, que obedece a la intención de posibilitar al arte como contribución con fines sociales, en este caso es apoyar la difusión sobre la migración japonesa a México a partir de finales del siglo XIX, del cual casi no se tiene cuenta hoy día.



Resulta evidente también, el carácter de registro histórico en estas imágenes; aspecto importante para una parte de esta investigación, ya que es uno de los objetivos particulares de la misma, que obedece a la intención de posibilitar al arte como contribución con fines sociales, en este caso es apoyar la difusión sobre la migración japonesa a México a partir de finales del siglo XIX, del cual casi no se tiene cuenta hoy día.

Esto se conjuga con el objetivo general de este proyecto de investigación en torno a la necesidad de la fotografía en su carácter subjetivo y en la propuesta visual generada de este proyecto la historia familiar se utiliza ya sólo como fundamento o justificación al respecto de mi propia persona y naturaleza y funge puramente como pretexto formal que permite el desarrollo de la obra.

Una vez lograda la primera intención de dar a conocer más al respecto del acontecimiento histórico ya mencionado; las siguientes y últimas intenciones se tornan en algo distinto ya que pretendo que el álbum de familia sea contemplado por el espectador y éste cree y genere reflexiones propias e infinitas como puedan serlo, en cada uno. Dichas reflexiones y formas de vivenciar una pieza, con suerte, podrán ser sumamente distintas y sobre todo distantes, de la misma imagen, elemento formal, pretexto, o temática que maneje. Lo importante será siempre que se genere una reacción con base en la relación con ella, desde el nivel que ésta se de.

Cabe destacar que en cada una de las propuestas las reflexiones generadas dentro del productor y fuera del mismo, así como sus intenciones o visiones acerca del tema en cuestión, pueden ser y serán siempre sumamente diversas.

El creador contemporáneo es libre de prestarse a la apertura en el ámbito de la producción en cuanto a técnicas o posibilidades plásticas y visuales para lograr enriquecer su discurso, intención y preocupaciones así como las reacciones que pretenda desencadenar en la percepción de su obra.



意の文殊尊

意の文殊尊



萬木



五台山
竹林寺



1982 s de Hapa

県人祖父の親類捜す

日系三世のメキシコ女性
保健婦研修です来高

の感激の

10年ぶり血病

池田印刷
「愛が公認済ま
買集地 関係者入
身業と云うては
い
「愛が公認済ま
買集地 関係者入
身業と云うては
い
「愛が公認済ま
買集地 関係者入
身業と云うては
い

1937
Mina Titlan Ver



DE LAS FOTOS
DE LA ABUELA.
PROPUESTA
VISUAL EN
TÉCNICAS,
SOPORTES
Y MEDIOS
VARIABLES 04

La parte práctica de este proyecto de investigación que se generó de manera simultánea al estudio, análisis y registro de la información corresponde a la producción de piezas que reflejan dicho contenido teórico, pero desde un punto de vista particular surgido de una historia familiar propia. El material que hizo la narración de la misma, son los álbumes de imágenes fotográficas analógicas que son atesoradas por mi abuela paterna, hija de los protagonistas migrantes; así como por el relato verbal que ella hace de la misma.

La obra como parte de este trabajo de investigación se conformó a manera de un Álbum de Familia y se compone por 18 piezas cuyos procesos creativos así como resultados fueron generados con base en el uso de técnicas, medios y soportes variables (gráfica digital, gráfica tradicional, dibujo, escultura e instalación); y la combinación de éstos para un mismo discurso conceptual. De tal forma, la propuesta se compone tanto de obra bidimensional, como tridimensional y es creada en base a la gráfica digital, la gráfica tradicional, el dibujo, la pintura, la escultura y la instalación.

Este capítulo está dividido en cuatro apartados:

El primero es el apartado, 4.1 MATERIALIZACIÓN DEL CONCEPTO que se divide a su vez, en tres apartados más: el 4.1.1 REGISTRO ESCRITO DEL RELATO DE LA ABUELA EN CUANTO A LA HISTORIA DE LA LLEGADA DE SUS PADRES JAPONESES A MÉXICO, en el cual se presenta dicho relato que le solicité con el fin de obtener datos de primera fuente al respecto de la historia migratoria en cuestión; el registro escrito se utilizó también como elemento formal dentro de algunas de las piezas que conforman la propuesta visual. En el 4.1.2 PROCESO PERSONAL, PARA LA RECOPIACIÓN DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE LA FAMILIA PATERNA Y LA HISTORIA MIGRATORIA DE JAPÓN A MÉXICO, se describe la manera en que las fotografías análogas del álbum de la abuela son convertidas en el material digital que conformará la obra visual del proyecto. El apartado 4.1.3 ESTRUCTURACIÓN DE CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS A UTILIZAR PARA LA CREACIÓN DE LA VISUAL COMO

4.1 MATERIALIZACIÓN DEL CONCEPTO

RESULTADO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN es el resultado del proyecto de investigación en que se describe el proceso llevado a cabo para la realización de un catálogo físico a manera de archivo ordenado y de las fotografías digitalizadas.

El segundo apartado del capítulo es un árbol genealógico familiar, con el cual se pretende la comprensión del lector al respecto de las personas utilizadas dentro de las piezas y mencionadas en la reflexión de las mismas, por tanto este apartado, se titula de la misma manera:

4.2 ÁRBOL GENEALÓGICO FAMILIAR.

En el tercer apartado, 4.3 RESULTADO EN UN ÁLBUM DE FAMILIA, describo de manera general cómo se concibió la integración formal y conceptual del archivo fotográfico ya digitalizado en la construcción de la obra resultante.

En el cuarto apartado, 4.4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA COMO PROPUESTA FINAL presento las piezas realizadas, un análisis y reflexión de cada una de ellas, para encontrar la vinculación y el reflejo de todo el contenido de la tesis en esta propuesta visual. Para una mejor revisión de la obra, este apartado se divide a su vez, en dos:

4.3.1 OBRA BIDIMENSIONAL Y 4.3.2 OBRA TRIDIMENSIONAL.

En el último apartado, 4.5 EXPOSICIÓN DIÁLOGO comento la muestra de la obra trabajada en este proyecto, realizada en una sala del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur de la UNAM.

El proceso de materialización se dividió en distintas fases secuenciales, algunas de las cuales son simultáneas, las describiré a continuación.

El primer paso se dio con la grabación en audio de la narración hecha por mi abuela al respecto de la historia migratoria de sus padres japoneses a México, la manera en que éstos llegaron a México, esto con la intención de obtener una versión directa de uno de los tantos relatos que los registros de los libros y archivos históricos resumen en sus páginas en torno a la migración japonesa a México desde fines del siglo XIX. Esta información la utilicé para la construcción del segundo capítulo de este trabajo. Esta fase resulta de gran importancia porque además de que este relato es utilizado literalmente, dentro de algunas de las piezas, actúa también en éstas como un reflejo de toda aquella información teórica o histórica que al respecto existe documentada; y la vivencia real de una familia que se halló inmersa en ese fenómeno, la conformada por mis bisabuelos, mi abuela y sus hermanos. Una segunda fase consistió en fotografiar por medio de una cámara digital; cada una de las imágenes análogas originales correspondientes a los álbumes de mi abuela, para en una tercera etapa, diseñar, imprimir y encuadernar un catálogo a manera de registro de las fotografías seleccionadas a utilizar para la creación de la obra plástica. La cuarta etapa que en este trabajo se aborda específicamente en el apartado 4.4 REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA COMO PROPUESTA FINAL fue la manufactura de las piezas como parte de la propuesta personal que es el resultante Álbum de familia.

4.1.1 REGISTRO ESCRITO DEL RELATO DE LA ABUELA EN CUANTO

A LA HISTORIA DE LA LLEGADA DE SUS PADRES JAPONESES A MÉXICO

En este apartado presento el relato que mi abuela hizo al respecto de la llegada de sus padres a México, el cual se grabó el 27 de noviembre de 2011. Éste fue necesario y pertinente, en tanto que dentro del mismo se mencionan datos que relacionan la historia familiar y particular con acontecimientos ocurridos en el momento de las migraciones japonesas a nuestro país y que han sido comentados y registrados en los textos de múltiples estudiosos del tema; los cuales fueron utilizados en el segundo capítulo.

Este relato además de ser la proyección de aquella información histórica general, es a su vez una imagen familiar particular y un elemento formal mismo dentro de algunas de las piezas que conforman la obra de este proyecto, en tanto que múltiples fragmentos de dicho relato verbal, registrado primero en audio y posteriormente por escrito, participaron también en la construcción de algunas de las composiciones plásticas.

Presento a continuación el relato editado de su versión completa; esto, por motivos de extensión y para rescatar lo más importante del mismo en torno a los momentos importantes de la historia migratoria:

Mi papá se llamaba Takai Takagui Nishimura, era sintoísta. Él llegó el 1º de diciembre de 1905 para la industria minera, por Kobe salió de Japón. Él era de Kochi pero por Kobe salió y llegó por Salina Cruz a México directo a “La Oaxaqueña” en Veracruz. Allí llegó para la siembra de caña pero yo creo que no le gustó porque había mucho mosco y no fueron las condiciones que les habían dicho. Llegaron y a todos los arrinconaron en un cuarto largo donde estaban todos dormidos, ese cuarto no tenía más que una puerta. [...] así que con algunos de sus compañeros se ha de haber salido de allí y fue a dar a Manzanillo, pero no se cómo llegó, si por tren o por lancha, barco, no se cómo llegaría. [...] Ahí estuvo vendiendo [...] se puso como vendedor de nieve. De ahí se fue [...] al Distrito, en el Distrito llegó a trabajar a una fábrica de paraguas, los dueños eran unos franceses y también eran dueños de una perfumería que se llamaba [...] creo que Habanita, si creo que Habanita.

[...] Entonces alguien le dijo que en el sur había auge de trabajo y todas esas cosas, entonces agarró y se fue para el sur [a Minatitlán] [...] y vio que de trabajo sería bueno vender leña porque allá se usaba mucho la leña. [...] Entonces fue a ver al Sr. Quijano que era el jefe de la estación donde se vendía la leña y le dijo que le pedía un favor, ya le explicó que no tenía dinero, [...] así que le venía a pedir que le dejara traer leña para que se vendiera y él le iba a ir pagando. Así estuvo [...] y ya después de un tiempo, le acabó de pagar al señor y entonces ya después ahorró dinero y trabajó en un negocio en la calle de Hidalgo [...] y ya luego mi papá puso una tienda en Allende. La tienda esa estaba en donde empieza el playón sur, el playón sur que es en donde se inunda todo. Ahí estaban las casas en alto por las inundaciones, entonces se inundó la bodega que estaba abajo, se inundó toda y se perdió mucha mercancía.

[...] Llegó mi mamá, japonesa también, en 1922...1923, y se casó con mi mamá. Él tenía la tienda y estaba muy bien, entonces mi mamá aprendió a coser.[...] [...] En el 24 nació yo y mi papá siguió con su tienda y luego nos fuimos a vivir a la calle de Hidalgo 20 [...] le fue muy bien al principio pero luego se vino abajo [...] le fue mal porque hubo una huelga de trabajadores de petróleo entonces mi papá les fijo pero muchos no le pagaron entonces se fue más abajo. Pero como mi mamá tenía el negocio entonces no pasamos problemas, mi mamá era la modista más cara de Minatitlán, ella le cosía a todas las inglesas[...] Fue entonces cuando nacieron mis hermanas Yeya y Clara [...] Y bueno, ya después fue cuando vino la guerra [...] Mi papá era un hombre chaparrito, todos lo querían mucho, lo respetaban porque era hijo de una samurái. Cuando mi papá nació en 1884, el decreto que hubo en México, cuando estuvo el emperador Hiroito, es que se quitara lo de los samurái, pero[...] pues siguió siendo considerado hijo de una samurái, ella se casó con un Nishimura.

[...] Mi papá era la conexión de todos los paisanos cuando llegaban. Él era como el que aconsejaba a todo el mundo y se preocupaba por todos y así. [...] Siempre en todas las fiestas, mi papá era el que organizaba las fiestas y se hacían en casa de Nakamura que era de los ricachos de Minatitlán. Había muchos rica-



chos allá pero mi papá no tenía ya dinero así que se dedicó a vender billetes de lotería porque tenía un amigo que era el dueño de la agencia de billetes. En esa época [de la guerra] él era primo hermano de Miguel Alemán que era el de la gobernación y como se vino la “concentración” entonces le dijo: Angelito, si no te quieres ir, yo te puedo dejar aquí, pero como las órdenes no llegaron con tiempo, sino que rápido tenía uno que salirse. Entonces ya había mi mamá arreglado todo para irnos; las máquinas de coser y todo se regaló y pues ya nos venimos sin nada. Mi mamá trajo una tina de esas de lámina llena de trastos y ropa, una máquina de coser y una cama, eso es todo lo que trajimos.

Estando aquí el señor Luis Tanaka nos recibió a todos y nos llevó a un hotel en la Calle de Guerrero, creo que estaba el hotel. [...] Ahí estuvimos unos días y luego él se enteró de que había una sociedad que se llamaba Gyo Ekai, creo que en español era ‘Ayuda mutua’, así se llamaba, era como una asociación que tenía que darle la razón de todos los paisanos al gobierno, entonces a unos los mandó a Perote, otros a quien sabe dónde, otros por ahí por Tehuiztla; a nosotros no nos tocó salir.

[...] Donde estábamos era la oficina y atrás había un pasillito donde acostaron a mi mamá porque venía enferma para que no estuviera amontonada con todos los demás. [...]

[...] Le consiguieron a mi papá un departamento en Santa Julia, pagaba mi papá 37.50 [...] Ya que llegamos a ese lugar mi papá encontró un señor que le daba los billetes de lotería, se los daba para que los vendiera y eso le ayudó mucho. En ese tiempo murió mi mamá, murió en noviembre 12 [...] ella venía enferma ya del viaje [...] murió de 38 años, de qué, no se, tenía un dolor en el estómago, quién sabe si sería cáncer, pero pues en ese tiempo no sabíamos, y con la situación así.

[...] Ya mi pariente Tanaka me consiguió trabajo para trabajar ahí en la oficina, como yo sabía taquimecanografía entonces me puse a trabajar en el turno de la tarde [...] con el señor Makita. Luego, me salí de ahí y me fui a trabajar con una señora estadounidense, la señora Thompson que enviaba ropa para vender. [...] Lo dejé y me fui con el doctor Okamoto, él hacía esas curaciones con calor en la piel, como haciendo quemadas. [...] mi papá siguió vendiendo lotería y Magui mi hermana se puso a coser. [...]

[...] Nosotros teníamos luz eléctrica por la señora que vivía arriba, la señora

Conchita porque pues a nosotros no nos daban luz eléctrica, así que ella nos la daba a su nombre. Ella cosía ropa que traía del centro a destajo, y traía más para darnos a nosotros y nos pusiéramos a trabajar. Entonces entre lo que ganaba mi papá y lo que ganaba yo juntábamos dinero para comprar zapatos pero uno cada vez, éramos seis hermanos. [...]

[...] En eso llegó el señor Matsuda que quería adoptar hijos porque él no tenía hijos, entonces le dijeron que por qué no adoptaba uno del señor Takaki, que era una persona ya pobre ahorita, pero noble —como te diré— honorable pues. [...]

[...] Mi papá habló conmigo, yo ya tenía 18 años [...] yo le dije —mire papá, ahorita estamos muy amolados; si hay la oportunidad de que ese niño se vaya, no va a dejar de ser su hijo. Si allá le van a dar la oportunidad de tener todo—

[...] Aunque estábamos concentrados todos aquí, ese señor (era un biólogo muy renombrado) el gobierno le dio permiso de que se regresara a su lugar, en Chiapas. —Entonces bueno, el niño va a estar bien, sino, tal vez él va a decir que perdió la oportunidad con nosotros que no tenemos nada ahorita—.

Mi hermana Yeya tenía como 12, el chico tenía 5. Ya se iban a ir cuando dijo el chiquillo que no se iba si no iba Taka, mi otro hermano que tenía como 8, así que dijo mi papá —bueno que se vayan, al cabo en un año regresan— pero también luego el otro quiso que se fuera Yeya y entonces se fueron los tres.

Pero pues ya luego que estaban allá, el señor se encariñó con ellos y ya no los dejaban ni que hablaran con nosotros. [...]

[...] Comenzó a pasar el tiempo, [...] entonces vino una huelga estudiantil y Yoshío el más chico comenzó a juntarse con “revoltosos” del Politécnico [...] y como no dejó esas cosas, el señor Matsuda le cerró las puertas de su casa.

[...] El otro todavía estaba en casa de Matsuda, ya había acabado la carrera de biólogo, [...] se casó.

Ya Yeya estaba también estudiando la carrera de bióloga y fue entonces que Matsuda le dijo a mi papá que ya quería que sus hijos regresaran con él pues él ya no quería más responsabilidades pues él y su esposa ya estaban grandes y así. Entonces ya Yeya se fue con mi papá. [...] Ya luego pues ya al fin empezaron a hacer su vida; ya todos tenían familia y pues ya mi papá se quedó solito en la casa. Yo siempre le dije que por qué no se iba a vivir con nosotros, pero él decía que así estaba mejor solito. Yo siempre pensé que era porque no le gustaba causar problemas a los demás.



4.1.2 PROCESO PERSONAL PARA LA RECOPIACIÓN DE LOS ARCHIVOS FOTOGRAFÍCOS DE LA FAMILIA PATERNA Y LA HISTORIA MIGRATORIA DE JAPÓN A MÉXICO

Además del relato narrado por mi abuela, el presente proyecto de investigación implicó también la utilización y manipulación de imágenes fotográficas, los cuales resultan ser elementos simbólicos, así como formales dentro de la obra; como culminación del proyecto.

Ángela Takagui Nakashima, mi abuela paterna y de padres japoneses emigrantes a México a principios del siglo XX; ha tenido siempre a bien, conservar y atesorar fervientemente álbumes de la familia, con imágenes que datan desde momentos anteriores a dicha emigración, hasta imágenes de las últimas y actuales generaciones. Son dichas imágenes las que constituyeron la materia prima para la construcción de la propuesta plástica de este proyecto.

Con dichos álbumes realicé un proceso de trabajo para la captura, selección, catalogación, orden y registro de fichas técnicas de las fotografías que los conforman, el proceso implicó varias etapas; cada una llevada a cabo en diversas sesiones debido a la cantidad de material.

Primeramente hice una revisión de todos los álbumes que constituyen un total de 10 ejemplares que albergan aproximadamente 90 fotografías análogas de distintos formatos de entre 4 x 6 cm. a 10 x 8 cm, en blanco y negro, sepia y algunas pertenecientes a los últimos álbumes, a color. El trabajo dentro de esta primera etapa resultó muy interesante en tanto que fue posible comenzar a internarme poco a poco en una historia que si bien conocía a grandes rasgos; ciertamente no me había generado interés para mayor indagación en años anteriores. Fue en principio un regresar en el tiempo, y un dialogar con algunos de mis antepasados en una conversación muda pero llena de significaciones que sin duda abrirían de inmediato miles de posibilidades de creación.

El siguiente paso fue la selección de las fotografías a utilizar tomando en cuenta, como uno de los factores de selección principal, el hecho de que los referentes visuales fueran propios o directamente relacionados con los miembros de la familia o los entornos relacionados a ellos. También consideré el estado en que se encontraban las fotografías (ya que muchas de ellas se hallaban dañadas o casi ilegibles), en

dicho caso, éstas no las incluí en el catálogo pues no serían utilizadas para la construcción de las piezas. Algunas otras tenían leves daños que no las hacían ilegibles y además brindaban mayor significación o evidencia de los acontecimientos que habían visto suceder, debido al mismo deterioro que mostraban.

Posteriormente inicié el proceso de captura de las fotografías análogas, en imágenes digitales para su posterior manejo y manipulación, para ello utilicé una cámara automática Sony de 12 pixeles.

Una vez teniendo las fotografías digitalizadas, en una siguiente etapa procedí a hacer ligeros retoques con un programa de edición digital de fotografía, en cada de ellas puesto que al ser impreso el catálogo, éstas se modificarían un tanto en cuanto al color, brillo, contraste y aspectos similares.

Un siguiente paso, fue la realización y registro de las fichas técnicas para cada fotografía. El esquema que eligí para las fichas fue el siguiente: 1) a manera de título, la nota escrita que quien manufacturó el álbum, colocó debajo de la misma, 2) la explicación de la imagen desde mi interpretación propia y los recuerdos que me genera, 3) año del acontecimiento o momento retratado, 4) tamaño, 5) color.

Es así que esta etapa concluyó con el proceso de ordenación de las fotografías digitalizadas y la realización y registro de sus fichas técnicas correspondientes.



4.1.3 ESTRUCTURACIÓN DE CATÁLOGO DE FOTOGRAFÍAS A UTILIZAR PARA LA CREACIÓN DE LA OBRA VISUAL COMO RESULTADO DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1-9. DIGITALIZACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL ÁLBUM DE FAMILIA



Una vez teniendo listas las imágenes fotográficas digitalizadas y sus respectivas fichas técnicas; se procedió al trabajo de diseño y edición de las mismas para su posterior impresión y encuadernado. Para dicha etapa me apoyé en una diseñadora gráfica (también de la familia), Kimi Pasos Nagamatsu, con quien trabajé en esta parte del proceso. Describiré a continuación este trabajo, en plantemientos de la diseñadora:

En un inicio se generaron propuestas que partieron de formas simples y básicas en bocetaje para posteriormente trabajar en la composición y finalmente llegar al diseño completo del concepto del catálogo. Dicho concepto se fue creando en el entorno digital con programas de edición de imágenes (adobe Illustrator y adobe Photoshop). Una vez teniendo esto, se trabajó en conjunto para llegar al estilo visual final; se revisaron las retículas, el acomodo, la distribución, y legibilidad; así como algunos parámetros de forma, textura, equilibrio, color y profundidad. Se trabajó con contrastes, retoque digital de imágenes y diseño editorial. El objetivo era que el catálogo cumpliera con el estilo y la estética adecuada. Para la finalidad y la manuableidad que debía caracterizar al catálogo, se tomaron en cuenta diversos puntos para que el libro-catálogo fuera congruente con el contenido del proyecto. Se buscó, así mismo, una cubierta o sobrecubierta atractiva e interesante que llevara relación con la temática de la investigación.

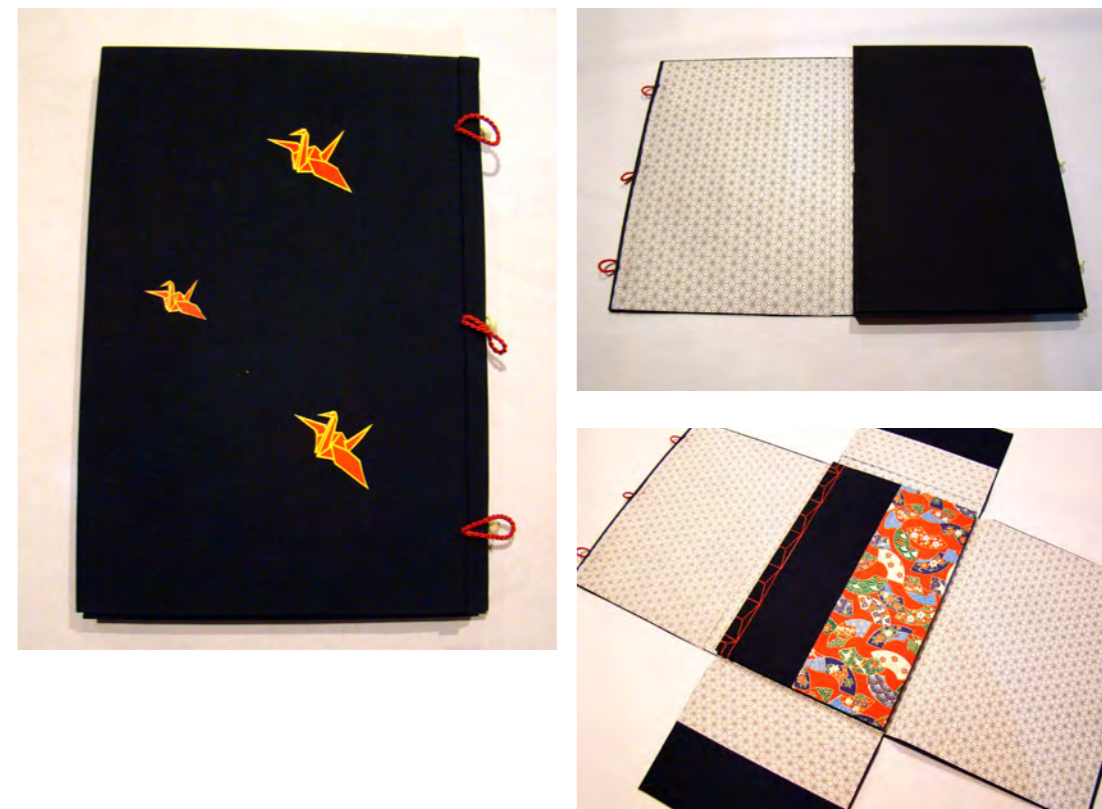
La última etapa del proceso de realización de dicho catálogo, se conformó en la impresión y encuadernación del mismo, con técnica japonesa.



10-15. VISTAS DEL CATÁLOGO DE PRUEBA; DE FOTOGRAFÍAS A UTILIZAR EN LA OBRA PLÁSTICA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN



En base al catálogo maqueta, realicé el catálogo final, después de corregir el acomodo de las fotografías, y el diseño del mismo. Decidí que llevara encuadernación japonesa para un mejor sostén de las páginas así como para una relación más directa con el contexto de la investigación.



4.2 ÁRBOL GENEALÓGICO FAMILIAR



Se presenta aquí el árbol genealógico familiar que parte desde los bisabuelos de mi abuela, es decir mis tataratatarabuelos. Esto con el fin de que el lector logre hacerse una idea clara de los personajes que conforman la familia y que aparecen dentro de las piezas, y por lo tanto, son nombrados en la descripción de las mismas.

Este árbol genealógico en su estado original es un escrito a mano que ocupa un papel rotafolio y que fue realizado por mi abuela. Para ser integrado a esta tesis, dicho documento se transcribió a computadora, se transcribió y diseñó a la manera en que se presenta en este apartado.

En este documento la información presentada constituye los nombres de cada familiar, su fecha y lugar de nacimiento así como los mismos datos de su cónyuge. Sólo en el caso de los tres primeros grupos del esquema que corresponden a mi bisabuelo, sus padres y sus abuelos; se ha registrado también la fecha de fallecimiento; debido a que esos son los datos que aparecen en el árbol genealógico registrado y escrito por mi abuela.

4.3 RESULTADO EN UN ÁLBUM DE FAMILIA

ESPACIO PARA ÁRBOL GENEALÓGICO

Una vez realizado el catálogo de las fotografías a trabajar, inició el proceso de creación de las piezas de la propuesta plástica de este proyecto de investigación. El material a utilizar para la obra, es decir las fotografías de los álbumes familiares, y mi intención de utilizarlas propiamente como elemento formal dentro de las composiciones fue lo que determinó desde un inicio el concepto en el que girarían las piezas.

El género artístico del álbum de familia, es inherente a las fotografías de este núcleo social, pues son ellas las que lo conforman como tal. Y son las características que pretendí lograr en las piezas, es decir la evidente aparición de dichas imágenes en las composiciones, lo que inserta de manera idónea a esta propuesta dentro de dicho género. Por tanto en su proceso creativo, se exigió la documentación teórica al respecto, lo cual se aborda en un capítulo anterior de este trabajo.

Esta propuesta, que como es claro, se desarrolló simultáneamente a la investigación y se valió de la combinación de técnicas, medios y soportes variables, en la búsqueda por privilegiar y resaltar la importancia del concepto que se pretenda compartir, por sobre la forma o el lenguaje en que esto se realice. Es de esta manera que luego de estudiar a creadores contemporáneos que se interesan por la producción plástica en distintos medios; y haber retomado conceptos y plantemientos surgidos de diferentes procesos para la creación de obra híbrida, así como tras haber experimentado con modos de hacer que mejor se adaptaron a mis intenciones conceptuales y discursivas de este proyecto; generé mi propia interpretación de obra híbrida o en lenguajes múltiples.

Cabe mencionar que por lo anterior, la descripción del trabajo que realicé con las fotografías para su utilización en la producción de las piezas; implica también diversos procesos creativos que se mencionarán más adelante en la descripción particular de las piezas.

En torno a las intenciones conceptuales o discursivas resulta claro que éstas se conformaron cuando realicé la revisión sobre la historia de la migración japonesa a nuestro país, pues de esa manera logré

comprender aspectos específicos de la historia familiar contenidos en los documentos existentes, por ejemplo el relato de mi abuela y a datos registrados por escrito en las fotografías originales de los álbumes utilizados, los cuales constituyen elementos formales de las piezas realizadas como parte de este proyecto de investigación.

El estudio acerca de este fenómeno social reforzó además la relación entre este acontecimiento y la historia familiar, lo que sustenta aún más mi opinión al respecto de que los productores, podemos siempre mirar dentro de nuestra propia y particular existencia, por simple que ésta parezca, para generar trabajo creativo, que podrá siempre ser una aportación al ámbito de estudio en que nos encontramos; por la posibilidad de problematizar y generar de ella una investigación teórica que implique también la práctica y el carácter reflexivo.

En este apartado presento las piezas que constituyen la parte práctica de este proyecto y las abordo en tres niveles: 1) los conceptos y planteamientos que vinculan la investigación teórica realizada en este proyecto y su parte práctica constituida por la producción de obra, 2) los elementos conceptuales y de significación, 3) el proceso creativo de las mismas en donde interviene la descripción y mención de los elementos formales y técnicos.

En todo este capítulo se halla la vinculación directa entre el contenido teórico de este proyecto y su resultante práctico en la obra que lo compone; para hacer más clara esta relación presento un breve resumen del contenido de los capítulos anteriores de la tesis.

En el primero, titulado *Apertura y expansión técnica y de medios visuales para la propuesta artística* abordé planteamientos con base en los cuales construí las piezas y presento también, referencias visuales que comparten con éstas diversos aspectos del proceso creativo, elementos formales, e incluso discursivos. Se hizo evidente la necesidad de las referencias visuales presentadas desde el hecho de que todas ellas son ejemplos de creadores en cuyo trabajo se ronda entre diversas técnicas y áreas de la plástica, así puede encontrarse quien trabaje escultura y en otros momentos genere obras pictóricas y después se interne en otra área de la plástica sin limitarse nunca a una; actitud que es justamente la que se ha pretendido tomar para este proyecto de investigación.

En el segundo capítulo abordé el fenómeno histórico-social de interés que es la migración japonesa a México, para cimentar un trasfondo teórico que complementa el uso de las fotografías del álbum de la abuela y la historia familiar determinada por dicho fenómeno; lo que demuestra así su necesidad en esta tesis y su vinculación con la obra.

En el tercer capítulo estudié el concepto de Álbum de familia y presento también referencias visuales para conocer propuestas de artes visuales que lo utilizan, por lo que ya de entrada podemos notar la evidente relación y vinculación entre dicha parte de la investigación y la obra.

4.4.1 OBRA BIDIMENSIONAL

Es importante comentar que más allá de la relevancia que pueda tener la descripción que hice de las piezas y las intenciones propias que tuve al momento de generarlas, y las reflexiones propias que conformé a través de ellas, es esencial recalcar uno de los objetivos principales de esta investigación que consiste en que puedan generarse amplias y variadas percepciones como historias diversas en cada persona al momento de su contemplación; ya sea porque hallen identificación y al mismo tiempo compartan simbolismos, o porque al contrario se le añadan nuevos. Este aspecto es de sumo interés y por sí mismo halla vinculación con el contenido de esta tesis pues es un asunto del que se ha hablado en el tercer capítulo, apartado 3.1 de esta tesis: “La necesidad de la imagen fotográfica familiar como posibilidad de re-vivenciar el pasado. Construcción de relatos emocionales que fortalecen lazos y uniones.

Para hacer una revisión clara y estructurada de la obra producida como parte de este proyecto de investigación, clasifiqué las piezas en dos categorías que conforman los apartados de este subcapítulo: 4.3.1 OBRA BIDIMENSIONAL, que a su vez se divide en Gráfica Digital y Pintura gráfico-collage ; 4.3.2 OBRA TRIDIMENSIONAL que muestra instalaciones en su mayoría.

En este apartado presento las piezas de dos dimensiones que integran la producción de este proyecto. Comienzo con dos series de gráfica digital que se basan en la utilización de las fotografías de los álbumes de mi abuela.

Una última pieza de gráfica digital que no se encuentra propiamente dentro de estas series se titula *Fusión* y de forma evidente encarnó la transición entre el concepto de figuración y el de abstracción que fue a partir del momento un concepto más a trabajar dentro de la producción de este proyecto de investigación.

Una vez agotado este medio visual de la gráfica digital, comencé a desplazarme hacia diversos medios plásticos para experimentar con el concepto de la hibridación técnica, con lo que inicié realizando piezas trabajadas en técnicas tradicionales como pintura, gráfica y collage, para después lograr que dichas técnicas interactúen dentro del espacio bidimensional.

En estas primeras piezas utilicé las imágenes digitalizadas de las fotografías, manipulación que realicé gracias a un programa de edición de imágenes con el cual las imágenes sufrieron distintas modificaciones como pueden ser el recorte, coloreo y texturización, entre otras manipulaciones que se pueden lograr con esta herramienta. Estas primeras piezas son entonces collages en que realicé una yuxtaposición entre posibilidades dibujísticas, de color y de textura creadas digitalmente con fragmentos de las fotografías análogas pero buscando que conservaran sus propiedades visuales identitarias. Una vez terminadas las composiciones en la matriz digital, fueron impresas en papel.

Cabe mencionar que en toda la obra, pero sobre todo en las pertenecientes a la serie de gráfica digital se nota que fui trabajando diversas posibilidades de la manipulación digital, pero en una forma gradual, en un principio elegí ciertas herramientas para crear las composiciones que practiqué y trabajé varias veces (no necesariamente en secuencia continua) hasta consolidar —según mis propias intenciones— y posteriormente me fui guiando hacia otras posibilidades que de nuevo buscaré agotar en mis necesidades para dar un salto de nuevo. Todo lo anterior lo describo puntualmente más adelante al describir cada pieza.

Es así que las primeras piezas de esta serie las realicé con herramientas simples y su forma de construcción no resulta muy arriesgada; aspecto en el que fui avanzando hasta llegar a una conjugación de mayores posibilidades técnicas y de herramientas de manipulación.

Algo importante de aclarar en este punto, es que el uso de la tecnología digital para la producción de obra, genera tantas posibilidades de creación que sin importar que se utilicen las mismas imágenes varias veces, la manera de combinarlas y de manipularlas y las modificaciones que se hagan de ellas, siempre nos traerán a escena nuevas posibilidades. Cabe mencionar que esto fue una de las experiencias que me proveyó la realización de esta serie de obra digital y que sin duda se expandió hacia todas las demás piezas que conforman la producción de este proyecto de investigación.

La primera de esta serie se titula *Monocromías de un recuerdo* y está conformada por cuatro piezas cuyas características formales tienden a la geometrización y a la reticulación del espacio para su construcción. Todas ellas se manejaron en escala de grises —como el título lo supone— pues en esta serie se buscó conservar casi de forma intacta las fotografías a utilizar en un primer acercamiento a la apropiación de un archivo fotográfico para su reconfiguración en composiciones contemporáneas.

Cabe mencionar que en estas primeras piezas, el proceso creativo y de realización, implica la misma manipulación de las imágenes fotográficas dentro del programa de edición. Es decir, dentro del mismo momento en que las voy construyendo es que decido el siguiente paso a realizar hasta concluir las.



SÍ, ACEPTO

16. SÍ, ACEPTO
GRÁFICA DIGITAL
87 x 65 CM



En el contenido de esta tesis, he mencionado que a lo largo de la historia de la fotografía, son numerosos los momentos que se captan en una imagen con el objetivo de ser recordados en el futuro, como documento probatorio de algún acontecimiento importante a ostentar ante los demás, o como simple documento histórico con fines de investigación. Pero se ha también reflexionado en el apartado 3.1 de esta tesis, que antes de la era digital, ciertamente no eran todos los momentos ni todos los acontecimientos en general los que se retrataban, sino que éstos se elegían, se seleccionaban las ocasiones dignas de ser fotografiadas debido a que era difícil coleccionar en una computadora o en una página de internet miles y miles de fotos ni tampoco se nos presentaba la posibilidad de borrar de la cámara las imágenes ya registradas, cada vez que lo requiriéramos, en tanto que los dispositivos de almacenaje en estos aparatos eran los rollos de revelado que obligaban a tener que imprimir todas las fotografías para su apreciación, cosa que además implicaba inversiones económicas obligatorias.

La pieza *Sí, acepto* tiene como temática evidente uno de estos acontecimientos especiales en la vida del ser humano que han sido siempre objetivo de una cámara fotográfica: la unión matrimonial. En este caso entre mi madre, Ma. Esther Gómez Cardel y mi padre, Javier Estévez Takagui, el hijo menor de la abuela Ángela Takagui, la cual aconteció los días 3 y el 27 de marzo de 1976, respectivamente a la unión por el civil y celebración religiosa.

Esto generó así una reflexión propia en torno al hecho de que aunque las imágenes que componen esta pieza tengan un carácter simbólico personal, puede también despertar sensaciones y un sentido de identificación humana entre las personas. Como se ha estudiado ya en esta investigación, el diálogo que se establece entre los personajes retratados y los que contemplan la imagen hace que se mire más allá de la singularidad de aquellas gentes y de aquellos momentos y se reflejen momentos que son conocidos y cotidianos para todo ser

humano sin importar el contexto o época en el que vivan o si les son familiares los retratados o no lo son en absoluto.

Cabe mencionar también que hay otro aspecto que me interesaba resaltar en esta pieza, así como en la mayoría de las realizadas; que es el asunto de la mezcla de orígenes y culturas; el cual resulta muy claro en todas las fotografías de mis padres juntos, simplemente por los rasgos físicos de cada uno de los dos; así como de sus respectivas madres, quienes los acompañan en dicho evento. Aspecto que se resume en la fotografía de la esquina superior derecha en que se encuentra la pareja con su hijo (mi hermano) Yoshinori en el medio; otro tipo de fotografía familiar tradicional que creo que todo hogar del mundo ha tenido o tendrá alguna vez.

En el caso de la pieza *Si, acepto*, todas las fotografías utilizadas aquí son en blanco y negro las coloqué en repetición sin variar su formato rectangular pero modificando solamente su tamaño. Algunas de las imágenes en repeticiones recibieron también el tratamiento de un filtro artístico de un programa de edición de imágenes, pero sin perder la monocromía de los originales.

Además de las imágenes de la gente retratada, utilicé recuadros con letras japonesas que fueron recortadas de otras imágenes digitales tomadas de las originales analógicas; en las cuales se registraban notas periodísticas referentes al encuentro de la parte japonesa de mi familia con la parte mexicana de la misma. Esto sólo a modo de proveer dinamismo a la pieza añadiéndole elementos formales diversos a la fotografía de personas. Coloqué todas las imágenes buscando el equilibrio y la armonía lo cual logro fácilmente ya que los formatos rectangulares son estables y adaptables unos con otros.

ENCUENTRO

17. ENCUENTRO, 2011

GRÁFICA DIGITAL

47 X 52 CM.



¹ Ciudad japonesa perteneciente a la prefectura del mismo nombre y que se sitúa en la costa sur de la Isla de Shikoku, al sur de Japón.

A modo de vinculación con la investigación teórica de este proyecto, mencionaré a continuación dos aspectos. Uno es el carácter de teatralidad y arreglo que conllevan las personas representadas en las fotografías que conforman esta pieza y que refuerza el hecho estudiado en esta tesis, respecto a que los momentos a ser captados por la fotografía en los años de la aparición de dicho medio, eran preparados y elegidos cuidadosamente, por las implicaciones técnicas que éste implicaba.

Este aspecto que abordé en la primera parte del tercer capítulo de esta tesis se refleja en dos de las imágenes elegidas para esta pieza: el retrato de la Tía Magui (una de las hermanas de la abuela) en su kimono que tal vez fue hecho en un estudio fotográfico, lo que se deduce de la pose del personaje, la iluminación del espacio y la vestimenta que para el momento de ser captada la foto no era ya cotidiano; y por otro lado el retrato de mi abuela Ángela Takagui y una compañera disfrazadas para una presentación escolar alrededor de los 8 años de edad. El otro aspecto de la investigación teórica que se desprende o refleja en la pieza es el que tiene que ver con la tercera imagen que se utilizó en la misma: la fotografía digital de un fragmento de periódico que conserva mi abuela dentro de uno de sus álbumes fotográficos, el cual cuenta sobre un momento determinante en la historia familiar. Éste aparece de manera casi imperceptible pues tiene un formato menor y se esconde teniendo una presencia sutil, pero importante en la composición. Es una noticia que cuenta sobre el momento en mi tía Lilia Estévez Takagui, la hija mayor de mi abuela, logró contactar a la parte japonesa de la familia que se hallaba en Japón y con la cual el bisabuelo Takai (Ángel, como su nombre mexicano) perdió contacto desde su partida a México y de manera definitiva al momento de la Segunda Guerra Mundial. La tía, en su juventud, viajó a Japón para estudiar y en su estancia comenzó a buscar la manera de contactar a la familia de su abuelo, lo que logró después de un tiempo; acontecimiento que fue memorable incluso para la sociedad japonesa de Kochi,¹ ciudad natal del bisabuelo Takai, ya que fue un hecho que tuvo seguimiento en la prensa.

El título de la pieza, *Encuentro*, sin duda completa de manera precisa el concepto de la misma: el encuentro entre dos culturas, al hablar del fenómeno migratorio que lo genera y del encuentro de dos partes de la familia separadas por los acontecimientos históricos sucedidos. Cabe mencionar que la fotografía de la nota periodística que aparece en la pieza, sin ser muy evidente; es probablemente el elemento formal simbólico más importante pues resume los dos tipos de encuentro que se reflejan en esta pieza, pero además resulta ser una vez más como lo son muchas otras de las fotografías utilizadas, como objeto de estudio y práctica de este proyecto; un documento informativo al respecto de un acontecimiento histórico importante que es así mismo marco contextual de esta investigación: la migración japonesa a México.

El proceso creativo de la pieza fue similar al de la anterior. Fueron dos las fotografías principales que utilicé para componerla y las elegí en tanto que me resultaban interesantes por la vestimenta que portaban los retratados. La imagen privilegiada dentro de la pieza por su formato mayor, la de las niñas, destaca porque los personajes en ella fueron recortados conservándose en silueta, y colocados sobre un fondo blanco. Las otras dos imágenes elegidas, fueron en repetición a diversos formatos sobre el soporte digital siguiendo una secuencia circular del lado derecho del espacio bidimensional. Posteriormente recorté las dos figuras de la otra imagen y coloqué dicha silueta sin ninguna otra manipulación sobre el fondo blanco del lado izquierdo, y después reduje la imagen de la nota periodística a un formato más pequeño que el de las demás imágenes y las coloqué completando ciertos espacios para equilibrar la imagen. Por último recorté los titulares y otros fragmentos de la nota periodística y los coloqué alineados vertical u horizontalmente en distintos lugares del espacio de la pieza para de nuevo, añadir dinamismo a la composición con este recurso del texto en japonés.



ONESAN, ONISAN

18. ONESAN, ONISAN 2011

GRÁFICA DIGITAL

68 x 87 cm.



En el centro de la pieza, se encuentran la bisabuela Naru Nakashima Takenoguchi, madre de mi abuela Ángela y su hermana Suma a la edad aproximada de 15 años, en Japón su país natal. La fotografía original, de color sepia, data de principios del siglo XX, época en que se daría de forma masiva el tercer tipo de migración de japoneses a México, impulsados por la búsqueda de mejores condiciones de vida y por la solicitud del gobierno mexicano para integrarse al trabajo de la construcción del ferrocarril, de la minería y de la siembra de caña, acontecimiento que se abordó en el segundo capítulo de la tesis. Las demás imágenes son retratos de los descendientes de una de esas mujeres pero que hubieron nacido ya en este nuevo entorno occidental en el que residirían ya por el resto de sus vidas.

La pieza tiene la intención de compartir y hacer evidente ese carácter de mimesis que ya he abordado anteriormente y que se nota especialmente con dos de las fotografías que integran esta pieza: un cómico retrato de dos pequeñitos con actitud de asombro e ingenuidad, que contrastan sus rasgos orientales, con vestimentas tradicionales de México que visten para su presentación en un festival de día de las madres (celebración, de nuevo, muy de nuestro entorno y que evidentemente resulta ser motivo de registro fotográfico para el álbum familiar) y el retrato de la Tía Clara, otra de las hermanas de mi abuela, en donde estos mismos rasgos fisonómicos hablan de su origen cultural, lo que se contraponen en este caso al estilo de la foto que obedece sin duda a una estética occidental que nos puede hacer pensar en retratos de actrices de películas mexicanas o incluso norteamericanas. Otras tres imágenes que se han colocado para complementar estas intenciones, son la fotografía del grupo de la secundaria de la abuela y sus hermanas, en la escuela pública de la ciudad de Minatitlán, donde vivieron durante su infancia y adolescencia; una fotografía de mi abuela y dos de sus hermanas a los 20 años aproximadamente y una imagen del escudo de la familia Takagui, elemento gráfico que me parece de gran importancia simbólica debido a que es la representación de la



unión de sangre que sostiene un grupo familiar y que sin importar el entorno territorial en el que se encuentren sus integrantes, ni mucho menos el entorno temporal, nunca se romperá. Representa la unión y los lazos familiares.

Todas las fotografías anteriores, fueron colocadas circundando otro retrato, el de otras dos personas de razgos similares, pero tomada medio siglo antes en un entorno al otro lado del mundo, sus antepasados: la bisabuela Naru Nakashima Takenouchi y su hermana Tsuru.

Como en el caso de toda la obra realizada como parte de este proyecto; el título complementa el concepto aquí manejado: las palabras *onesan onisan* significan en español hermano y hermana, lo que de nuevo da cuenta del tipo de imágenes que busqué para conformar esta imagen y lograr el concepto de la misma.

Es claro que el proceso creativo de esta pieza obedeció al mismo recurso del collage de imágenes geométricas que fueron sido repetidas, agrandadas y reducidas confirmandose en una composición reticular a escala de grises que conserva casi intacto el carácter y naturaleza de cada una de ellas.

HIBRIDACIÓN

19. HIBRIDACIÓN, 2011

GRÁFICA DIGITAL

90 X 70 CM.



En la pieza *Hibridación*, el título de nuevo nos adelanta la historia que se cuenta en ella, que es la que ya se ha venido contando desde el principio, pero ahora utilizando otros personajes como protagonistas. Es la unión matrimonial de japoneses con mexicanos el asunto temático abordado en esta pieza y que remite a lo estudiado en esta investigación y registrado en el segundo capítulo de la presente tesis, en el cual se define dicha situación como un hecho variable dependiendo del tipo de migración por medio del cual llegaron los japoneses a México, lo cual puede decirse que corresponde también al aspecto temporal. Es muy claro, según Ota Mishima, que los japoneses que llegaron a nuestro país durante el primer tipo de migración dejaron en claro desde un principio que pretendían establecerse en el país y por tanto fueron los primeros que se casaron con mujeres de la región a la que llegaron. No fue así —por el contrario— en el caso de los japoneses que llegaron ya para el último tipo de migración, dentro de la cual los japoneses llegaban a trabajar en México por periodos relativamente cortos enviados como técnicos especializados a trabajar en sucursales de empresas japonesas en el territorio, migrantes que nunca tendrían intenciones de radicar ni establecerse en aquí.

De los seis hermanos entre mi abuela y los demás, sólo una de ellos se casó con un japonés; el resto celebró nupcias con mexicanos y mexicanas. En esta pieza, utilicé la fotografía de una de esas parejas Tía Yeya, hermana menor de mi abuela y su esposo Héctor.

A modo de secuencia simbólica, no precisamente cronológica; acompañé dicha imagen con otra en que para 1962 aproximadamente, la pareja había formado una gran familia de 5 integrantes. Compartiendo el espacio dentro de esta pieza, se halla un retrato de la tía Magui que data de 1945 y que ha sido manipulado ligeramente en el programa de edición de imágenes añadiéndole un sutil tono sepia y un filtro que —de nuevo— añade teatralidad y severidad a la imagen.

Se encuentra también un retrato de cuerpo completo de Tsuru Nakashima, hermana de mi bisabuela, con vestimenta tradicional de

aquella época en que fue tomada dicha fotografía lo cual remonta a principios de siglo; imagen captada en la ciudad de Kagoshima, en Japón. La imagen de un templo japonés tomada en un viaje que hicieramos mi hermano y yo por primera vez al país natal de mis bisabuelos, se asoma también en algunos puntos de la pieza.

Habiendo repasado las imágenes que conforman esta pieza; cabe mencionar que puede notarse claramente aquí, que mi intención no se alejó demasiado de la construcción de un álbum fotográfico convencional; en tanto que es sólo una conjunción de diversas imágenes en una composición equilibrada y armónica a la cual traté de añadirle un toque de actualidad al hacer evidente el manejo de las tecnología digital y del programa de edición de imágenes utilizado para su construcción. Retomo de nuevo el uso de los textos encerrados en recuadros que buscan probablemente dar una estética cercana a una imagen periodística o algún medio impreso de ese estilo; de ahí el uso de la monocromía en estas obras.



Con las piezas anteriores consideré agotadas las posibilidades de trabajar en base a las herramientas utilizadas en dicha etapa creativa, así que inicié entonces un traslado hacia nuevas posibilidades, añadiendo entre otros, un elemento importante que fue determinando nuevas creaciones y conceptos: el color

Surgió entonces la segunda serie titulada *Matices en la memoria* la cual se dirigió hacia la búsqueda de elementos y composiciones más orgánicas que añadieron un toque de libertad y fluidez en la composición, es por eso que la manipulación de las fotografías se orilló hacia el recorte de las siluetas y el manejo de filtros para texturizar los contornos y las líneas de las figuras. El color apareció también como elemento básico en esta serie, pero manejado en forma de planos irregulares de tonos saturados por sobre las formas y figuras, sin el uso de sombras ni degradaciones lo que añadió una estética de historieta o de caricatura a las imágenes en un intento de borrar la solemnidad o austeridad que suelen despertar las viejas fotografías de un álbum familiar.

20. SAMURAI MEXICANIZADOS, 2011

GRÁFICA DIGITAL

74 X 55 CM.



En esta pieza, la imagen de fondo es la digitalización de la fotografía de una lista de nombres de los ancestros y descendientes de Takai Takagui Nishimura —mi bisabuelo— quienes fueran samuráis, hasta los integrantes de la generación en la que aparecemos mi hermano, primos y yo. Los samuráis eran personajes importantes dentro de la sociedad japonesa antigua, con numerosas responsabilidades pero también privilegios. Para sus descendientes, este aspecto siempre sería importante y memorable así como también para todos los miembros de la comunidad, aún cuando ésta se encontrara en un contexto geográfico ajeno al original de su cultura como sucedió al momento de la migración japonesa a México.

Esta pieza remite a dicha situación reflejada en el caso familiar propio, situación que se evidencia en la narración hecha por mi abuela al respecto de la historia del viaje migratorio de sus padres a nuestro país, relato registrado como parte del desarrollo de esta investigación. Buscó integrar también otro aspecto en torno a los samurái que resulta ser poco conocido; y que en dicha pieza, actúa también como concepto o significado, es el hecho de que también existían mujeres samurái en el Japón antiguo, a diferencia de lo que comúnmente se cree al respecto. Mi tatarabuela paterna —según cuenta mi abuela— fue una de ellas.

En esta pieza, pretendí reflejar mi interés por que se recuerde que la sociedad japonesa, así como la mayoría de las culturas antiguas, tuvieron un sistema matriarcal dentro del cual la mujer llegó a tener cargos políticos, militares y administrativos; incluso igual de importantes que los hombres. Esta pieza es tal vez una especie de tributo a aquella mujer de la que provengo en cierta forma, a la cual nunca conocí, pero que de alguna manera me provocó cierta admiración y respeto.

En cuanto al proceso de construcción de esta pieza, se utilizó el recurso de la sobre-posición a manera de collage, como toda la serie de gráfica digital que forma parte de la propuesta plástica de este proyecto de investigación. La imagen del documento escrito por mi abuela a manera de esquema genealógico, se coloreó con un tono

amarillo ocre. En el primer y segundo planos utilicé la repetición en diferentes tamaños de una figura femenina, la tía Margarita Takagui vestida en kimono; imagen que recorté de la fotografía digitalizada de la original analógica y que trabajé de nuevo en el programa de edición. Una vez recortada le añadí un filtro artístico para conformar la imagen por medio de gruesos trazos lineales que crean contrastes duros por limitarse a tres tonos: gris, negro y el blanco del fondo en la figura. Los colores manejados en las figuras y el fondo generan contraste pero no de gran impacto, son más bien tonos neutros; con los cuales busco proveer de un aire de vejez al documento escrito y armonía y equilibrio a la imagen por entero.

21-22. BOCETOS DE LA PIEZA
SAMURAI MEXICANIZADOS



Ancestros y des con dientes de
Takai (Angl) Takaki (Gui) Nishimura Nishi
in 4a generation

Samurai	Takaki Yazaemon	Emjo 4	Tatsuno Toshi
	Takaki Gisuke	Horaki	
	Takaki Yabeita	Kyoda 2	1900
	Takaki Shogemon	Bunka 9	Saru
	Takaki Sitsusuke	Bunsei 8	Tori
	Takaki Omige	Tempo 5	Uma
	Takaki Kameitaro	Tempo 6	Saru
	Dei Susuke	Tempo 7	
	Hirao Kyobei	Horaki 14	
	Hirao Tetsugo	Bunka 8	Tori
	Hirao Kyobei		
	Hirao Kyobei	Tempo 12	
	Yamamoto Kyobei	Ansei 7	
Bisabuelo	Takaki Yasuzo	Meiji 14	
Bisabuela	Takaki Katsunajo	Meiji 17	
Abuela	Takaki Tokie	Showa 15	
Abuelo	Takaki (Nishimura) Kikugoro Showa	17	
Padre	Takaki Takai	1884	VIII 18
Madre	Takaki (Wabashima) Nara	1904	III 7
Hermano	Takaki Francisco	1936	III 9
Esposa	Takaki Rika Ayala de	1943	XI 18
Sobrina	Takaki (Ayala) Takagaki	1971	I 31
Sobrina	Takaki (Parrish/Ther) Lisa de		
Sobrina nieta	Takaki (Parrish/Ther) Lisa de	2009	IX 5

SONRÍAN A LA CÁMARA

23. SONRÍAN A LA CÁMARA, 2011

GRÁFICA DIGITAL

50 X 59 CM.



La imagen de fondo con la que inicié esta pieza, es un retrato de la bisabuela Naru sentada con uno de sus hijos en brazos y los cinco mayores alrededor. En la fotografía original analógica se notan un par de aspectos que aluden al hecho de que pertenece a las primeras etapas de la historia familiar migratoria en que se enfocó este proyecto de investigación, como se puede comprobar en el catálogo realizado como parte del mismo: en primer lugar se nota fuera de foco, lo que refuerza el origen amateur e íntimo del fotógrafo que la hubo captado y; en segundo lugar, la imagen se halla deteriorada, muy clara de un lado y demasiado oscura del otro; lo que nos habla evidentemente de la antigüedad de la misma. A pesar de estos aspectos, esta fotografía formaba parte de los álbumes guardados por mi abuela y valorados ampliamente por ella, lo que refuerza el carácter simbólico que puede tener una fotografía y el cual se estudia en el apartado 3.1 de esta tesis; así como la segunda vertiente que explica la necesidad de la imagen fotográfica para el ser humano. Esto es que una fotografía puede ser apreciada ya no sólo por su carácter de documento o registro de un momento especial o importante, sino que aún siendo el retrato de una familia en un momento cotidiano y espontáneo, puede tener un valor inmensurable.

En esta pieza resulta muy evidente mi intención —que se denota también en todas las demás piezas que conforman este proyecto— de añadir tintes de actualidad a una imagen antigua, así como también hacerla más abierta en el sentido de que ya no sólo pueda ser apreciada por el círculo familiar al que pertenece o por estudiosos del tema de la fotografía antigua, sino más bien que evoque tantas historias y percepciones distintas como pueda ser al contemplarse. Es decir, traté de hacerla ambivalente en el sentido de que conserve su carácter simbólico a través del cual puedo introducirme en un momento de la vida de mi bisabuela, conocerla, deducir los sentimientos de felicidad que se denotan en su rostro al estar rodeada de sus hijos y por supuesto, hallar una parte del origen de mi ser. Y que al mismo tiempo logre ser estéticamente interesante como propuesta creativa, para toda persona



24. BOCETOS DE LA PIEZA SONRIAN
A LA CÁMARA.



ajena a mi círculo familiar y a nuestro contexto temporal, para quien la fotografía que la conforma es —por tanto— indiferente y sin importancia. Los recursos que utilicé para lograr “revivir” visualmente dicho momento captado en el pasado son el recorte y sobre-posición de imágenes, el seccionamiento de colores, la repetición de figuras y la manipulación de ellas con tratamiento de un filtro artístico del programa de edición de imágenes. Los colores que manejé en estas figuras son los mismos neutros que se generaron al aplicar el filtro a la imagen digitalizada.

Añadí un tono rosa neutro al área que representa el cielo en la imagen, pero respetando las letras escritas sobre la misma área que corresponden al pie de foto, en donde se alcanzan a leer las palabras Minatitlán, Veracruz, lugar donde fue captado este momento. Por encima de la imagen coloqué la figura duplicada de una mujer en kimono, también trabajada con un filtro del programa de edición, lo que crea un primer plano anterior a la imagen fotográfica que añade o complementa el sentido conceptual de la pieza.

Por estas texturas visuales que se pueden apreciar en la pieza, ésta resulta hallar similitud o influencia en una de las referencias abordadas en esta investigación que es el trabajo de la artista Rana Javadi la cual añade elementos como flores secas, u otros objetos que refuerzan la temática en las composiciones: el tratamiento del color en el fondo que conforma un plano pero no geométrico sino orgánico, recuerda la utilización de los pedazos irregulares de tela con los que Javadi complementa la colocación de las imágenes fotográficas a blanco y negro y añade una atmósfera brillante y colorida por los contrastes de tonos saturados que maneja.

AÑOS MÁS TARDE

25. AÑOS MÁS TARDE, 2011
GRÁFICA DIGITAL
83 x 64 CM.



Una fotografía es una imagen por medio de la cual las personas podrán siempre re-vivenciar momentos compartidos con seres queridos que ya se han ido como si aún estuviesen entre ellos. Esta pieza, se enfoca en dicha situación la cual ha sido estudiada como parte de esta investigación y se registra en los planteamientos asentados en el tercer capítulo de esta tesis; ya que la fotografía es una manera de retener el pasado y de mantener presentes momentos que ya han quedado atrás en el camino de la vida.

En esta pieza bidimensional coloqué uno encima de otro, el conjunto de los seis hermanos Takagui Nakashima, todos ellos habitantes de la Ciudad de México en donde se estableció su padre, mi bisabuelo a un tiempo de su llegada a México.

La pieza remite al correr del tiempo, a los cambios y transiciones que el paso de los días producen en la existencia humana y claramente en una historia familiar. Remite también a lo que ampliamente se ha estudiado en esta investigación, que es la necesidad que ha tenido siempre la humanidad por registrar momentos tanto cotidianos como especiales de reuniones familiares, con la finalidad de congelarlos para poder recordarlos y valorarlos cada día aún cuando éstos ya no existan.

Para su realización utilicé dos fotografías en que han sido retratados los personajes, en momentos distintos de su vida. El grupo del primer plano, extraído de una de las pocas imágenes en que se encuentran todos los hermanos juntos antes del fallecimiento de Margarita, quien se encuentra al lado derecho en primer plano —que data del año 2000 aproximadamente— se recortó de su contexto fotográfico original para respetar sólo las siluetas que fueron, posteriormente trabajadas en el programa de edición de imágenes.

Al manipularlas con este medio pretendí darles un tratamiento un tanto a modo de la estética de la historieta o la caricatura en donde se evidencie la utilización de medios tecnológicos digitales; esto se reforzó con el uso del contraste de color utilizado en base a planos sin preocupación por el sombreado o el volumen; así como por el trazo

lineal un tanto gestual que se añade a las figuras; esta intención la enfatiqué al colocar retículas con texto como aparecería en las historietas narrativas; en el caso de esta pieza el texto conforma el pie de foto que tienen las imágenes del álbum de la abuela. Esta imagen se colocó sobre la otra fotografía que permanece casi intacta en cuanto a la original analógica, debido a que no se modificaron los colores ni las figuras; en esta imagen la reunión se debe al entierro de un tío de la familia acontecido en la ciudad de Kagoshima, de donde fuera la madre de los presentes en la imagen, mi bisabuela —datos contenidos en los pies de foto que incluí en la imagen. Sobre esta fotografía se colocó el conjunto en primer plano, sin dificultar la apreciación de las personas en ella captadas.



26 Y 27. BOCETOS DE LA PIEZA
AÑOS ATRÁS.

ANALOGÍA

28. ANALOGÍA, 2011
GRÁFICA DIGITAL
60 x 50 CM.



Para el año de 1925 mi abuela tenía 1 año de edad; y por otro lado, yo lo cumplía para 1982.

Difícilmente en algún hogar donde haya habido niños pequeños, faltará una fotografía que retrate dicho acontecimiento en cada uno de ellos. Volvemos de nuevo a esa innegable realidad de la necesidad de la fotografía familiar para toda sociedad anterior y actual.

Siguiendo con la lógica de plantear vínculos entre el contenido teórico de esta investigación (en este caso con las referencias visuales incluidas en la misma) considero pertinente comentar además de lo anterior, que esta pieza puede mostrar cierta semejanza con la obra *Viaje en Zeppelin* de Yani Pacanins. En este caso, no por la técnica utilizada para su construcción, sino por sus elementos formales. La pieza de Pacanins es un libro de artista manufacturado con papel, cartón, recortes, y demás objetos trabajados en collage de forma tradicional, es decir fijados de forma física sobre el soporte de cartón o papel y, la pieza *Analogía* es una pieza digital construida en el soporte de la computadora por medio del programa de edición de imágenes. Sin embargo el collage es también la idea por medio de la cual se construyó la pieza; de igual manera recorté fotografías distintas, las coloqué sobre un mismo espacio bidimensional y les anexé fragmentos de texto escrito a mano. Todo ello provee a ambas piezas de características formales similares que incluso pueden contener conceptos parecidos en su discurso.

Lo anterior refuerza el asunto ya discutido dentro del primer capítulo de esta investigación que habla sobre la actitud o el interés de privilegiar y dar mayor importancia a lo que se pretende decir o mostrar en la obra, por encima de la búsqueda de un lenguaje específico y determinado para hacerlo. Por ello la comparación entre las dos piezas anteriormente mencionadas, puede apoyar este planteamiento.

No será difícil descifrar el discurso ni la reflexión que envuelve a esta pieza; sin embargo parte de un conocimiento que no poseía y que muy recientemente descubrí a través de la convivencia cercana

que últimamente y por motivos de esta investigación entablé con mi abuela. La relación entre ambas fue siempre, sino distante, más bien poco cercana. Y de hecho, fue sólo a través de los relatos que últimamente me narró mi abuela; que fui descubriendo aspectos y datos de su vida, su infancia y su historia en general, que no tenía en cuenta. Fue sobre todo lo referente a su infancia lo que me llamó la atención pues caí en cuenta que muchas de las actitudes y formas de ser que yo tuve desde niña hallan similitud y tal vez su origen con las de mi abuela. Fue entonces que esa parte del proceso de trabajo de esta investigación se volvió aún más significativo y por tanto quise reflejarlo en una pieza.

Para la creación de esta pieza, después de elegir las fotografías a trabajar, decidí utilizar como soporte de la misma, el formato que contiene mi retrato al año de edad en aquel caballito que aún recuerdo montar. Aislé la figura con un fragmento del piso y el resto de la imagen la coloreé con un azul grisáceo volviéndolo todo un solo plano, sólo respetando la fecha del retrato escrita a mano. Convertí a escala de grises la imagen que originalmente era a color —lo que obviamente nos habla de la edad de la misma— y de nuevo le añadí un filtro artístico para posteriormente colorear algunas secciones de la misma con tonos violeta de distintos niveles de saturación.

Recorté independientemente la fotografía digitalizada de mi abuela y por otro lado recorté también un recuadro donde se observa el pie de foto escrito a mano por mi abuela, sobre dicha fotografía. Finalmente coloqué entonces en la parte superior derecha mi retrato y por encima a un costado del símbolo de la familia Takagui —en el primer plano— ubicado hacia la parte inferior izquierda del espacio, coloqué el retrato de mi abuela y debajo el pie de foto que indica la fecha y el lugar donde aconteció dicho retrato.



FUSIÓN

31. FUSIÓN, 2011
GRÁFICA DIGITAL
50 X 58 CM.



En el segundo capítulo de este proyecto de investigación abordé el hecho de que no sólo las personas que han formado parte de manera más directa de una historia migratoria habrán sufrido transiciones; sino que este tipo de procesos también puede resultar determinante para los mismos entornos que tienen que ver con el asunto; tanto el que se abandona, como aquel en que se recibe al individuo. El fenómeno migratorio modifica a los migrantes y los migrantes modifican a su vez los lugares que dejan atrás, así como los territorios a los que llegan. Esto último puede ser recordado al repasar el capítulo 2.3 de esta tesis en que se abordan las contribuciones de la inmigración japonesa a la cultura mexicana.

Hemos reflexionado en el desarrollo de esta investigación, al respecto de todos los aspectos tan variados, significativos, determinantes o incluso insignificantes que pueden intervenir en un proceso como el que ocurre al generarse un fenómeno migratorio. Este proceso implica, como ya hemos abordado en el primer capítulo de esta investigación; no solo el traslado de un lugar geográfico a otro, sino también de un entorno cultural, ideológico, social, de tradiciones y costumbres y de tan variados aspectos; que impactan de manera radical en el individuo.

En esta pieza quise representar esa fusión que se concreta en un individuo después de un fenómeno migratorio y su establecimiento en el entorno nuevo al que llega. Y quise representarla así de una manera abstracta, porque es en realidad abstracta esa conjunción. Me refiero a que yo pienso que en las personas cuya existencia tuvo que ver en algún nivel, con un fenómeno migratorio como es el caso de mi abuela; su personalidad o su identidad es algo ambiguo de explicar.

Es decir, mi abuela nació y se crió en Minatitlán, Veracruz, y de ahí fue trasladada a la Ciudad de México donde ha habitado toda su vida. Si alguna persona extraña la conociera, la escuchara hablar de su infancia en Minatitlán, de sus travesuras de niña, del entorno en el que llevaba a cabo sus travesuras, de su comida favorita, de cómo conoce de memoria todas las películas de Pedro Infante y Luis Aguilar, y de miles de aspectos que rodean su personalidad, pensaría que está hablando con una persona mexicana como cualquier otra.



Pero si por otro lado, probara alguno de los tantos platillos de comida japonesa que sabe hacer y ocasionalmente se cocinan en su casa, si supiera que cada año asiste al Club japonés Kaikan en el que tradicionalmente cada año se celebra a las personas de la tercera edad (evento al cual asiste la gran mayoría de la comunidad japonesa residente en nuestro país), si tuviera referencia sobre que ella así como su hija practican técnicas de manualidades japonesas por pasatiempo, si la hubiese acompañado alguna de las veces en que ella ha viajado a Japón a visitar a la familia de allá, ocasiones en que sin ningún problema se mezcla entre la población pareciendo una persona japonesa como cualquier otra; pensaría que tiene más de japonesa que de mexicana. Esta capacidad de mimetizarse es el carácter ambiguo que puede notarse en la identidad de una persona, cuya historia ha tenido que ver en algún momento con un fenómeno migratorio; y es esto justamente, lo que he querido representar en esta pieza.

Es así que para la construcción de esta pieza de gráfica digital, me trasladé hacia la abstracción que manejé en tonos violetas y rosas grisáceos en donde únicamente se reconocen algunos rostros que asoman por debajo de los planos de color que se mezclan conviviendo sobre el espacio bidimensional.

Es así que para la construcción de esta pieza de gráfica digital, me trasladé hacia la abstracción que manejé en tonos violetas y rosas grisáceos en donde únicamente se reconocen algunos rostros que asoman por debajo de los planos de color que se mezclan conviviendo sobre el espacio bidimensional.

Después de desarrollar las series anteriores, llegué a un punto en el que me interesé en trabajar con la plasticidad y materialidad de técnicas tradicionales como la pintura y la gráfica. Integré también la técnica del collage, impulsada o influenciada por algunas de las referencias visuales que abordé dentro de esta investigación que me hicieron considerar esa técnica como una que puede convivir de manera interesante y amigable con las dos anteriores.

Resulta evidente que en esta etapa busqué ya profundizar en la idea de retomar cualquier medio plástico y visual e incluso combinarlos, con el fin de lograr la materialización de mi idea de mirar hacia dentro de la historia familiar propia para lograr una propuesta artística contemporánea en forma de una nueva versión de álbum de familia y hacer clara y a la vez más evocativa la historia y la visión que pretendo compartir.

En las piezas que presento a continuación, se nota entonces, la experimentación del concepto de la hibridación técnica en que interactuaron diversos medios dentro de un mismo espacio bidimensional.



EN VUELO DESDE KOCHI

32. *EN VUELO DESDE KOCHI*, 2012

TÉCNICA MIXTA

130 X 220 CM.



2 Figuras con técnica japonesa de papiroflexia (origami) con forma de grulla.

Para comenzar mencionando los aspectos retomados de la investigación llevada a cabo dentro de este proyecto, menciono la relación que se puede hallar entre esta pieza y algunas de las referencias visuales integradas en esta tesis como por ejemplo las manifestaciones del cubismo sintético que —a manera de pioneros— trabajaron Picasso y sus contemporáneos cubistas alrededor de la primera década del siglo XX; o también con la pieza *Genre Allegory* que hizo Marcel Duchamp en 1943, la cual he comentado en el apartado 1.2.2 de esta tesis. Hago dicho planteamiento pues me parece que si recordamos aquellos ejemplos y sus aspectos técnicos, como son, en el caso del cubismo sintético la utilización del collage de papel periódico para después integrarlo con el elemento pictórico y componer la pieza; o, en el caso de la pieza de Duchamp, el collage de tela sobre el soporte de cartón que previamente hubo pintado; podremos sin duda darnos cuenta que estos procesos fueron retomados en la pieza *En vuelo desde Kochi*, que aquí se presenta y cuya realización se describirá unas líneas abajo.

En este caso la pieza representa el viaje, el vuelo emprendido por los ancestros familiares en busca de un nuevo rumbo, aparecen así aquellos protagonistas de dicho viaje, aquellos que tendrían que lidiar con la transformación de identidades, con la búsqueda por adaptarse e integrarse al entorno al que se introducían, pero sin perder nunca la propia identidad.

Ellos serían prueba tangible de que el fenómeno migratorio modifica a los migrantes así como éstos mismos modifican a su vez los lugares que dejan atrás, pero transforman también de los entornos a los que han de llegar. A modo de proyección de esta historia, en esta pieza aparecen también integrantes de esta familia en generaciones actuales que en algún nivel llevan, sin duda, rastros de ese fenómeno en sus existencias.

En esta pieza se materializó de nuevo una mezcla entre la atmósfera abstracta generada pictóricamente, y la representación figurativa aprovechando el recurso del collage de imágenes xerográficas en una versión más, del álbum de familia. El elemento figurativo se proyecta

también en la representación de siluetas sintéticas y un tanto abstractas de *tsurus*² que han sido creadas —algunas de ellas— por medio de plantillas de fibracel con dicha forma que fueron colocadas sobre la composición para actuar como bloqueadores que al ser retirados dieron lugar a dicha silueta.

La atmósfera luminosa y evidentemente etérea como fondo de este universo visual; recibe sutiles acentos de color enfatizando tonos violetas y blancos en algunas áreas, que además comienzan a esbozar el juego de la textura visual generado por el escurrido de la una pintura aguada.

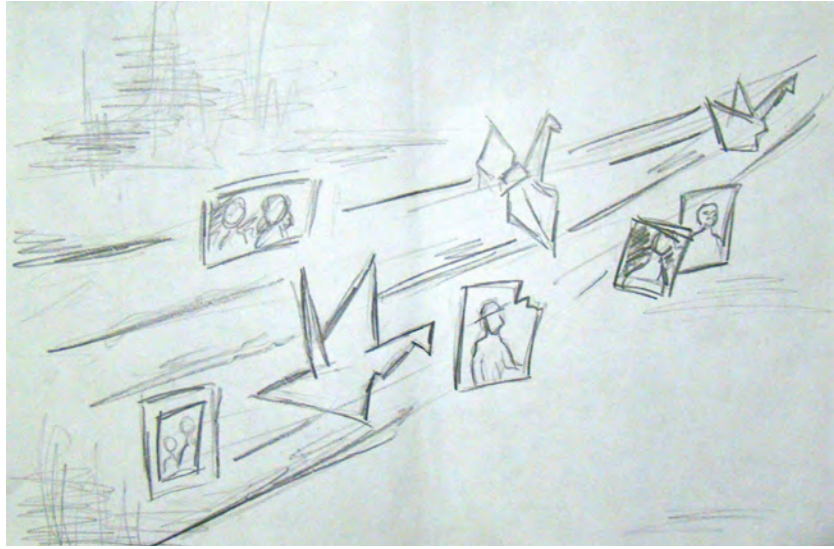
Aquella tranquilidad y pasividad en el espacio es interrumpida de pronto por fuertes explosiones de color creadas gracias al recurso de la mancha que se genera por combinación de tonos y de densidades en el pigmento acrílico que conforma la pieza.

Por debajo y por encima de los espectros de color, aquí y allá, asoman rostros familiares que, al lado de enormes garzas migratorias se vuelven tripulantes de este viaje, estos rostros fueron impresos en copias fotostáticas que recorté y pegué sobre el soporte para posteriormente ensombrecerlos bajo las líneas y mancha de color o para resaltarlos gracias al marco que generan a su alrededor algunos fragmentos de vendas de yeso que añadí a la composición dotando de nuevas táctiles texturas a la imagen.

Las líneas y trazos que continúan dando forma a este vuelo fueron en base a gruesas pinceladas de color así como también gracias a una especie de *dripping* que le añade movimiento y gran cantidad de texturas visuales a la composición.

La composición se orienta en una dirección ascendente y diagonal que genera claras tensiones dentro del espacio, haciendo evidente el trayecto de vuelo que es además reforzado por la dirección y la posición en que aparecen las *tsurus* a modo de acompañantes y guardianas de los viajeros. Estas figuras fueron trabajadas utilizando el recurso del stencil con lo cual se aprovecha en algunos casos la transparencia que añade un carácter espectral a dichas figuras.





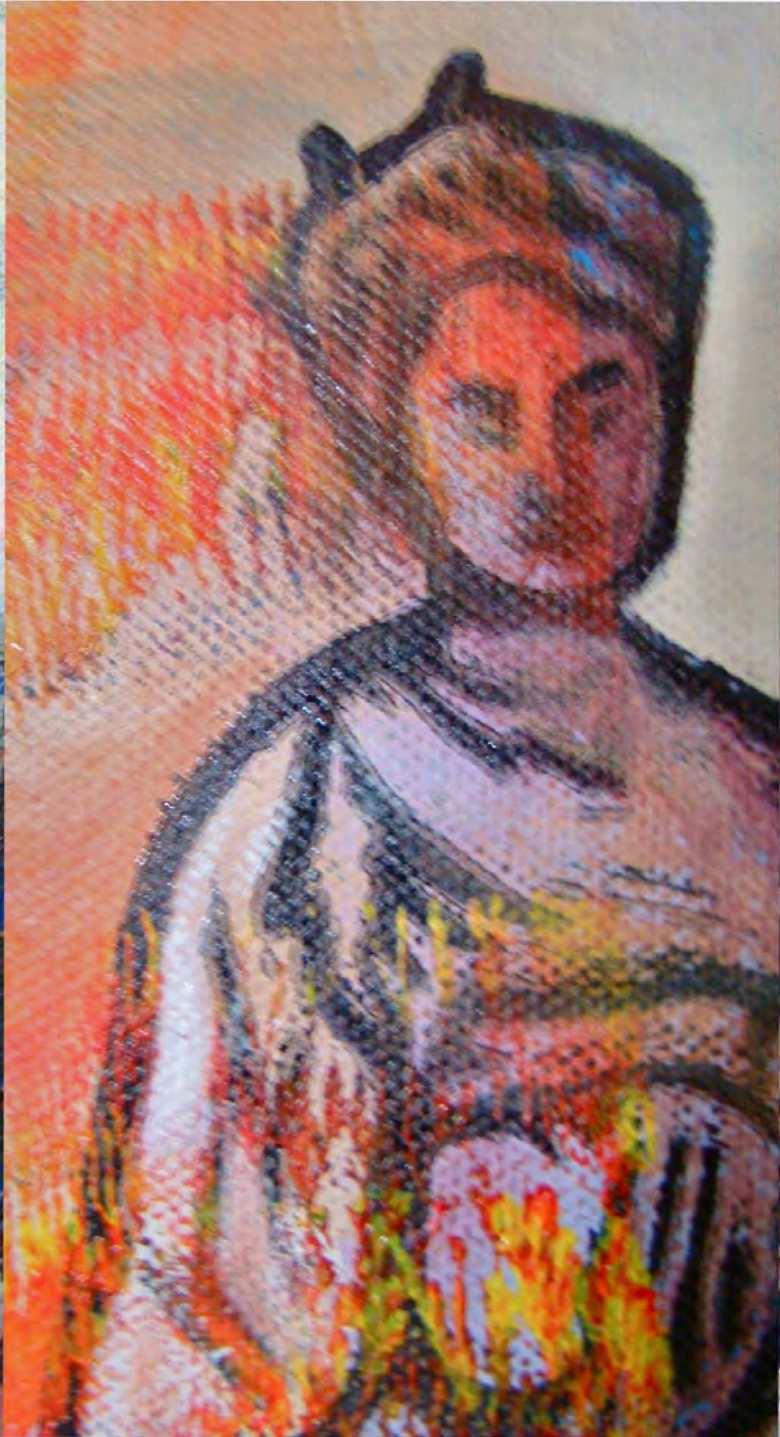
TRANSICIONES

35. TRANSICIONES, 2013

55 X 90 CM. (4 PIEZAS DE 30 X 25 CM. APROX.)

MIXTA





TRANSICIONES

36-39. DETALLES *TRANSICIONES*



Esta pieza es un políptico que de nuevo propicia y encuentra la integración entre la pintura, la estampación y el dibujo. Cabe mencionar que en ella podemos hallar semejanzas o relaciones formales y técnicas con el trabajo de Patricia Villalobos, presentado en el capítulo tercero de esta tesis, como parte de las referencias visuales de la investigación.

De la misma forma que en el trabajo de Villalobos, esta pieza refuerza la idea de que las técnicas plásticas y los medios visuales existentes en el ámbito del arte, nunca deben encontrar hostilidad, y más aún pueden de manera muy satisfactoria integrarse, coexistir y colaborar en la formación de una obra y su discurso o su intención. Planteamiento que además es reforzado por la mayoría de las manifestaciones artísticas contemporáneas, con base en lo cual se reflexiona en el capítulo tres.

Un recurso importante que refuerza el concepto o significado de esta pieza es el uso de las transparencias, por medio de las cuales las imágenes figurativas que corresponden a la representación de una mujer vestida con *kimono* y a la imagen gráfica del escudo de la familia Takagui, se entremezclan con el fondo o la atmósfera que las rodea haciéndose una veces más perdidas o subordinadas en la composición y otras tantas, más evidentes y notorias.

Lo anterior puede ser el reflejo o representación visual del proceso migratorio que se da en un individuo que protagoniza un viaje de ese tipo. Esta pieza habla en un inicio, de esa primera etapa por la que atraviesa el migrante al abandonar su lugar de origen, al encontrarse en el viaje hacia uno nuevo y en su llegada a ese entorno desconocido; esa etapa que conlleva sentimientos de pérdida, de confusión y de falta de identidad que aquejan al individuo. La persona puede hallar su identidad propia como indefinida y borrosa.

Es sólo en el momento en que poco a poco logra encontrar la vía del establecimiento y de la seguridad anhelada, que el individuo va configurándose y reconstruyendo de nuevo su identidad, emergiendo —como lo hace la figura femenina y su escudo familiar dentro de la imagen— de entre las penumbras para enfrentar la nueva condición en que se encuentra.

Los cuatro cuadros de formatos de 30 x 25 cm. aproximadamente realizados sobre lienzo, recibieron primeramente en su superficie manchas de color de material acrílico que posteriormente compartirían el espacio bidimensional con las estampaciones hechas de forma directa sobre el soporte a través de matrices de relieve en linóleo que a continuación fueron retocadas o ligeramente alteradas por medio del dibujo lineal y re-trabajadas pictóricamente.

En esta pieza los aspectos representacionales y figurativos, se unen a lo simbólico conviviendo en atmósferas abstractas que contribuyen a la unificación entre todos estos. Las figuras se conformaron en un espacio en que predominan los colores cálidos pero donde se asoman también acentos fríos resaltando los dúos complementarios que equilibran la imagen. Éstos últimos fueron suavizados por las mezclas de tonos neutros como el blanco o el marfil que unifican y dan coherencia a toda la pieza.



40-42. PROCESO DE LA PIEZA TRANSICIÓN.



DE KOCHI A SALINA CRUZ

43. DE KOCHI A SALINA CRUZ, 2013

75 X 1.20 CM.

MIXTA



Desde la ciudad de Kochi salí mi bisabuelo rumbo a Salina Cruz para integrarse al trabajo de la cosecha de caña en la granja “La Oaxaqueña”, como lo hicieran miles de japoneses más para el periodo de 1900 a 1910 buscando integrarse a este oficio, así como al de la construcción de las vías ferroviarias o a la minería, en lo que se denominó tecer tipo de migración según Ota Mishima, situación la cual abordé en el segundo capítulo de la tesis titulado Algunos aspectos de la migración japonesa a México.

La fotografía de mi abuela y una compañera de la primaria vestidas para un festival escolar que fue utilizada para esta pieza, me resultaba interesante por el hecho de captar dos aspectos estudiados en esta investigación: el encuentro de dos personas de distintos orígenes, hecho que abordé en el segundo capítulo de esta tesis; y la escenificación teatral que parece implicar el retrato, aspecto que es documentado en el tercer capítulo de la misma y que gira en torno al concepto del álbum de familia para reflexionar sobre la evidente necesidad que ha tenido el ser humano por retratar momentos especiales de su vida familiar muchos de los cuales fueron al inicio de la fotografía, elegidos e incluso parecían haber sido teatralmente estructurados.

Este concepto que fue materializado figurativamente en la pintura se complementó con la representación de la misma fusión cultural pero en otro tipo de lenguaje o medio: la gráfica plasmada en la unión de los esquemas cartográficos de Kochi y Salina Cruz que por separado reforzaban sus particularidades en la distinta escritura que utilizan; pero ahora se unifican y no hallan ya separación conceptual.



44-48. PROCESO DE LA PIEZA DE KOCHI A SALINA CRUZ.

En esta pieza los retratos fueron trabajados de forma naturalista añadiéndole color a las imágenes que originalmente eran en blanco y negro. Esto es una de las primeras intenciones de traer a la actualidad un momento del pasado de la historia familiar. La pieza que fue trabajada en esta primera etapa con pintura acrílica, conforma las dos figuras en tonos fríos que generan un contraste al sobreponerse a la atmósfera abstracta compuesta por tonos cálidos y complementarios a los primeros pero cuyo grado de saturación resulta similar con lo que se unifica la composición. Sólo destacan dos puntos de luminosidad más evidente que se equilibran entre sí y actúan a modo de resplendor que asoma de la nubosidad espacial de la pieza.

Por encima de esta composición pictórica, transferí y dibujé fragmentos de esquemas cartográficos de regiones de Japón y México en donde se pueden apreciar las ciudades de Kochi y Salina Cruz respectivamente. El mapa permanece intacto en algunas de sus partes, pero fue modificado y rediseñado en otras, de tal manera que en un momento y de forma sutil, ambos esquemas se configuran como uno solo que enlaza ambas regiones —que en la realidad son absolutamente lejanas geográficamente— a través de la línea que representa la costa de ambos lugares. Después de la transferencia directa de mapas en fotocopia, se refozaron a tinta dichos esquemas para priorizar y resaltar las áreas que me interesaban y añadir además texturas variables con el mismo recurso.

44-48. PROCESO DE LA PIEZA DE KOCHI
A SALINA CRUZ.



Para iniciar estableciendo las relaciones entre esta pieza y los aspectos retomados de la investigación, recordaremos dos de las artistas manejadas a modo de referencia visual dentro de esta tesis. La primera es Rana Javadi, cuyo trabajo el cual presenté en el apartado 3.3.3 generó uno de los elementos formales de *Los niños de la casa, tres generaciones*, el cual es el collage de papel amate en fibras a modo de una textura táctil que enmarca la pieza cual si fuese una cubierta que envuelve una vieja fotografía familiar. Javadi utiliza el recurso de las texturas táctiles en sus obras añadiendo tela y papeles coloreados que sobrepone a sus imágenes lo que las dota de un carácter particular.

La segunda referencia con la que esta pieza puede encontrar similitud son las pinturas de la serie titulada *Amnesias* de Lola Lasurt. En este caso, la relación se halla en los elementos figurativos que componen las composiciones, que en ambos casos que parecen ser formalmente similares por dos aspectos: el carácter naturalista que tienen las figuras dibujadas con gran detalle y de forma minuciosa, así como por la aplicación del color a base de transparencias que asemejan incluso trabajos en acuarela; aún cuando en realidad las piezas de *Amnesias* han sido realizadas al óleo y *Los niños de la casa, tres generaciones* en acrílico.

Este último aspecto es un ejemplo claro de uno de los planteamientos centrales de esta tesis, que remite al hecho de que cualquier técnica o material que seamos capaces de utilizar y que tengamos a nuestra disposición, podrá hacer posibles nuestras intenciones discursivas y conceptuales. Me refiero a que al ver las piezas de Lasurt, me llamaron mucho la atención y me parecieron muy interesantes por lo que quise experimentar algo similar, sin embargo, el óleo, no es una técnica pictórica en la que me sienta muy cómoda de trabajar, por lo que adapté dicha intención, a mis capacidades técnicas y creativas pero teniendo siempre en cuenta lo que buscaba reflejar.

En cuanto al concepto o significación de la pieza, quería generar una dimensión ficticia en la cual convivieran, como seres contemporáneos,





Jan Ver
1951 (10/5)

10 de Mayo 1951

LOS NIÑOS DE LA CASA, TRES GENERACIONES

49. *LOS NIÑOS DE LA CASA, TRES GENERACIONES*, 2013

75 X 120 CM.

MIXTA

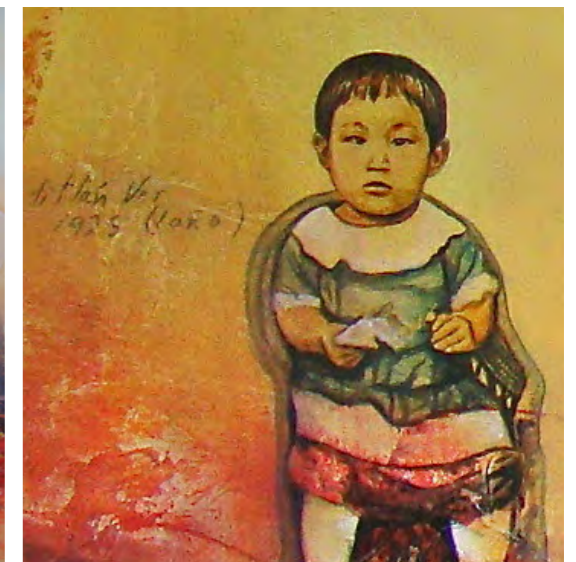


algunos de los niños que han existido en esta historia familiar a lo largo de tres niveles generacionales. Encontramos así a mi abuela, a mi padre y su hermano y a mi hermano y yo; retratados a edades distintas de nuestra infancia. Puede ser así, que esta pieza halla similitud también, con la de Plinio Ávila titulada *Mi niño interior*, la cual mencioné en el apartado 3.3.3 de esta tesis, cuyo concepto es un tanto similar pero se vale de herramientas digitales para su construcción.

Para *Los niños de la casa, tres generaciones*, primeramente se construyó la composición general a base de pintura acrílica en que la atmósfera se compuso de tonos cálidos y luminosos con ligeros toques fríos para configurar el sostén sobre las que estarán situadas las figuras que fueron realizadas con un tratamiento de aguadas con el mismo tipo de pintura. Este tratamiento permitió ir construyendo los retratos en base a transparencias y con calidades de líneas muy finas lo que posibilitó una gran minuciosidad y detalle en las formas.

Una vez terminado esto, coloqué el papel amate en fibras que elegí justamente por esta característica de transparencia y patrón abstracto que halla sutilmente su reflejo en el tipo de mancha que fue previamente trabajado en la atmósfera de la composición, con lo que logró integrarse de manera idónea a la pieza, pero a la vez generando contraste y resaltando la idea conceptual de actuar como envoltorio de papel para la “foto vieja”.

Dicho papel resultó muy interesante por las características antes descritas, lo que propició un ejercicio de experimentación en el cual utilicé un fragmento de ese papel y lo coloqué sobre otro soporte para aplicar la misma pintura acrílica pero ahora más densa y espesa sobre el pedazo de papel. La configuración del papel amate, permitió entonces, actuar como una especie de estencil que bloquea ciertos espacios para permitir el paso de la pintura por otros y generar así una interesante textura visual, lo que añadió acentos que logran completar y equilibrar de manera perfecta la imagen.



El fenómeno migratorio de japoneses a México conllevó múltiples consecuencias para sus protagonistas entre ellas, la desintegración familiar ya que en muchos de los casos, los japoneses que viajaron a México en estas oleadas migratorias iniciadas desde fines del siglo XIX, no volverían a ver a sus familiares, sólo algunos lo lograrían después de muchos años. Este fue el caso que aconteció en la historia familiar con la cual se desarrolla el presente proyecto de investigación. El padre de mi abuela, mi bisabuelo Takai Takagui partió de su lugar de su natal Kochi rumbo a México en 1902 y con el paso de los años y las difíciles condiciones de vida que en este país le esperaron, perdió todo contacto con sus familiares en Japón, a los cuales ya nunca volvería a ver. Fueron sus descendientes quienes décadas después establecieron contacto de nuevo con aquellos que quedaron allí después de su traslado.

La pieza *Fragmentación*, cuyo nombre sugiere su significado, representa este tópico tan común para los japoneses migrantes de aquellos tiempos, situación que se comenta en el segundo capítulo de esta tesis el cual conforma una breve aproximación a la migración de japoneses a México, acontece también en la historia familiar abordada en esta investigación.

Otro aspecto de vinculación entre esta pieza y la investigación llevada a cabo, la podemos encontrar en la similitud de su proceso de construcción, con los modos de hacer de Yanni Pecanins para su obra *Viaje en Zeppelin* que obedecen a la estructuración por medio del collage de fotografías, con elementos gráficos y matéricos.

La pieza busca reflejar un carácter de melancolía pero a la vez agresividad, como aquellos sentimientos que pueden desatarse de un acontecimiento trágico como la separación de una familia en que se pierde la certeza y en muchas ocasiones la esperanza de si llegará el reencuentro alguna vez.

Los materiales que se utilizaron como el papel amate en trozos dando la apariencia de ser un sobrante (con lo que de nuevo podemos establecer relación con otra de las referencias abordadas en el

primer capítulo, en este caso Antonio Berni); así como las impresiones gráficas y dibujísticas que se hallan incompletas o difuminadas por la mancha que las desvanece, pretender añadir a la composición una cierta impresión de descuido, de abandono, de vejez, de aquello que le pasa a las fotos que hace mucho tiempo que no se contemplan, o que precisamente buscan enterrarse en el olvido con tal de enterrar malos recuerdos.

Entre los elementos gráficos, aparece la representación escrita del apellido Takagui que nombra a las niñas retratadas en las fotografías que aparecen en la composición. Este elemento gráfico pretende situar de manera clara el contexto cultural en el que acontece este fenómeno.



高果



高果

FRAGMENTACIÓN

58. *FRAGMENTACIÓN*, 2013

35 X 45 CM.

MIXTA.



59-62. PROCESO DE LA
PIEZA FRAGMENTACIÓN.



TRAVESÍA

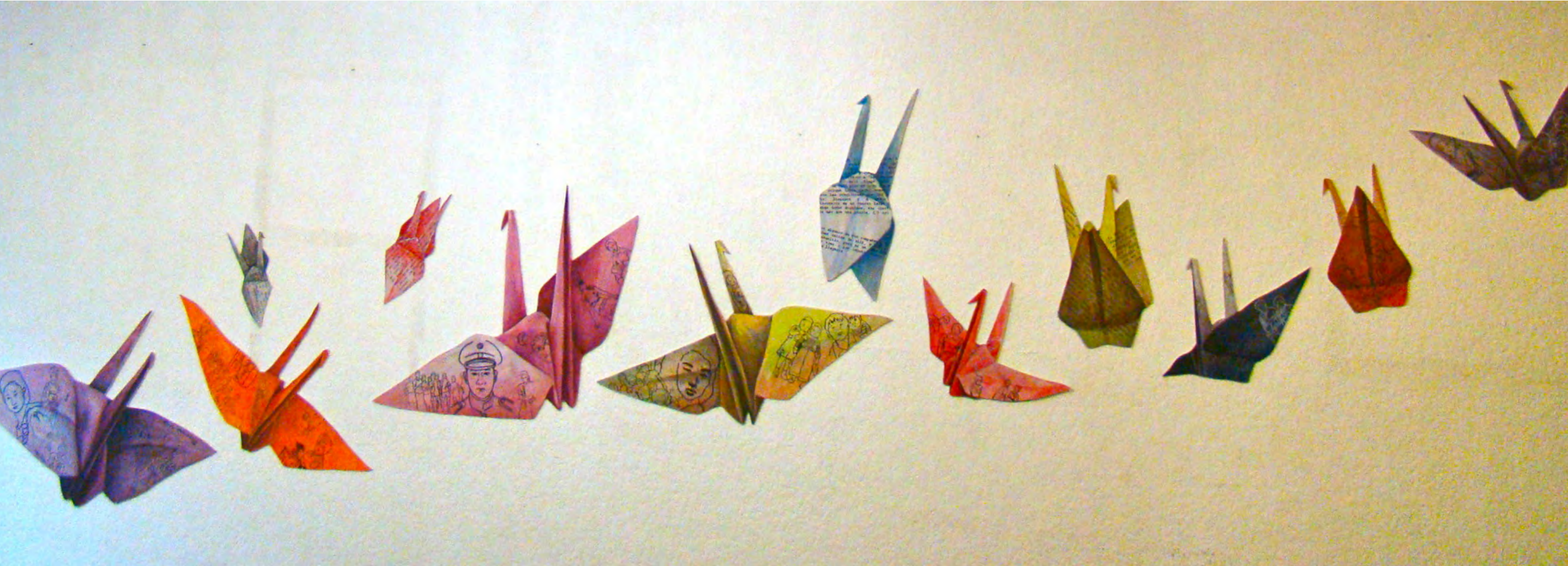
En la cultura japonesa, al trabajo manual de realizar figuras de papiroflexia se denomina *origami* y la gama de figuras que se pueden crear utilizando esta técnica es inmensa. Una figura muy conocida y que además conlleva una simbología interesante y significativa para los japoneses es la figura del *Tsuru* (grulla) y en la cual han recaído la representación de aspectos como la esperanza y la buena fortuna. Como anexo de esta tesis he integrado un par de leyendas a las que se atribuye y en las que se comprende el porqué de la significación de esta figura de papel.

En esta pieza la figura de papiroflexia del *tsuru*, es representada bidimensionalmente como en todas las piezas anteriores, pero en todas ellas, este elemento se había manejado de manera un tanto abstracta y sintética. Con esta pieza, se permanece en el ámbito de lo bidimensional a modo de romper con la representación habitual de esta figura, pero se busca lograr una representación más naturalista de la misma, de tal manera que aunque hayan sido hechas hechas en dos dimensiones, al ser contempladas, reflejan claramente la figura de papiroflexia que representan.

Las aves (que suman un total de 12 figuras); construyen una especie de mosaico movable sobre la pared que puede montarse en posiciones variables para crear cada vez composiciones distintas. La *Travesía* es protagonizada por múltiples *tsurus* de colores que vuelan llevando en sus alas a los migrantes que emprenden el viaje, y gracias a los cuales se desarrollará el rumbo de la historia familiar que aquí nos interesa. Es como si los *tsurus* actuaran como el medio de transporte al que se aferran los migrantes para llegar a ese destino que les espera por delante.

Un elemento simbólico importante que formó parte de esta investigación y que es utilizado en esta pieza en específico, es el relato narrado por mi abuela al respecto de la historia migratoria de sus padres y de su vida propia y que ha sido registrado de forma escrita como parte de esta investigación en este cuarto capítulo. Fragmentos de este texto fueron plasmados en algunas de las *tsurus* que constituyen esta pieza y que fueron realizadas en fibracel.





TRAVESÍA

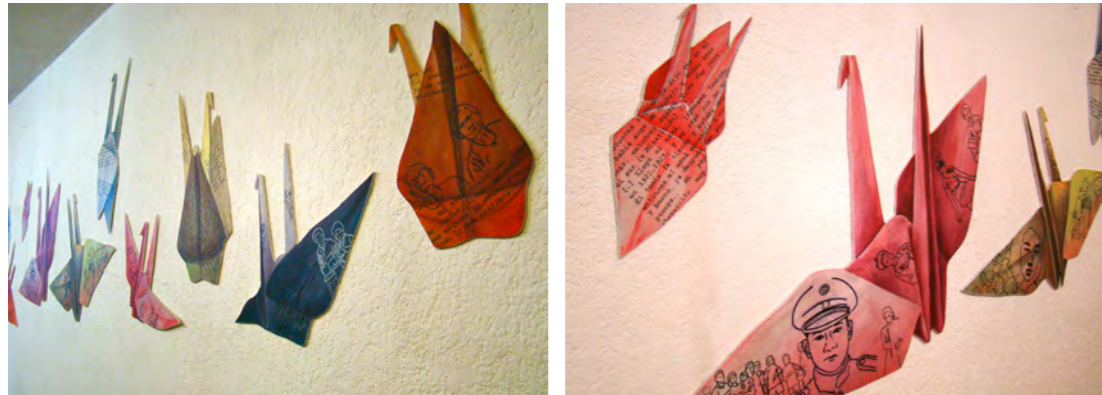
63. TRAVESÍA, 2012
TÉCNICA MIXTA
450 X 250 CM.



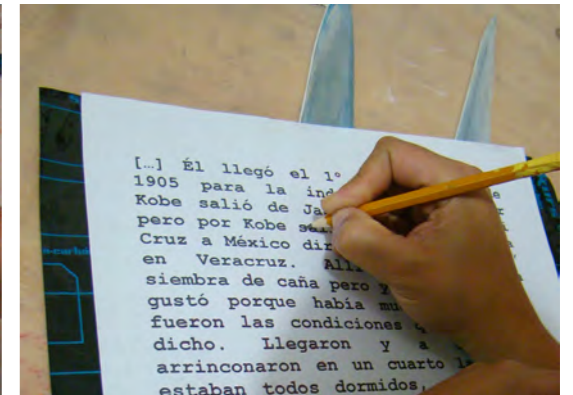
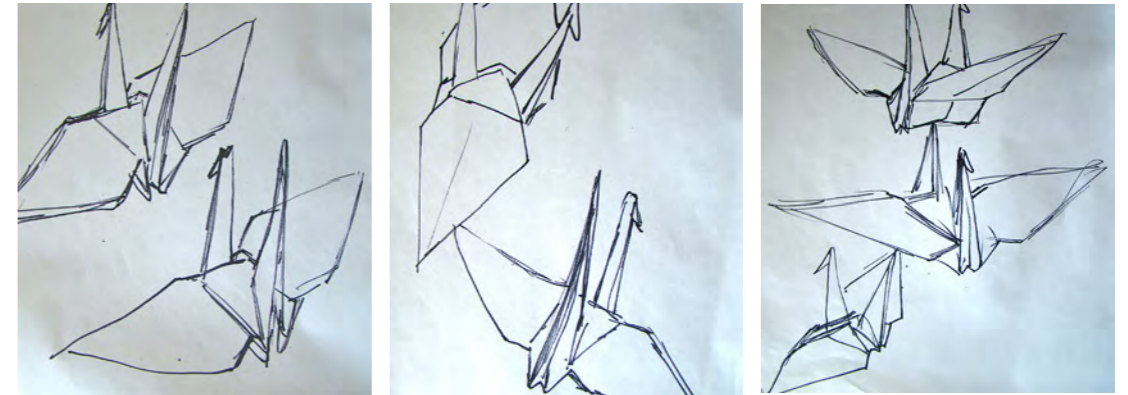
64-66. DETALLES DE LA PIEZA TRAVESÍA, 2012

TÉCNICA MIXTA

450 X 250 CM.



67-71. PROCESO DE LA PIEZA TRAVESÍA



Es de tal manera que en esta pieza se da, la integración de los recuerdos que se conforman vigentes dentro de la mente de mi abuela, al respecto de hechos pasados de una historia que sigue corriendo y desarrollándose en la actualidad. Estos datos funcionan por su carácter simbólico e incluso documental dentro de la pieza, con base en el tema de investigación; pero también pueden funcionar simplemente como elementos formales que compensan y equilibran estéticamente la construcción de la pieza, como acentos anacrónicos que dan un toque de heterogeneidad a los componentes de la pieza, haciéndola así menos estática al igual que su lectura global. En este último nivel, puede no ser necesaria la comprensión de la narración o el contexto a que se remite, lo cual pone de manifiesto la posibilidad que ofrecen las imágenes de un álbum de familia al generar historias diversas en el que lo lee, sin importar la relación que tenga con dicho grupo social, o incluso cuando no exista tal.

En primera instancia, corté el fibracel en forma de dichas aves en distintas actitudes de vuelo y las pinté con acrílico en base a un estilo naturalista que nos ayuda a reconocer las figuras de papiroflexia representadas en ellas. Este tratamiento pictórico dota de un matiz distinto a cada figura convirtiendo la pieza en un políptico polícromo, que genera dinamismo por los fuertes contrastes visuales que añaden además calidez y un efecto vibrante a la pieza.

Por encima de su cuerpo, las figuras soportan dibujos a línea con diversos grosores y calidades lineales, pero todos finos y sutiles a tinta negra y blanca, que he construido con base en las fotografías del álbum familiar.

Otros elementos formales que visten a algunas de las figuras de manera esporádica; son fragmentos de texto escrito a mano utilizando la tipografía *american typewriter*. Esto lo realicé gracias a la previa impresión de dicho texto convertido a la tipografía referida, en hojas bond al tamaño adecuado, y posteriormente lo transferí al soporte de fibracel por medio de hojas carbón y para finalmente remarcarlo con plumón negro.

El uso de esta tipografía, por supuesto, remite a aquellos tiempos de las máquinas de escribir que no se valían de la electricidad para su funcionamiento y que permitían una impresión tipográfica mucho más táctil y sensorial, en cuanto a que al reverso de las hojas que habían recibido la estampación del tipo y se generaba un rastro que casi pudiese ser un gofrado. Una de estas máquinas de escribir, como es obvio, fue el aparato utilizado por mi abuela para generar textos formales escritos durante toda su vida laboral y familiar.



4.4.2 OBRA TRIDIMENSIONAL. INSTALACIÓN

En este apartado presento las piezas tridimensionales que forman parte de la producción de este proyecto. La primera es una intervención sobre un cilindro de 150 cm de altura por 50 cm. de diámetro en el cual se utilizaron básicamente el dibujo, la pintura y el collage y se completó con la integración de figuras de papiroflexia alrededor de dicho cuerpo; con lo que puede decirse que en esta pieza me situé entre los límites de la obra bidimensional y la obra tridimensional.

Las siguientes dos piezas, se conformaron ya de lleno en piezas de tres dimensiones que constituyen dos instalaciones que al igual que la anterior se sitúan en el espacio tratando de propiciar cercanía e incluso tránsito e interacción con el espectador.

LA LEYENDA DEL TSURU

72-75. LA LEYENDA DEL TSURU, 2012

INSTALACIÓN / INTERVENCIÓN

50 X 50 X 150 CM.



72-75. LA LEYENDA DEL TSURU, 2012
INSTALACIÓN / INTERVENCIÓN
50 X 50 X 150 CM.



72-75. LA LEYENDA DEL TSURU, 2012
INSTALACIÓN / INTERVENCIÓN
50 X 50 X 150 CM.



3 Helen Escobedo, *Pasajes: Helen Escobedo*, Benavides, Amalia, Gonzaga, I., Lara, M., Conaculta, FONCA, UNAM, Secretaría de Cultura del Edo. de Colima, SYL Creaciones Gráficas y publicitarias S.A., Barcelona, 2011, p. 50.

4 *Ibid.*, p. 56.

5 *Ibid.* p. 46.

Como parte de un evento de arte público convocado y coordinado por la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, se realizó la pieza *La leyenda del tsuru* que forma parte de una instalación-intervención de piezas hechas sobre tubos de cartón trabajados por diversos artistas y colocados en la plaza de Santo Domingo frente a la Iglesia ubicada en dicho lugar.

Cabe aclarar que por las características del evento, las piezas se pensaron efímeras puesto que en dicho proyecto así como la mayoría de los de arte público, la importancia y la validez de las piezas reside en su capacidad de establecerse en el espacio social cotidiano y lograr un acercamiento físico y real entre éstas y sus habitantes o transeúntes. Helen Escobedo en el libro *Pasajes: Helen Escobedo* dijo que “Una instalación es una extensión temporal y espacial de una idea que debe involucrar al espectador, haciéndolo co-participe de desplazarlo física y mentalmente a través de la obra, es una “estética de interdependencia”.³, afirmó que “Es tan válida la obra efímera como la permanente. La prueba de la existencia de la obra efímera está en su documentación: fotográfica, en video, en cine; en la realidad del discurso plasmado en un espacio-tiempo. Aquí radica su validez: lo hice, lo documenté, ergo, lo comunico”.⁴ Para Escobedo las instalaciones aún si son efímeras, subsisten en la documentación y registro que se hace de ellas afirma: “Mis ideas surgen *in situ* para ese lugar, en ese lugar, en ese espacio y durante ese lapso de tiempo, llevo un registro tanto visual como textual del proyecto, de principio a fin. Termino como inicié, no me llevo nada conmigo más que lo que traía, salvo la vivencia y su documentación.”⁵

Los aspectos retomados de la investigación teórica realizada como parte de este proyecto se reflejan en esta pieza en forma de fragmentos de texto escrito a mano que comparten dos conocimientos abordados en la tesis. Por un lado se resaltó información extraída del último apartado del segundo capítulo de esta tesis que comparte algunas de las contribuciones que la inmigración japonesa trajo consigo

a la cultura mexicana; encarnado ésto en personajes japoneses que en nuestro país se desempeñaron y desarrollaron importantes aportaciones al mundo del arte, la ciencia y el conocimiento en general; así como también aquellos que se integraron de manera tan profunda a esta nación y a sus valores que lucharon por su defensa e independencia.

Y por otro lado se integraron fragmentos de una de las leyendas que dota de significado a la figura del *Tsuru*, la cual resulta importante, ya que es uno de los elementos simbólicos recurrentes dentro de esta y otras piezas del proyecto. Esta leyenda se encuentra como un anexo de esta tesis.

El concepto de la pieza, se constituye básicamente en la representación de la importancia de la migración japonesa para nuestro país y su cultura, situación que es por demás, muy poco conocida para la mayoría de los mexicanos. Aunado a esta significación, en los objetivos del evento para el que fui invitada a participar con esta pieza, encontré la posibilidad de materializar también una intención y preocupación propia en torno a la creación artística, lo cual se volvió así mismo el concepto de la pieza y fue lograr lo que toda manifestación de arte público ha buscado desde el nacimiento de las vanguardias: que el arte no sea un ámbito ajeno y alienado de la sociedad o de los procesos cotidianos que ocurren en ella.

Este evento resultó así una forma idónea para que las propuestas se hallaran sujetas al contacto directo y al tránsito diario para con los habitantes del entorno social en que fueron creadas, puesto que fueron colocadas en un espacio público y cotidiano de la ciudad.

En cuanto al proceso creativo, éste inició desde el momento en que fue realizado un reconocimiento del espacio a intervenir, de las dimensiones, tránsito y movimiento del mismo; etapa de suma importancia en la construcción de una obra de arte público, según Helen Escobedo. Para ella, el sitio en donde se emplazará una pieza es lo que definiría las características de ésta misma, por lo que antes que otra cosa se deben establecer las condiciones del área como la luz cambiante, el clima, el público que deambula, etc.

76 Y 77. ETAPA DE RECONOCIMIENTO
DE LOS ESPACIOS A INTERVENIR CON
LA INSTALACIÓN



78. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO
POR PARTE DE LOS ORGANIZADORES A
LOS ARTISTAS INVITADOS

Los sonotubos serán distribuidos
de la siguiente manera:

Cuernavaca: 50 sonotubos

- Tepoztlan: 150 sonotubos

- FARO de Tláhuac: 50 sonotubos

- FARO de Oriente: 50 sonotubos

- Proyecto Peatonal: 20 sonotubos

- Programa de Adolescentes en

- conflicto con la Ley: 80 sonotubos

- Taller en la Plaza de Santo Domingo: 100 sonotubos



La recolecta de los sonotubos intervenidos, serán
resguardados por la Secretaría de Cultura y expuestos en
la plaza de Santo Domingo.

El taller público se realizará in situ, el 4 y 5 de mayo de
11:00 a 6:00 de la tarde



80-82. PROCESO DE LA PIEZA
LA LEYENDA DEL TSURU.



Para la realización de la pieza; una vez preparado el soporte a trabajar (sonotubo), la fui construyendo por medio del pegado de fragmentos de las fotografías fotocopiadas en papel bond, trazos gráficos y elementos pictóricos que dialogan para integrarse todos en un discurso unificado que nos obliga a girar en círculo para participar de éste.

La pieza se conformó en un collage en que se podían observar recortes de fragmentos de algunas de las fotografías del álbum de la abuela impresas en fotocopias que fueron distribuidas por el espacio cilíndrico del tubo. Algunas de las fotografías fueron coloreadas para hacerlas resaltar en el espacio pero sin eliminar sus características básicas que permitía evidenciarlas como impresiones xerográficas.

83-85. PROCESO DE LA PIEZA
LA LEYENDA DEL TSURU.



El texto escrito a mano fue colocado de tal manera que al ser leído, iba obligando al que lo seguía, a irse moviendo para contemplar todos los ángulos y así mismo todos los elementos visuales de la pieza para de esta manera adentrarse en el concepto de la misma.

Por último se integraron en la superficie de la pieza, representaciones de *tsurus* en diversos tamaños que volaban libremente por toda ella, y que fueron realizadas con tinta y pintura acrílica en diversas concentraciones de pigmento para dinamizar entre colores más saturados o tratamientos de aguadas para contrastar pero al mismo tiempo generar un panorama más amplio en elementos formales: las grullas se mostraban en diversas posiciones y perspectivas.

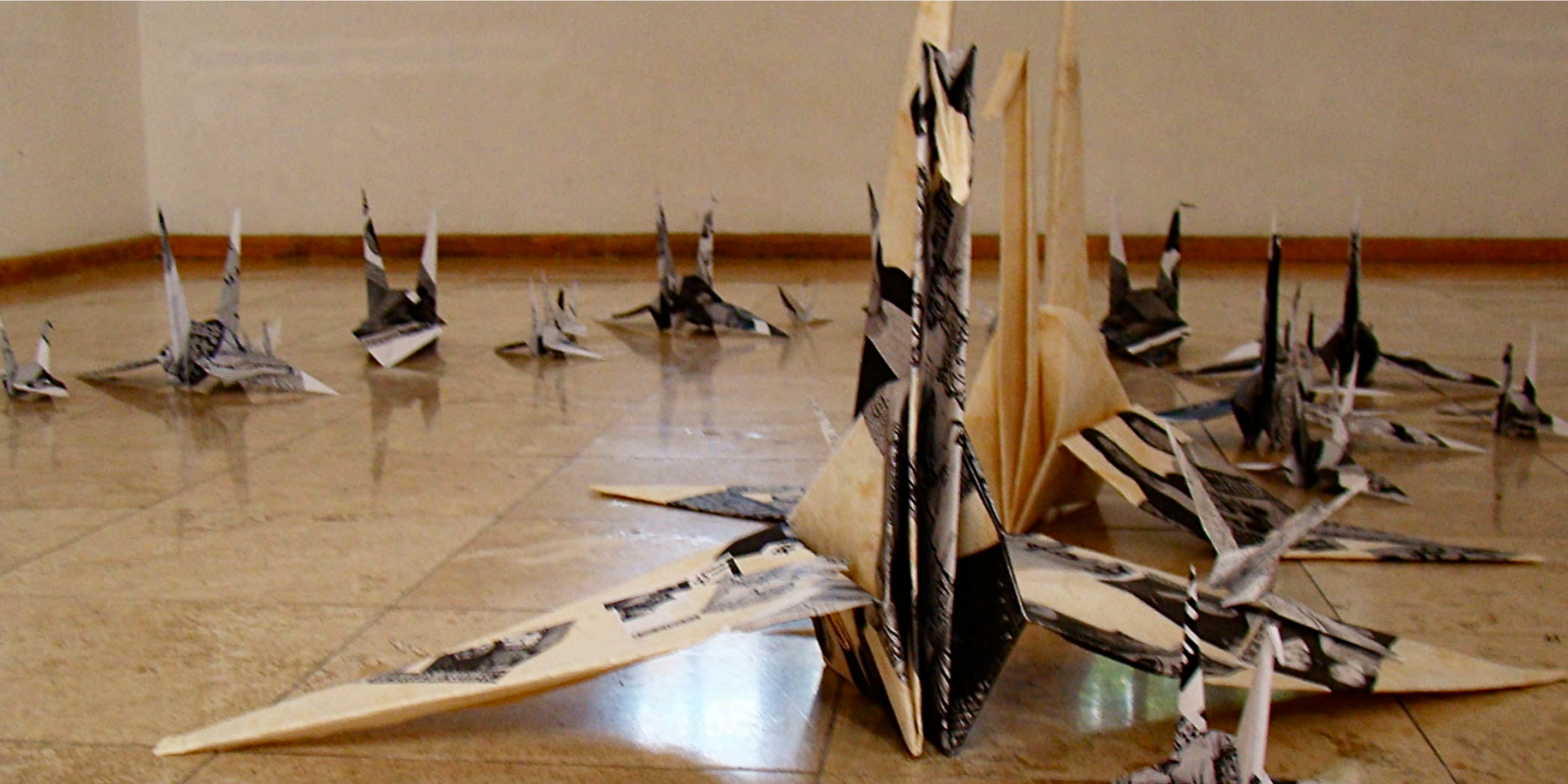


Para reforzar la concepción de apropiación del espectador-participante de la obra, integré pequeños *tsurus* de papel (figuras de papiroflexia tridimensionales), que se hallaban en el suelo a los pies del tubo, como parte de la pieza misma. Con esto, mostré mi intención de extender el universo de la composición hacia el espacio real; pero sobre todo relacionarla con éste y los que transitaban en él. Los origamis colocados en el suelo, se encontraban libres para ser llevados por toda persona que así lo deseara, de tal forma que se lograra una modificación a la misma por medio de la participación de la gente. Esto pretendía también que las personas se llevaran consigo una parte de la pieza para que de tal manera la vida de la misma continúe por todo el tiempo que esas *tsurus* se hallen vivas.

GRULLAS MIGRATORIAS

86-88. GRULLAS MIGRATORIAS, 2011
INSTALACIÓN DE FIGURAS DE PAPIROFLEXIA
400 CM. CÚBICOS





GRULLAS MIGRATORIAS

INSTALACIÓN DE FIGURAS DE PAPIROFLEXIA
400 CM. CÚBICOS



Recuerdo que desde niña, que aprendía a elaborar los *tsurus* de papiroflexia, se volvió una costumbre para mí realizarlas a cada momento que me encontraba con un trozo de papel en mis manos. Esta pieza es así, una extensión de esa actividad cotidiana de otros tiempos; que en este proyecto de investigación encuentra de manera idónea su razón de ser debido al tema que se maneja en la misma.

En un primer plano, la figura del *tsuru* funciona de manera idónea como elemento simbólico para hablar de la migración, de ese ir de un lado a otro en busca de algo, siempre llevando esperanzas y buscando estar acompañados por la buena fortuna que hará conquistar las metas propuestas. Claramente el viaje migratorio en muchos casos, resulta poner a sus protagonistas en el rol de la pequeña niña que se propuso realizar 1000 *tsurus* con la esperanza de algo aferrándose con todas sus fuerzas a que se cumplirán sus deseos. Muchos no lo lograrán, otros pocos sí.

Las *tsurus* de esta pieza tienen en su superficie fotos de los álbumes familiares, lo que hace que estas aves representen de forma simbólica el viaje migratorio de los integrantes de mi familia paterna, desde aquellos antecesores que iniciasen la odisea migratoria, hasta los actuales que han debido su existencia a dicho acontecimiento. La pieza se vuelve entonces, como lo hacen todas las presentadas como parte de este proyecto de investigación, un álbum de familia, sólo que un poco menos convencional que aquel del cual se origina este trabajo.

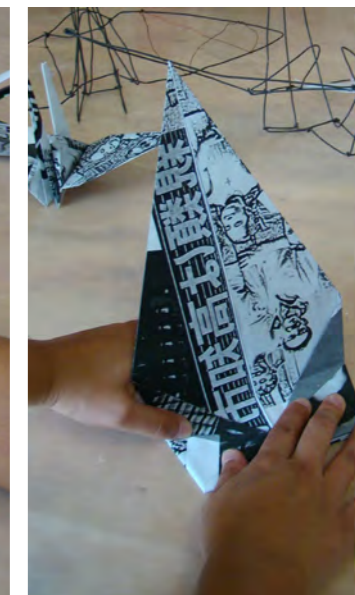
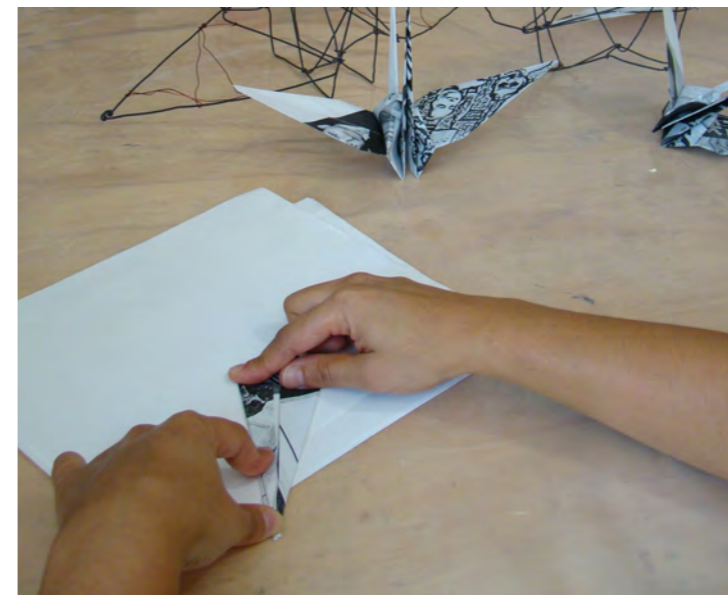
Esta pieza resulta ser la primera transición en cuanto a que nos trasladamos del ámbito del espacio bidimensional al tridimensional; así como también en cuanto a la variabilidad de las técnicas y soportes de la cual hablamos en el primer capítulo de esta tesis. Es ésta una instalación compuesta por 30 *tsurus* de papel en distintos formatos desde la mayor que ocupa un espacio aproximado de 60 cm cúbicos hasta la más pequeña que no llega a rebasar los cinco cm. cúbicos.

Todas las figuras, a excepción de dos, que son las mayores (de 60 y 50 cm. cúbicos aproximadamente) fueron realizadas con papel

bond en el que previamente fueron hechas impresiones de algunas de las piezas de gráfica digital trabajadas anteriormente, y en otras las impresiones depositaron mapas y en formatos más pequeños.

Las dos mayores fueron realizadas con papel amate color hueso, hecho a mano y las imágenes de su superficie fueron, en este caso, recortadas y pegadas al mismo para después ser dobladas para construir las figuras tridimensionales.

89 Y 90. PROCESO DE LA PIEZA
GRULLAS MIGRATORIAS.



91 Y 92. *TSURU* REALIZADA POR UN ESPECTADOR-PARTICIPANTE DEPOSITADA DENTRO DE LA PIEZA.



Esta pieza fue presentada en una exposición en el año 2012 en una sala del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur de la UNAM.

En dicha exposición sucedió algo interesante que permitió que la pieza cumpliera el cometido de una “obra abierta”, en los términos e implicaciones de dicho concepto gestado por Umberto Eco, o de una pieza continente de la “estética del receptor” planteada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser: al término de la muestra, y al momento en que sería desmontada, me percaté de que la pieza había sido intervenida o más bien completada por un espectador (en este caso, participante) quien realizó un *Tsuru* por sí mismo en un papel que parecía ser una propaganda a tinta roja y lo colocó de tal forma que se integrase a la parvada ahí presentada.

ANHELOS

93 Y 94. *ANHELOS*, 2012

INSTALACIÓN. VACIADO EN RESINA

250 X 250 X 40 CM.





95-98. ANHELOS, 2012
INSTALACIÓN. VACIADO EN RESINA
250 X 250 X 40 CM.

La pieza *Anhelos* es una instalación conformada por 14 figuras tridimensionales de resina que representan también tsurus, pero en este caso, de formatos variables más modestos que los de la pieza anterior, esto debido al proceso de realización que fue más trabajoso y extenso, así como también debido al material que se requirió para esta pieza. Estos formatos van desde los 40 cm. cúbicos en la pieza más grande, hasta los 8 cm. cúbicos en la más pequeña.

La idea de esta pieza fue originada directamente de *Grullas migrando*; después de la realización de aquella me di cuenta que había cumplido con mi intención de reflejar la fragilidad y vulnerabilidad que estas figuras de papiroflexia conllevan en su existencia misma, característica que a su vez se refleja simbólicamente con los seres o individuos migratorios.

En el caso específico de la migración japonesa que es el marco contextual de este proyecto de investigación, la vulnerabilidad de los primeros protagonistas japoneses que participaron de este fenómeno, se hubo tristemente comprobada a su llegada a México, como lo afirma Ota Mishima entre otros estudiosos del tema, cuando la mayoría desertó de la labor por las difíciles condiciones de esta nueva tierra. Lo anterior que puede ser recordado al revisar el contenido del segundo capítulo de esta tesis, es propiamente el aspecto teórico de la investigación del cual surge el concepto de esta pieza.

A raíz de la reflexión anterior, me percaté que en una pieza consiguiente, deseaba representar algo que determiné como la “fortaleza de lo frágil”. Comencé a reflexionar en torno al hecho de que estas figuras de papiroflexia son evidentemente débiles y fácil de destruir, pero que la carga simbólica que llevan consigo es algo realmente fuerte e imperecedero como concepto ideológico dentro de la cultura japonesa, y eso era lo que yo buscaba representar.

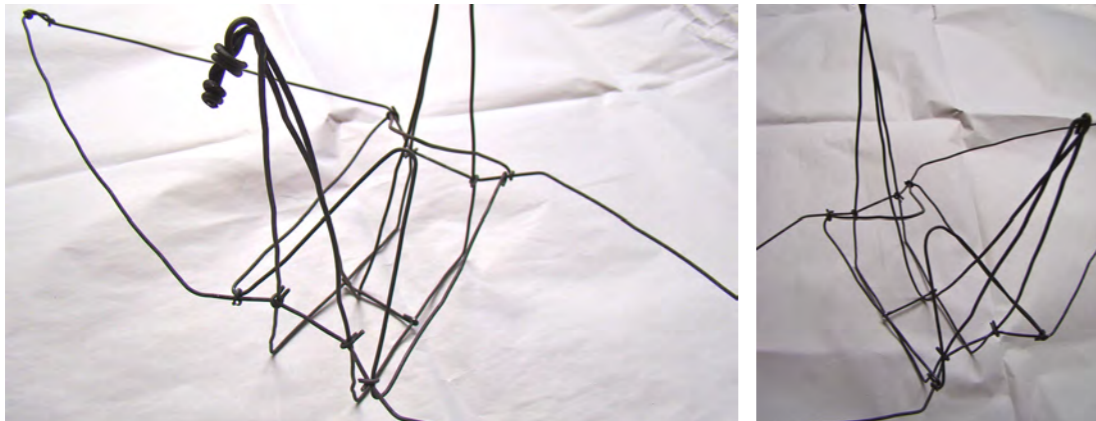
Los anhelos así como las esperanzas que un viajante lleva consigo al momento de iniciar y desarrollar un viaje y más aún un viaje migratorio en condiciones adversas para establecerse en un entorno



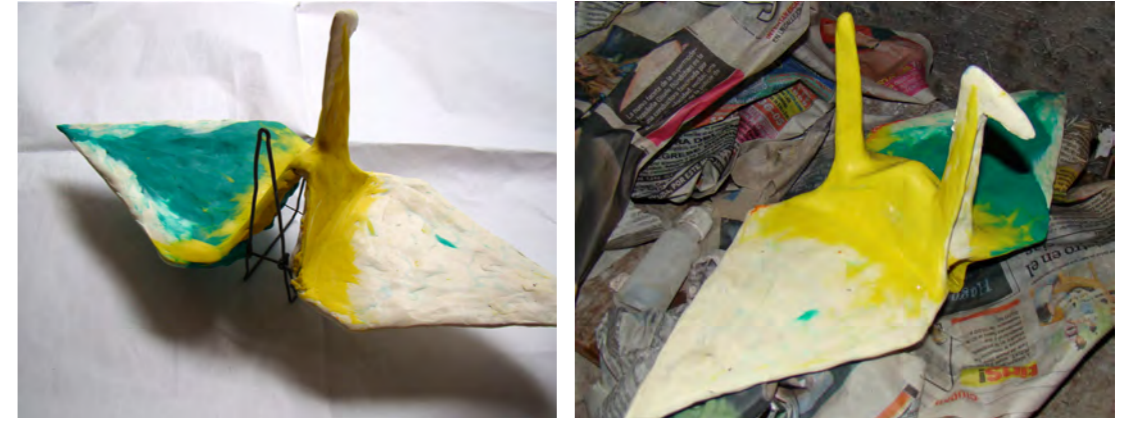
nuevo son elementos intangibles, pero a la vez lo más poderoso con lo que cuenta. Son aquellas cosas de las que se aferrará contra todo y lo que probablemente lo guiará a la consecución de las metas planteadas.

El proceso de esta pieza inició con la realización de las figuras deseadas en plastilina con estructura interna de alambre delgado. Una vez teniendo las piezas en plastilina, se procedió a la realización de moldes de silicón para su posterior vaciado en resina. La última etapa del proceso se culminó al pintar y dibujar sobre ellas los motivos extraídos de las fotografías. En este caso las fotografías funcionan solamente como estructura formal para bocetos de las composiciones pictóricas y de dibujo que posteriormente se plasmaron por medio de estas técnicas sobre las piezas de resina. En esta obra se observa de tal modo, una fusión entre la escultura, instalación y pintura.

99 Y 100. ESTRUCTURA DE ALAMBRE.



101 Y 102. EN PLASTILINA.



103 Y 104. MOLDES DE SILICÓN.



4.5 EXPOSICIÓN DIÁLOGO. SEPTIEMBRE 2012

La instalación es una pieza polícroma ya que cada una de las figuras se halla coloreada de un tono distinto por medio de pigmentos acrílicos, se utilizan cálidos, fríos y neutros. Algunas de las figuras soportan encima del color que las ha pigmentado por completo; otras composiciones pictóricas y de dibujo que representan fotografías. En el caso de esta pieza, las imágenes captadas de los álbumes de la abuela que han sido digitalizadas, registradas y ordenadas en el catálogo que forma parte de este proyecto de investigación; no son utilizadas físicamente sino que se convierten sólo en los bocetos de los dibujos que se plasmarán sobre las figuras de resina.

105. DETALLE ANHELOS.



106-108. EXPOSICIÓN DIÁLOGO, CCH SUR, SEPTIEMBRE 2012



Algunas de las piezas que se realizaron como parte de este proyecto de investigación hasta las que se tenían terminadas para el mes de septiembre del pasado 2012 que eran alrededor de la mitad, fueron expuestas en la Sala Gama del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur de la UNAM.

La muestra fue inaugurada por el Mtro. Carlos Alonso Alcántara, coordinador del Departamento de Difusión Cultural del CCH Sur, y a ella asistieron alumnos y profesores de la comunidad del Plantel.

Debido a que los espacios del CCH regularmente son requeridos para todas las actividades académicas y culturales que se llevan a cabo en dicha institución, la muestra sólo pudo ser expuesta durante una semana, lapso muy limitado. Sin embargo, este hecho no evitó que la muestra generara un buen recibimiento y una crítica positiva.

De primera instancia, se vio cumplido el objetivo de la difusión al respecto del fenómeno migratorio de japoneses a México, lo que pude deducir con base en los comentarios verbales de los alumnos y algunos profesores asistentes, los cuales giraban en torno al desconocimiento que tenían de dicho acontecimiento, como comenté que sucedía en gran parte de nuestra población, al iniciar este proyecto de investigación.

Se recibieron buenos comentarios también respecto a los aspectos formales de las piezas y el manejo de las técnicas también despertó interés y cierta curiosidad en algunos casos. En cuanto a esto último, cabe mencionar que posteriormente a la inauguración de la muestra, realicé una plática con los alumnos y profesores presentes en la cual comenté de manera más detallada los procesos creativos de cada pieza y el manejo de las técnicas utilizadas en ellas. Aspecto, que además resultó fructífero para alumnos de la materia de Taller de Expresión Gráfica en tanto que fue una manera de apreciar y acercarse a técnicas plásticas que son aprendidas y manejadas dentro de dicha asignatura, la cual es una materia optativa para los alumnos que desean ingresar a las carreras de Artes Visuales o Diseño Gráfico como formación profesional.

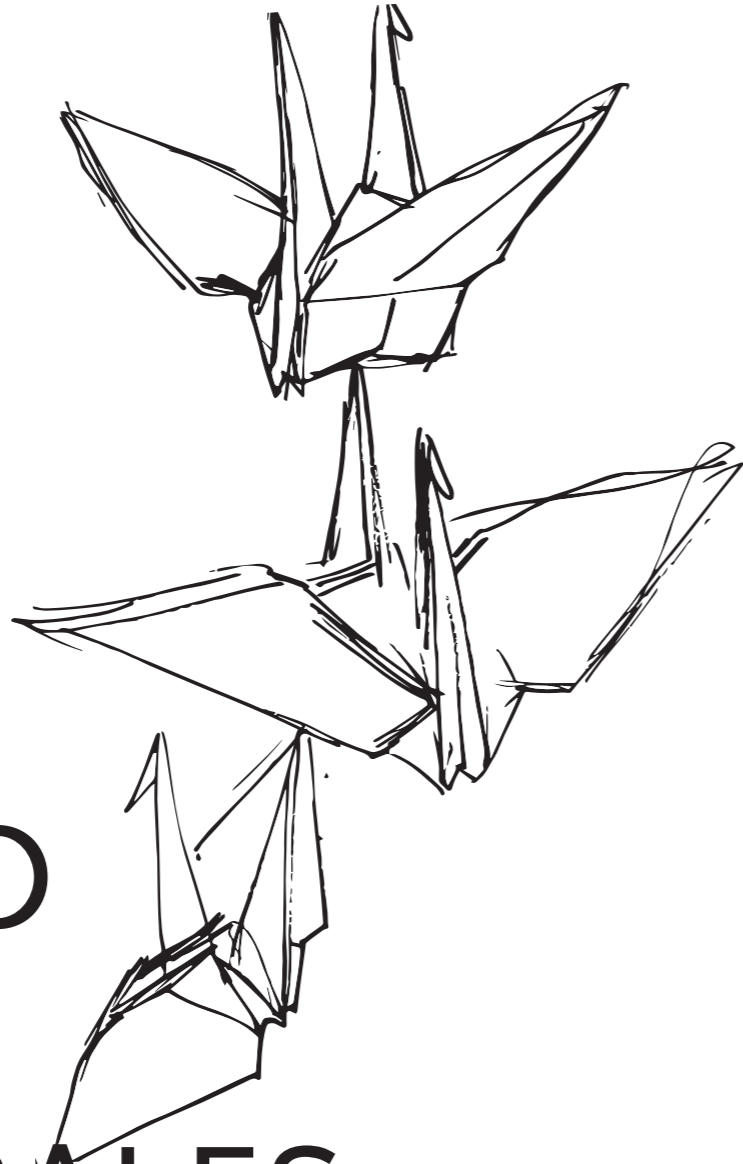
Un hecho interesante que se dio lugar en la muestra, fue la intervención o la “ampliación” de la pieza *Grullas migratorias*, con una grulla más realizada por parte de algún espectador que se volvió en ese momento participante y colaborador de la misma.

Este hecho, del que ya hemos hablado anteriormente en la descripción de la pieza, puede tal vez considerarse como insignificante, pero sin duda, fue una demostración clara de lo que se fue planteando como objetivo a lo largo de este proyecto de investigación y que puede configurarse, por tanto como un resultado bien logrado: la interacción y complementación de la obra por parte del receptor, que a su vez, se convierte en emisor.

Para finalizar este capítulo que se ha constituido por la presentación y reflexión de las piezas que conforman la propuesta visual de este proyecto de investigación, cabe mencionar que una vez logradas las intenciones de argumentar, reflexionar y difundir los contenidos teóricos de este proyecto de investigación, la siguiente y última intención es que el proceso de percepción que se da en torno a la propuesta visual —el álbum de familia— vaya más allá de la mera contemplación de la obra y logre desencadenar acciones similares a las que propició la pieza *La leyenda del tsuru* (apropiación de una parte de la pieza por el espectador) y a la que se dio en la pieza *Grullas migrando* (intervención y contribución a la pieza) es decir que el espectador participe de ellas y las continúe; o cuando menos cree y genere reflexiones propias e infinitas en sí mismo.

Dichas reflexiones y formas de vivenciar las piezas, podrán ser sumamente distintas y sobre todo distantes, de la misma imagen, del elemento formal, del pretexto, o de la temática; lo importante será siempre que se genere una reacción con base en la relación con ella, desde cualquier nivel.

CON CLUSIO NES GENERALES



El desarrollar esta tesis me permitió contribuir a reforzar el hecho de que todos los proyectos generados en el área de las artes en la cual nos encontramos inmersos, son proyectos de investigación que por tanto se constituyen en aportaciones importantes no sólo para este campo sino para toda área de conocimiento. La mayoría de los mismos, culminan además en propuestas de producción artística visual con lo que se suma el concepto de la originalidad creativa, es decir aquella personal y particular manera de compartir algo a los demás.

El caso particular del presente proyecto titulado “Álbum de familia: de las fotos de la abuela”. Una propuesta de obra en técnicas y soportes variables de una historia familiar marcada por la migración japonesa a México a principios del siglo XX, generó diversos aspectos que a continuación se mencionan.

Fue una manera de materializar una preocupación propia que giraba en torno a lograr la expansión y apertura de mi trabajo en cuanto a técnicas y modos de hacer para con ello enriquecer y ampliar la percepción que se pueda dar a partir de él. En este sentido, la investigación y reflexión al respecto, así como el recuento y análisis de las referencias visuales elegidas en torno a este tema, estableció un panorama de artistas contemporáneos que han conjugado diversos medios. Este apartado representa, como cada sección de esta tesis, una contribución a nuestro campo de estudio ya que se conforma como una compilación de múltiples artistas, tanto contemporáneos, como de anteriores momentos de la historia, cuyo trabajo ha sido guiado por el interés de hibridación de técnicas y de medios para la creación visual. Este panorama se hizo necesario debido a que la propuesta personal que forma parte de este proyecto de investigación, tuvo dichos intereses.

El material fotográfico original con que se contaba, se reconfiguró y materializó en piezas realizadas por medio de la experimentación, la transición y la combinación entre diversos medios y soportes plásticos y visuales e incluso no convencionales. De tal manera se utilizaron técnicas como la gráfica digital, la gráfica tradicional, la pintura, el dibujo, el collage, la instalación y la intervención artística.

La realización de este proyecto representó también una interesante manera de introducirme al estudio de un hecho histórico que fue la migración japonesa a México, ocurrida en una época muy distante a la mía pero que sin embargo halla una sutil relación con mi existencia, aspecto que sin duda estaba algo velado y hasta cierto punto desconocido para mi, y en mayor medida, para gran parte de la población

mexicana. Esto se hizo necesario ya que dicho fenómeno corresponde al marco histórico en que se desarrolló la historia familiar relatada o rescatada de las fotografías que son el objeto de estudio de este proyecto, y que fueron utilizadas para la realización de la propuesta visual del mismo. La información contenida en este capítulo, además de establecer el marco contextual, es también utilizada de forma física y conceptual para la realización de la propuesta personal puesto que literalmente, se integró en algunas piezas de manera textual y en todas ellas de manera simbólica. A modo general, el estudio realizado para la conformación del capítulo que aborda dicho fenómeno, contribuye a la difusión al respecto del mismo, así como del hecho de que éste contribuyó en gran medida y de forma positiva al desarrollo de nuestro país en diversos ámbitos, el campo de la cultura —área de conocimiento que nos atañe— es uno de ellos. Conocimiento que al ser asimilado y desbordado en una propuesta plástica y visual, ha podido contribuir al reforzamiento de la idea del arte como medio de comunicación y difusión de ideas.

Al trabajar con el material fotográfico conservado por mi abuela en forma de álbumes familiares que se vuelven el refugio en que sobreviven aún y se hallan protegidos gran parte de sus y mis antepasados, fue como si yo estuviese teniendo la posibilidad de sumergirme en esos recipientes de recuerdos, de memorias, y de vivencias pasadas, que al ser escudriñados por mi mirada y mi presencia, reviven y me invitan a compartirlos. Fue como si por momentos pudiera establecer un contacto cercano y dialogar con ellos, con mis bisabuelos, tatarabuelos, y más aún traerlos conmigo ante el mundo actual. En referencia a este tema del álbum de familia y la imagen fotográfica de este grupo social, el desarrollo de esta tesis me permitió reflexionar en torno a la idea de la fuerte necesidad que ha tenido el ser humano, desde el inicio de la fotografía, de generar imágenes dentro de este medio como manera de retener momentos de la vida. Para un mayor sustento, presenté propuestas visuales que parten o se basan en la utilización de archivos fotográficos familiares a modo de materia prima para la realización de la obra, la cual en su presentación final se desplaza hacia otras disciplinas artísticas, lo que las hizo relevantes para este proyecto de investigación debido a la relación que se puede encontrar entre los mismos. Contenido teórico que se conforma en otra de las contribuciones de esta tesis al difundir y compartir planteamientos generales y particulares al respecto de este conocimiento. La investigación y el

desarrollo de este apartado de la tesis resultó ser bastante revelador para mí, en el sentido de que me di cuenta de que el tema del álbum de familia se maneja de manera recurrente en el arte, sobre todo, el contemporáneo. Esto, al igual que el proyecto de investigación en general, me condujo a reforzar la idea de que las manifestaciones artísticas de una civilización, son sin duda, un reflejo de sí misma. Por lo mismo, representarán para el creador una manera de cuestionarse, reflexionar y compartir preocupaciones comunes. Pienso que resulta interesante el hecho de que el utilizar el tema del álbum de familia ofrece a dicho creador la posibilidad de generar obra de carácter íntimo, emotivo y significativo personalmente; pero a la vez identificable y de fácil comprensión, para el otro que la contempla, lo cual puede llevar incluso a una intervención sobre la misma por parte de este último que comparte el espacio en que la pieza habita.

Al trabajar con el material fotográfico conservado por mi abuela en forma de álbumes familiares que se vuelven el refugio en que sobreviven aún y se hallan protegidos gran parte de sus y mis antepasados, fue como si yo estuviese teniendo la posibilidad de sumergirme en esos recipientes de recuerdos, de memorias, y de vivencias pasadas, que al ser escudriñados por mi mirada y mi presencia, reviven y me invitan a compartirlos. Fue como si por momentos pudiera establecer un contacto cercano y dialogar con ellos, con mis bisabuelos, tatarabuelos, y más aún traerlos conmigo ante el mundo actual. En referencia a este tema del álbum de familia y la imagen fotográfica de este grupo social, el desarrollo de esta tesis me permitió reflexionar en torno a la idea de la fuerte necesidad que ha tenido el ser humano, desde el inicio de la fotografía, de generar imágenes dentro de este medio como manera de retener momentos de la vida. Para un mayor sustento, presenté propuestas visuales que parten o se basan en la utilización de archivos fotográficos familiares a modo de materia prima para la realización de la obra, la cual en su presentación final se desplaza hacia otras disciplinas artísticas, lo que las hizo relevantes para este proyecto de investigación debido a la relación que se puede encontrar entre los mismos. Contenido teórico que se conforma en otra de las contribuciones de esta tesis al difundir y compartir planteamientos generales y particulares al respecto de este conocimiento. La investigación y el desarrollo de este apartado de la tesis resultó ser bastante revelador para mí, en el sentido de que me di cuenta de que el tema del álbum de familia se maneja de manera recurrente en el arte, sobre todo, el

contemporáneo. Esto, al igual que el proyecto de investigación en general, me condujo a reforzar la idea de que las manifestaciones artísticas de una civilización, son sin duda, un reflejo de sí misma, Por lo mismo, representarán para el creador una manera de cuestionarse, reflexionar y compartir preocupaciones comunes. Pienso que resulta interesante el hecho de que el utilizar el tema del álbum de familia ofrece a dicho creador la posibilidad de generar obra de carácter íntimo, emotivo y significativo personalmente; pero a la vez identificable y de fácil comprensión, para el otro que la contempla, lo cual puede llevar incluso a una intervención sobre la misma por parte de este último que comparte el espacio en que la pieza habita.

En cuanto a otra importante contribución que este proyecto de investigación puede implicar para nuestro campo de estudio, considero que resulta ser la obra misma desarrollada dentro de él, la cual se ha sustentado en planteamientos teóricos, reflexiones internas y aspectos estéticos que se yuxtaponen para su estructuración. Una de las principales ideas que me generó la realización de este proyecto y que tiene que ver con la producción de la obra como propuesta personal es el hecho de haberme dado cuenta que como creadores, siempre solemos tomar elementos o temáticas externas a nosotros —generalmente suelen ser problemáticas sociales de la vida actual— para configurar nuestro trabajo, pues tal vez los consideramos más complejos y dignos de ser estudiados, así como más necesarios de abordar en el arte, sin embargo, siempre tenemos también la posibilidad de mirar hacia dentro de nosotros, de nuestra existencia, nuestras historias y el mundo particular que nos construye y siempre podrá esto dar lugar a la problematización, cuestionamiento, reflexión y estructuración de planteamientos propios que deriven en obras igual de propositivas e importantes que las que utilicen cualquier otro tópico.

Para finalizar me parece pertinente comentar que el desarrollo y la culminación de este proyecto fueron satisfactorios en tanto que se logró una adecuada vinculación y coherencia entre cada una de las partes o contenidos del mismo y la obra resultante, lo que se puede apreciar a lo largo de cada una de los capítulos de esta tesis, la cual busca llevar al lector a transitar entre la reflexión técnica de utilización de medios, el contenido conceptual, la temática, el marco contextual y el proceso creativo; hallando la relación y fundamentación de cada una de estas partes entre sí y en el producto final.

ANEXO 1

Se presenta como anexo un texto que describe el significado que se le atribuye a la figura del *Tsuru*, que es un elemento simbólico importante en la obra plástica como propuesta de este proyecto.

¹ “La vida de una camino: Tsuru”. [En línea]. Blogspot.[Consulta: abril de 2012]. <http://uncamino.blogspot.mx/2007/07/tsuru-grulla.html>

“Hace 60 años, después de que cayeron las bombas en Hiroshima, murió mucha gente y otros sobrevivieron. Entre ellos una pequeña niña de 12 años llamada Sadako Sasaki, ella enfermó gravemente de leucemia a causa de la radiación. Cuando supo de su enfermedad y de que no tenía cura una amiga intentó animarla y le contó la leyenda de las 1000 grullas de papel:

“Los dioses todopoderosos concederán un deseo a aquel que consiga plegar 1000 grullas de papel como recompensa a su esfuerzo y concentración que hace falta para lograrlo. Este trabajo se llama Senbazuru.”

La amiga plegó la primera grulla y se la entregó a Sadako deseando la cura de su enfermedad.

Sadako empezó a plegar las grullas, pero no llegó a las 1000, murió con 644 grullas esperando despegar el vuelo a su alrededor.

*Sus compañeros de colegio finalizaron las mil grullas y levantaron un monumento en su honor, una grulla dorada en el Parque de la Paz de Hiroshima. Abajo se lee una inscripción “ESTE ES NUESTRO LLANTO, ESTA ES NUESTRA PLEGARIA, PAZ EN EL MUNDO”.*¹

Hace mucho, mucho tiempo, en algún lugar vivía una pareja de ancianos muy pobre.

Un día el anciano oyó el grito de una grulla que había caído en una trampa. El anciano se compadeció al verla y decidió soltarla.

Esa noche le contó a su mujer sobre lo ocurrido y ella le dijo: “Hiciste bien. Yo también estoy contenta”, y los dos se pusieron alegres.

En ese momento, alguien llamó a la puerta: “toc toc...”, el anciano salió y encontró a una chica muy bonita que dijo: “Me desorienté en el camino, ¿Podría quedarme en su casa esta noche?”.

Los ancianos que eran muy amables no dudaron en invitarla a dormir.

Esa noche los tres conversaron y ella les contó que no tenía casa a donde ir ni familia con quien estar. Los ancianos le propusieron: “¿Queremos que seas nuestra hija!”

Ella se puso muy contenta. Al rato los tres se fueron a descansar. Al día siguiente, la chica se levantó muy temprano para preparar el desayuno, pero no había ni arroz ni miso. En ese momento, la chica divisó un telar en una habitación contigua y en unos instantes se empezó a oír el sonido del telar mecánico. Cuando los ancianos se despertaron, la chica les entregó una pieza de tela bellísima diciéndoles: “vendan esta tela y compren lo necesario para vivir”. Ellos se sorprendieron y estuvieron muy contentos. El anciano recibió mucho dinero a cambio de la pieza de tela, ya que ésta era muy bonita, y compró lo necesario para vivir además de un peine muy bonito para la chica. Esa noche los tres estaban muy contentos y se quedaron conversando hasta muy tarde. En eso el abuelo dijo: “Ya vamos a dormir”, pero la chica contestó: “Yo voy a continuar trabajando un poco más”. Los ancianos se sorprendieron y le dijeron: “¡No! hoy ya no trabajes! es mejor que descanses”. La chica contestó: “Quiero hacer más piezas de tela para ustedes pero quisiera pedirles un favor, no entren a la habitación cuando esté trabajando.”. El anciano preguntó sorprendido: “¿Cómo? ¿No podemos verte trabajar?”. La chica contestó: “No, por favor, quiero que me prometan que no lo harán.” Los ancianos no entendían la razón por la cual la chica les pedía eso pero asintieron con la cabeza. La chica tejía cada noche una pieza de tela que se vendían como “pan caliente”, pero cada día se ponía más delgada y no tenía ánimo. El anciano le decía: “¡Tienes que descansar, no trabajes demasiado!”, pero la chica respondía: “Voy a seguir trabajando sólo un poco más” y entraba en la habitación. Los ancianos no podían dormir pensando en la salud de la chica. Una noche, el anciano no pudo contenerse y dijo: “Voy a verla”, la anciana replicó: “Tenemos que cumplir con nuestra promesa”. El anciano, haciendo caso omiso a su mujer, se dirigió a la habitación en donde se encontraba trabajando la chica. Miró a través de la puerta que estaba entreabierta y para su sorpresa divisó a una grulla trabajando en el lugar. La grulla utilizaba su pico

para quitarse plumas, las cuales las utilizaba para decorar las hermosas piezas de tela que hacía. Esta advirtió que estaba siendo observada y se disfrazó nuevamente de mujer. La chica abrió la puerta y se dirigió al anciano: “Yo soy aquella grulla que salvó de la trampa. Por salvarme la vida quise devolverle el favor y para ello se me dio la oportunidad de convertirme en un ser humano por una sola vez y venir aquí, pero ya no puedo permanecer aquí con ustedes. Deseaba convertirme en su hija para siempre”. La chica volvió a tomar su apariencia original de grulla y levantó vuelo. El anciano al verla volar pensó: “Perdóname. ¡No nos olvides!” y le lanzó el peine que le había regalado a la “chica”. La grulla lo cogió y se fue volando.²

² Dra. Ana Tokuda “Fábulas japonesas 5 de 6: Tsuru no ongaeshi” [En línea]. Blog de la Dra. Ana Tokuda. [Consulta: abril de 2012]. <http://www.acupunturatokuda.com.ar/blog/?p=112>

Para la presentación de la tesis como parte de la obra producida en este proyecto de investigación, realicé un libro alternativo para integrarla y exhibirla.

Para éste, retomé la forma de la estructura que se encuentra sobre la tumba de mis bisabuelos en Japón, la cual, desde mi punto de vista, funciona simbólicamente como receptáculo de memoria para todos los integrantes de la familia y descendientes de aquellos personajes. Es el lugar al que se acude para rendirles homenaje y mantener vivos los recuerdos de aquellos antepasados familiares.





LISTA DE IMÁGENES Y FUENTES DE CONSULTA

CAPÍTULO I

1. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1923, Marcel Duchamp, imagen extraída de página web:

Schwartz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1969

2. *Rueda de Bicicleta*, 1913, Marcel Duchamp, imagen extraída de página web: Schwartz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1969

3. *Weisser Körperfächer* (White Body Fan), 1972, Rebecca Horn, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=rebecca+horn&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=bbQ3UYeeAYKK2wW53IBo&biw=1280&bih=642&sei=b7Q3Uf-MNMSS2QWG4oHwBQ

4. *Tree of Winter Dew Drops*, 2007, Rebecca Horn, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=rebecca+horn&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=bbQ3UYeeAYKK2wW53IBo&biw=1280&bih=642&sei=b7Q3Uf-MNMSS2QWG4oHwBQ

5. *Magic rock*, 2005, Rebecca Horn, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=rebecca+horn&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=bbQ3UYeeAYKK2wW53IBo&biw=1280&bih=642&sei=b7Q3Uf-MNMSS2QWG4oHwBQ

6. De la serie *Formas deformes*, 2009, Luis López Loza, imagen extraída de página web: <http://www.marianavaldes.com/luis-esp.html>

7. *Blanco sonando un pasado*, 2009, Luis López Loza, imagen extraída de página web: <http://www.marianavaldes.com/luis-esp.html>

8. *Omphalos*, 2006, Luis López Loza, imagen extraída de página web:

<http://www.marianavaldes.com/luis-esp.html>

9. *Budhha*, 1989, Nam June Paik, imagen extraída de página web: <http://www.google.com.mx/search?q=buddha+nam+june+paik&hl=es&client=safari&sa=X&rls=en&tbn=isch&tbo=u&source=univ&ei=krM3UevjF6S42QXO4IGYDA&ved=0CC0Q-sAQ&biw=1280&bih=642>

10. *Wrap around the world man*, 1990, Naum June Paik, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=wrap+around+the+world+man+nam+june+paik&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=0LM3UanFA8PT2QWPq1CgAw&biw=1280&bih=642&sei=3rM3UanvFYu02AXn-YHYDA

11. *Electronic Superhighway*, 1995, Nam June Paik, imagen extraída de página web: <http://www.washingtoncitypaper.com/blogs/artskdesk/visual-arts/2012/12/17/how-the-american-art-museum-acquired-and-rehabilitated-nam-june-paiks-work/>

12. *Art Make-Up*, 1967-1968, Bruce Nauman, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=bruce+nauman&hl=es&client=safari&rls=en&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=BbQ3UeaRCee32wXLnoDgDg&ved=0CAoQ_AUoAQ&biw=1280&bih=642

13. *Art Make-Up*, 1967-1968, Bruce Nauman, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=bruce+nauman&hl=es&client=safari&rls=en&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=BbQ3UeaRCee32wXLnoDgDg&ved=0CAoQ_AUoAQ&biw=1280&bih=642

14. *Depresión triangular*, 1977, Bruce Nauman, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=bruce+nauman&hl=es&client=safari&rls=en&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=BbQ3UeaRCee32wXLnoDgDg&ved=0CAoQ_AUoAQ&biw=1280&bih=642

ch&sa=X&ei=BbQ3UeaRCee32wXLnoDgDg&ved=0CAoQ_UoAQ&biw=1280&bih=642

15. *Sex and death*, 1941, Bruce Nauman, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=bruce+nauman&hl=es&client=safari&rls=en&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=BbQ3UeaRCee32wXLnoDgDg&ved=0CAoQ_UoAQ&biw=1280&bih=642

16. *Estado Asesino /Libertad para los muertos*, 2010, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

17. *Estado Asesino /Libertad para los muertos*, 2010, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

18. *Estado Asesino /Libertad para los muertos*, 2010, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

19. *Eat the rich, kill the poor*, 2007, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

20. *Eat the rich, kill the poor*, 2007, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

21. *Eat the rich, kill the poor*, 2007, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

22. *Víctima*, 2008, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

23. *Víctima*, 2008, Colectivo Democracia, imagen extraída de página web: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

24. *Guitarra*, 1913, Pablo Picasso, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=picasso&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=TLg3UaeHHfSA2AW-2sIDQCg&biw=1280&bih=642&sei=Trg3UaCyF6aB2gXhZlHoDw

25. *La persiana*, 1914, Juan Gris, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=picasso&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=TLg3UaeHHfSA2AW-2sIDQCg&biw=1280&bih=642&sei=Trg3UaCyF6aB2gXhZlHoDw

26. *With my tongue in my cheek*, 1959, Marcel Duchamp, imagen extraída de Schwartz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1969

27. De la serie *Juanito Laguna*, 1978, Antonio Berni, imagen extraída de página web: <http://aquileana.wordpress.com/2010/05/06/antonio-berni-la-saga-de-juanito-laguna/>

28. De la serie *Ramona Montiel*, 1966, Antonio Berni, imagen extraída de página web: <http://volarlibremente.blogspot.mx/2012/03/ramona-montiel-la-prostituta-por.html>

29. *Genre allegory*, 1943, Marcel Duchamp, imagen extraída de Schwartz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1969.

30. *Pablo Armando, poeta*, 1985, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

31. *Juan Goytisolo, novelista*, 1992, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

32. *Rafael Ruiz H. Narrador*, 1992, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

33. *Fernando Benitez, Historiador*, 1982, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

34. *Sin-Yu-Sin*, novelista, 1992, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

35. *Pedro Meyer*, fotógrafo, 1992, Víctor Flores Oléa, imagen extraída de: Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*. México, D.F. : M.Á. Porrúa, 2004.

36. *Trans-humana*, 2001, Patricia Villalobos, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=patricia+villalobos.+trans-humana&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=07k3UYmlCebQ2QWCh4CIDg&biw=1280&bih=642&sei=1rk3UbiwBoP62QX6ulGQCA

37. *Piel de Culebra*, 1995, Patricia Villalobos, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=patricia+villalobos.+trans-humana&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=07k3UYmlCebQ2QWCh4CIDg&biw=1280&bih=642&sei=1rk3UbiwBoP62QX6ulGQCA

38. *The Macaroni Defense*, 2005, Casey McKee, imagen extraída de página web: <http://www.caseymckee.com/>

39. *Calculated intangible value*, 2007, Casy McKee, imagen extraída de página web: <http://www.caseymckee.com/>

40. *Board of directors*, 2012, Casey McKee, imagen extraída de página web: <http://www.caseymckee.com/>

CAPÍTULO 2

1. Los pioneros se interesaron por la agricultura y la importación de flores, ca. 1903, Colección: Shozo Ogino, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

2. La familia Terui trabajando en el campo, s/autor, s/fecha, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

3. Los contactos oficiales frecuentes entre Japón y México, ca. 1911. Colección: Archivo General de la Nación, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

4. Asajiro Tanaka y la familia Madero, s/autor, s/fecha, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

5. Con un boleto se podía cruzar el océano en barco desde Japón a México, ca. 1920, Colección: Sergio Hernández Galindo, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

6. La familia Shibayama en la concentración en Temixco, Morelos, ca. 1942, Colección: Familia Shibayama, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

7. En 1952 se reconstruyó El Nuevo Japón en la av. 20 de noviembre, Colección: Shozo Ogino, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

9. La industria Nissei “Kai” elaboró los aros de la Olimpiada México 1968 para su inauguración. Colección: Shozo Ogino, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

10. *Retrato de niño*, 1924, imagen extraída de página web: <http://www.liveauctioneers.com/item/3573718>

11. *Extrayendo la sabia del maguey*, 1930, imagen extraída de página web: <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=38>

12. Isamu Noguchi, *s/f*, imagen extraída de página web: <http://dtf.tumblr.com/page/2#7041235528>

13. Mural *Historia de México*, 1936, Isamu Noguchi, imagen extraída de página web: http://www.tripadvisor.com.mx/LocationPhotos-g150800-d2642517-Abelardo_L_Rodriguez_Murals-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coast.html#40345887

14. Mural *Historia de México*, 1936, Isamu Noguchi, imagen extraída de página web: http://www.tripadvisor.com.mx/LocationPhotos-g150800-d2642517-Abelardo_L_Rodriguez_Murals-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coast.html#40345887

15. Seki Sano, *s/f*, Walter Reuter, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

16. Seki Sano en la escuela de teatro, *s/f*, Walter Reuter, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo

Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

17. Eiji Matsuda, *s/f*, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

18. Jardín botánico de Toluca, imagen extraída de: <http://deexpedicion.com/mexico2008/es/toluca>

19. Busto de Eiji Matsuda en el Jardín botánico de Toluca, imagen extraída de: <http://deexpedicion.com/mexico2008/es/toluca>

20. Noé Murayama, imagen extraída de página web: <http://nonningos.blogspot.mx/2010/08/homenaje-noe-murayama.html>

21. Actuaciones de Noé Murayama en el cine mexicano, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

22. Actuaciones de Noé Murayama en el cine mexicano, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola,

24. Luis Nishisawa, *s/f*, imagen extraída de página web: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/582902.html>

25. Toshiro Mifune en Ánimas Trujano, con Columba Domínguez, película de Ismael Rodríguez 1961, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*,

p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

26. Kyoto Ota, imagen extraída de página web: <http://kiyotoota-escultor.blogspot.mx/2009/11/esculturas-uteruz-de-pino.html>

27. Pieza de la exposición *Interiores*, Kyoto Ota, imagen extraída de página web: <http://intersticiocultura.blogspot.mx/2012/07/exposicion-interiores-de-kiyoto-ota.html>

28. Pieza de la exposición *Interiores*, Kyoto Ota, imagen extraída de página web: <http://intersticiocultura.blogspot.mx/2012/07/exposicion-interiores-de-kiyoto-ota.html>

29. Shinzaburo Takeda, imagen extraída de página web: <http://ciudadania-express.com/2012/11/05/japon-otorga-la-orden-del-tesoro-sagrado-al-pintor-shinzaburo-takeda/>

30. *Río Vi*, Shinzaburo Takeda, imagen extraída de página web: http://www.verticegaleria.com/esp/antes_exp.asp?cve_exp=54

31. La primera escuela para hijos de inmigrantes, “Aurora”, Chiapas, 1903, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

32. “Chúo Gakuin”, México D.F., 1944, imagen extraída de página web: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2010/12/17/nuevo-sol-naciente/>

33. “Liceo Mexicano Japonés”, México D.F., 1977, imagen extraída de: Tanabe, Atsuko, *Huellas japonesas en la cultura*

mexicana, p. 31, Colegio de la Frontera Norte, Apoyo en materiales e información de INBA –CENIDIAP-, Museo Estudio de Diego Rivera, Archivo Casasola, Fototeca del INAH de Pachuca.

CAPÍTULO 3

1. *De la serie Gypsies*, 1964, Joseph Koudelka, imagen extraída de página web: <http://thegypsychronicles.net/joseph-koudelka/>

2. *De la serie Gypsies*, 1964, Joseph Koudelka, imagen extraída de página web: <http://thegypsychronicles.net/joseph-koudelka/>

3. *De la serie Gypsies*, 1964, Joseph Koudelka, imagen extraída de página web: <http://thegypsychronicles.net/joseph-koudelka/>

4. *De la serie Gypsies*, 1964, Joseph Koudelka, imagen extraída de página web: <http://thegypsychronicles.net/joseph-koudelka/>

5. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPLBN

6. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPLBN

7. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPLBN

8. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPLBN

9. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPLBN

10. De la serie *Ou Menya*, 2009, Bieke Depoorter, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPBPN

11. De la serie *Rich and poor*, Jim Goldberg, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPBPN

12. De la serie *Rich and poor*, Jim Goldberg, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPBPN

13. De la serie *Rich and poor*, Jim Goldberg, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPBPN

14. De la serie *Rich and poor*, Jim Goldberg, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=2K1HRGTPBPN

15. *Poor mother and children*, 1936, Dorothea Lange, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=dorothea+lange&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=vr83UZHhEeXQ2AXez4GACA

16. *Hands, Maynard and Dan Dixon*, 1930, Dorothea Lange, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=dorothea+lange&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=vr83UZHhEeXQ2AXez4GACA

17. *Migrant Mother*, 1936, Dorothea Lange, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=dorothea+lange&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=vr83UZHhEeXQ2AXez4GACA

18. *Yang X. Family, left, Fuzhou, China, 2004 Yang X. Family, New York City, 2005*, Chien-Chi Chang, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS

19. *Jiang J. Family, left, Fuzhou, China, 2004 Jiang J. Family, New York City, 2008*, Chien-Chi Chang, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS

20. *Yang Y. Family, left, New York City, 2004 Yang Y. Family, Fuzhou, China, 2005*, Chien-Chi Chang, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS

21. Chen X. Family, left, New York City, 1998, Chen X. Family, right, Fuzhou, China, 2007, Chien-Chi Chang, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZLJS

22. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

23. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

24. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

25. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

26. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

27. *Frontera*, Raúl Charlín, imagen extraída de página web: <http://www.elmostrador.cl/noticias/cultura/2012/11/23/fronteras-un-ensayo-fotografico-sobre-la-migracion-y-la-familia-en-la-estacion-mapocho/>

28. De la serie *Las penélopes*, 2011, Héctor Mediavilla, imagen extraída de página web: http://www.hectormediavilla.com/index.php/album_fotos/31/slideshow

29. De la serie *Las penélopes*, 2011, Héctor Mediavilla, imagen extraída de página web: http://www.hectormediavilla.com/index.php/album_fotos/31/slideshow

30. De la serie *Las penélopes*, 2011, Héctor Mediavilla, imagen extraída de página web: http://www.hectormediavilla.com/index.php/album_fotos/31/slideshow

31. De la serie *Las penélopes*, 2011, Héctor Mediavilla, imagen extraída de página web: http://www.hectormediavilla.com/index.php/album_fotos/31/slideshow

32. *Nu Féminin*, 1947, Emmanuel Sougez, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=emmanuel+sougez&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Ebs3UaPpClfY2QWQ34HADg&biw=1280&bih=642&sei=j7s3UeCNHMBa2AWztYHYCw

33. *Cloe at the window*, 1933, Emmanuel Sougez, *Portrait de femme*, 1931, Emmanuel Sougez, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=emmanuel+sougez&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Ebs3UaPpClfY2QWQ34HADg&biw=1280&bih=642&sei=j7s3UeCNHMBa2AWztYHYCw

34. *Portrait de Femme*, 1931, Emmanuel Sougez, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=emmanuel+sougez&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Ebs3UaPpClfY2QWQ34HADg&biw=1280&bih=642&sei=j7s3UeCNHMBa2AWztYHYCw

35. Portada del libro *Family*, de Lee Friedlander, Diseño Catherine Miles, imagen extraída de página web: <http://www.schaden.com/book/FriLeeFam03367.html>

36. *The all of it*, 1974, Lee Friedlander, imagen extraída de página web: <http://thispublicaddress.com/tPA4/archives/2007/08/maria.html>

37. *María, New City*, 1976, Lee Friedlander, imagen extraída de página web: <http://kincinaitis.blogspot.mx/2013/01/maria-friedlander-by-lee-friedlander.html>

38. *María*, 1996, Lee Friedlander, imagen extraída de página web: http://artallthetime.blogspot.mx/2008_05_01_archive.html

39. *Lee and María Friedlander*, 1997, Lee Friedlander, imagen extraída de página web: <http://jpmullan.com/blog/1294/lee-friedlander-i-am-not>

40. De la serie *Inmmediate Family*, 1984-1991, Sally Mann, imagen extraída de página web: <http://www.aperture.org/shop/books/sally-mann-immediate-family-book#.UTfOsGAuMy4>

41. De la serie *Inmmediate Family*, 1984-1991, Sally Mann, imagen extraída de página web: <http://www.aperture.org/shop/books/sally-mann-immediate-family-book#.UTfOsGAuMy4>

42. De la serie *Inmmediate Family*, 1984-1991, Sally Mann, imagen extraída de página web: <http://www.aperture.org/shop/books/sally-mann-immediate-family-book#.UTfOsGAuMy4>

CONCLUSIONES

43. De la serie *Immediate Family*, 1984-1991, Sally Mann, imagen extraída de página web: <http://www.aperture.org/shop/books/sally-mann-immediate-family-book#.UTfOsGAuMy4>

44. De la serie *Family Album*, 1995, Larry Towell, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535NDZ

45. De la serie *Family Album*, 1995, Larry Towell, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535NDZ

46. De la serie *Family Album*, 1995, Larry Towell, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535NDZ

47. De la serie *Family Album*, 1995, Larry Towell, imagen extraída de página web: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535NDZ

48. *Mrs. Wayman's Álbum*, 1925, imagen extraída de: Levine, Bárbara, *Snapshot chronicles: Inventing the American photo album*, New York: Princeton Arquitectural Press, Red College, on view May 24-july 11, 2005

49. *Mrs. Wayman's Álbum*, 1925, imagen extraída de: Levine, Bárbara, *Snapshot chronicles: Inventing the American photo album*, New York: Princeton Arquitectural Press, Red College, on view May 24-july 11, 2005

50. *Mrs. Wayman's Álbum*, 1925, imagen extraída de: Levine, Bárbara, *Snapshot chronicles: Inventing the American photo album*, New York: Princeton Arquitectural Press, Red College, on view May 24-july 11, 2005

51. Álbum de soldado americano, 1920, imagen extraída de: Levine, Bárbara, *Snapshot chronicles: Inventing the American photo album*, New York: Princeton Arquitectural Press, Red College, on view May 24-july 11, 2005

CONCLUSIONES

52. Álbum de soldado americano, 1920, imagen extraída de: Levine, Bárbara, *Snapshot chronicles: Inventing the American photo album*, New York: Princeton Arquitectural Press, Red College, on view May 24-july 11, 2005

53. *100 Jahre*, 2001, Hans Peter Fieldman, imagen extraída de página web: <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-familiar/>

54. *100 Jahre*, 2001, Hans Peter Fieldman, imagen extraída de página web: <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-familiar/>

55. Fotografías incluídas en el libro *Mírame y sé color*, de Tristan Tzara, Rana Javadi, imagen extraída de página web: <http://silkroadartgallery.com/?rana-javadi>

56. Fotografías incluídas en el libro *Mírame y sé color*, de Tristan Tzara, Rana Javadi, imagen extraída de página web: <http://silkroadartgallery.com/?rana-javadi>

57. Fotografías incluídas en el libro *Mírame y sé color*, de Tristan Tzara, Rana Javadi, imagen extraída de página web: <http://silkroadartgallery.com/?rana-javadi>

58. Fotografías incluídas en el libro *Mírame y sé color*, de Tristan Tzara, Rana Javadi, imagen extraída de página web: <http://silkroadartgallery.com/?rana-javadi>

59. *Microrelatos en rojo*, 2012, Inmaculada Salinas, imagen extraída de página web: <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-familiar/>

60. Detalle *Microrelatos en rojo*, 2012, Inmaculada Salinas, imagen extraída de página web: <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-familiar/>

61. *L'album photographique de famille de B*, 1990, Christian Boltansky, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=christian+boltansky&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=7tI3UbbzBYfV-2QWA-YGoDQ

62. *L'album photographique de famille de B*, 1990, Christian Boltansky, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=christian+boltansky&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=7tI3UbbzBYfV-2QWA-YGoDQ

63. *L'album photographique de famille de B*, 1990, Christian Boltansky, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=christian+boltansky&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=&ei=7tI3UbbzBYfV-2QWA-YGoDQ

64. *Viaje en Zeppelin*, 1998, Yanni Pecannins, imagen extraída de página web: http://books.google.com.mx/books?id=So-i03PG1xQC&pg=PA184&lpq=PA184&dq=viaje+en+zeppelin.+yani+pecanins&source=bl&ots=ujoduzwz-Vi&sig=-4mSmFg0Fr_s6PtDn_lac5s60eE&hl=es&sa=X&ei=_dQ3UajpJaGo2wWD6YDIDQ&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q=viaje%20en%20zeppelin.%20yani%20pecanins&f=false

65. *Viaje en Zeppelin*, 1998, Yanni Pecannins, imagen extraída de página web: http://books.google.com.mx/books?id=So-i03PG1xQC&pg=PA184&lpq=PA184&dq=viaje+en+zeppelin.+yani+pecanins&source=bl&ots=ujoduzwz-Vi&sig=-4mSmFg0Fr_s6PtDn_lac5s60eE&hl=es&sa=X&ei=_dQ3UajpJaGo2wWD6YDIDQ&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q=viaje%20en%20zeppelin.%20yani%20pecanins&f=false

66. *Recuerdo de las navidades*, 2006, Iñaki Bonillas, <http://li-mac.org/es/colecciones/cortesia-del-artista/inaki-bonillas/obras/recuerdo-de-las-navidades/>

67. *Una tarjeta para J.R. Plaza*, 2007, Iñaki Bonillas, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=iñaki+bonillas.+una+tarjeta+para+J.R.+Plaza&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Tto3Uca6O4SC2wXu1IDAAG&biw=1280&bih=702&sei=Z9o3UdfIDs-u2AWKzYDYCA

68. *Una tarjeta para J.R. Plaza*, 2007, Iñaki Bonillas, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=iñaki+bonillas.+una+tarjeta+para+J.R.+Plaza&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Tto3Uca6O4SC2wXu1IDAAG&biw=1280&bih=702&sei=Z9o3UdfIDs-u2AWKzYDYCA

69. *Una tarjeta para J.R. Plaza*, 2007, Iñaki Bonillas, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?client=safari&rls=en&q=iñaki+bonillas.+una+tarjeta+para+J.R.+Plaza&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=es&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=Tto3Uca6O4SC2wXu1IDAAG&biw=1280&bih=702&sei=Z9o3UdfIDs-u2AWKzYDYCA

70. *Amnesias*, 2012, Lola Lasurt, imagen extraída de página web: <http://www.google.com.mx/search?q=lola+lasurt&hl=es&client=safari&rls=en&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Q8Y3UdGBIqXw2gW1zoCQCA&ved=0CD8QsAQ&biw=1280&bih=702>

71. *Amnesias*, 2012, Lola Lasurt, imagen extraída de página web: <http://www.google.com.mx/search?q=lola+lasurt&hl=es&client=safari&rls=en&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Q8Y3UdGBIqXw2gW1zoCQCA&ved=0CD8QsAQ&biw=1280&bih=702>

72. *Amnesias*, 2012, Lola Lasurt, imagen extraída de página web: <http://www.google.com.mx/search?q=lola+lasurt&hl=es&client=safari&rls=en&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Q8Y3UdGBIqXw2gW1zoCQCA&ved=0CD8QsAQ&biw=1280&bih=702>

73. De la serie *Mummy dearest*, 2007-8, Marion Sosa, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=marion+sosa&hl=es&client=safari&rls=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Tts3UcvWMeib2QX1_YG4B-g&ved=0CDsQsAQ&biw=1280&bih=702

74. De la serie *Mummy dearest*, 2007-8, Marion Sosa, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=marion+sosa&hl=es&client=safari&rls=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Tts3UcvWMeib2QX1_YG4B-g&ved=0CDsQsAQ&biw=1280&bih=702

75. De la serie *Mummy dearest*, 2007-8, Marion Sosa, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=marion+sosa&hl=es&client=safari&rls=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Tts3UcvWMeib2QX1_YG4B-g&ved=0CDsQsAQ&biw=1280&bih=702

76. De la serie *Mummy dearest*, 2007-8, Marion Sosa, imagen extraída de página web: http://www.google.com.mx/search?q=marion+sosa&hl=es&client=safari&rls=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Tts3UcvWMeib2QX1_YG4B-g&ved=0CDsQsAQ&biw=1280&bih=702

77. De la serie *Mi niño interior*, 2012, Plinio Ávila, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

78. De la serie *Mi niño interior*, 2012, Plinio Ávila, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

79. De la serie *Mi niño interior*, 2012, Plinio Ávila, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

80. De la serie *Mi niño interior*, 2012, Plinio Ávila, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

81. De la serie *El orden cualitativo de las equivalencias*, 2012, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

CONCLUSIONES

82. De la serie *El orden cualitativo de las equivalencias*, 2012, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

83. De la serie *El orden cualitativo de las equivalencias*, 2012, imagen extraída de página web: <http://www.plinioavila.com/content/view/40/1/>

CAPÍTULO 4

1. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

2. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

3. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

4. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

5. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

6. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

7. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

8. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

9. Digitalización de algunas fotografías del álbum familiar

10. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

11. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

12. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

13. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

14. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

15. Vistas del catálogo de prueba; de fotografías a utilizar en la obra plástica del proyecto de investigación

16. *Si, acepto*, Diana Yuriko Estévez, 2011

17. *Encuentro*, Diana Yuriko Estévez, 2011

18. *Onesan onisan*, Diana Yuriko Estévez, 2011

19. *Hibridación*, Diana Yuriko Estévez, 2011

20. *Samurais mexicanizados*, Diana Yuriko Estévez, 2011

21. Bocetos de la pieza *Samurais mexicanizados*

22. Bocetos de la pieza *Samurais mexicanizados*

23. *Sonrían a la cámara*, Diana Yuriko Estévez, 2011

24. Bocetos de la pieza *Sonrían a la cámara*

25. *Años más tarde*, Diana Yuriko Estévez, 2011

26. Bocetos de la pieza *Años más tarde*

27. Bocetos de la pieza *Años más tarde*

28. *Analogía*, Diana Yuriko Estévez, 2011

29. Bocetos de la pieza *Analogía*

30. Bocetos de la pieza *Analogía*

31. *Fusión*, Diana Yuriko Estévez

32. *En vuelo desde Kochi*, Diana Yuriko Estévez, 2011

33. Bocetos de la pieza *En vuelo desde Kochi*

34. Bocetos de la pieza *En vuelo desde Kochi*

35. *Transiciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

36. Detalle *Transiciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

37. Detalle *Transiciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

38. Detalle *Transiciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

39. Detalle *Transiciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

40. Proceso de la pieza *Transiciones*

41. Proceso de la pieza *Transiciones*

42. Proceso de la pieza *Transiciones*

43. *De Kochi a Salina Cruz*, Diana Yuriko Estévez, 2011

44. Proceso de la pieza *De Kochi a Salina Cruz*

45. Proceso de la pieza *De Kochi a Salina Cruz*

46. Proceso de la pieza *De Kochi a Salina Cruz*

47. Proceso de la pieza *De Kochi a Salina Cruz*

48. Proceso de la pieza *De Kochi a Salina Cruz*

49. *Los niños de la casa, tres generaciones*, Diana Yuriko Estévez, 2011

50. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*

51. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*

52. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
53. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
54. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
55. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
56. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
57. Proceso de la pieza *Los niños de la casa, tres generaciones*
58. *Fragmentación*, Diana Yuriko Estévez, 2012
59. Proceso de la pieza *Fragmentación*
60. Proceso de la pieza *Fragmentación*
61. Proceso de la pieza *Fragmentación*
62. Proceso de la pieza *Fragmentación*
63. *Travesía*, Diana Yuriko Estévez, 2012
64. Detalle *Travesía*, Diana Yuriko Estévez, 2012
65. Detalle *Travesía*, Diana Yuriko Estévez, 2012
66. Detalle *Travesía*, Diana Yuriko Estévez, 2012
67. Proceso de la pieza *Travesía*
68. Proceso de la pieza *Travesía*
69. Proceso de la pieza *Travesía*
70. Proceso de la pieza *Travesía*
71. Proceso de la pieza *Travesía*
72. *La leyenda del Tsuru*, Diana Yuriko Estévez, 2012
73. *La leyenda del Tsuru*, Diana Yuriko Estévez, 2012
74. *La leyenda del Tsuru*, Diana Yuriko Estévez, 2012
75. *La leyenda del Tsuru*, Diana Yuriko Estévez, 2012
76. Etapa de reconocimiento de los espacios a intervenir con la instalación, marzo 2012
77. Etapa de reconocimiento de los espacios a intervenir con la instalación, marzo 2012
78. Etapa de reconocimiento de los espacios a intervenir con la instalación, marzo 2012
79. Etapa de reconocimiento de los espacios a intervenir con la instalación, marzo 2012
80. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
81. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
82. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
83. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
84. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
85. Proceso de realización de la pieza *La Leyenda del tsuru*
86. *Grullas migratorias*, 2011
87. *Grullas migratorias*, 2011
88. *Grullas migratorias*, 2011
89. Proceso de la pieza *Grullas migratorias*

CONCLUSIONES

90. Proceso de la pieza *Grullas migratorias*
91. Tsuru realizada por un espectador-participante
92. Tsuru realizada por un espectador-participante
93. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
94. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
95. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
96. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
97. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
98. *Anhelos*, Diana Yuriko Estévez, 2012
99. Estructura de alambre
100. Estructura de alambre
101. En plastilina
102. En plastilina
103. Moldes de silicón
104. Moldes de silicón
105. Detalle *Anhelos*
106. Exposición Diálogo, CCH Sur, Septiembre 2012
107. Exposición Diálogo, CCH Sur, Septiembre 2012
108. Exposición Diálogo, CCH Sur, Septiembre 2012

FUENTES DE CONSULTA

Ardenne, Paul, “Cap. 11. La experiencia como regla artística”, en *Un arte contextual, Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, España, 2002.

Arriarán, Samuel, “Introducción”, *Filosofía de la posmodernidad*, Facultad de Filosofía y letras, DGAPA, D. F., México, 2000.

Benavides, Amalia, Gonzaga, I., Lara, M., Conaculta, FONCA, UNAM, Secretaría de Cultura del Edo. de Colima, SYL Creaciones Gráficas y publicitarias S.A., Barcelona, España, 2011.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Archivo PDF, Crítica, Barcelona, España, 2005.

Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1984.

Carruci, Elinor, *Closer: photographs. By Elinor Carruci*, San Francisco Chronicle books, San Francisco, EE.UU., 2005.

Chartier, Roger, “Las prácticas de lo escrito” en *Historia de la vida privada*. Bajo la dirección de Philippe Ariès y Georges Duby, Tomo 3, *Del Renacimiento a la Ilustración*, Taurus, Madrid, España, 1989.

Chew, S., *Mudas las garzas*, Ediciones Eón, Distrito Federal, México, 2007.

Ciappelli, Giovanni; Rubin, Patricia, *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, New York: Cambridge University Press, New York, EE.UU.

Dolores, Pía, Zarate Guadalupe, Palma Mónica, Gómez Jorge, Cardiel Rosario, Salazar Delia,

Inmigración, Japoneses: Reseñas, en “Extranjeros en México (1821-1990)”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1ª.edición, México, 1994.

Eco, Humberto, *La obra abierta en las artes visuales* en Obra Abierta, Editorial Ariel, Barcelona, España, 1985.

Ferreira, Andrea, (coordinadora), *Arte Acción. Ciclo de Mesas Redondas y Exposiciones de Fotografía y Acciones*, Realizada en la “Cantina el Puerto de Veracruz”, Impreso S.A. de C.V., D. F., México, 2000.

Flores Olea, Víctor. *Retrato de familia*, M.Á. Porrúa, D. F., México, 2004.

González Navarro, “México, país de inmigración, Cortejo y desaire”, en *México y los mexicanos en el extranjero (1821-1970)*, volumen II, Colegio de la Frontera Norte, D. F., México, 1994.

Gúrpide, C., *El diario personal, propuestas para su escritura*, Salamanca, España. 2000.

Goody, Jack, (Comp.), “Introducción” y “Capítulo 1. Las consecuencias de la cultura escrita” en *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Gedisa, Barcelona, España, 1996.

Había una vez hace muchos años... realidad y ficción en la fotografía familiar. Conferencia como parte de Fotofestín ENAP 2012. Jueves 19 de abril. Auditorio Francisco Goitia. ENAP. D. F., México, 2012.

Holguín Holguín, Catalina, *Los archivos de alguien más. Aproximación de un archivo filmico familiar*, Tesis de maestría, ENAP, UNAM, D. F., México, 2011.

Levine, Bárbara, curadora, Snyder, Stephanie, directora *Snapshot Chronicles, Inventing the American Photo Album*, Princeton Architectural Press New York, Douglas F. Cooley, Memorial Art Gallery, Oregon, EE.UU., 2006.

FUENTES DE CONSULTA

Lukitsch, Johanne, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, London, England, 2001.

Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Conaculta, D. F., México, 2000.

Martínez Moro, Juan, Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre Grabado (a principios del siglo XXI)*, Colección Espiral, ENAP, D.F., México, 2008.

Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, D.F., México, 2007.

Mijares, Enrique. *Un aire de familia*, Instituto Municipal de Arte y la Cultura, Durango, México, 2006.

Mishima, Otta M. E., *Siete migraciones japonesas en México 1890-1978*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, D.F., México, 1982.

Radkau, Verena, “Obreros-escribidores: sobre las posibilidades de una literatura alternativa” en Victoria Novelo, (coord.), *Coloquio sobre cultura obrera*, CIESAS, México 1987.

Simón Marchán (compilador), *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós Estética, Barcelona, España, 2006. Schwartz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1969.

Sophie Spencer Wood, *Family: photographers photograph their families*, Phaidon, Londres, Inglaterra, 2007.

Steinbeck, J., *Las uvas de la ira*, tercera edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 2008.

Tanabe, Atsuko, editora, Baba, Ryoshiro, Supervisión. *Huellas japonesas en la cultura mexicana*, Embajada de Japón en México, Instituto Nacional de Bellas Artes, El Colegio de la Frontera Norte, D.F., México, 1997.

Tapies, Antoni, *El arte contra la estética*. Editorial Ariel, Barcelona, Caracas, México, 1978.

Theophano, Janet, “Eat my Words. Reading Women’s Lives through the Cookbooks They Write”, en Capítulo. 5 “Cookbooks, Literacy, and Domesticity.”, Macmillan, Palgrave, New York, EE.UU, 2002.

Walker, Melissa, *Cómo escribir trabajos de investigación*. Primera edición 1977, Nueva York, W.W. Norton & Company. Inc. Título en Inglés *Writing research papers*. Primera edición en español: 2000, Tercera reimpresión 2007, Gedisa, Barcelona, España.

FUENTES DE INTERNET

Álbum de familia, Audry García, Purdue University, <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Spanish-html/García.Audry.htm>

Álbum de familia. Compilación fotográfica de Oscar Sánchez, http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=1030

Álbum familiar 2010, http://www.obrasocialcajamadrid.es/es/cultura/artes-plasticas-y-visuales/album_familiar_2010

Augé, Marc, *Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo del mañana*, <http://es.scribd.com/doc/7986929/Marc-Auge-sobremodernidad>

Presencias de la desaparición, Arfuch, Leonor, http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/20_ARFUCH,%20Presencias%20de%20la%20desaparicion.pdf
<http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/violencia.pdf>

Arte y diseño híbrido, <http://www.lukor.com/literatura/07102950.htm>

Multiplicidad de lenguajes en los textos artísticos del área de Historia y tendencia del Arte Actual en Centro América, <http://www.crear-mundos.net/primeros/revista-crearmundos-2005/carvalho.htm>

Artes Visuales sin frontera, video, fotografía y “otros soportes”, <http://www.rosariarte.com.ar/contenido/index.php?op=nota&nid=249&pn=1>

Catálogo de álbum familiar 2010 http://www.obrasocialcajamadrid.es/Ficheros/CMA/ficheros/OSCultura_Album10Catalogo.PDF

Circuito de Arte.com, “Exposición temporal”, *Luis López Loza*, <http://www.circuitodearte.com/Luis%20Lopez%20loza%20Grafical.htm>

Cosas de casa. Sobre el ciclo Constelaciones familiares y la exposición de Lúa Cordech en el espacio de Terrassa, <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1375>

Del álbum familiar al libro de la intimidad, <http://www.fotodoc.com.ar/?p=47>

De Andy Warhol a Cindy Sherman, Martínez Muñoz Amalia, http://books.google.com.mx/books?id=dfBHZuN4pKsC&pg=PP6&lpq=PP6&dq=de+andy+warhol+a+cindy+sherman.+amalia+mart%C3%ADnez+mu%C3%A9noz&source=bl&ots=q-eh0_EVqm&sig=39UYeKqtKyHKhHW52I0etGQfg7o&hl=es&sa=X&ei=AisVUYadMOKo2wX8jYQAw&ved=0CEMQ6AEwAg

Done sus fotos para el álbum familiar de Bogotá, <http://www.elespectacular.com/entretenimiento/arteygente/articulo-done-sus-fotos-el-album-familiar-de-bogota>

Escultura básica, <http://plastica.fba.unlp.edu.ar/wpcontent/uploads/2010/08/Escultura-Básica-2001.pdf>

Emmanuel Sougez: *El mago de la luz sobre el cuerpo*, <http://antoncastro.blogia.com/2007/102301-emmanuel-sougez-el-mago-de-la-luz-sobre-el-cuerpo.php>

Fernández Quesada, Blanca, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales*, Estados Unidos 1965-1995, Tesis Doctoral, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, 2005. web:<http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca-fdez01.pdf>

Fotografía digital para conservar, Kamikaze News, <http://kamikazelab.com/blog/2012/fotografia-digital-para-conservar> *Gitanos* por Joseph Koudelka, en "Nosotros tres somos de la misma familia", <http://juan314.wordpress.com/category/fotografos/joseph-koudelka/>

Japoneses en la comunidad, en busca de un nuevo sol naciente, Parte 1- parte 10, Discover Nikkei, japanese migrants and their descendants, Hernández Galindo Sergio, <http://www.discovernikkei.org/en/journal/2010/12/03/nuevo-sol-naciente/>

Katerina Sedá, http://www.frieze.com/issue/review/Katerina_Sheda/

La presencia de la prensa de los Nikkei en el contexto de México antes de la Segunda Guerra Mundial, Satomi Miura, Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África XIII Congreso Internacional de ALADA

Laborde, A., *La política migratoria japonesa y su impacto en América Latina*, Sitio web localización: migraciones internacionales, Dialnet: <http://www2.colef.mx/migracionesinternacionales/revistas/MI10/n10-162-169.pdf>

Luis López Loza, Mariana Valdés, Art Promoter, <http://www.marianavaldes.com/luis-esp.html>

Lola Lasurt, www.hangar.org/gallery/main.php?g2_itemId=29083

Meyer, Pedro, *Fotografía para recordar*, acotación por Jonathan Green, <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/acota.html>

Nishikawa Aceves, Antonieta Kyoko, *La inmigración japonesa a Ensenada durante la primera mitad del siglo XX*, <http://www.uabc.mx/historicas/Revista/Vol-I/Numero%201-8/Contenido/La%20inmigracion.html>

Otro álbum de familia: Retratos de Migrantes, en Revista Chilena de Antropología visual-número 4- Santiago, [http:// antropologiavisual.cl/imagenes4/imprimir/schereiber-spa.pdf](http://antropologiavisual.cl/imagenes4/imprimir/schereiber-spa.pdf)
Fotógrafos de Magnum Photos: <http://www.magnumphotos.com/>

Peddie Francis, *Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la Segunda Guerra Mundial*, Estudios de Historia moderna y contemporánea de México/ ISSN 0185-2620,n 32, julio-diciembre 2006: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm32/EHM000003203.pdf>

Rana Javadi en "Irán, arte cultura y lengua persa", <http://mastersofphotography.wordpress.com/2012/06/20/rana-javadi/>

Rana Javadi. *Biografía*, <http://www.artadoo.com/es/display/artist/name/rana-javadi/id/637>

Terui Megumi, *Migrantes japoneses en México: la trayectoria de investigación de Ota Mishima*, sitio web consultado en noviembre 2011, <http://confines.mty.itesm.mx/articulos2/TeruiM.pdf>

When you were dying. By Rana Javadi, Lens Culture. Photography and Shared Territories, <http://www.lensculture.com/javadi.html/>

Yes we drop. La hibridación en el arte, <http://yeswedrop.blogspot.mx/2010/11/la-hibridacion-en-el-arte.html>



高木



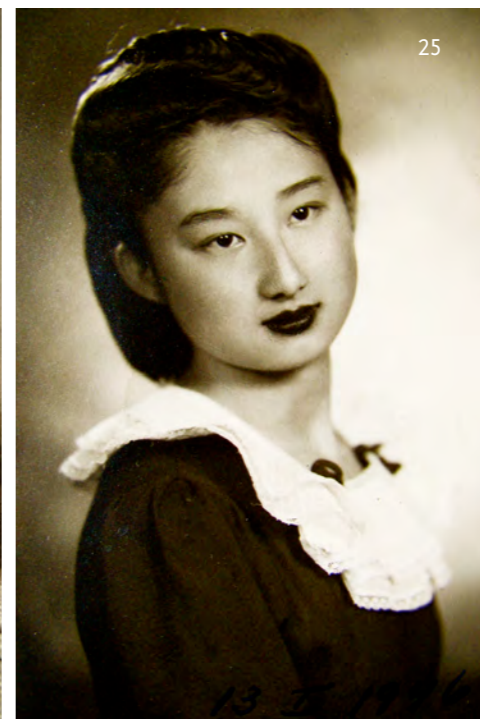
四國第廿一番

高木

APÉNDICE



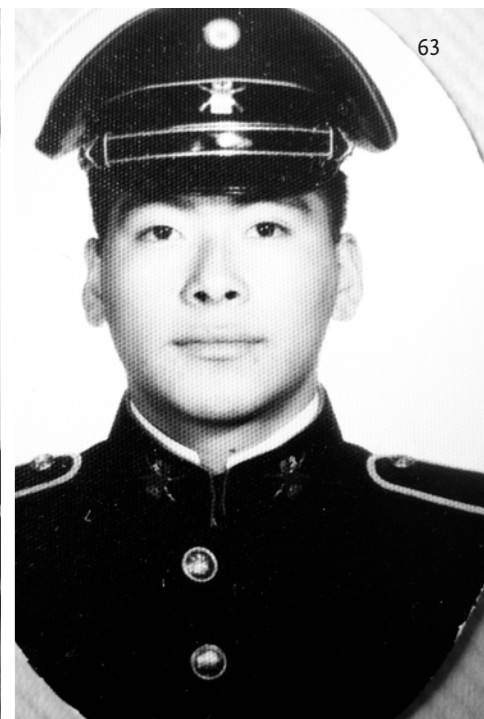
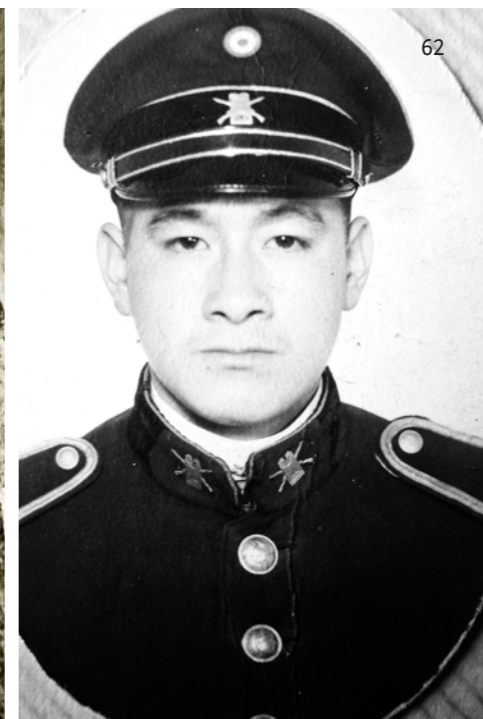
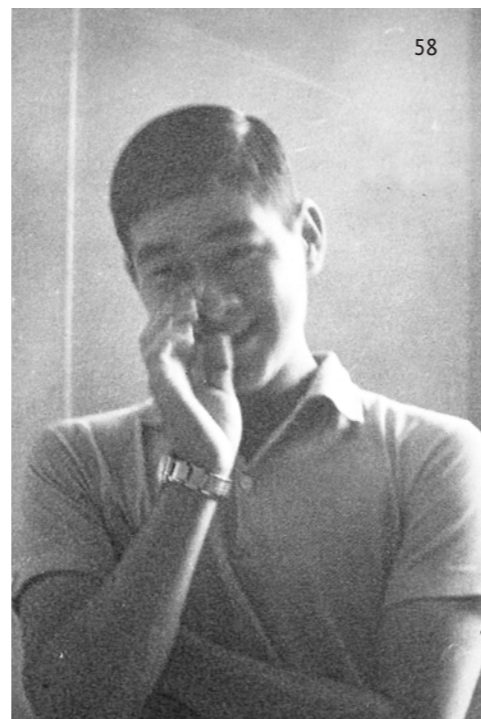


















77



78



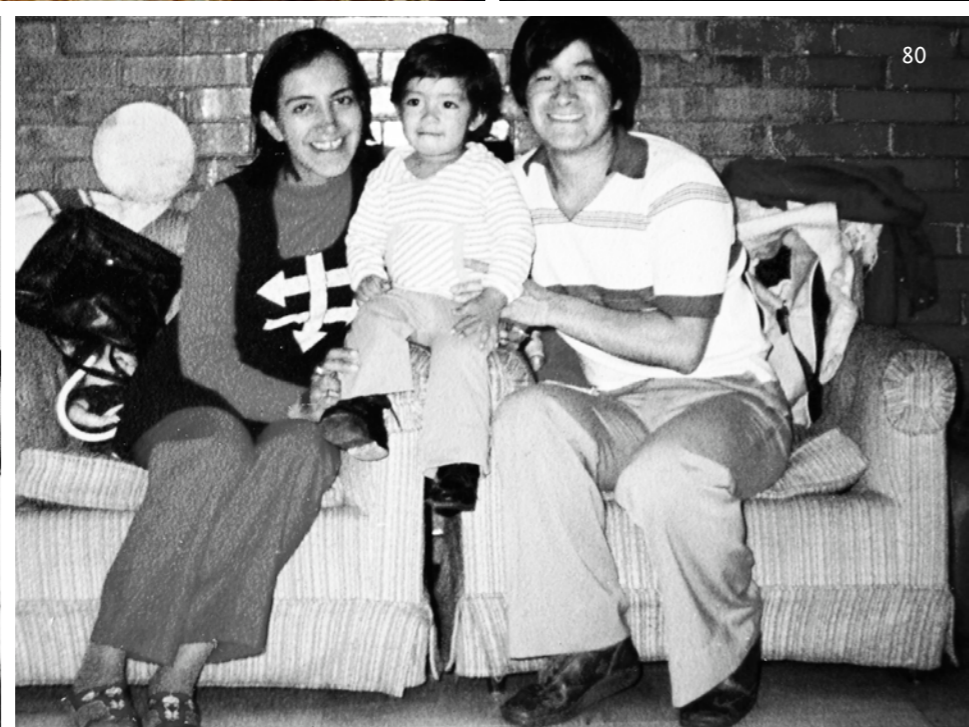
81



83



79



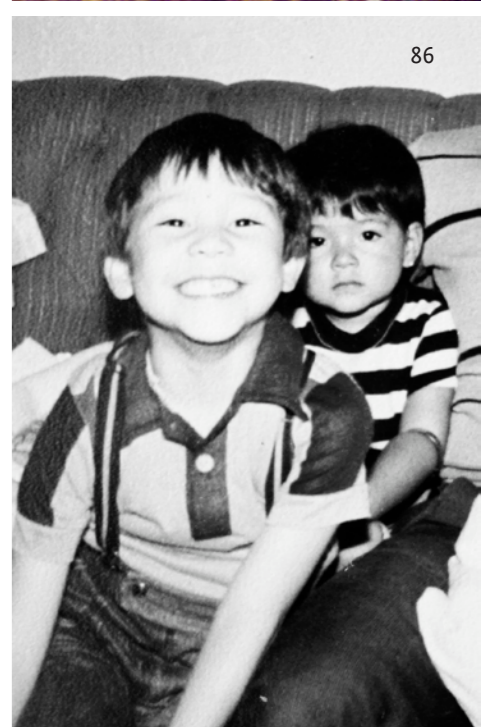
80



84



85



86



FICHAS APÉNDICE TESIS

1.- KESAICHI NAKASHIMA YAMASAKI Y AGURI TAKENOUCI

Mis tatarabuelos maternos, abuelos de mi abuela. Presencias distantes.

Japón / sin fecha

25.5 x 17 cm. - Blanco y negro

2.- SUMA NAKASHIMA TAKENOUCI CON SU HIJO BUTTO

La hermana de mi bisabuela y su hijo nacido en Corea, vistiendo el atuendo de dicha nación.

Japón / 1919

9 x 9 cm. - Sepia

3.- SUMA NAKASHIMA

La hermana de mi bisabuela con atuendo tradicional japonés de la época. Muchos de los japoneses emigrantes a nuestro país dejarían su tierra siendo jóvenes y sintiéndose esperanzados de un buen futuro en esta nación.

Japón / 1919

9 x 6 cm. - Sepia

4.- TSURU NAKASHIMA

Hermana de mi bisabuela.

Japón / 1919

8.5 x 5.5 cm. - Sepia

5.- LAS HERMANAS NAKASHIMA

Mi bisabuela y su hermana.

Japón / 1919

8.5 x 5.5 cm. – Sepia

6.- NARU Y TSURU NAKASHIMA

Mi bisabuela y su hermana.

Japón / 1919

7 x 5 cm. - Sepia

7.- NARU NAKASHIMA TAKENOUCI

Mi bisabuela.

Japón / 1919

8 x 6 cm. - Sepia

8.- DESPEDIDA DE LOS ESPOSOS MIYAUCHI AL IRSE AL D.F. POR LA SOCIEDAD JAPONESA DE MINATITLÁN, VERACRUZ

Los primeros japoneses migrantes a México llegarían a Chiapas; posteriormente otros puntos del país serían los receptores de dicha migración, como fue el caso de Minatitlán; a donde mis abuelos arribarían para luego ser desplazados a la ciudad de México.

Minatitlán, Veracruz / 25 de mayo, 1924

14 x 18.5 cm. – Sepia

9.- NARU NAKASHIMA DE TAKAKI CON SU HIJA ÁNGELA TAKAKI NAKASHIMA

Mi bisabuela y abuela. Japonesas a la moda occidental.

Minatitlán Veracruz / 1924

12 x 7 cm. – Blanco y negro

10.- MANUELA HERLINDO “DOÑA FLORA”, FAUSTINA LÓPEZ Y MARGARITA TORRES CON HERMANAS TAKAKI NAKASHIMA

Mi abuela y sus hermanas con amistades de la familia.

Minatitlán Veracruz /1929

7 x 13 cm. – Blanco y negro

11.- NARU NAKASHIMA DE TAKAKI CON SUS HIJOS CLARA, FIDELIA Y FRANCISCO

Madre e hijos.

Minatitlán, Veracruz /sin fecha

11 x 8 cm. – Blanco y negro

12.- ÁNGELA TAKAKI NAKASHIMA

Mi abuela al año de edad.

Minatitlán, Veracruz /1929

12 x 7 – Blanco y negro

13.- ESPOSOS TAKAKI-NAKASHIMA CON SUS HIJAS

ANGELA Y MARGARITA

Mi bisabuelo “Ángel” como los vecinos y amigos lo bautizarían, nombre que adoptaría posteriormente.

Minatitlán Veracruz / 1929

12 x 7.5 cm. – Blanco y negro

14.- MARÍA DEL CARMEN LIMÓN Y ÁNGELA TAKAGUI NAKASHIMA

Disfrazadas para el festival de la escuela.

Minatitlán Veracruz / febrero 1931

8.5 x 5.5 cm. – Sepia

15.- ÁNGELA TAKAKI NAKASHIMA EN 6º. DE PRIMARIA

De camino a la escuela a estudiar.

Minatitlán, Veracruz / 1937

12 x 7.5 cm. - Sepia

16.- SOCIEDAD JAPONESA DE MINATITLÁN

En Minatitlán para entonces existirá una gran colonia de “paisanos” llegados del Japón.

Minatitlán, Veracruz / enero de 1937

15 x 21.5 cm. – Blanco y negro

17.- NARU NAKASHIMA DE TAKAKI CON SUS HIJOS CLARA, ÁNGELA, MAGUI, YEYA, YOSHÍO Y TAKA

Una gran familia.

Minatitlán, Veracruz / 10 de marzo de 1940

8 x 8 cm. – Blanco y negro

18.- LA TIENDA DE ABARROTOS DE TAKAI “ÁNGEL” TAKAKI EL bisabuelo Takai se dedicaría al comercio, pudiendo gracias a ello darle una buena vida a toda su familia, hasta antes de la guerra. Cuenta mi abuela que incluso procuró ayudar siempre a todo el que pudiera, es así que la gente del pueblo comenzaría a conocerlo con el apodo de Ángel. Sería hasta el momento en que la llegada de la guerra los obligaría a concentrarse en la Ciudad de México, que perderían todos sus bienes y los que habría ganado con su trabajo.

Minatitlán, Veracruz /sin fecha

24 x 18 cm. - Sepia

19.- ALUMNOS DE LA SECUNDARIA EN EL DÍA DE LA BANDERA

En la escolta, las hermanas Takaki siempre fueron aplicadas en la escuela pues así las enseñó su padre.

Minatitlán, Veracruz / 1940

20.- SIN TÍTULO

Con una familia de amistades.

S / lugar, /3 de mayo de 1940

10 x 14.5 cm. – Sepia

21.- ADELA NAGANO

Otra paisana y amistad de mi abuela.

México D.F. / sin fecha

16 x 11 cm. – Blanco y negro

22.- MARGARITA TAKAKI NAKASHIMA

Foto de estudio de la tía Magui.

Coatzacoalcos, Veracruz /1940

13 x 9 cm. – Sepia

23.- FRANCISCO TAKAKI EN LA HACIENDA “LA ESPERANZA”

Tres de los hermanos de mi abuela fueron adoptados por el Dr. Eiji Matsuda y vivieron en su hacienda, pues mi bisabuelo era muy pobre y pensó que de esa manera tendrían una mejor vida.

Escuintla Chiapas / 20 de julio de 1945

8.5 x 6 cm. – Sepia

24.- CLARA TAKAGUI NAKASHIMA

Foto de estudio a la usanza occidental.

México D.F. / 11 de enero de 1945

11 x 7.5 cm. – Sepia

25.- CLARA TAKAGUI NAKASHIMA

Como actriz de película mexicana.

México D.F. / 1946

10 x 8 cm. – Blanco y negro



26.- MARGARITA TAKAGUI NAKASHIMA
La tía Magui.
México D.F. /1946
12.5 x 8.5 cm. - Sepia

27.- MARGARITA TAKAGUI NAKASHIMA
La tía Magui en *kimono*.
México D.F. / 23 de marzo de 1946
12.5 x 8.5 cm. – Sepia

28.- MARGARITA TAKAGUI NAKASHIMA
La pose tradicional.
México D.F. / 23 de marzo de 1946
12.5 x 8.5 cm. – Sepia

29.- LUIS ESTÉVEZ VILLEGAS, ÁNGELA Y MARGARITA
TAKAGUI NAKASHIMA
El abuelo, la abuela y la tía Magui.
México D.F. / 1950
5 x 6.5 cm. – Blanco y negro

30.- BAUTIZO DE HÉCTOR JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI
Mi padre al año de edad.
México D.F. / 27 de mayo de 1950
11 x 6.5 cm. – Sepia

31.- ÁNGELA TAKAGUI NAKASHIMA CON SU HIJO JAVIER
La abuela con mi padre, su hijo menor.
México D.F. / 1951
11 x 7 cm. – Blanco y negro

32.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
El típico vestido de marinerito que todo niño usaría para
aquella época.
México D.F. / 18 de noviembre de 1951
7 x 5 cm. – Blanco y negro

33.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
Listo para ir a pasear.
México D.F. / 1951
7 x 5 cm. – Blanco y negro

34.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
De la mano de mamá.
México D.F. / 9 de noviembre de 1951
7 x 5 cm. – Blanco y negro

35.- HÉCTOR JAVIER Y LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
Después de hacer una travesura.
México D.F. / 9 de noviembre de 1951
7 x 5 cm. – Blanco y negro

36.- DÍA DE LAS MADRES. HÉCTOR JAVIER Y LUIS ÁNGEL
ESTÉVEZ TAKAGUI
Aunque de personalidades muy distintas, mi padre y mi tío
siempre fueron muy unidos desde niños. Cuenta mi padre que
él siempre se peleaba en la escuela y después era su hermano
mayor quien tenía que defenderlo de los demás.
México D.F. / 1951
11 x 8 cm. – Blanco y negro

37.- MARGARITA TAKAGUI NAKASHIMA TRABAJANDO EN
LA GASOLINERÍA “LA FAJA DE ORO”
Uno de los primeros trabajos de la tía Magui.
México D.F. / 1954
5.5 x 8 cm. – Blanco y negro

38.- LUIS ÁNGEL, HÉCTOR JAVIER, LILIA ESTÉVEZ TAKA-
GUI CON CLARA ELENA Y RAFAEL FLORES TAKAGUI EN
CHAPULTEPEC
De paseo con el abuelo en el zoológico.
México D.F. / 31 de enero de 1954
5.5 x 8 cm. – Blanco y negro

39.- ÁNGELA, AURORA, MADRE SENAIDA Y PERSONAL DEL
“HOSPITAL DE JESÚS”

La abuela trabajó en el “Hospital de Jesús” gran parte de su
vida profesional.
México D.F. / 14 de abril de 1954
10.5 x 16.5 cm. – Sepia

40.- YEYA, ÁNGELA Y MARGARITA TAKAGUI
Hasta su juventud, los hermanos que vivieron con el señor
Matsuda, regresaron con su familia.
México D.F. / 20 de noviembre de 1954
5.5 x 7 cm. – Sepia

41.- MARGARITA Y ÁNGELA TAKAGUI
En la azotea del edificio de Manuel Otón.
México D.F. / 20 de noviembre de 1954
6 x 10 cm. – Blanco y negro

42.- MAGUI Y ÁNGELA TAKAGUI
Las hermanas.
México D.F. / 20 de noviembre de 1954
8 x 5 cm. – Blanco y negro

43.- MAGUI, HÉCTOR NORIEGA Y ÁNGELA
La abuela y su hermana Magui con el esposo de la otra
hermana Yeya
México D.F. / 20 de noviembre de 1954
7 x 6.5 cm. – Blanco y negro

44.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI EN FESTIVAL DEL DÍA
DE LAS MADRES
A mi tío Luis Ángel le gustó mucho su disfraz y varios días
antes, anduvo muy emocionado diciéndole a su mamá que
sería un pollo para el festival.
México D.F. / 12 de mayo de 1954
17.5 x 6.5 – Blanco y negro

45.- ÁNGELA TAKAGUI NAKASHIMA
México D.F. / 20 de noviembre de 1954
La abuela Ángela en su profesión de enfermería.
8.5 x 5 cm. – Blanco y negro

46.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
Con Santa Claus.
México D.F. / 6 de diciembre de 1955
12.5 x 8 cm. – Blanco y negro

47.- ÁNGELA TAKAGUI Y ESTHER ANTÚNEZ LEÓN
En la boda de su amiga.
México D.F. / 15 de junio de 1958
21 x 15 cm. – Blanco y negro

48.- LUIS ESTÉVEZ VILLEGAS CON SUS HIJOS Y SOBRINOS
EN “LAS TERMAS”
En el balneario con su papá.
Estado de México / 22 de agosto de 1958
16.5 x 19 cm. – Blanco y negro

49.- PRIMERA COMUNIÓN DE LOS HERMANOS
ESTÉVEZ TAKAGUI
La abuela como auténtica mexicana, siempre ha sido católica
y seguido dicha religión.
México D.F. / 5 de octubre de 1958
24 x 18 cm. – Blanco y negro

50.- HÉCTOR JAVIER Y LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ TAKAGUI
Mi papá con cara de travieso, siempre ha sido muy bromista
y alegre.
México D.F. / 5 de octubre de 1958
12.5 x 8.5 cm. – Blanco y negro

51.- LUIS ÁNGEL ESTÉVEZ VILLEGAS, ÁNGELA TAKAGUI
NAKASHIMA Y JOSÉ LUIS ESTÉVEZ LÓPEZ
En el Salón Sullivan.
México D.F. / enero de 1959
9 x 14 cm. – Blanco y negro

52.- EL ABUELO CON SUS NIETOS Y SOBRINOS
Los últimos años de mi Bisabuelo Ángel Takai.
México D.F. / 13 de julio de 1959
6.5 x 5 cm. – Blanco y negro



53.- FAMILIA ESTEVEZ TAKAGUI

Mi abuela y sus hijos.

México D.F. / 19 de agosto de 1962

10 x 7 cm. – Blanco y negro

54.- FAMILIA NORIEGA TAKAGUI

La tía Yeya y su familia.

México D.F. / 19 de agosto de 1962

10 x 7 cm. – Blanco y negro

55.- HERMANOS TAKAGUI NAKASHIMA

Mi abuela y cuatro de sus hermanos.

México D.F. / 19 de agosto de 1962

10 x 7 cm. – Blanco y negro

56.- HÉCTOR JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI CON SU EQUIPO DE FUTBOL

A mi padre siempre le gustó el deporte y lo desempeñó hasta de manera semi-profesional en su juventud y adultez.

Ciudad Deportiva, México D.F. / 28 de junio de 1964

11 x 17.5 cm. – Blanco y negro

57.- LILIA Y SUS PAPÁS LUIS ESTÉVEZ Y ÁNGELA TAKAGUI

Con la hija mayor.

México D.F. / 27 de septiembre de 1965

7.5 x 6.5 cm. – Color

58.- JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Mi papá a los 18 años aproximadamente, seguramente pensando en hacerle una broma a alguien.

México D.F. / 1965

12.5 x 7.5 cm. – Blanco y negro

59.- JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Todo el tiempo libre, después de las clases, mi papá se encontraba en las calles, entre el futbol y los amigos.

México D.F. / 1966

7.5 x 12 cm. – Blanco y negro

60.- JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Frente a la casa.

México D.F. / 1966

12 x 6.5 cm. – Blanco y negro

61.- JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Mi papá los 18 años.

México D.F. / 1966

12 x 6.5 cm. – Blanco y negro

62.- JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI EN EL SERVICIO MILITAR

Por lo que todos los jóvenes varones deben pasar.

México D.F. / mayo de 1966

6.5 x 4 cm. – Blanco y negro

63.- LUIS ESTÉVEZ TAKAGUI EN EL SERVICIO MILITAR

Por lo que todos los jóvenes varones deben pasar.

México D.F. / mayo de 1966

6.5 x 4 cm. – Blanco y negro

64.- FAMILIA ESTÉVEZ TAKAGUI

Mi abuela y su familia.

México D.F. / 19 de abril de 1967

11.5 x 8 cm. – Color

65.- HERMANOS TAKAGUI NAKASHIMA

Los hermanos con sus propias familias recibiendo el año nuevo.

México D.F. / 31 de diciembre de 1967

6 x 10 cm. – Color

66.- FAMILIA ESTÉVEZ TAKAGUI

Mi abuela con sus hijos y su primera nieta, hija de mi tía Lilia; ella será la bebé y consentida de todos desde su nacimiento pues pasarán muchos años más hasta que nazcan los siguientes

nietos de la abuela.

México D.F. / 16 de septiembre de 1970

7 x 9 cm. - Color

67.- CUMPLEAÑOS DE TOKIE ESTÉVEZ

México D.F. / 16 de septiembre de 1970

Mi prima Tokié en una de sus fiestas de cumpleaños.

7.5 x 11.5 cm. - Color

68.- HÉCTOR NORIEGA, YEYA Y ANGELA TAKAGUI NAKASHIMA

Mi abuela, una de sus hermanas y su esposo.

México D.F. / 7 de noviembre de 1971

12.5 x 17.5 cm. - Blanco y negro

69.- CUMPLEAÑOS DE CLARA TAKAKI DE NAGAMATSU

México D.F. / 1973

Una de tantas ocasiones en que la familia se reúne.

7 x 11 cm. - Blanco y negro

70.- MA. ESTHER GÓMEZ CARDELY TOKIÉ ESTÉVEZ TAKAGUI

Mi padre y mi madre son biólogos, se habrían conocido en la universidad donde iniciarían su noviazgo y vida juntos hasta el día de hoy.

México D.F. / 11 de noviembre de 1973

12 x 7 cm. - Blanco y negro

71.- MATRIMONIO DE JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI Y MA. ESTHER GÓMEZ CARDEL EN LAS TRAJINERAS

De novios en las trajineras mi papá y mi mamá.

Xochimilco, México D.F. / 1976

7 x 10 cm. - Color

72.- BODA POR EL CIVIL DE MA. ESTHER GÓMEZ CARDEL Y JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

El inicio de una larga y bella historia.

México D.F. / 3 de marzo de 1976

9 x 16 cm. - Blanco y negro

73.- MA. ESTHER GÓMEZ CARDEL, ESTHER CARDEL LEMOINE, JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI Y ANGELA TAKAGUI NAKASHIMA

Mis papás y abuelas en la boda.

México D.F. / 3 de marzo de 1976

9 x 16 cm. - Blanco y negro

74.- BODA RELIGIOSA DE MA. ESTHER GÓMEZ CARDEL Y HÉCTOR JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Si acepto.

México D.F. / 27 de marzo de 1976

11 x 7 cm. - Color

75.- BODA RELIGIOSA DE MA. ESTHER GÓMEZ CARDEL Y HÉCTOR JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI

Una promesa para toda la vida.

México D.F. / 27 de marzo de 1976

11.5 x 18 cm. - Blanco y negro

76.- MATRIMONIO DE MA. ESTHER GÓMEZ CARDELY JAVIER ESTÉVEZ TAKAGUI CON ANGELA TAKAGUI NAKASHIMA

Mis padres y mi abuela en la casa de ella.

México D.F. / 14 de noviembre de 1976

8 x 12 cm.- Color

77.- HERMANAS TAKAKI NAKASHIMA

Vestidas de kimono para el cumpleaños de la tía Clara.

México D.F. / 31 de diciembre de 1978

7 x 10.5 cm. - Blanco y negro

78.- JAVIER Y MA. ESTHER CON SU HIJO YOSHINORI JAVIER

Mis papás con mi hermano Yoshi, recién nacido.

México D.F. / 25 de diciembre de 1979

9 x 7 cm. - Blanco y negro

79.- ANGELA TAKAGUI NAKASHIMA Y SU NIETO YOSHINORI JAVIER

Mi abuela y mi hermano recién nacido.

México D.F. / 25 de noviembre de 1979

9 x 7 cm. – Blanco y negro

80.- JAVIER Y MA. ESTHER CON SU HIJO YOSHINORI JAVIER

Mis papás y mi hermano, unos meses antes de que yo naciera.

México D.F. / 25 de julio de 1981

7 x 10 cm. - Blanco y negro



81.- NOTICIA DE PERIÓDICO SOBRE EL REENCUENTRO DE LILIA ESTÉVEZ TAKAGUI CON SU FAMILIA JAPONESA EN KOCHI JAPÓN

Desde el momento en que mi bisabuelo emigró a nuestro país, y después con los conflictos de la guerra; él perdió contacto con su familia en Japón. Sería hasta muchos años después, cuando Lilia Estévez, hija de mi abuela viajara a Japón por estudios, que se reencontraría con la familia de su abuelo.

Isla de Shicoku, Kochi, Japón / 5 de mayo de 1982

28 x 18 cm.

Noticia impresa, periódico local – Blanco y negro

82.- NOTICIA DE PERIÓDICO SOBRE EL REENCUENTRO DE LILIA ESTÉVEZ TAKAGUI CON SU FAMILIA JAPONESA EN KOCHI JAPÓN

Desde el momento en que mi bisabuelo emigró a nuestro país, y después con los conflictos de la guerra; él perdió contacto con su familia en Japón. Sería hasta muchos años después, cuando Lilia Estévez, hija de mi abuela viajara a Japón por estudios, que se reencontraría con la familia de su abuelo.

Isla de Shicoku, Kochi, Japón / 5 de mayo de 1982

28 x 18 cm.

Noticia impresa, periódico local – Blanco y negro

83.- TUMBA DE LOS ABUELOS TOKIÉ Y KIKUGO TAKAKI EN KOCHI

El bisabuelo era sintoísta.

Kochi, Japón / 1982

11.5 x 8.5 cm. - Color

84.- DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ

Claramente recuerdo ese caballito en el que me mecía apaciblemente.

México D.F. / 25 de diciembre de 1982

10 x 8 cm. - Color

85.- HERMANOS YURIKO Y YOSHINORI

Mi hermano Yoshinori y yo siempre hemos tenido formas de ser muy distintas, algunas veces quisiera ser igual que él. Y puedo ser muy enojona y obstinada por ejemplo. Él es tranquilo, nada explosivo, será que mis padres eligieron un nombre muy adecuado para él pues Yoshinori significa: “amor o bondad”.

México D.F. / 1986

9 x 7 cm. - Color

86.- KAORI ESTÉVEZ GARZA Y YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ

Mi primo Akira y yo.

México D.F. / sin fecha

10 x 6 cm. - Blanco y negro

87.- FAMILIA ESTÉVEZ GÓMEZ

Una familia siempre muy feliz.

México D.F. / 1985

8 x 9 cm. - Blanco y negro

88.- HERMANOS TAKAI, ANGELA, YOSHÍO, MAGUI, Y CLARA TAKAKI NAKASHIMA

Juntos en navidad.

México D.F. / 1988

9 x 11 cm. - Color

89.- YOSHÍO, SU ESPOSA Y SU HIJA MAYUMI, EL TÍO MOMMY, YEYA, KIMI, CLARA, SUMI, KENJI, ANGELA Y MAGUI

Cuando cumplí quince años mis papás nos mandaron a conocer Japón, fui con mi hermano y varios de mis tíos y primos. Conocimos también a la tía abuela Yoshiko; la última hermana de mi bisabuelo, que aún vivía para entonces.

Tokio, Japón / 1997

9 x 10 cm. - Color

89.- ÁNGELA TAKAGUI NAKASHIMA CON SUS HIJOS JAVIER, LILIA Y LUIS ÁNGEL

Mi abuela en su cumpleaños número 86, con mi papá y mis tíos.

México D.F. / 2011

10 x 5 cm. – Color

90.- KAORI, AGURI, CHAYO, LUIS ÁNGEL, AKIRA, NINEMI, TOKIÉ, LILIA, BRANLI, YURIKO, ÁNGELA, YOSHINORI, YUKIYOSHI, JAVIER Y MA. ESTHER; EN LA BODA DE YURIKO Y BRANLI

Mi boda, con toda la familia.

México D.F. / 15 de abril de 2012

21 x 28 cm. - Color





“ÁLBUM DE FAMILIA: DE LAS FOTOS DE LA ABUELA”
UNA PROPUESTA DE OBRA EN TÉCNICAS Y
SOPORTES VARIABLES DE UNA HISTORIA FAMILIAR
MARCADA POR LA MIGRACIÓN JAPONESA A MÉXICO
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN SEPTIEMBRE DE 2013
EN LOS TALLERES DE TESIS MATOZO,
CAMPECHE 156, COL. ROMA, MÉXICO, D.F.
EJEMPLAR N° DE .