



Estéticas de la migración

DIRECTORIO UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

David Fernández Dávalos **Rector**

Alejandro Guevara Sanginés **Vicerrector Académico**

Rosalinda Martínez Jaimes **Directora de Publicaciones**

Luis Javier Cuesta **Director de la División de Humanidades y Comunicación**

Alberto Soto **Director del Departamento de Arte**

Dina Comisarenco Mirkin **Editora**

COMITÉ EDITORIAL

Matthew Baigell Profesor emérito, Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos / baigell@aol.com

Joan Marter Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos, editora de *Women's Art Journal* / joanmarter@aol.com

Lilian Zirpolo Editora de *Notes in Early Modern Art*, Estados Unidos / lilianzirpolo@gmail.com

Tirza T. Latimer California College of the Arts, Estados Unidos / tlatimer@cca.edu

Terri Geis Curadora de Programas Académicos del Pomona College Museum of Art, Estados Unidos / terri.geis@gmail.com

Ascensión Hernández Martínez Universidad de Zaragoza, España / ashernan@unizar.es

Erica Segre University of Cambridge, Reino Unido / es251@cam.ac.uk

Mario Sartor Universidad de Udine, Italia / mario@msartor.com

Yolanda Wood Universidad de La Habana, Cuba / Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, Cuba / caribe@casa.cult.cu / venus@cubarte.cult.cu

Clara Bargellini Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / cioni@unam.mx

Marina Vázquez Museo Ídolos del ESTO (Mi ESTO) y Fototeca, Hemeroteca y Biblioteca Mario Vázquez Raña / marinavazquezr@gmail.com

Marta Penhos Universidad de Buenos Aires, Argentina / martapenhos@yahoo.com.ar

Pilar García MUAC y Curare / pigage@germenos.com

Mónica Steenbock Universidad Nacional Autónoma de México / monicasteenbock@yahoo.com.mx

José Ignacio Prado Feliú Académico independiente / igprado@yahoo.com

Alejandro Pelayo Rangel Director General de la Cineteca Nacional México / pelran@yahoo.com

María de los Ángeles Pereira Perera Universidad de La Habana, Cuba / mpiedra@cubarte.cult.cu

Amaury A. García Rodríguez El Colegio de México / amaury@colmex.mx / amaurygarcia@hotmail.com

Deborah Dorotinsky Alperstein Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / deborah.dorotinsky@gmail.com

María José González Madrid Facultat de Belles Arts y Centre de Recerca de Dones Duoda de la Universitat de Barcelona / mariajosegonzalez@ub.edu

Luis Rius Caso Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (Cenidiap) / segrel58@gmail.com

María Estela Eguarte Sakar Museo Nacional de Historia y Coordinación Nacional de Museos / sakarova_ee@yahoo.com.mx

CONSEJO DE REDACCIÓN

Karen Cordero Reiman / corderokaren@gmail.com

Ana María Torres Arroyo / ana.torres@ibero.mx

María Luisa Durán y Casahonda Torak / luisa.duran@ibero.mx

Olga María Rodríguez Bolufé / olga.rodriguez@ibero.mx

Ivonne Lonna Olvera / ivonne.lonna@ibero.mx

Alberto Soto Cortés / alberto.soto@ibero.mx

José Luis Barrios / jose.barrios@ibero.mx

Editora Dina Comisarenco Mirkin / nierika.editora@gmail.com

Asistente editorial Alejandro Hernández García / nierika.asistente@gmail.com

Diseño de logotipo Paola Álvarez Baldit

Imagen de portada Yohanna M. Roa, *Pangea Enciclopédica*, 2018, collage: imágenes de atlas enciclopédico, recortadas para armar nuevamente el continente, 120 X 100 cm



NIERIKA. REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE, Año 8, Núm. 15, enero-junio 2019, es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A. C. Domicilio de la publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4919, www.uia.mx/publicaciones, nierika.editora@gmail.com Editora responsable: Dina Comisarenco Mirkin. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2011-102613361900-203, ISSN: 2007-9648, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dina Comisarenco Mirkin y Dirección de Comunicación Institucional de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación: 13 de diciembre de 2018.

Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor: publica@ibero.mx

ESTÉTICAS DE LA MIGRACIÓN *AESTHETICS OF MIGRATION*

Coordinadores/Coordinators José Luis Barrios y Jesús Torriviella

ÍNDICE / INDEX

5 **NOTA EDITORIAL/EDITORIAL STATEMENT**

Dina Comisarenco Mirkin

7 **PRESENTACIÓN/PRESENTATION**

José Luis Barrios y Jesús Torriviella

ARTÍCULOS TEMÁTICOS / THEMATIC ARTICLES

9 Arte como tránsito: experiencias del éxodo de Vietnam / *Art as Transit: Experiences of Exodus from Vietnam*

Cristina Nualart

22 Por encima, debajo y a lo largo: vidas en vilo / *Above, Below and Along: Lives on the Hyphen*

Dianne Pearce

32 El arte relacional en las migraciones / *Relational Art in Migrations*

Lydia Elizalde

40 *Migration, Stagnation and Segregation: Spatial Policies in the Greek Islands after the EU-Turkey Agreement* / Migración, estancamiento y segregación: políticas espaciales en las Islas Griegas tras Acuerdo entre la UE y Turquía

Gabriela Benazar Acosta

56 Notas sobre la diáspora venezolana actual: la Crisálida de Pepe López / *Notes Regarding the Current Venezuelan Diaspora: Pepe López's Crisálida*

Elizabeth Marín Hernández

68 *La Torre de David y El Lejano Oeste: posnacionalismo y posautonomía en las islas urbanas. Movimientos y desterritorialización en la Caracas del siglo XXI* / La Torre de David & El Lejano Oeste: *Post-nationalism and Post-autonomy in Urban Isles. Movements and De-territorialization in 21st Century Caracas*

Julieta Omaña Andueza

PERSPECTIVA CRÍTICA / CRITICAL PERSPECTIVES

- 80** El museo como límite. Apuntes sobre la representación y la autorrepresentación / *The Museum As a Limit. Notes About Representation and Self-representation*
Daniel Montero Fayad
- 91** Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Totalidad y fragmento: el cuerpo, entre arte, cultura y técnica / *Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. Wholeness and Fragment: The Body, Between Art, Culture and Technology*
Marian de Abiega
- 99** Comunismo sucio / *Dirty Communism*
Sergio Villalobos-Ruminott
- 117** Un vagón de tren herméticamente cerrado... 30 años de asfixia / *A Train Wagon Tightly Closed... 30 Years of Asphyxia*
Hugo Salcedo Larios

DOCUMENTO / DOCUMENT

- 131** Apuntes. Cruce postal: el otro nuevo viaje / *Notes. Postal Crossing: The New Other Journey*
Valentina Alvarado Matos

ENTREVISTA / INTERVIEW

- 134** Entrevista a Nahum B. Zenil / *Nahum B. Zenil Interview*
Odailso Berté

RESEÑA / REVIEW

- 142** Reseña del libro-catálogo *Tamayo: The New York Years*, Evelyn Carmen Ramos con colaboración de Beth Shook, Washington: Museo Smithsonian de Arte Americano-Giles, 2017 / *Book-Catalogue Review Tamayo: The New York Years, Evelyn Carmen Ramos and Beth Shook, Washington: Smithsonian American Art Museum in Association with D. Giles Ltd., London, 2017*
Dafne Cruz Porchini

POR ENCIMA, DEBAJO Y A LO LARGO: VIDAS EN VILO

ABOVE, BELOW AND ALONG: LIFE ON THE HYPHEN

Maestra Dianne Pearce

Investigadora independiente

pearcetoledo@gmail.com

Resumen

Entre 1973 y 1975, el artista chileno Juan Downey recorrió el continente de norte a sur, comenzando en Nueva York y recorriendo Texas, México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile. Veinte años después, el escritor cultural Gustavo Pérez-Firmat habla de un cambio en la identidad que él llama "vidas en vilo": de la misma manera que un puente permite el tránsito entre lugares, esa pequeña carrera entre palabras conecta conceptos culturales. La pieza de Downey se llamó *Video Trans Americas* y es la homónima elegida por las curadoras Cassandra Getty y Dianne Pearce para una exhibición presentada en Museum London de Ontario, Canadá entre el 11 de septiembre de 2016 y el 22 de enero de 2017. *TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto* unió 14 artistas latinoamericanos que ahora viven y trabajan en Canadá y Estados Unidos. Este ensayo compartirá el trabajo incluido en *TransAMERICAS*, que se estructuró en torno a cuatro temas: lenguaje, viajes, puentes y comunidad.

Palabras clave: *TransAMERICAS*, arte latinoamericano contemporáneo, Museum London, Frid, Helguera, Tossin, Z'otz.

Abstract

Between 1973 and 1975, Chilean artist Juan Downey travelled the continent from north to south starting in New York and making his way through Texas, Mexico, Guatemala, Peru, Bolivia and Chile. Twenty years later, cultural writer Gustavo Pérez-Firmat speaks of a shift in identity that he calls "life on the hyphen": much as a bridge allows transit between locations, that small dash between words connects cultural concepts. Downey's piece was called *Video Trans Americas* and is the namesake chosen by curators Cassandra Getty and Dianne Pearce for an exhibition presented at Museum London of Ontario, Canada between September 11, 2016 and January 22, 2017. *TransAMERICAS: A sign, a situation, a concept* united 14 Latin American artists who now live and work in Canada and the United States. This essay will share the work included in *TransAMERICAS*, which was structured around four themes: language, travel, bridges and community.

Keywords: *TransAMERICAS*, latin american contemporary art, Museum London, Frid, Helguera, Tossin, Z'otz.

Entre 1973 y 1975, el artista chileno Juan Downey recorrió el continente americano de norte a sur, comenzando en Nueva York, recorriendo Texas, México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile. Mientras estaba en la ruta hizo videos de las comunidades indígenas para mostrar el aislamiento de las culturas. Su objetivo era crear una perspectiva holística al editar todas las interacciones en una sola obra de arte. La instalación resultante comprendió 31 videos y se proyectó por primera vez en una exposición curada por David Ross en el Museo de Arte de Long Beach, Florida, en 1975.

La pieza de Downey se llama *Video Trans Americas* y es el nombre que inspiró a Cassandra Getty y a mi, Dianne Pearce, para la exposición que curamos para Museum London (Canadá). La muestra *TransAMERICAS* une 14 artistas latinoamericanos que viven y trabajan en Canadá y Estados Unidos. Este ensayo compartirá trabajos de *TransAMERICAS* y se estructuró alrededor de los temas de idiomas, viajes, puentes y comunidad.

IDIOMAS – EL ARTISTA COMO TRADUCTOR

En contraste con el deseo de Downey de unir a las comunidades indígenas sacando sus culturas del aislamiento, Pablo Helguera (Ciudad de México / Nueva York) visitó una región autónoma que buscaba la independencia de Brasil: Río Grande do Sul, ubicada en la parte más al sur del país, colindante con Uruguay.

En las ciudades gemelas de Rivera y Santana do Livramento, los habitantes hablan un dialecto conocido como Portuñol Riverense o portugués uruguayo. No es una mera mezcla de los dos; más bien, tiene una variedad de palabras y una fonética más amplia desarrollada para expresar connotaciones específicas. Los idiomas de contacto, como éste, surgen en las fronteras donde los habitantes de diferentes lenguas maternas necesitan interactuar. En este contexto, Portuñol —como se representa en la Suite Riverense de Pablo— hace referencia a los préstamos léxicos y al vocabulario inventado para cerrar la brecha entre los dos idiomas, de modo que se pueda llevar a cabo la comunicación.

En su pieza de 2013 *Conservatorio para lenguas muertas. Sólo para dos voces*, Pablo escribe que

se cree que existen alrededor de 6,000 idiomas. El 52% de ellos son hablados por menos de 10,000 personas, y el 28% por menos de 1,000. Se estima que durante este siglo casi la mitad de estos idiomas desaparecerán... El lenguaje sobrevive debido a la necesidad; cuando no es útil, aparte de comunicarse con la generación anterior, se abandona... [Las estadísticas estiman que] aproximadamente cada semana muere el último hablante de una lengua (Helguera, 1-3).

El nombre "América" para el continente fue una invención europea, tal como lo fue lo de "Latina" para América Latina, que se refiere a aquellos países cuyos idiomas tienen raíces latinas. En *La idea de América Latina*, Walter Mignolo escribe que el nombre se utilizó por primera vez en la década de 1830 para diferenciar "Latino" de "Anglo" América (Mignolo, 50). Pero el término es problemático porque no sólo excluye a la población indígena nativa de América, también excluye a los africanos traídos al continente como esclavos. Se pregunta si Indo América Latina podría ser suficiente, pero Indo también es un término europeo producido por Colón cuando creía haber llegado a la India. Para complicar las cosas, los siglos XIX y XX fueron testigos de la

llegada de migrantes de todo el mundo, por lo que queda claro que el nombramiento por origen racial es imposible.

Néstor García Canclini escribió un libro seminal en 1989, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, en el cual señala que América Latina siempre ha sido una construcción híbrida en la que se fusionaron las contribuciones de las migraciones europeas mediterráneas, nativas y africanas. Estas fusiones se amplificaron aún más al interactuar con el mundo de habla inglesa.

El artista cubano José Seoane (Havana / Windsor, Canadá), por su parte, adopta una postura más tangible y nos ofrece el objeto mismo que se utiliza para la enunciación: la lengua. Las lenguas profusamente esculpidas hacen referencia a los matices del lenguaje en el mundo de la transculturación de hoy. Por ejemplo, los acabados dorados y los toques plateados son metáforas de dichos coloquiales tanto en inglés como en español: en inglés decimos "to be silver tongued" mientras que en español se dice "tener lengua de oro" Ambos, sin embargo, significan lo mismo: ser elegante y persuasivo.

El título —*Lingua Franca*— en latín es para un idioma común adoptado entre hablantes cuyos idiomas nativos son diferentes. El crítico Gerardo Mosquera advierte, sin embargo, contra la codificación: para él, ésta da como resultado una *lingua franca* defectuosa que crea una metacultura global hegemónica. En lugar de códigos multilaterales apoya una estructura multifacética de células diferenciadas: una pluralidad multicultural (*Anthropophagy*). Seoane dice que su propia identidad doble lo ha inspirado a "moverse por encima, debajo y a lo largo de las fronteras culturales", frase que se adoptó para el título de este ensayo.

El artista Juan Ortiz-Apuy (Tilarán, Costa Rica / Montreal) analiza este tipo de deficiencias lingüísticas. *El mapa del imperio del lenguaje como campo de batalla* es un plano topológico que se lleva a casa, de lo que él llama una especie de "biblioteca de fantasía". Divide el mapa en cuatro regiones geográficas: violencia, representación, sistema y cosas —la mente vaga por un laberinto de títulos de pensadores ilustres como Jacques Derrida, Jorge Luis Borges, Umberto Eco y Edward Said, por nombrar algunos—. Un documento absurdo, su mapa cosmológico proporciona una red de asociaciones sobre comunicación, significado y valor.

Para aliviar la tensión, el artista utiliza el lenguaje como un sistema para ordenar pensamientos, ideas y objetos. De esta manera, la tensión asociada con los límites vacilantes se reduce. El espectador es llevado de un significante a una idea, a un hecho y luego de vuelta otra vez: es dejado sólo para ensamblar las piezas en un sistema híbrido de significado. El *Mapa* de Juan comparte la ansiedad provocada por la hibridación del lenguaje, que él conoce bien, al haber migrado de Costa Rica a Quebec.

Mosquera ha escrito extensamente sobre la hibridación. En *Mas allá de lo fantástico*, señala la desestabilización política y social de los años sesenta y setenta que condujo a la posterior migración y desplazamiento de la cultura, así como a la expansión del multiculturalismo norteamericano. El cambio hacia la descentralización dio como resultado un enfoque híbrido que reemplazó al fundamentalismo latinoamericano con una visión polimórfica de la identidad.

El escritor cubanoamericano Gustavo Pérez Firmat hace referencia a este cambio en la identidad como "la vida en vilo": del mismo modo que un puente permite el tránsito entre lugares, ese pequeño guion entre palabras conecta los conceptos culturales. *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana* es una lectura obligada: el tema central de los "uno y medio" que viven en una cultura con guiones se comparte a través de un ingenioso análisis de la

cultura pop que va desde las letras de Gloria Estefan hasta el show de los años cincuenta que se llama "I Love Lucy". (3) En resumen, sin embargo, el libro de Pérez Firmat no trata de asimilación u oposición; se trata de dos culturas que hablan entre sí.

VIAJES – EL ARTISTA COMO EXPLORADOR

José Luis Torres (Necochea, Argentina / Ciudad de Quebec) crea un mapa, que se llama *El mapa definitivo*, usando cintas de medición para mostrarlo como —en sus propias palabras— "el sitio de construcción de nuestra vida cotidiana". Delinea el contorno de cada continente en todo el mundo aplanando el globo terráqueo en un solo plano. La frontera alrededor de cada continente no es sólo una barrera política que demarca las regiones soberanas; más bien, es un lugar también de negociación entre aquellos que van y vienen, y aquellos que lo monitorean. Además, las cintas de medición que forman el globo se dejan colgando para que las masas de tierra no se circunscriban por completo, lo que alude a posibles puntos de entrada y salida.



Fig. 1 José Luis Torres, *El mapa definitivo*, 2016, cintas de medida, clavos, dimensiones variables.



La globalización de la sociedad contemporánea es un tema clave en el trabajo de José Luis. Estamos viviendo una era de movimiento físico y cultural, de modo que los mapas etno-sociales se están rediseñando en países enteros, desentrañando dinámicas heterogéneas. La instalación de José Luis nos obliga a cuestionar nuestra relación con el mundo.

Manolo Lugo (Culiacán, México / Toronto) hace algo similar, pero usando la tecnología para eliminar sistemáticamente las referencias a la ubicación. El artista toma mapas electrónicos de ciudades que se extienden a lo largo de la frontera México-Estados Unidos y borra meticulosamente nombres de lugares y sitios históricos, así como símbolos, leyendas y colores. Manolo va aún más lejos al eliminar por completo la frontera, convirtiendo las ciudades en dibujos lineales minimalistas y limpios. Asumiendo el papel de cartógrafo, la decisión de Manolo sobre lo que queda o se elimina de estos mapas minimalistas aumenta la naturaleza abstracta de las fronteras geográficas y políticas. Las ciudades abstractas ahora se fusionan, sin nombre, como un territorio unificado carente de distinción nacional.

La fotógrafa Clarissa Tossin (Porto Alegre, Brasil / Los Ángeles) aborda temas similares al cruzar las fronteras para documentar ciudades idénticas hechas por el hombre ubicadas a 7,000 kilómetros de distancia: Belterra, Brasil y Alberta, Michigan, en los Estados Unidos. Ambas ciudades fueron fundadas en la década de 1930 por Henry Ford que estaba ansioso por asegurar las materias primas para la fabricación de automóviles: madera de Alberta, y caucho y madera de Belterra.

Las dos ciudades comparten un estilo arquitectónico común llamado Cape Cod: desprovisto de ornamentación, las viviendas tienen marcos bajos y amplios que generalmente son de planta y media de altura. Mientras uno se para frente a una casa en una ciudad, Tossin sostiene una fotografía de una casa de la otra y las alinea exactamente para aplanar no sólo la distancia geográfica entre las dos ciudades, sino también las diferencias culturales.



Fig. 2 Clarissa Tossin,
De la serie *Cuando
dos lugares se parecen*,
2013, impresión digital
cromogénica sobre
papel, ed 1/3, Cortesía
de la artista y la Galería
Samuel Freeman, Los
Ángeles.

En "Más allá de la antropofagia: el arte, la internacionalización y la dinámica cultural", Mosquera acuña el término "glocal" para referirse a la difuminación de lo global con lo local. Él dice: "estamos viviendo en una era de 'correcaminos' que ha roto la idea de identidades fijas. Ha generado sujetos post-nacionales que se encuentran en constante movimiento físico y cultural" (Mosquera 3). Como se ve en el trabajo de José Luis, Manolo y Clarissa, Mosquera escribe que tales migraciones externas "están rediseñando los mapas etno-sociales dentro de los países receptores, desentrañando dinámicas culturales heterogéneas" (4).

Los tres artistas cruzan fronteras donde uno debe mostrar los pasaportes como prueba de identidad. Y, sin embargo, su obra de arte no parece tener una identidad en absoluto. En su ensayo "Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia" de 2002, Mosquera escribe que los artistas contemporáneos latinoamericanos ya no revelan su identidad a través de una estética folclórica o exótica como lo hicieron alguna vez. El folclor nacional se usaba a menudo para revelar una nación integrada e identificable, pero el arte latinoamericano de hoy en día está haciendo todo lo contrario. De hecho, el arte latinoamericano de los últimos 20 años continúa cruzando fronteras e influenciando las tendencias internacionales.

PUENTES – EL ARTISTA COMO ARQUITECTO

Creciendo entre Colombia, Venezuela y Panamá, Alexandra Gelis (Caracas / Toronto) cree que "los paisajes se pueden ver como el entrelazamiento de construcciones culturales y biopolíticas en las que reside nuestro sentido del lugar y de los recuerdos". Ella gira su lente hacia el Canal de Panamá, un atajo que reduce enormemente el tiempo que tardan los barcos en viajar entre los océanos Atlántico y Pacífico. La zona una vez disputada fue controlada por Francia y luego por los Estados Unidos antes de ser asumida por el gobierno panameño en 1999.

En su video de un solo canal *Bridge of the Americas*, Alexandra explora nociones de comercio internacional, así como la migración de personas. El puente es una vía principal donde, día y noche, numerosos buques y vehículos pasan bajo y sobre ella, respectivamente, ya sea entrando o saliendo del Canal. También hay amplias rampas de acceso en cada extremo y pasillos peatonales a cada lado. De su video, Alexandra escribe que "el trasfondo persistente de la vida en la zona del Canal de Panamá son estos barcos que pasan abarrotados de viajeros que saludan, los más transitorios de los ciudadanos".

En *Genealogía*, Dianna Frid (Ciudad de México / Chicago) también retrata un puente, pero ella contrasta la solidez del acero y el hormigón con el material flexible de tela e hilo. De la misma forma que un puente se construye ensamblando y asegurando materiales de construcción, Dianna sutura una estructura de conexión que continúa página tras página para que la acción física de pasar las páginas se replique al cruzar de un lado del puente al otro. Los puentes deslizantes son símbolos incontestables de la transición y, junto con el título *Genealogía*, Dianna comenta sobre el patrimonio, la reubicación y el desplazamiento.

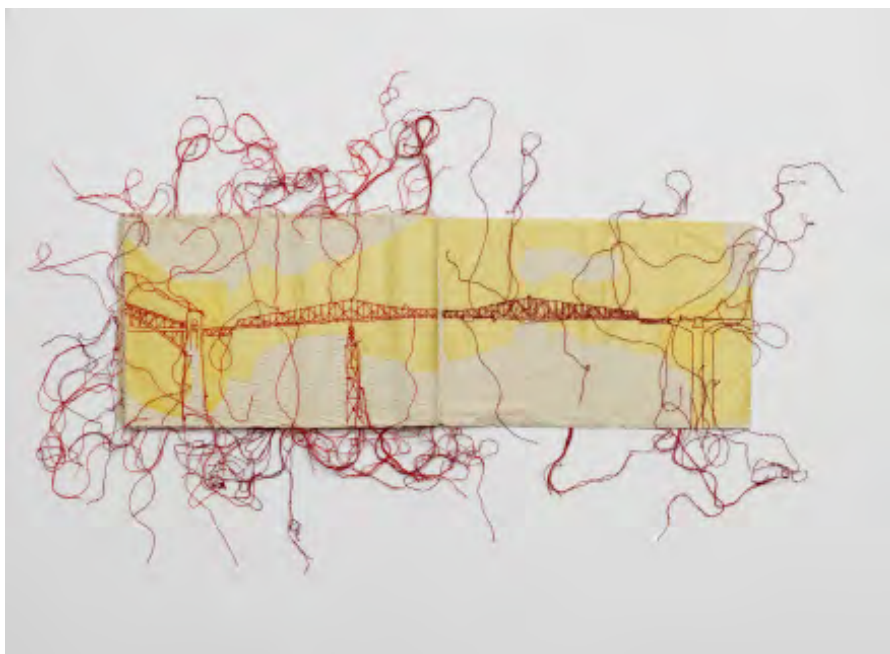


Fig. 3 Dianna Frid, *Genealogía*, 2002, libro único: tela, entretejido, papel y lápices de color, fotografía de Tom Van Eynde.

Al “leer” su libro, las palabras se han traducido en imágenes y texturas que se desarrollan secuencialmente para contar una historia. Se percibe una conexión entre la estructura de los libros y los edificios: los manuscritos de tela a menudo son bocetos para instalaciones arquitectónicas. *Genealogía*, por ejemplo, es un boceto de una instalación textil de 42 pies llamada *Estructura / Puente*.

Los puentes de Alexandra y Dianna desplazan a los migrantes hacia tierras extranjeras, a lo que Homi Bhabha llama una “tercera dimensión” (50) y es aquí —en la diferencia de límites— donde se producen las formas más creativas de identidad cultural. El tercer espacio, o brecha, hace presente algo que está ausente. Ésta puede ser una zona incómoda de ausencia o invisibilidad activada por la angustia que resulta de los límites vacilantes.

En *Ausencia*, la fotógrafa Laura Barrón (Ciudad de México / Toronto) comunica esto a través de edificios abandonados, piscinas vacías y espacios de transición encontrados durante sus estadías en ciudades latinoamericanas como Cali, Buenos Aires, Quito, Mexicali y Lima. Iniciado en 2012, *Ausencia* es un archivo continuo inspirado en las experiencias de reubicación de Laura, incluida la sensación de pérdida y falta de pertenencia.

Embarcarse en viajes nómadas, documentar espacios urbanos vacíos y abandonados en un estado de transición, buscando sitios que contengan marcas de lo que alguna vez fue. Estos sitios se superponen con planos de viviendas residenciales relativamente acomodadas —que incluyen patios, jardines y piscinas— que recuerdan tiempos de comodidad y estabilidad. Las fotografías de la ruina y la decadencia crean una tensión entre lo que evidentemente permanece y lo que ha desaparecido, y son testimonios de historias de violencia, agitación o decadencia.

COMUNIDAD – EL ARTISTA COMO TRABAJADOR SOCIAL

El subtítulo de *TransAMERICAS* —*Un signo, una situación, un concepto*— se tomó de Frederico Morais, un crítico brasileño de arte que, en 1970, organizó “Domingos de la Creación”, una serie de seis eventos comunitarios participativos celebrados el último domingo de cada mes en la sede del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Sobre ellos escribió un ensayo titulado “Contra el arte afluente” y declaró que “la obra de arte ya no existe. Es un signo, una situación, un concepto”. (45) Con esta afirmación, Morais conceptualiza el arte para permitir un rango más amplio de análisis.

Elena Shtromberg, escribiendo sobre Morais en *Sistemas de arte: Brasil y la década de 1970*, considera que “las alianzas entre el artista y el espectador son catalizadores para la construcción de un mundo mejor. Al asimilar las actividades a la experiencia artística, las situaciones estéticas... estimularían una conciencia colectiva a partir de la cual el progreso colectivo era entendible”. (2)

Tomando su nombre del dios murciélago del crepúsculo, la encrucijada y la transformación, Colectivo Z'otz* se reúne semanalmente para colaborar en trabajos que cuentan leyendas surrealistas de transición, desplazamiento y evolución. Nahúm Flores (Danlí, Honduras / Toronto), Erik Jerezano (Ciudad de México / Toronto) e Ilyana Martínez (Toronto) describen su objetivo de “estar juntos” en un entorno social, político y cultural cada vez más complejo.



Fig. 4 Colectivo Z'otz* (Nahúm Flores, Erik Jerezano, Ilyana Martínez), dibujo de pared, Producción Septiembre 8-11, 2016, 12 x 20 pies, fotografía de Wyn Gelynse.

También organizan sesiones de dibujo comunitario en las que a menudo crean “cadáveres exquisitos”. Éste fue un juego basado en el azar utilizado especialmente durante el movimiento surrealista: cada participante dibuja una imagen y luego dobla el papel para ocultarlo antes de pasarlo al siguiente jugador por su contribución. Cuando se abre, las composiciones resultantes son a menudo absurdas o sin sentido. De hecho, los murales del Colectivo se crean utilizando un proceso lúdico similar y se deja que el público imagine sus propias narrativas inspiradas en las composiciones.

El sociólogo argentino Roberto Jacoby (n. 1944) fue uno de los primeros en América Latina en formar grupos en los que los artistas trabajaran juntos. En 1966, Jacoby co-publicó el “Primer Manifiesto del Arte de los Medios” con Eduardo Costa y Raúl Escari: propusieron un género de arte desmaterializado que hizo uso de las estructuras de comunicación y los medios de comunicación.

Desde 1998, Jacoby ha estado involucrado en la concepción y el desarrollo de redes de artistas y no artistas. El más notable fue el Proyecto Venus, que se desarrolló entre 2000 y 2006. Se definió como una sociedad experimental con una red de casi 500 personas con diversos antecedentes sociales y educación. Usando una moneda llamada “venus”, estas personas intercambiaban bienes simbólicos o materiales para emprender una variedad de proyectos juntos. El Proyecto Venus se inspiró en la convicción de que la colaboración entre dos o más personas daba como resultado la formación de una identidad post individual, una inteligencia colectiva que era más rica en posibilidades.

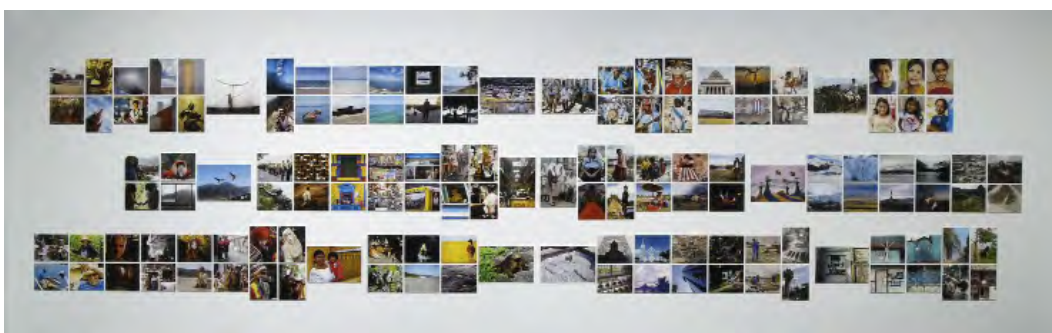
El artista de performance Eugenio Salas (Ciudad de México / London, Canadá) también hace referencia a las economías informales: destaca las cuestiones del comercio entre países y, en particular, se refiere a los desafíos de la importación y exportación no reguladas, incluido el contrabando. En lugar de dinero monetario, fomenta el comercio y el intercambio en un mercado donde, para él, la interacción social debe predominar.

En su presentación *YYZGRU Express*, Eugenio asume el papel de un servicio de mensajería que ofrece sus servicios para el transporte de paquetes entre las dos ciudades. Él entregó 12 paquetes en total, que contienen varios elementos desde fotos y postales hasta una plancha de pelo y un casco. Al actuar como proveedor de servicios, Eugenio documentó a los participantes y sus paquetes en una actividad que coincidió con el simposio “Encuentro 2013” del Instituto Hemisférico de la Universidad de San Paulo.

Las curadoras de *TransAMERICAS* —maestras Cassandra Getty y Dianne Pearce— decidieron que era pertinente crear su propio proyecto participativo que correría durante la duración de la exposición. El proyecto de fotografía comunitaria llamado *Click! Américas panorámicas* solicitó fotografías del público y luego imprimió y montó selecciones en el espacio de exhibición. Un sitio web fue especialmente diseñado para recibir las imágenes en www.transamericas.click. El documentalista de cine Juan Andrés Bello (Caracas / London, Canadá) fue contratado para encabezar el muro de esta comunidad.

Click! preguntó a las personas qué les gustaría que supieran los demás sobre América Latina al enviar fotografías que han tomado en uno de cinco temas: personas, lugares, prácticas, conflicto y diversidad, y conocimiento. Este proyecto internacional pretendía ser inclusivo, trascendiendo ideas de fronteras y categorías al indicar conceptos subyacentes de movimiento, cambio e identidad.

Fig. 5 *Click! Américas Panorámica*, 2016, proyecto fotográfico comunitario llevado a cabo en línea entre el 10 septiembre de 2016 y el 22 enero de 2017.



EL VILO COMO “LOGIA PÚBLICA” Y “TECNOLOGÍA DE LA AMISTAD”

En 1969, Jacoby dejó de trabajar como artista y comenzó a investigar conflictos sociales y políticos, después de participar en una exhibición llamada *Tucumán Arde* el año anterior. Con el objetivo de protestar contra el gobierno argentino, la exposición arrojaba luz sobre las injusticias sociales de la época. Pero la naturaleza controvertida de ésta, ponía a los artistas en peligro de ser perseguidos, por lo que el trabajo fue destruido rápidamente para proteger sus identidades. Debido a su final prematuro, la exposición no pudo ser documentada adecuadamente. Por lo tanto, se sabe poco acerca de quiénes fueron realmente los artistas participantes.

Esto marcaría la salida de Jacoby del arte para centrarse en la política y el conflicto social. A partir de ahora, se centrará en producir obras que llegarán a la mayor audiencia posible. El Proyecto Venus mencionado anteriormente fue el resultado de este cambio. Toni Negri, al enterarse del proyecto (en un asado organizado por Jacoby en Buenos Aires en 2003) acertadamente lo llamó una “logia pública” (Sainz): no hay requisitos para participar en el juego; más bien, la propuesta está abierta a cualquier persona dispuesta a participar.

La logia pública nos devuelve a “la vida en vilo”, el término propuesto por Pérez Firmat y el título de su libro. El guion o vilo conecta a los miembros en una logia pública para que puedan “transmitir sus valores infiltrándose en el presunto centro del cuerpo social” (5). El Buró de traducción que forma parte de Obras Públicas y Servicios del Gobierno de Canadá nos explica que dos palabras comienzan por ser separadas, luego se juntan con guiones para, finalmente, convertirse en una sola palabra escrita sin espacio ni guion. El guión denota una relación entre A y B. (Translation Bureau)

Mariana “Kiwi” Sainz y Cecilia Sainz, colaboradoras de Jacoby, rápidamente reconocieron que una logia pública en vilo no es un proceso espontáneo: “Se necesita el entorno

adecuado para que brote una relación, un campo de juego común donde las personas puedan conocerse y averiguar qué tienen el uno para el otro... Los temores, los prejuicios y las limitaciones están en contra". (Sainz) Las curadoras Cassandra Getty y Dianne Pearce, en colaboración con la curadora consultora Rita Camacho Lomelí, buscaron identificar "los vi-los" que unen a las comunidades con la exposición *TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto*.

La exposición —una especie de logia pública, si se permite— unió a 14 artistas cuyo trabajo examinó las relaciones formadas entre personas y lugares, y los presentó a través de cuatro temas: idiomas, viajes, puentes y comunidad. De la misma manera que el Proyecto Venus del sociólogo argentino Roberto Jacoby alentó el arte de conectar a las personas, los artistas de *TransAMERICAS* entrelazan redes, cruzan fronteras simbólicas y multiplican las oportunidades de encuentros fértiles. Su trabajo es un catalizador para el diálogo global a través de lo que Jacoby llamó una "tecnología de la amistad".

AGRADECIMIENTOS

Se desea agradecer a la curadora consultora Rita Camacho Lomelí (Ciudad de México / Toronto) por su orientación con la exposición. También se extiende el agradecimiento a las doctoras Elena Shtromberg (Santa Mónica, California) y Karen Cordero Reiman (Nueva York / Ciudad de México) por sus valiosas reflexiones. Tanto Elena como Karen han organizado exhibiciones para Pacific Standard Time: Los Angeles / Latin America (PS: LA / LA), una iniciativa organizada por the Getty Research Institute. Finalmente, se agradece a las siguientes personas que participaron en entrevistas, todos radicados en London, Canadá: Eduard Arriaga, Juan Andrés Bello, Carolina Delgado, Verónica Edgar, Mireya Folch, María Granjas, Germán Gutiérrez, Juliana Gutiérrez, Jorge Herrera, Ángela León, María Moreno, Ricardo Muñoz, Marcela Nieto, Marcela Otolora, Carlos Pardo, Patricia Pastor, Estela Quintero Weldon, Lucas Savino, María del Pilar Silva y Gerardo Toledo. ■