

## PROPUESTA PARA LA MESA 1: **Migraciones y exilios**

El énfasis de mi ponencia recae en un doble desplazamiento: la migración de la propia Bauhaus y el exilio impuesto o deseado de sus protagonistas. Lo que me interesa es sobretodo la manera en que estas migraciones y exilios configuraron ideas concretas sobre las vanguardias, la modernidad artística y el cosmopolitismo en el arte. En mi abordaje analizaré cómo se transformó la idea de la Bauhaus al transitar por México y qué impacto tuvo México en el pensamiento artístico de sus protagonistas. Ya que esta doble encrucijada entre migración y exilio es el eje de la Mesa 1, me parece la más adecuada para mi propuesta.

### **Joaquín Barriandos**

Instituto de Investigaciones Estéticas, Sede Oaxaca  
joaquinbarriandos@comunidad.unam.mx

Es investigador de tiempo completo del IIE, sede Oaxaca. Ha sido Latin American Cultural Studies Professor en la Universidad de Columbia de Nueva York (2011-2016) e investigador asociado del Instituto de Historia del Arte de París (2009-2010), la Universidad de Nueva York (2008-2009) y la Universidad de Barcelona (2005-2007). Se especializa en teoría del arte, cultura visual, y arte latinoamericano. Su investigación en curso se centra en las relaciones entre México y la Bauhaus. Entre sus publicaciones destacan *Josef Albers in Mexico* (Guggenheim Publishers, 2018), *Juan Acha. Revolutionary Awakening* (RM, 2017), *Global Circuits: Art Geography and the Global Challenge of Critical Thinking* (ACCA, 2011) y *Geoestética y Transculturalidad* (premio de la Crítica de Arte en España en 2007).

## **BAUHAUS: UNA IDEA MIGRANTE**

Bajo la presión del nazismo, Walter Gropius decidió cerrar definitivamente en 1933 las puertas de la Bauhaus. Su abrupto desmantelamiento –aunado a la persecución de bauhasianos comunistas o judíos– provocó el exilio de profesores y estudiantes, quienes se encargaron de difundir o refundar en sus países de acogida los principios estéticos y pedagógicos que habían dado origen a la escuela. En sus múltiples exilios, la ‘Idea Bauhaus’ se vio obligada a adaptarse y a transformarse al entrar en contacto con contextos locales y escenas culturales nuevas e inadvertidas. La Bauhaus es por lo tanto una idea migrante, hecha por inmigrantes y en permanente transformación. Ahora bien, mientras que algunos de sus exilios han sido cabalmente estudiados, otros han pasado casi inadvertidos. Si por un lado su desembarco en Estados Unidos ha dado pie a una suerte de ‘mito americano’ de la Bauhaus, la geografía global de sus múltiples exilios sigue siendo poco conocida, a pesar de que ciudades como Casablanca, Tel Aviv, Ahmedabad, Hong Kong, Tokio, Shanghái, Zagreb, Budapest, Sao Paulo, Buenos Aires, Ciudad de México o Santiago de Chile son de vital importancia a la hora de cartografiar la circulación transnacional de artistas, obras, ideas y pedagogías asociadas a la Bauhaus.

Como plantearé en la conferencia, la falta de un mapa global de la Bauhaus migrante no es sólo un asunto de geopolítica del arte. La invisibilidad de ciertas geografías es resultado de la particular manera en que se ha contado su historia, la cual se ha basado en una doble operación discursiva: mientras que por un lado se ha enfatizado su vertiente arquitectónico-razionalista, se han obliterado por el otro los orígenes expresionistas, místicos y teosóficos de los primeros años. De lo que nos habla la geografía global de la Bauhaus es entonces de una serie de silencios: de lo que ha sido disminuido o ha quedado fuera del relato oficial de la historia misma de la Bauhaus. Tal es el caso de las filosofías orientales o el mazdeísmo, introducido por Johannes Itten, creador del famoso Curso Preliminar; o bien la influencia que en Paul Klee y Wladimir Kandinsky tuvo el norte de África; o incluso la exhibición de artistas de la ‘Bauhaus’ que se llevó a cabo en Calcuta en 1922, la cual es poco estudiada ya que no parece tener relación alguna ni con el funcionalismo arquitectónico de la Escuela de Chicago ni con las teorías científicas del diseño moderno abanderadas por la Hochschule für Gestaltung de Ulm; lo mismo puede decirse de la presencia de objetos no-occidentales en museos alemanes durante la República de Weimar, a pesar de haber alimentado el imaginario vanguardista y cosmopolita de los primeros años.

En mi conferencia hablaré de los exilios globales de la Bauhaus y sus protagonistas, poniendo un especial énfasis en su relación con México. Para hacerlo, tomaré a Josef y Anni Albers, la pareja de artistas alemanes que emigró a Estados Unidos para enseñar en el Black Mountain College de Carolina del Norte, desde donde realizaron catorce viajes a México. Además de rastrear el exilio personal de los Albers en México, mi presentación abordará otro exilio: el exilio de las formas estéticas pre-hispánicas que sirvieron a Josef para desarrollar su pintura y a Anni sus telares abstractos. Tomando como punto de partida una carta que Josef Albers escribió a Kandinsky en 1936 en donde afirma que “México es, verdaderamente, la tierra prometida del arte abstracto”, en mi conferencia hablaré del papel que jugó el arte prehispánico en el imaginario global de la Bauhaus.

**Ilenia Colón Mendoza,**  
**Profesora Asociada de Historia del Arte, Universidad de Florida Central**

Propuesta:

Mesa 1. Migraciones y exilios

Responsable:

Renato González Mello, IIE-UNAM Corresponsable: Daniel Montero, IIE-UNAM

*Exile and Influence, from Spain to Puerto Rico: Luis Paret y Alcázar and José Campeche*

Previously, I have discussed the importance of Luis Paret y Alcázar's *Self-Portrait* of 1776 as reflecting the carnivalesque appropriation by intellectual elites of the *jíbaro* symbol all the while serving as a means of the artist negotiating his return from exile. The work was produced after Paret y Alcázar's removal from the Spanish court of Carlos III and his banishment to the island of Puerto Rico from 1775 to 1778. The painting, sent to the Bourbon monarchy as a gift, was pivotal in securing not only the painter's return to the Spanish court but also the continued success of his professional career. The portrait communicated important cultural and political implications that were understood by the crown who permitted Paret y Alcázar's auspicious return to Spain. This continued research aims to study how beneficial Paret y Alcázar's exile was for José Campeche's career. Many art historians have recounted how Campeche's style changed after Paret y Alcázar's came to the island and the Spaniard became his informal teacher consequently influencing the art of Puerto Rico forever. José Campeche y Jordán was born December 23, 1751 and died November 7, 1809 and is considered one of the best Rococo artists in the Americas. His parents were Tomás Campeche (1701–1780) and María Jordán y Marqués. His father was a freed slave born in Puerto Rico and his mother was a native of the Canary Islands. His father, a restorer and painter of religious statues, was an early influence on the young Campeche's interest in the arts. Because Campeche worked as a decorator and gilder before becoming a prominent portraitist one can assume he learned some art from his father. He also studied Latin and philosophy at the Royal Convent of the Dominican Order in San Juan. His biographies always note that between 1776 and 1778 he was in contact with Spanish court painter Luis Paret y Alcázar, who had been exiled to Puerto Rico. Other sources additionally mention that Campeche was a self-taught and versatile figure, pursuing music, architecture, topography, the design of coats of arms, and the making of musical instruments in addition to his work as a painter. The details of Campeche's life remain mysterious because his belongings were destroyed after his death yet two common threads exist in his biography: he was self-taught and Paret y Alcázar was influential. I will summarize what has been said about Jose Campeche's relationship with Paret y Alcázar's and analyze what we know versus what we have constructed as part of narrative to link colonial Puerto Rican art to the Spanish Rococo tradition. Of particular importance to demonstrating the migration of ideas are Campeche's three paintings of *Damas* on horseback that fuse Spanish iconography with local folklore and symbolism to create a uniquely *criollo* Puerto Rican product.

WC 463

**School of Visual Arts and Design**

12400 Aquarius Agora Drive  
Orlando, FL 32816-1342

4/19/2018.

Dear colleagues,

My secondary area of research is Rococo Spain and the interactions between its colonies, specifically Puerto Rico. I edited a book on *Spanish Royal Patronage 1412-1804: Portraits as Propaganda* that discusses what portraits reveal about the sitter.

Paret y Alcazar's exile to Puerto Rico is often dismissed as having little positive impact on his career but beneficial to the island's artists. I will attempt to link his work to that of José Campeche and discuss how the migration of ideas lead to a new synthesis of imagery. Campeche's *Damas a Caballo* reveal the Puerto Rican preoccupation of forging a local *criollo* identity. I believe my essay will be a good fit for **Table 1** that discusses the **Migraciones y exilios**.

I look forward to sharing my research and making meaningful connections with university faculty members. Please contact me if you have any questions about my submission.

Sincerely,

Ilenia Colón Mendoza

Associate Professor of Art History

# El exilio y la doble derrota de Pedro Garfias

ARNULFO HERRERA

**U**NA DE LAS más dolorosas derrotas que sufrieron las causas sociales en el siglo XX fue sin duda la que acabó con la Segunda República española en 1939. Acaso más dolorosa aún que la padecida por la Unidad Popular en Chile (1973), porque entonces ya estábamos conscientes de que las grandes potencias (con los Estados Unidos al frente) no permitirían jamás otro país socialista como Cuba en América Latina. En España, en cambio, se trataba sólo de dejar que la República dejara atrás los siglos de monarquía que ahogaban el desarrollo de una nación que un día fue la más poderosa del mundo. Sólo era cuestión de respetar la democracia y dejar que un gobierno emanado de las urnas cumpliera su rol histórico. No fue posible, las potencias del Eje y la recalcitrante derecha española se confabularon para derrotar a la República y los vencidos tuvieron que buscar el exilio, morir fusilados o acogerse a humillantes indultos y permanecer en la ignominia.

Entre los poetas del exilio se encontraba Pedro Garfias. Fue un caso muy diferente al de otros poetas y escritores que encontraron su destino en los países americanos y siguieron sus labores como “transterrados”, aunque en el fondo terminaron sus días con una nostalgia atenuada y el dolor de la derrota. Pedro Garfias cumplió su exilio en México, donde llegó en 1940. Pasó los últimos veintisiete años de su vida enfrascado en las batallas de otra guerra, una guerra vital que al cabo lo consumiría: su lucha contra el alcohol y una cirrosis hepática, conformaron la segunda derrota de su existencia.

Pedro Garfias había sido un poeta brillante que, al iniciar la década de los veinte, comenzó su trabajo artístico en el

movimiento ultraísta y figuró entre los más fervientes seguidores de las vanguardias. Al abrigo de Cansinos Assens, los vemos aparecer con Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, incluso con Jorge Luis Borges entre las publicaciones y los manifiestos del movimiento artístico. También lo vemos de co-autor con Gerardo Diego y Juan Larrea, participó en la misma revista donde colaboraron Rafael Alberti y Federico García Lorca. Su primer libro "El ala del sur", recibiría una extraordinaria acogida. Participó en el homenaje de 1927 a Góngora, pero debido a circunstancias fortuitas no apareció en la fotografía de los poetas que rindieron tributo al poeta aurisecular cordobés. Tuvo una intensa actividad entre sus despliegues literarios, su trabajo político y su lucha por la vida (se había casado en 1926 contra el parecer de su familia política), pero al fin tuvo un reconocimiento importante: en 1938 ganó el premio nacional de poesía cuyo jurado estuvo integrado por Tomás Navarro Tomás, Antonio Machado y Enrique Díez Canedo.

La desgracia de Garfias no terminó con la derrota de la República española, se continuó con su exilio inglés, como podría dar cuenta la elegía "Primavera en Eaton Hastings" y su llegada a México donde lo ahogó la fama que lo precedía. Recorrió el país leyendo sus poemas y los de García Lorca, captando admiradores (más que adeptos o discípulos) y aficionándose más de lo debido al alcohol. Sus amigos lo rescataron en varias ocasiones, pero fue inútil, llevaba las derrotas metidas en las médulas de los huesos. Su último libro ("Ríos de aguas amargas", 1953) fue escrito catorce años antes de su muerte. Esto le ocasionó un tremendo desgaste a su figura y al prestigio que pudo haber conseguido como autor de poemas realmente brillantes.

En esta ponencia me propongo revisar de manera muy breve la trayectoria artística de Pedro Garfias e ilustrar con sus poemas la forma en que el exilio puede matar las ilusiones de un hombre. Aunque este poeta es un caso extremo, de alguna manera representa el exilio que también padecieron otros poetas cuyo destino se cumplió en México.

## Mesa 1

**José Arnulfo Herrera Curiel** es doctor en letras por la UNAM, con especialidad en literatura mexicana y en literatura española de los siglos de oro. Es Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha impartido cursos en diversas universidades del interior del país y algunas del extranjero. Es autor de media docena de libros y más de 130 artículos especializados y de divulgación.

## Hacia una historiografía horizontal en la circulación global del arte: México - Harlem

- Como ya lo han señalado diversos autores (Indych, Folgarait, Arneus, entre otros), la presencia de las figuras más representativas del muralismo mexicano en los Estados Unidos sirvió para difundir el movimiento artístico y cultural que se gestó en México después de la Revolución. Esta dinámica fomentó la creación de redes y circuitos artísticos e intelectuales transnacionales, creados a partir de afiliaciones a problemas e intereses en común. En este ensayo estudio los puntos de contacto estéticos y políticos, así como los diálogos y las relaciones que se establecieron entre un sector de modernismo afroamericano y la vanguardia mexicana en la ciudad de Nueva York. El pensar la ciudad como una zona de contacto (Pratt), como un espacio de constante negociación de saberes de manera horizontal, nos ayuda a entender la creación de redes y circuitos artísticos e intelectuales transnacionales, a partir de afiliaciones a problemas e intereses en común. Considero que esta dinámica llevó a que artistas afroamericanos decidieran emular algunos principios, técnicas, procedimientos y posturas políticas de la vanguardia mexicana. Esto no solamente como una preferencia estética sino también la toma de una postura política ante problemas sociales compartidos en un periodo de transformaciones sociales y crisis económica. Específicamente, propongo que en la redefinición del sujeto afroamericano planeada por artistas e intelectuales del llamado Harlem Renaissance se encuentra parte de la agenda política mexicana enfocada en la creación de una nueva iconografía de los sectores marginales, el compromiso político de artistas e intelectuales como sujetos de la transformación social, así como los programas públicos y educativos implementados por el Estado mexicano. Así, propongo pensar el desplazamiento como un locus de enunciación que trabaja tanto en la fisicalidad de los sujetos que se trasladan de un país a otro, así como de manera conceptual en la medida que redefine proyectos artísticos, estéticos y políticos. Este ensayo nace en contraposición a la excesiva atención que se le ha dado a la relación de artistas e intelectuales, afroamericanos y mexicanos, con los patrocinadores artísticos blancos, como Rockefeller, la Harmon Foundation o la Julius Rosenwald Foundation, y es una apuesta por una historiografía del arte de manera horizontal.

Fundamentación para participar en la Mesa 1: Migraciones y exilios. Responsable: Renato González Mello. Corresponsable: Daniel Montero, IIE-UNAM.

- Tanto el exilio como la migración trabajan en torno al cuerpo excluido, voluntaria o involuntariamente, de un lugar específico. Sin embargo, ambos comparten la experiencia del desplazamiento y la manera en que éste afecta tanto física como conceptualmente a los sujetos y las ideas. Este ensayo, se centra en las formas en que el desplazamiento voluntario opera en propuestas intelectuales y genera espacios de confluencia y diálogos horizontales que superan los espacios nacionales. El archivo que generado a partir de la relación entre artistas mexicanos y afroamericanos ha sido poco trabajado dentro de la historiografía del arte la cual se ha centrado en las relaciones con los centros de poder político, económico o intelectual. Así, este ensayo cuestiona la historiografía tradicional del arte y propone un nuevo acercamiento en torno a la circulación global del arte como un proceso de constante desplazamiento entre múltiples centros y actores de producción artística.

Síntesis curricular:

- Marco Antonio Martínez Sánchez, Ph.D.

Es licenciado en Historia de México por la UNAM y doctor en Español y Portugués por Princeton University. Actualmente está trabajando en el manuscrito de su primer libro *Aesthetics of Displacement: Mexican Artists in the Modern Metropolis*, en el que explora las redes artísticas e intelectuales que se generaron en la primera mitad del siglo XX entre México y los Estados Unidos, con especial interés en la literatura, las artes plásticas y la danza. Ha presentado su trabajo en congresos en Estados Unidos, México, Puerto Rico, Canadá y Brasil, y ha publicado en revistas internacionales.

## *Home Away from Home. Latin American Artists in New York's Contact Zone c. 1970*

Aimé Iglesias Lukin<sup>1</sup>

In the effervescent and politically active cultural scene of late 1960s and early 1970s New York, a group of artists of Latin American origin created artworks that responded to their bicultural condition, demonstrating a much richer and more diverse cosmopolitan art scene than the one depicted in most existing historiographies. In the midst of the Cold War, with the Iron Curtain casting long shadows and creating substantial divisions between communities across the world, the struggle between opposing worldviews and the political and cultural identity of Latin America became of key concern to artists living in New York, the *de facto* capital of the Western world after World War II. For them “Latin American” was not a label with which they intrinsically identified; it came, rather, to express the sense of community that developed upon contact with other expatriates and through the often-difficult experience of being an immigrant. While institutions and the art market associated the region’s art with socially conscious figuration, such as Mexican muralism, or lyrical abstraction with local color, these artists were working through the formal problems and in the most experimental media developing in the city. An alternative concept of “Latin American art” began to take hold in New York resulting from their efforts to take ownership of the label and challenge folklorist stereotypes of the region.

My paper draws from my doctoral dissertation’s introduction and focuses on the formation of a new community and campus for collective action of Latin American artists living in New York in the late 1960s, understanding the metropolis as a zone of contact. While the role of the United States in the configuration of Latin American art has typically been studied by focusing on the institutions, governmental agencies, and exhibitions that helped shape North American dominance in the midst of the Cold War,<sup>2</sup> my work focuses instead on virtual spaces of belonging created by these artists, including political associations and publications. In particular, I will explore the 1971 foundation of the groups El Museo Latinoamericano and MICLA,<sup>3</sup> which conducted a series of actions to protest the politics of the recently founded Center for Inter-American Relations and more broadly the representation of Latin American art in the city.<sup>4</sup> Finally, I will study the magazine *Cha-cha-chá*, edited in 1974 by Julián Cairol,

---

<sup>1</sup> (The presentation could be given in Spanish or English, at the organizer’s preference.)

<sup>2</sup> See Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Univ. of Chicago Press, 1995; Andrea Giunta, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, trans. Peter Kahn, Duke University Press, 2007; Rodrigo Alonso, *Imán, Nueva York: arte argentino de los años 60*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2010. Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

<sup>3</sup> MICLA is the abbreviation for Movimiento por la Independencia Cultural de Latinoamérica.

<sup>4</sup> See Aimé Iglesias Lukin, “Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971,” *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (February 21, 2015), <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/5>; Luis Camnitzer “The Museo Latinoamericano and MICLA,” at José Luis Falconi and Gabriela Rangel, eds., *A Principality of Its Own*, 216-229.

Juan Downey, and Marta Minujín, which aimed to serve as an organ of diffusion and promotion for Latin American artists living in the city.

#### **Mesa 4. La historia del arte como zona de contacto**

Responsable: Joaquín Barriendos, IIE-UNAM

Corresponsable: Silvia Spitta, Arts & Sciences Faculty, Dartmouth College

My project shares with this panel the emphasis on the border like character of culture conformation, and the interest in zones of contact as areas of particular richness and area studies redefinition. Trying to synthesize the methodological framework of my thesis, I could say that the networks created by these artists is conceived as a Bourdieuan field but also as an imagined community, following Benedict Anderson's understanding of regional associations through cultural identity.<sup>5</sup> New York was for them a unique "contact zone" with highly asymmetrical relations of power but unique exchange possibilities, as Mary Louise Pratt would describe.<sup>6</sup> Still, Latin American is a polysemic label, as historicized by the now classic text *The Idea of Latin America* by Walter Mignolo.<sup>7</sup> Finally, as Hommi Bhabha described in *The Location of Culture*, nationhood and community are negotiated in "interspaces" in late modernity, and not rooted in great discourses. For all these reasons, the artworks that serve as case studies in my dissertation are understood as constantly "in-between."

#### **Biografía**

Aimé Iglesias Lukin is a PhD candidate at Rutgers University and the 2017-2018 Art History Fellow at the Metropolitan Museum of Art. Her dissertation focuses on Latin American artists living and working in New York during the late 1960s and early 1970s. She completed her MA at The Institute of Fine Arts at New York University, and her undergraduate studies in Art History at the Universidad de Buenos Aires. She has presented her work at the College Art Association 2016 and 2018, LASA 2016, among other symposia. She has been published in Guggenheim USB MAP's blog *Perspectivas*, *Artl@s Bulletin*, and *Review: Literature and Arts of the Americas*, among others. She received the 2013 Peter C. Marzio Award for outstanding research in 20th Century Latin American and Latino Art from the Museum of Fine Arts in Houston. She worked as a curatorial assistant in Fundación Proa, Buenos Aires.

---

<sup>5</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, (London: Verso, 1983).

<sup>6</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992).

<sup>7</sup> Walter Mignolo. *The Idea of Latin America* (Malden, MA and Oxford: Blackwell, 2005).

Historias en movimiento.

Dra. Eliza Mizrahi Balas

Mesa 4. La historia del arte como zona de contacto

Responsable: Joaquín Barriandos

En conexión con los estudios culturales y derivado de una tradición post-estructuralista, me interesa visitar críticamente la historia del arte y las fronteras que esta misma cruza para contar con todo aquello de lo que nos apartamos, que dejamos fuera-de-campo y así re-direccionar nuestra mirada y nuestra posición frente a la disciplina. Partiendo del entendido que si las imágenes se conciben como textos visuales que pueden ser decodificados, deconstruidos o interrogados desde cualquier punto de vista, las imágenes al no ser necesariamente racionales, lineales o lógicas, y en muchos casos resisten la interpretación; como ya lo postulaba Warburg en 1923, incorporan los instintos irracionales como parte del ámbito de la investigación histórica. Aunque no deliberadamente, estos planteamientos resuenan con los de algunos historiadores del arte como Didi-Huberman, y desde los cuales este texto buscará cartografiar los límites, los trazos los márgenes, los marcos desde los cuales la historia del arte se piensa como una historia fluida y procesual, atravesada a su vez por una experiencia concreta con la imagen, ofrece la posibilidad de verse *reencuadrada y remontada* de otra manera, de suscitar experiencias nuevas con el conocimiento, es decir, pensar los enfoques *discontinuos* de las imágenes, para otorgar una suerte traslación epistemológica que consista en organizar y desmontar el campo visual, de tal manera que se pueda reconocer en la imagen su verdadera capacidad de resistencia histórica, y por tanto política, no muy lejos de aquella obra de Jean Luc Godard titulada *Histoire(s) du cinema*, que más que una historia del cine, el cine deviene el dispositivo crítico de la Historia, del Arte, y de todo documento de la cultura. Quizá pensar las zonas de contacto de la historia del arte no este muy lejos del modo en el que sus archivos circulan y activan un modo particular de la imagen en movimiento.

Ahora bien ¿cuál es el riesgo de experimentar los límites en que se mantiene nuestra propia razón? ¿cómo establecer condiciones de posibilidad crítica para pensar la experiencia sensible con la imagen y definir ahí lo visual y lo figurable de tal manera que se cuestione el paradigma moderno del arte y la imagen? serían algunas de las preguntas a desarrollar.

Con cierta perspectiva, el método de conocer por imágenes, como lo llama Didi-Huberman, indicaría aquí una franja<sup>1</sup> indecisa que desborda al conocimiento, y que nos permitirá recuperar a pensadores como Bergson, Deleuze o Derrida, quienes articulan la posibilidad de un pensamiento de la diferencia que, implicado en el tiempo, haría estallar la noción clásica de la representación. He ahí el por qué, al recuperar esa genealogía filosófica, se podría construir toda una teoría del ver y del saber como constructo de imaginarios e identidades diferenciales de la(s) historia(s) del arte.

---

<sup>1</sup> Entiéndase por franja una condición crítica del pensamiento que nos permita desocultar la figura del límite como estructura de la representación. Dicho de otro modo: la franja, entendida como una fuerza que en exceso o en límite de sí misma, en la retención o en la proyección del límite, desconfigura la forma tradicional de pensar y con ello la de proyectar el espacio de la representación.

CV

Dra. Eliza Mizrahi Balas

Curadora Académica

5544498472

[eliza.mizrahi@muac.unam.mx](mailto:eliza.mizrahi@muac.unam.mx)

## Estudios

Licenciatura en historia del arte en el Instituto de Cultura superior.

Tesis : lineamiento y perfiles del arte contemporáneo.

Maestría en filosofía en la Universidad Iberoamericana. 2006

Tesis: poética de la diferencia. 2011

Doctorado en filosofía en la universidad iberoamericana. 2015.

Tesis: franja. Producción y síntoma de la política

Campo de investigación

Estética, Teoría crítica, filosofía, ética y política.

participación en coloquios así como congresos nacionales. Publicaciones en torno al arte, la filosofía y la literatura.

## Experiencia laboral

Fue docente del instituto de cultura superior, coordinadora editorial de la revista de arte y filosofía Vitral, fue asistente de investigación y proyectos curatoriales en Fundación Colección Jumex durante el 2007. Es docente de la Universidad Iberoamericana, del posgrado en Historia del arte de la UNAM y del Colegio de Saberes desde 2010 a la fecha. Actualmente trabaja como curadora académica del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

## LA FRONTERA CREADORA: TEATRALIDADES Y EXPECTACIÓN EN CIUDAD JUÁREZ

Dr. Carlos-Urani Montiel  
Departamento de Humanidades  
Instituto de Ciencias Sociales y Administración  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
[carlos.montiel@uacj.mx](mailto:carlos.montiel@uacj.mx)

### Mesa 4. La historia del arte como zona de contacto

La presente propuesta sostiene que la zona fronteriza (*borderzone*) entre Ciudad Juárez/El Paso afecta de forma directa la recepción e interpretación de los acontecimientos políticos, sociales y artísticos que ocurren en ella. Es decir, que el mensaje de un mismo evento, ya codificado e itinerante, depende por completo de la geografía, en este caso la frontera norte, en donde se pone en escena. Dentro de los códigos culturales de una comunidad existen comportamientos estereotipados (teatralidades reconocibles), los cuales generan un conjunto de imágenes legitimadas en función de los discursos dominantes. Todo suceso público retoma estas teatralidades sociales para respaldarlas, pero también para ejercer una crítica mordaz, al grado de incidir en el mensaje original de acuerdo a las problemáticas y tensiones fronterizas. El espectador, entonces no representa un agente pasivo dispuesto al aplauso, sino que se convierte en promotor y creador de nuevos significados que parten de lo local para cuestionar acontecimientos nacionales e internacionales.

Me refiero, y estos serían mis objetos de estudio, a la visita, en febrero de 2016, del Papa Francisco quien realizó una oración en la Cruz del Migrante, justo en el borde del río Bravo, frente a indocumentados que recibieron la homilía desde El Segundo Barrio, en El Paso. El festival de teatro clásico español más antiguo tiene lugar en estas latitudes; desde hace 43 años las obras de Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y otros autores llenan los foros de ambas

ciudades. ¿Cómo actualizamos y le damos sentido a los versos de los Siglos de Oro desde una condición fronteriza? La promesa de campaña de Donald Trump comienza a levantarse en Santa Teresa, Nuevo México; desde el lado mexicano, en San Jerónimo, en las afueras de Ciudad Juárez, un grupo de fotoperiodistas documenta la construcción, custodiada por el ejército, en el paraje desértico. ¿Por qué se eligió este punto? ¿Cómo han respondido los gobiernos locales de Estados Unidos? Las elecciones presidenciales en México están a un par de meses de distancia. Los dos punteros en las encuestas, Andrés Manuel López Obrador y Ricardo Anaya, iniciaron su campaña en Juárez. ¿Qué de simbólico hubo en estos actos y cómo afrontan el tema de la migración?

Desde los estudios culturales, creo pertinente incluir mi trabajo en la Mesa 4, destinada a La historia del arte como zona de contacto, ya que intento describir las teatralidades que entran en juego en actos públicos a partir del pensamiento fronterizo que las recibe y determina su significado.

### **Síntesis curricular**

Carlos-Urani Montiel es licenciado en Letras Hispánicas (UAM-I) y doctor en Estudios Hispánicos por parte de la Universidad de Western Ontario, en Canadá. Actualmente es catedrático en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en donde imparte clases en el Departamento de Humanidades. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Dirige los proyectos *Cartografía literaria de Ciudad Juárez* (<https://juaritosliterario.com/>) y el *Centro de investigación y documentación dramática Norteatro* (<http://norteatro.com/>), desde donde coordina el Taller de espectadores, que forma públicos para la escena teatral en la ciudad. El resultado de sus investigaciones ha sido publicado en diferentes revistas especializadas: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Letras Hispanas*, *Latin American Perspectives*, *Chihuahua Hoy*, *Signos Literarios*, *Anuario calderoniano*, entre otras.

Propuesta XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte Migraciones y transformaciones en las artes –IIE-UNAM

**Autor:** Jesús Torrivilla

**Título tentativo:**

Juntando imágenes que faltan: claves para el montaje de la escena contemporánea en Venezuela desde el afuera (2014-2018)

**Resumen:**

Venezuela ha sido calificada como un país a la fuga<sup>1</sup>, protagonista de una de las oleadas migratorias más importantes de este siglo en la región. La escena del arte contemporáneo ha tenido que construirse, pese a todo, con consciencia de esos movimientos, por sobre las fronteras y el territorio. Desde la creación de la Fundación de Museos Nacionales en 2005<sup>2</sup> en Venezuela las instituciones públicas y el arte contemporáneo han estado reñidos por una pelea que solo ha producido un vacío historiográfico y que implica un enorme reto para la investigación. ¿Cómo escribir la historia, entonces, desde varios “afueras”, tanto territoriales, como institucionales? Esta ponencia pretende explorar estrategias para hacer un montaje interpretativo del arte contemporáneo en Venezuela a partir de la falta, una construcción en torno a la sustracción como estrategia política, en la que las prácticas conceptuales han encontrado una potencialidad crítica provechosa tanto para su acción como para su interpretación.

---

<sup>1</sup> Según datos de la recopilados por la Organización Internacional de Migraciones, de Venezuela, un país de poco menos de 30 millones de habitantes, han emigrado legalmente más de 1 millón de personas solo en los últimos dos años. Sin embargo, otras proyecciones los ubican en cerca de 3 millones en los últimos diez años. Cifras tomadas de Luz Mely Reyes. “Venezuela a la fuga: análisis de una crisis migratoria”. 7 de marzo de 2018, *Diario el Tiempo*, <http://www.eltiempo.com/datos/cuantos-venezolanos-estan-saliendo-de-su-pais-y-a-donde-se-dirigen-189354> (Consultado el 15 de abril de 2018)

<sup>2</sup> A partir la creación de la Fundación de Museos Nacionales en el año 2005 durante el gobierno de Hugo Chávez, se borran los perfiles de investigación de los museos y se los funde en una sola gran colección, para la que se dejan de adquirir nuevas obras. Esas medidas, aún hoy, resultan en un profundo vacío historiográfico para el arte contemporáneo en el país. Para una relación de la política institucional del arte durante los primeros años del chavismo véase María Elena Ramos. *La cultura bajo acoso*. Caracas: Artesano Editores, 2012

## **Propuesto para:**

### **Mesa 4. La historia del arte como zona de contacto**

Se propone este trabajo para la siguiente mesa por el reto que impone la migración en Venezuela para el relato historiográfico de su arte contemporáneo. La actualidad de este problema exige también un enfoque contemporáneo, experimental, en el que la disciplina misma deberá repensarse para construir sus relatos desde los desplazamientos no solo de los artistas, críticos, y sus obras, sino también de sus epistemologías

### **Semblanza curricular:**

Jesús Torrivilla (Caracas, 1989). Trabaja en proyectos de investigación y curaduría con especial concentración en los cruces entre arte, política y violencia en la producción contemporánea de Latinoamérica. Su más reciente proyecto curatorial, *Callar la protesta*, se exhibió en la Ciudad de México en febrero de 2018. Maestro en Artes por la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México y doctorando en Historia y Teoría de Crítica de Arte por la misma universidad, es coautor de *El bravo tuky* (2015), crónica ensayística sobre música y cultura juvenil en Caracas. Prepara la publicación de su segundo libro, una historia del arte conceptual en Venezuela en los años setenta. Actualmente es investigador de la Cátedra *Cuerpo, diáspora y exclusión: estética, política y violencia en la modernidad globalizada*, de la Universidad Iberoamericana. Reside en Ciudad de México.

## **The Latino Queer Allegorization of *Frida Kahlo en los tiempos del SIDA*: Transcultural Pain in the Borderlands of Survival**

Alberto Sánchez-Sandoval

Since I was diagnosed with AIDS in 1990, Frida Kahlo's artwork and photographs have been a source for inspiration and survival in my academic writing. In this paper I trace how my own particular allegorization and theorization of her paintings and photographs in my testimonials mirror the representation of AIDS in the artwork and photographs of Latino/Chicano queer artists. Frida's body in pain inaugurates a space in Modern Art for those who live in the borderlands between life and death, health and illness, danger and safety, home and exile, oblivion and hope, trauma and survival. Because of my own ex-centric and marginal positionality, as a Latino queer man living with AIDS, always informed by migration, decolonization, and dislocation, I cannot escape Frida's iconic representations of suffering without allegorizing my own AIDS experience. Frida's wounds and injured body open a space of/for identification for a subjectivity in pain which must negotiate with abjection and dignity. Frida's mobility impairment which confines her to a bed and a wheelchair emblemizes the chronotope (Bakhtin) of the AIDS epidemic.

The art of AIDS, like Frida's iconic portraits and photographs, and like my own testimonial essays, struggles to find the aesthetic/rhetorical/visual language to express new structures of feeling, a new transcultural ontology, and a new epistemic discourse of illness. What's more, Frida's deathbed scene, the viewing of her corpse lying in her bed, and her funeral mobilize new ways of dying, mourning, and memorializing that frame the articulation of the heterotopia (Foucault) of AIDS. That is to say, like Frida's art and photographs, *en los tiempos del SIDA*, Latino queer men have created a new cognitive mapping (Jameson) of the body and an epidemic cartography (Prieto) that register a new contact zone with life and death inhabited by the those living in trauma, the *undead*. Once I look at Frida's artwork and photographs what comes to my mind *en el aquí y ahora* is: "Frida + AIDS=FridAIDS." It is an immediate and urgent invitation to revisit Cherríe Moraga's visionary feminist and queer conceptualization of "theory in the flesh." This is my alternative allegorization of AIDS. Frida is my passport to survival and my umbilical cord to writing *en los tiempos del SIDA*.

### **Alberto Sánchez-Sandoval**

Alberto Sandoval-Sánchez is Professor of Spanish and U.S. Latina/o literature at Mount Holyoke College since 1983. He received his Ph.D. in 1983 at the University of Minnesota. He is both a cultural critic and a creative writer. His bilingual book of poetry *New York Backstage/Nueva York Tras Bastidores* (Cuarto Propio, 1993) was published in Chile. In 1993 Mount Holyoke College produced his theatrical piece *Side Effects*, based on his own personal experiences with AIDS. In 1994 he edited a special issue of *Ollantay Theater Magazine* on U.S. Latina/o theatre and AIDS. He has published numerous articles in books and journals on U.S. Latina/o theatre, Latin American colonial theatre, and Puerto Rican migration. He is the author of *José Can You See?: Latinos On and Off Broadway* (The University of Wisconsin Press, 1999) and co-editor of *Puro Teatro: A Latina Anthology* (The University of Arizona Press, 2000, in collaboration

with Nancy S. Sternbach from Smith College); followed by a critical study, *Stages of Life: Transcultural Performance and Identity in Latina Theatre*, also in collaboration with Sternbach (Arizona, 2001). He co-edited with Frances R. Aparicio (University of Illinois, Chicago) a special issue on U.S. Latina/o literature and culture, *Hibridismos Culturales*, in 2005 for *Revista Iberoamericana*, and he also co-edited (*Jotopías/Patopías*) with Ramón Rivera-Servera (Northwestern University) a special issue on U.S. Latina/o queer theater and performance for *Ollantay Theater Magazine* (2008). His present research and scholarship center on the staging of monstrosity, enfreakment, queerness, and abjection on Broadway and minority theatre. He is also working on trauma, memory, death, and mourning in U.S. Latina/o theatre.

**Harper Montgomery**

*No viene al caso: Arte y Crítica en 1920 América Latina*

[hmontgom@hunter.cuny.edu](mailto:hmontgom@hunter.cuny.edu)

Artistas y críticos modernistas - junto con sus imágenes y texts-- circuló entre ciudades como Buenos Aires, Ciudad de México, La Habana y Lima durante la década de 1920 para formar una red Sur-Sur. En esta red, el modernismo se convirtió en una herramienta para hacer frente a la movilidad de sus circunstancias y para resistir al colonialismo del arte y la cultura. Los artistas que regresan de Europa sí mismos encontrados inspirados por las obras que cuestionaron los conceptos mismos de la artista, que recurren a artistas sin formación y autodidactas, artesanos y mujeres de emular y campeón. F o estos artistas y críticos, el modernismo se convirtió en una postura anticolonial, que planteó cuestiones que siguen siendo de vital importancia hoy en día, las tensiones entre lo local y lo global, la capacidad de los artistas para hablar en nombre de las personas deterioradas o no incorporadas, y, sobre todo, lo avanzado del arte y sus campeones pueden promulgar una política de oposición. En este trabajo se verá en estos temas, centrándose en los estudios de artistas y críticos activos en la Ciudad de México, Buenos Aires, Lima y que apoyan el caso de una respuesta, historia del arte relacional.

**Harper Montgomery** es el Phelps de Cisneros profesora Patricia Profesor de arte moderno y contemporáneo de América Latina y distinguido en el Hunter College. Ella obtuvo un doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Chicago y fue curador en el Departamento de impresión en el Museo de Arte Moderno. Sus publicaciones incluyen “entrar gratis: Exponer grabados en madera en una esquina en la Ciudad de México” (Art Journal, Invierno 2012), “Viendo mano de obra india como forma estética en la Ciudad de México y Nueva York” (modernismo / modernidad, Invierno 2014) y Más allá de la estética y la anti-estética (en preparación, Pennsylvania State University Press), que ella co-editado con James Elkins. Organizó las exposiciones trabajo abierto en América Latina, Nueva York y más allá: conceptualismo Reconsiderado, 1967-1978 (2013) en el Hunter College y en la Trienal Poli / Gráfica de San Juan (2005), entre otros. En el Hunter imparte cursos sobre el arte moderno y contemporáneo, y el modernismo global y el conceptualismo.

## **XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte**

### **“Migraciones y transformaciones en las artes”**

#### **Mesa 3. Diálogos, narrativas, tensiones y erosión de fronteras en la música**

Titulo de la ponencia:

**“La Colombia de Monterrey. Archivos musicales en los sonideros de la colonia Independencia”**

#### **Resumen:**

Generar un espacio de reflexión en torno a las migraciones colombianas en la ciudad industrial de Monterrey Nuevo León, desde la década de los setenta del siglo XX.

Entre la música popular del noreste de nuestro país surge un género tropical que se caracteriza por respetar de manera notable las versiones populares comerciales de la música de la costa atlántica colombiana. El impacto de esta música se concentró principalmente en un sitio emblemático de la ciudad conocido como “la colonia independencia” o la “indepe” barrio de migrantes provenientes de los estados de San Luis Potosí, Coahuila y Zacatecas. Estos migrantes lograron construir gracias al encuentro con otros migrantes colombianos – quienes transitaban por la ciudad en su paso para cruzar la frontera hacia Estados Unidos - un nuevo gusto musical que se gestó en la falda del cerro de la Loma Larga. Estos intercambios iniciaron hace más de cuatro décadas y se fueron extendiendo a toda la zona metropolitana y a otros estados del país, a pesar del fuerte estigma que sustenta como música de pobres y “cholos” además de su asociación con las drogas y la violencia.

En esta ponencia se busca analizar espacios de tiempo que permitan analizar cuestiones específicas en torno a la migración colombiana en la ciudad, frente a modelos de intercambios no reconocidos por la alta cultura. La capital financiera del noreste mexicano alberga no solo capitales económicos sino relatos y procesos de intercambio con los migrantes colombianos. Esta nueva identidad “la Colombia de Monterrey” es ampliamente descrita por el investigador José Juan Olvera<sup>1</sup>, quien se dio a la tarea en años recientes de identificar estos procesos e intercambios entre Monterrey y el folklor colombiano específicamente a través de dos géneros: el vallenato y la cumbia.

En el presente los archivos sonoros de los sonideros de la colonia independencia son parte importante de esta trayectoria de intercambios debido a que permiten conocer el amplio imaginario estético, musical y de prácticas culturales de estos intercambios entre regios y colombianos.

### **Fundamentación:**

La intención al proponer esta ponencia es la de generar un espacio de reflexión y aprendizaje en torno a las maneras en que la música incide como una práctica crítica que atraviesa las artes visuales, el entorno sociocultural y otros saberes afines desde lo sonoro y el archivo principalmente. Realizando este ejercicio desde el contexto de intercambio entre los migrantes del campo (que vivían en la ciudad de Monterrey) y migrantes colombianos con la intención de reconocer resistencias artísticas y estéticas desde la década de los setenta del Siglo XX hasta lo contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Doctor José Juan Olvera Gudiño <http://www.ciesas.edu.mx/olvera-gudino-jose-juan/>

**Ponencia presentada por: Dra. Rocío Cárdenas Pacheco**

**Adscripción académica: UAM Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.**

**Principales trabajos académicos:**

Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana UAM Cuajimalpa (2017). Cuenta con una maestría en Artes con Acentuación en Difusión Cultural por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León (2001). Realizó tres estancias cortas de investigación la primera en la ciudad de Austin Texas asistiendo al encuentro “Ilustrando la anarquía y la revolución” Mexican Legacies of Global Changes, Center for Mexican American Studies (CMAS) en la ciudad de Austin Texas durante el mes de febrero de 2014 y dos de ellas en la ciudad de Monterrey (mayo 2014 y agosto 2016). Durante el mes de mayo de 2014 realizó una exposición de archivo en colaboración con el crítico de arte colombiano Daniel Montero la cual llevó por título “Momentos de Inflexión. Aperturas hacia el arte contemporáneo en Monterrey” en la Pinacoteca de Nuevo León. Sus ejes de investigación vinculan relaciones y prácticas artísticas a los contextos políticos, identitarios desde la generación y la reconstrucción de archivos. El trabajo de investigación que desarrolló como proyecto de tesis es una investigación sobre las prácticas artísticas y la construcción de archivo mediante un acercamiento al trabajo de tres artistas regiomontanos: Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Sus reflexiones se centran en el entorno y la forma en que su obra y presencia trazaron una serie de cambios en el arte contemporáneo en la ciudad de Monterrey durante las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado. (entre otras). Cuenta con un libro publicado bajo el título: “El arte contemporáneo revisitado en Monterrey Como curadora ha realizado más de 300 exposiciones individuales y colectivas. Como crítica de arte ha colaborado en las siguientes revistas Art Nexus, Letras Libres, Velocidad Crítica, Armas y Letras y Vida Universitaria. Los mensajes del presente y del pasado nos llegan demasiado tarde” Dirección de Publicaciones de la UANL, Universidad Autónoma de Nuevo León 2011.

**TÍTULO:**

**Música y Acusmatización Expositiva:  
Migración en las representaciones museográficas.**

**RESUMEN de 474 palabras:**

Los procesos transculturales que reafirman la identidad o reconocen la alteridad social, conllevan a pensar –desde la museografía- nuevas formas de representación que reunifiquen las categorías patrimoniales (material/inmaterial/natural) que los museos han fragmentado artificialmente. Esto supone un “autoexilio” de la museografía *clásica*: representación silente y aséptica donde reina la materialidad objetual, misma que somete a la visualidad sin permitir la significación musical con sus repercusiones sonoras espaciotemporales; tampoco admite la fuerza expresiva gestual y corporal acompañada con fragancias que penetran la evocación temática; ni emociones progresivas guiadas por una narrativa aleatoria susceptible de captarse por una imaginación creativo/racional que eleva la cognición.

La **NeoMuseografía** atiende la identidad/alteridad con un lenguaje renovado, holoperceptivo y omnisemiótico, donde la *acusmatización* juega un papel relevante para crear atmósferas ontológicas que sumergen al visitante en mundos de pensamiento –pasado/presente/futuro- con la sonoridad significativa de cada tema evocado. La espacialidad neomuseográfica así concebida, es una migración sustentada por mi investigación posdoctoral que explora nuevas formas de expresión y significación: abandona su terreno de confort para arriesgarse a superar el problema sustancial de la disección museológica que resalta la materialidad como evidencia cultural, relegando contexto/mentes/cuerpos que les dio génesis.

Este viaje significó partir de la comunicación objetual hacia la *imagen multisensorial*, lenguaje que contextualiza la materialidad e inmaterialidad cultural mediante la estimulación del sistema perceptual/cerebral/motriz para provocar la *comprensión imaginativa corporeizada* (Mark Johnson): poder global pensante que capta conocimientos paralelos mediante la sensibilidad/exploración/interacción/descubrimiento/imaginación. Así, la NeoMuseografía se convierte en un soporte poderoso que eleva la capacidad comunicativa e integradora de la cultura; supera cualquier otro medio expresivo que, con las tecnologías de información y comunicación (TIC) actuales, es susceptible de compartirse en redes sociales para masificar su impacto.

La NeoMuseografía transitó espacios poco explorados por la museografía clásica, parajes donde relato/poesía/retórica/drama se fundieron con arte sonoro/escénico/visual/tecnológico para evocar mundos de conocimiento reveladores. Aquí, la *intermedialidad* involucrada experimenta su capacidad expresiva con un lenguaje que aspira a enriquecer la percepción y renovar los modos de expresión para sentir/significar/pensar; transgrediendo las fronteras del sentido e imaginación, intensificando el pensamiento con juegos renovados de signos/señas/textos mediante reglas semánticas que favorecen el poder de la imagen con enunciaciones diseñadas para ser captadas a través del desplazamiento físico, donde el público capta la inmaterialidad en el “encuentro”.

La actitud indiferente de la museología histórica hacia mi propuesta neomuseográfica, provocó dirigir la mirada hacia otros puertos que dieran cabida a esta nueva visión. Así, la NeoMuseografía reflexiona y se relocaliza en el arte, turismo cultural y tecnología educativa como territorios fértiles

para experimentar el lenguaje multisensorial; amplía horizontes con plataformas conceptuales para el turismo y educación mediados por TIC. La NeoMuseografía abandona el monolito del museo histórico, inamovible y desconfiado, para encontrar otra magnitud expresiva: aprendizaje, experiencia estética y socialización de saberes, donde la acusmatización juega un papel primordial por su elevada significación emotiva y ubicuidad espaciotemporal. ■

**MESA 3. Diálogos, narrativas, tensiones y erosión de fronteras en la música.** Justifico mi participación en esta mesa, debido a que es un espacio de intercambio de conocimientos y experiencias de investigación –en el marco de procesos migratorios epistemológicos con sus consecuencias en la producción sonora y musical, esto es, en la movilidad de recursos que erosionan de fronteras disciplinares de representación- que se ajusta a mi desarrollo interdisciplinar, donde interactúo entre lo sonoro, visual, dramático, gestual, aromático, espacial, degustativo, táctil y sus consecuencias ontológicas en la recepción museográfica. Mi reflexión teórica y metodológica orbita en torno a los desafíos de una investigación transdisciplinaria, con una migración natural acompañada de arte/ciencia/filosofía/literatura/tecnología/espectáculo; por tanto, es un sitio apropiado para dialogar sobre mi proyecto posdoctoral.

**SÍNTESIS CURRICULAR, 142 palabras:** *Diseñador industrial* (UAM-X 1986) y *Maestro en Museología con Especialidad Museográfica* (INAH 2003), *Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad* en las Facultades de Artes y de Diseño (2015) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos con *Posdoctorado “NeoMuseografía: poética del espacio museístico”* (publicado en libro digital abierto <http://bit.ly/2wot5NS>) en la Facultad de Arquitectura de la misma Universidad (2017). Su investigación transdisciplinaria tiene como componentes esenciales a la *imagen multisensorial* y *tecnología poliestésica*, con ellos interseca relato/poesía/retórica/drama/espectáculo mediante Arte Total (arte sonoro, escénico, visual, tecnológico, digital, conceptual, etc.) con un andamiaje conceptual que teje articulaciones e intersticios entre imágenes y textos disímbolos mediante “enunciados del encuentro” propiciados por el desplazamiento corporal expositivo, con una estética inmersiva/interactiva/participativa que provoca metacognición y aprendizaje significativo espaciotemporal. Cuenta con 25 años de experiencia en la realización de museos y exposiciones. Registro de investigador ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9156-7288>

Título: Migraciones y transformaciones en la música de Oaxaca:  
aproximaciones a través de los repertorios, instrumentos y géneros de  
los siglos XIX y XX

Autores:

Gonzalo Sánchez Santiago

Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM Sede Oaxaca

María de la Paz Gómez Miranda

Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma

Benito Juárez de Oaxaca

RESUMEN:

El tema a desarrollar en este trabajo trata sobre los procesos de migración y transformación de la música en Oaxaca, México, ocurridos en el periodo que comprende la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, siendo consecuencia de la implementación por parte del Estado de un modelo de ciudadanización. A través de una investigación que involucra el trabajo de archivo (documental, musical y fotográfico) y metodologías etnográficas ha sido posible contar con datos sobre el fuerte impulso que recibieron las bandas de viento por parte del Estado, las cuales tienen sus antecedentes en las capillas de viento y éstas a su vez en las capillas musicales del periodo virreinal. Este nuevo escenario musical está caracterizado por un gran dinamismo reflejado en migraciones de géneros, tanto a nivel nacional como internacional, adaptaciones de obras de concierto, comercialización de instrumentos y repertorio musical desde Europa; lo anterior, se inserta en la dinámica de la organización comunitaria de cada población y trae como consecuencia una intensa actividad musical que conforma la base para la caracterización de las culturas musicales de Oaxaca y un impulso a las composiciones locales, las cuales no se limitan a áreas geográficas específicas sino que obedecen a otros factores de índole social, artístico, comercial, político, etc. La aproximación multi e interdisciplinaria a estos procesos permite una visión holística de la historia de la música y cómo ésta ha sido utilizada en la construcción de identidades.

Justificación:

Nuestra ponencia aborda la temática de los procesos de migración e intercambios que transformaron la música en Oaxaca hacia finales del siglo XIX y principios del XX como parte de las políticas de ciudadanización por parte del Estado. Tales procesos se ven reflejados

en el fomento de agrupaciones y repertorios musicales, la mayoría de ellos importados, que con el paso del tiempo caracterizaron a la música de las ciudades y pueblos de la entidad. Por tal motivo, sugerimos su inclusión en la Mesa 3. Diálogos, narrativas, tensiones y erosión de fronteras en la música.

## **Propuesta para participar en el XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte Migraciones y transformaciones en las artes.**

**Autoras: Olga Picún y Ana Marta Martínez, Universidad de la República, Uruguay.**

### **El baile moviendo fronteras. Migrantes dominicanos en Uruguay: diálogos y tensiones.**

#### Resumen

La música y el baile congregan al colectivo de migrantes dominicanos, regulando muchas de las interacciones interpersonales. El marco en que se desarrollan estas interacciones se encuentra en tensión debido a la interculturalidad del sistema de relaciones dentro del colectivo y con los actores nacionales.

Se parte de un modelo de comunicación interpersonal visto como un todo integrado, el cual comprende lo verbal y lo no verbal (gestual, corporal, etc.). La comunicación es entendida como procesos de interacción, en los que opera un intercambio de información, y donde la linealidad de los enfoques tradicionales son sustituidos por una concepción circular de la misma (Watzlawick, P., Helmick, J. B., Jackson, D. (1985), Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas. Barcelona: Herder, p.18). Esta circularidad permite definir un continuo comunicacional que involucra tanto a un emisor como a un receptor, quienes transforman alternativamente sus roles, propiciando así la retroalimentación.

Las relaciones interpersonales, los roles y lugares no dependen ni están configuradas en la abstracción. Existe una historia vincular que trae cada uno, aprendida y puesta en práctica desde su nacimiento en un contexto histórico y social determinado. De esta manera se sedimentan las prácticas culturales a través de costumbres y rituales construidos en el diálogo individuo-sociedad-instituciones. Es a través de estas prácticas y su valoración social que las relaciones interpersonales adquieren sentido para cada uno de los individuos del colectivo, de manera que se va configurando “una cultura común” (Volóshinov, V. N. (2009), El Marxismo y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires, Argentina: Godot)

Esta forma colectiva o sentido en común no implica una armonía. Se construye en un campo en atravesado por tensiones entre culturas (“machista”, “eurocéntrica”, “blanca”, “individualista”, “indígena”, “negra”, “feminista”, etc.) que afectan a los individuos con mayor o menor intensidad. Es en este campo en tensión, el campo social, donde vive la diferencia y la diversidad, y se “juega” dialógicamente en las relaciones sociales y en los productos culturales.

En este trabajo se buscará describir y comprender los diálogos y tensiones que se plantean en dos niveles de interculturalidad:

1. Entre migrantes dominicanos y uruguayos, es decir, entre quienes la práctica del baile asociada a un aprendizaje y manejo de ciertas técnicas está profundamente arraigada; y la cultura local más volcada a la escucha y al seguimiento del ritmo sin una estructura identificatoria con determinado baile (bachata, merengue, plena, cumbia, salsa).
2. Dentro del colectivo dominicano, en el sentido de que está en disputa la “autenticidad” de los diferentes modos de bailar la bachata, vinculados a una mayor o menor sensualidad.

## **Mesa en la que se propone participar**

### **Mesa 3. Diálogos, narrativas, tensiones y erosión de fronteras en la música.**

El trabajo que proponemos se enfoca a describir y comprender los diálogos y tensiones que surgen en el marco de una migración reciente a través de la práctica del baile. Estos diálogos y tensiones se observan en los niveles endogrupal y del grupo de migrantes frente a la cultura dominante del país receptor.

#### **Síntesis curricular de Olga Picún**

Musicóloga egresada de la Universidad de la República de Uruguay (Udelar). Es Doctora y Maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México y Maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México, institución en la que concluyó en 2013 una estancia posdoctoral en el Programa de Maestría y Doctorado en Música. Es Profesora Adjunta del Departamento de Teoría y Metodología de la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar y Consultora de la UNESCO para la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Participa en el proyecto “Músicos y músicas del exilio español republicano en México” con sede en la UNAM, y es responsable del proyecto “Dominicanos en Uruguay: el baile y su entorno. Prácticas de comunicación intercultural”, financiado por la Sectorial de Investigación Científica de la Udelar. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

#### **Síntesis curricular de Ana Marta Martínez**

Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica del Uruguay, cursó estudios de Maestría en Comunicaciones y Doctorado en Sociología en el Posgrado de Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir de los estudios de lo simbólico y del Imaginario, profundizó en el estudio de las minorías, a través de la microsociología y la psicología analítica. Actualmente participa del grupo de investigación «Altermedia» del Programa de Desarrollo de la Investigación en Comunicación (UdelaR) y también integra el proyecto «Dominicanos en Uruguay: el baila y su entorno. Prácticas de comunicación intercultural», financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica. Se desempeña como Profesora Asistente en el Departamento de Teoría y Metodología de la Facultad de Información y Comunicación de la UdelaR.

## **Diasporic Futurities and Dirty Feminisms**

---

### **Techno-Tropicality in Tomasa Del Real's Visual Reggaeton**

Through self-fashioned performances, the Chilean Reggaetonera Tomasa Del Real specifically focuses on the capabilities of the genre to house a decolonial, diasporic, and feminist discourse, one that is neither overly sanitized nor moralized.

Del Real deliberately positions her production under Reggaeton's umbrella and the space the genre holds in U.S. mainstream culture, entangling itself in a trail of complex colonial histories. Her work further appears at the intersections of digital-tech development, consumer culture, and the gendered "tropical" identity badge. In this way, my particular interest in Del Real's work is drawn from its postcolonial speculative undertaking of a contemporary desiring and desired body. A body that explodes its potentiality for desire through a creative approach to emerging forms of spatial mobility, inhabitation, perception and imagination enabled by digital technologies.

The music genre Reggaeton emerged as a result of a constant circulation between Central America's Caribbean, the Caribbean islands (mainly Puerto Rico, Dominican Republic and Cuba), and the East coast of the United States. From this moment on, Reggaeton has been rapidly absorbed into the U.S. mainstream culture, pushing its constituting identity to encompass Latin America as a whole and to serve a racially and gendered exploitative consumption of Latin American and Caribbean bodies. Nonetheless, Reggaeton has also worked as a sonic, visual, textual, and performative tool for alternative forms of feminism to articulate themselves.

With a special attention to these alternative forms of feminisms, I am interested in exploring how have Reggaeton's diasporic imaginary, understanding of cultural genealogy, geography, and forms of landscape representation changed. What are the contemporary conditions, preoccupations, and innovations at the forefront of these changes? How have these practices approached early Reggaeton's aesthetic and technological tools in inciting these changes? How do these changes work at the level of the body?

In answering these questions, I will be focusing on the music video *Arena Modernísima*. *Arena Modernísima's* immoderate use of high-tech visual and sonic effects—a common characteristic of the overall Reggaeton sub-genre Neo-Perreo or Reggaeton del Futuro—bring about relevance to the tools that the genre initially provided. Del Real creates "dirty" spaces, spaces para "que se coman, que se culeen" (spaces for people to fuck) through a simultaneous "working on, with and

against” Reggaeton’s varying form and elements through time. Furthermore, the artist creates spaces of illegibility in staging a conscious performance of a game of pleasure. This space of uncertainty serves as a site for Del Real to perform the provoking and sexualized poses, as observed in the mainstream form of the genre, under her own terms and for her own pleasure. In this way, Del Real’s Visual Reggaeton complicates the spatial and temporal connotations of mainstream Reggaeton, in addition to its politics of desire and seduction, through a critical return to the very hybrid space that gave origin to the genre. A move away from a hyper-local territorial imaginary to a fluid sense of location that moves through digital spaces, diasporic identities, glocaleconomies, and dirty feminine futurities.

Sofia Villena-Araya is a Costa Rican artist with a background in classical dance and music. In 2017, she graduated from the San Francisco Art Institute with a bachelor in Painting and Contemporary Art History and Theory. Currently, she is working towards the completion of a master in Contemporary Art Theory at Goldsmiths, University of London. She has published in a variety of journals and online magazines such as Dissolve Magazine, [Esfera Pública], Escena Magazine of the University of Costa Rica, and Revista Calle 14. She has researched on alternative feminist Reggaeton Practices, masculinity in Costa Rican black and white photography, museum practices during the Sandinista and Russian revolutions, and politics of mourning and public artworks in Costa Rica and Colombia. Her master dissertation is focusing on biopolitics in the Darien Gap.

Mi interés en participar en la mesa “Diálogos, narrativas, tensiones y erosión de fronteras en la música” coordinada por Consuelo Carredano se debe a su enfoque en la música que surge a partir del contacto entre diversos ritmos, lugares y culturas, tanto como en su enfoque interdisciplinario. Mi metodología a usar busca la relación entre el aspecto visual, performativo, textual y sónico en el trabajo de la reggaetonera chilena Tomasa Del Real y en la historia del Reggaeton más ampliamente. Mas allá, me interesa mapear la reconstrucción de la diáspora y genealogía artística comprendida por el género Reggaetón y conllevada por el género Neo-Perreo.

Título tentativo:

***Identidades desplazadas y espacios intermedios en la representación de la actual migración puertorriqueña***

La migración se ha convertido en un fenómeno alarmante en la reciente historia puertorriqueña. Si bien el desastre generado por dos intensos huracanes en los pasados meses ha disparado sus cifras, una crisis económica fraguada en los quince últimos años ya venía mermando su población de manera dramática. En este contexto, la experiencia de abandonar su isla natal y adaptarse a una sociedad distinta ha provocado una intensa reflexión por parte de numerosos artistas sobre las transformaciones que se han derivado de su experiencia al entrar en contacto con el espacio que les recibe.

Uno de los cambios más trascendentales que se producen como consecuencia del proceso de la migración se manifiesta en la propia identidad del individuo, en este caso, la del artista. En su mayoría a través del autorretrato (literal o figurado), y simulando un diario visual, los creadores visuales exponen y analizan las distintas miradas que su cuerpo, su nacionalidad o sus costumbres protagonizan en la sociedad que les acoge, que por lo general -pero con notables excepciones- suele ser la estadounidense. Sin embargo, sus reflexiones superan las particularidades propias de estas geografías y traducen, mediante poéticas imágenes, diferentes procesos y experiencias planteados desde la teoría de la migración y que suelen ser comunes en cualquier emigrante.

La piel y las formas corporales llevan a artistas como Brenda Cruz y Mónica Félix a cuestionar los estereotipos con los que la sociedad receptora identifica su procedencia, confrontándolos con imágenes que representan su identidad desde una óptica propia. Las identidades desplazadas son también fruto de la investigación de artistas como Osvaldo Budet o Antonio Martorell, quienes

plantean, a través de la ficción del arte, el contraste social y la crisis personal que experimenta la clase trabajadora en la industria desde las décadas centrales del siglo XX hasta los años recientes. Procesos también comunes en los inmigrantes, como la bifocalidad de sus vidas, divididos entre la realidad exterior de la geografía que les acoge y una realidad interior que sigue conectada a su país de origen, se plasma en la fabricación de personajes ficticios con los que los artistas sobrellevan la experiencia del desarraigo.

Por su parte, el poético espacio intermedio entre la geografía de origen y la de acogida se representa a través de la recuperación de recuerdos, por medio de la memoria y de los procesos de nostalgia. La representación de la desubicación que experimentan quienes emigran y la lírica sensación de estar en un imaginario espacio intermedio son también factores habituales en las propuestas artísticas más recientes. Ficción y realidad, por lo tanto, son elementos indivisibles en la experiencia de numerosos artistas que han protagonizado el fenómeno de la migración.

Finalmente, no es siempre la cultura de acogida la que impone sus normas o formula juicios sobre la identidad de los individuos que se desplazan. También la migración de los objetos, costumbres o diseños que efectúan los propios artistas provocan un fenómeno de "contracolonización" cultural, que nace como fruto de sus experimentaciones visuales.

**Mesa a la que se solicita participar:**

Esta propuesta de ponencia se ajusta particularmente a los planteamientos desarrollados en la Mesa 2, dedicada a Presentaciones y representaciones de la migración. Trascendiendo referencias geográficas y símbolos identitarios, esta propuesta analiza cómo los artistas que experimentan la migración representan, a través de distintos medios, fenómenos como el desdoblamiento de identidad, las vidas bifocales o el

transnacionalismo en el proceso de vivir en una sociedad y una cultura ajenas a su origen.

**Breve trayectoria:**

Laura Bravo López es doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y catedrática en el Programa de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico - Recinto de Río Piedras. En relación con la migración, ha dirigido el proyecto de investigación "El arte puertorriqueño y los recientes flujos de la diáspora" (entre 2014 y 2017) y ha sido curadora de la exhibición *Ida y Vuelta: experiencias de la migración en el arte puertorriqueño contemporáneo*, abierta en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR, a lo largo del pasado año. Es una de las coordinadoras del número monográfico dedicado a "Arte y migraciones: contextos, procesos y experiencias", de la revista *Arte y políticas de identidad* (Universidad de Murcia, julio 2018); y fue coeditora del número especial de *El Centro Journal* (Hunter College, CUNY, 2016), dedicado a las remesas culturales en la migración entre Puerto Rico y Estados Unidos.

## **Solicitud para participación en el XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte Migraciones y Transformaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas**

Pablo Domínguez Galbraith  
Princeton University  
pablod@princeton.edu

### **Título**

*Imagen-migrante, imagen-refugio: fotografía y migración en la era de la crisis del desplazamiento humano*

### **Resumen**

Una política de in/visibilidad estructura los debates sobre la migración y el destino de aquellos que se desplazan por el mundo. Gobiernos y Estados llevan a cabo políticas y estrategias para proyectar imágenes de control y despertar simpatías con las bases votantes xenofóbicas, o manipulan imágenes e imaginarios de crisis migratorias para avanzar agendas militarizadoras y securitarias (De Genova, Thomas Nail). Los muros se han transformado en íconos de una soberanía hierática y paradójica, a la vez encarnando y borrando la verdadera fuerza o desvanecimiento del Estado-nación (Wendy Brown). Algunas políticas de Estado buscan invisibilizar las violaciones a los derechos de refugiados terciarizando el control fronterizo a países vecinos, o limitando el acceso de medios e investigadores en centros de detención y puntos de entrada. Los migrantes y refugiados (una «y» que no siempre busca separar los dos términos) procuran su propio modo de in/visibilizarse como táctica para evitar ser “asegurados” y deportados; a veces, permanecer indocumentado es una estrategia de sobrevivencia. Por su parte, defensores de derechos humanos diseminan imágenes de sufrimiento, o incluso de cuerpos sin vida, para humanizar las consecuencias de las acciones de los gobiernos y para provocar una simpatía pública. La producción de imágenes de las inmensas odiseas en las que se ha convertido el cruce de fronteras en nuestro mundo tienen efectos políticos y sociales de largo alcance, tanto en la psique individual de migrantes y ciudadanos, como en la imaginación colectiva de las sociedades.

En la última década hemos visto germinar proyectos fotográficos de gran nivel que dejan constancia de algunos de estos procesos, a la vez que se vuelven también un modo de reproducirlos, habitando la delgada línea de lo espectacularizante, la dignificación crítica, y una visualización que registra los modos complejos de atender los procesos migratorios hoy. Estos proyectos se inscriben en una larga línea histórica de los modos de representación del traslado humano en el arte y la fotografía, y generan su propia inflexión en el contexto de los usos de la imagen en un mundo globalizado, mediatizado y socializado digitalmente con el avance de las tecnologías de comunicación y la extensión masiva de la fotografía en dispositivos móviles.

La ponencia que propongo explora formas de representación fotográfica de la migración contemporánea en los corredores de Centro y Norte América y del Norte de África hacia Europa, en registros que van de lo más puramente documental hacia formas más artísticas, conceptuales e intermediales. De un modo comparativo de contextos, métodos, registros y modos de intervención, se trazarán puntos de contacto y distanciamiento entre las obras fotográficas y visuales, y las estrategias de negociación de la imagen migrante (TJ Demos) con los sujetos representados y los espacios y contextos fotografiados. La ponencia mostrará y discutirá las obras de Mauricio Palos (*My Perro Rano*), Narciso Contreras (*Lybia: A Human Marketplace*), Daniel Castro García (*Foreigner: Migration into Europe 2015-16*) y Richard Misrach y Guillermo Galindo (*Border Cantos*), para entreverar formas comunes, singulares y disímiles, y determinar la posición de las imágenes (Didi-Huberman) en dichos proyectos, y el tipo de intervención crítica que fotógrafos laureados y reconocidos están buscando frente a la inmensa masa de imágenes de migrantes y refugiados.

## **Fundamentación**

Esta ponencia puede inscribirse perfectamente en la Mesa 2: “Presentaciones y representaciones de la migración” ya que atiende al problema de la visibilización de la migración en fotografía, analiza las estrategias artísticas, formatos y modos de intervención, y busca pensar qué tipo de imaginario producen dichos proyectos.

## **Síntesis Curricular**

Pablo Domínguez Galbraith es candidato al Ph.D. en el Departamento de Español y Portugués en Princeton University. Actualmente trabaja en su tesis doctoral titulada *Migrating Violence, Migrating Justice: Politics and Aesthetics of Central American Migration in the XXI Century*. La tesis sitúa el proceso histórico de expulsión, desplazamiento, tránsito y retorno de los migrantes centroamericanos en el corredor hacia el norte en la era neoliberal inaugurada por el TLCAN. En ella, se trazan la emergencia de redes transnacionales de solidaridad y politización de la causa migrante, así como las formas de lucha y resistencia por sus derechos humanos y dignidad, y el desarrollo de estéticas kinopolíticas y forenses empleados por artistas involucrados en dichos temas. Es también colaborador y fundador de la iniciativa *Ecologies of Migrant Care*, una plataforma digital de investigación y producción audiovisual sobre el corredor migratorio en el continente americano desarrollada por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York y financiada con el apoyo de la Luce Foundation. Sus publicaciones han aparecido en revistas académicas como *Emisférica*, *Política Común*, y *Horizontal*.

## XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte Migraciones y transformaciones

### *Partido del Pueblo Migrante. Espacio público y representación política transfronteriza en la obra de Tania Bruguera*

#### 1. Resumen:

En 2006, la artista de origen cubano Tania Bruguera inició el proyecto Movimiento Inmigrante Internacional. Esta iniciativa fue presentada por el Museo de Arte de Queens y Creative Time y tiene como misión “redefinir la situación del ciudadano-inmigrante y poner a prueba el concepto de ‘arte útil’”, una noción que la artista ha desarrollado a lo largo de su trayectoria, como parte de una estrategia para integrar la práctica artística en la búsqueda de soluciones sostenidas a situaciones sociales de urgencia. Luego, en 2012, durante el proceso electoral en México y enmarcado bajo el mencionado movimiento, funda el Partido del Pueblo Migrante. Concebido como una plataforma que trastocaría dicho momento, éste permitió por un período otorgar un espacio de representación política para la población migrante afincada en la Ciudad de México. Asimismo, a través de programas educativos, medios de comunicación, asambleas y manifestaciones estético-políticas, se reunió a una comunidad migrante y a las asociaciones civiles a intercambiar puntos de vista sobre dicha problemática. El PPM fue a su vez acogido por la Sala de Arte Público Siqueiros y perteneció a una línea de acción del propio museo que desarrolla proyectos, exploraciones y análisis sobre el espacio público; concepto que responde a la vocación heredada del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Después, el partido utilizaría como centro de campaña Casa Talavera, un centro cultural perteneciente a la Universidad de la Ciudad de México y que está ubicado en el barrio de la Merced, en el Centro histórico.

Bruguera, desde la noción de “arte útil” entiende que la transformación social puede ser también un acto estético. El PPM fue una estrategia que hizo un corte en una estructura sociopolítico empañada por el proceso electoral de 2012 en México. Señala fuertemente la falta de agenda migrante en las propuestas de los candidatos a la presidencia y estableció redes sociales de migrantes y aliados para lograr visibilidad y una oportunidad para la imaginación política. En el presente trabajo, se ofrece una reflexión sobre la figura del partido político a partir del planteamiento sobre el desacuerdo de Jacques Rancière: “La afirmación de un mundo común se realiza así en una puesta en escena paradójica que reúne a la comunidad y la no comunidad”, en contraste con los planteamientos teóricos propuestos por la artista. En estas tensiones, es

en donde se desarrolla al Partido del Pueblo Migrante. El PPM se sitúa a los márgenes, pero es una inserción aguda en el campo de la esfera pública.

## 2. Fundamentación y síntesis curricular

La presente se propone para la *Mesa 2. Presentaciones y representaciones de la migración*. El proyecto artístico de Tania Bruguera titulado Partido del Pueblo Migrante trabaja en la representación política y creación de un espacio para visibilizar a ciudadanos cuyos derechos políticos han sido negados por considerarse ilegales o faltos de una documentación que los acredite como legítimos. Bruguera define al migrante como un ciudadano global no afincado a territorios ni fronteras, pero no por ello faltos de derechos y reconocimiento de sus demandas. El análisis que se propone al PPM cumple con los objetivos señalados en la descripción del bloque.

Síntesis curricular.

Adriana Melchor Betancourt

Es licenciada por la Universidad Iberoamericana y maestra por la Universidad Nacional Autónoma de México, ambas grados en Historia del arte. Como principal trabajo académico a destacar es la publicación del artículo “Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Kōbō / Experimental Workshop y la Quinta Presentación”, publicado en la revista *Nierika*, de la Universidad Iberoamericana, como parte del número dedicado a *Estructuras experimentales de colaboración artística en la posguerra*, julio y diciembre de 2017. Dentro de sus actividades académicas se encuentra la estancia de investigación realizada en 2015 al International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken) y al Getty Research Institute, esto como parte del programa de posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Asimismo, ha desarrollado proyectos curatoriales como *Mapas en construcción. Colecciones públicas de arte contemporáneo, 2009-2017* en La Tallera (2017) y *Fonosistemas: Hacia la Portabilidad de sonido* en Archivo Diseño y arquitectura (2012).

## **Migraciones de la imagen técnica: el archivo histórico fotográfico como aparato configurador en el proceso migratorio del S. XIX en el sur austral de Chile**

A mediados del siglo XIX comienza la “colonización” del territorio austral como parte de un plan de repoblamiento por parte de las autoridades del gobierno de Chile de la época. Desde este momento en adelante, algunas ciudades del sur, comienzan una transformación significativa de sus características que las definían hasta ese momento como antiguos enclaves militares de los conquistadores españoles; ciudad fortaleza o simples puntos de resistencia ante las amenazas constantes de los embates esporádicos de los indígenas. Este proceso de “modernización”, no solo modificará los elementos materiales de las ciudades sino, además, su entorno natural, el cual también se verá afectado, redefiniéndose en un contexto más general, el modo de habitar de las personas de este territorio. Es claro, la colonización alemana del sur de Chile no se articula solo desde la ocupación territorial, sino además desde una re-significación, transformando la estima por la tierra en una motivación de explotación técnica de los recursos naturales y de desarrollo urbano. En este marco, el estudio de las identidades locales, en una primera instancia, se volcaría a las tensiones que se pudieron manifestar en el proceso de inclusión-exclusión entre los habitantes oriundos y los extranjeros cuyo asentamiento estuvo propiciado por garantías exclusivas en relación a los “otros”. En este mismo contexto, la *imagen* vive un proceso similar, dado que las primeras cámaras fotográficas que permiten retratar el “progreso” de la ciudad, fueron adquiridas por colonos alemanes. La fotografía, como expresión técnica de la época, generará un amplio registro visual, conservado en el presente, como material museológico y testimonial de los pasos dados por el desarrollo de la fotografía en el sur de Chile. A su vez, producto del trabajo de registro, el material da muestra parcial de la sociedad valdiviana (hábitos, roles, oficios, costumbres etc.); la ciudad (arquitectura y urbanización); la naturaleza (tanto la que se mantiene como ornamento en la ciudad como la de los alrededores); la transformación de “ciudad fortaleza” a “ciudad industrial”; las catástrofes provocadas por la acción humana (incendio del año 1909 cuyo efecto fue la destrucción total de la ciudad) y las de carácter natural (terremoto del año 1960, cataclismo devastador que modificó incluso la geografía de esta parte de Chile). Así, la cámara fotográfica se transforma en el espectador mecánico que narrará posteriormente la historia, jugando un papel esencial en el retrato de la identidad colona.

La fotografía es el principal medio a través del cual tenemos acceso a las *imágenes* de ese particular pasado de la ciudad, por lo que, podríamos acordar, que desde su invención ha sido una de las tecnologías privilegiadas de la sociedad moderna a la hora de *re-presentarse* colectivamente, generando un entretejido *mnemotécnico* para una

“historia visible”. En este proceso, la representación imagética se concentra en un punto de manipulación de los aparatos técnicos (la cámara fotográfica) obedeciendo a las necesidades de un grupo social determinado, los colonos alemanes, quedando al margen “otros” modos de representación. En este sentido, el *archivo histórico-fotográfico*, existente de la época, se convierte en un lugar privilegiado desde donde comenzar a identificar ciertas constantes en la configuración del paisaje y del habitante valdiviano, entendiendo que las señas identitarias se manifiestan, también, en los márgenes del encuadre fotográfico (oficial), pues fuera de este límite podemos encontrar la “historia imaginada” de las ciudades y la proyección en una territorialidad austral. Por efecto de compilación y archivo, el material es administrado por instituciones dedicadas a la conservación “dirigida” desde los procedimientos formales; es el caso típico del museo, quien hilvana un correlato exento de la participación actualizada de aquellos que construyen el *imaginario* de la ciudad. El desafío es reconocer cómo el hábitat urbano y el imaginario colectivo de la región, particularmente de la ciudad de Valdivia, se vio afectado por la colonización alemana, del territorio y del imaginario local.

### Fundamentación mesa de trabajo

**Mesa 2. Presentaciones y representaciones de la migración.** Considerando el elemento central de trabajo de la mesa 2: “cómo es que la migración ha tenido presentaciones y representaciones puntuales en obras, objetos, imágenes y estrategias artísticas durante toda la historia del arte, que permitan pensar cómo es que el arte ha producido un imaginario de la migración”, entendemos que nuestra ponencia conjuga tanto la reflexión base de los efectos representacionales que un grupo migratorio ejecuta desde su condición, a partir de la configuración de los aparatos técnicos (en nuestro caso la fotografía), y la posibilidad de reflexionar sobre el rol del archivo en los procesos identitarios.

### Síntesis curricular

**Miguel Ángel Rojas Novoa.** Licenciado en Filosofía y posteriormente en Pedagogía por la Universidad Austral de Chile donde también se desempeñó como docente en el Instituto de Filosofía. Paralelamente ha desarrollado el trabajo de gestión cultural en el ámbito del libro y la lectura, así como el de editor en la ciudad de Valdivia. Es Maestro en Diseño y Estudios Urbanos por la UAM Azcapotzalco, desarrollando investigaciones sobre: “imaginarios urbanos y territorio programático”, “la imagen técnica y el archivo a partir de la mirada de Vilém Flusser” y “la configuración de la ciudad desde los aparatos técnicos”, temáticas a partir de las que ha producido artículos publicados en diferentes medios tanto en Chile como en el extranjero, así como la participación con ponencias en diferentes instancias de difusión académica. Actualmente es doctorando del posgrado de Ciencias y Artes para el Diseño en el área de Estética, Cultura y Semiótica del Diseño en la UAM Xochimilco.

## **Imágenes del migrante otomí**

La migración y el arte son dos conceptos que se desarrollan en estrecho vínculo para los pueblos otomíes que salieron de Xilotepec en el siglo XVI o antes y que aun en el XXI continúan territorializando los espacios que habitan y recorren. Y al viajar de un espacio a otro, llevan consigo imágenes que dan vida a su linaje y/o comunidad, en la fiesta como en la vida ordinaria, como muestra el arte perenne de los muros de capillas y templos como en el efímero de la paranda con los chimales y los súchil, las tortillas selladas con sus pintaderas, las pastillas de los santos y los platillos de azúcar. Imágenes que traslapan diferentes capas de pasado porque narran los decires de los antepasados, pero también sirven para levantar la voz contra las injusticias, como la paranda del 2018 en Cieneguilla, donde el adorno del atrio clamó por las voces de las mujeres menospreciadas por el sacerdote.

Un acervo de varios siglos que continúa vivo y se incrementa día a día, el cual permanece en los poblados fundados en el Mezquital, el Bajío y los caminos hacia la Sierra Gorda, y que hoy transita más al norte, pues muchos otomíes de estos pueblos ya viven en Estados Unidos, desde donde alimentan la tradición con sus aportaciones económicas para la fiesta, los arreglos a los templos y capillas, e incluso en la creación de espacios como el atrio de Cieneguilla, donde confluye el pasado y el presente; al tiempo que territorializan su nueva residencia con las imágenes de su linaje y/o comunidad.

Imágenes comunes a todos pero particularizadas por cada linaje, comunidad y poblado, que vincula a los migrantes salidos de Alfajayucan hacia el norte, que en un primer momento tomaron las tierras del Bajío y los caminos hacia la Sierra Gorda y ahora recorren las rutas hacia los Estados Unidos, desde donde continúan participando en la fiesta, a la distancia como en el tránsito de esta para los que no pueden regresar. Imágenes que definen la migración como los chimales y las flores de cucharilla, que junto con las capillas y los calvarios marcan los caminos recorridos; por lo que esta propuesta se inscribe en la mesa 2, *Presentaciones y representaciones de la migración*.

### **Participante: Beatriz Isela Peña Peláez**

Candidata a Doctora y Maestra en Historia del Arte en el Programa de Posgrado de la UNAM. Con ponencias y artículos sobre la Danza de San Miguel Arcángel en Tolimán

(2017 Tramas-UAM), capillas otomíes (libro colectivo IIE-UNAM, 2018 y coloquio internacional 2016), arte (Versión Media UAM-X 2012), música y órgano (Versión Media UAM-X 2014 y libro colectivo CNCPC/ENCRyM-INAH), conservación y museos (Indicios6 UACM, proyecto en CNCPC-INAH, coloquios INAH-Oaxaca y Estudios de Conservación IIE 2017) y cine (Pensamiento Crítico 2014 y 2016). Miembro del Seminario Papiit *El arte rupestre y la voz de las comunidades* IIE-UNAM.

### **Clara Bargellini Cioni**

Clara Bargellini recibió su licenciatura de la Universidad de Pennsylvania en Philadelphia, y su doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Harvard. Reside en México desde 1972, y desde 1979 trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Investigadora Titular "C"). Es también catedrática de Historia del Arte en el Colegio de Historia y en el Posgrado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma UNAM. Ha sido, además, profesora visitante en las universidades de Zacatecas, Chihuahua y Sonora, y en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, así como en las Universidades de Chicago y Pennsylvania, entre otras. Es investigadora nivel III del SNI, y PRIDE D en la UNAM. En 2005 recibió el Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes.

Entre sus publicaciones se cuentan libros y artículos sobre el arte y la arquitectura del norte de la Nueva España, incluyendo *La catedral de Chihuahua* (1984), *La arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1752* (1991), y *La catedral de Saltillo: tiempo y espacio de un acervo* (2005). Desde 1992 ha publicado sobre pintura y escultura novohispanas. Examinó la función de las artes en el culto en *El retablo de la Virgen de los Dolores* (1993). Desde hace mucho tiempo se ha preocupado por la conservación de obras de arte, ya que fue becaria de la Fundación Kress en Florencia después de la inundación de 1966. Es uno de los fundadores y miembro del comité asesor del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, y tiene publicaciones en colaboración con estudiosos de otras disciplinas y con miembros de comunidades con problemas de conservación del patrimonio artístico y cultural: *Historia y arte en un pueblo rural: San Bartolomé, hoy Valle de Allende, Chihuahua* (1998); *Chihuahua, caminos del pasado, el sur del estado* (2000); *Misiones para Chihuahua* (2004).

Siempre ha tenido interés en problemas metodológicos e historiográficos, especialmente en relación a su trabajo de docencia. Ha publicado ensayos de historiografía del arte novohispano y sobre el coleccionismo y recepción del arte novohispano, especialmente en Estados Unidos. En años recientes ha emprendido y promovido acercamientos comparativos y multinacionales al arte novohispano. Coordinó *Arte y arquitectura virreinales en Latinoamérica: visiones comparativas*, un número especial de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1999). Ha contribuido artículos a: *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773* (1999); *Athanasius Kircher, Il museo del mondo* (2001); *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* (2002); y *Time and Place: The Geohistory of Art* (2005).

Ha participado en colaboración con colegas y alumnos en numerosos proyectos curatoriales. Entre ellos destacan: *Clasicismo en México* (1990), *Arte y mística del barroco* (1994), *Cristóbal de Villalpando* (1997), *Copper as Canvas* (1999), *Painting a New World* (2004), *Las artes en América Latina 1492-1820* (2006), *El arte de las misiones del norte de la Nueva España 1600-1821* (2009).

Actualmente sigue con sus trabajos sobre el arte y la arquitectura del norte de México y con su interés en el arte novohispano como parte de la cultura renacentista, barroca y neoclásica. Está colaborando en el proyecto de la Historia del Arte de México del IIE.

## **Dra. Rie Arimura**

Graduada en Lengua Española por Nagasaki Junior College of Foreign Languages (1996), Licenciada en Historia del Arte por el Centro de Arte Mexicano (2001), Maestra en Historia del Arte por la UNAM (2005) y Doctora en Historia del Arte por la UNAM (2011).

Es especialista en la historia y arte de la misión católica del Japón moderno temprano, las relaciones históricas entre México y Japón y el arte conventual novohispano del siglo XVI.

Desde 2004 ha colaborado en los proyectos de investigación interdisciplinaria de los conventos mendicantes de Tlaxcala, Yanhuitlán y Yuriria, dirigidos por la Dra. Alejandra González Leyva de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente con la misma doctora desarrolla el proyecto PAPIIME PE400316 “Manuel de historia comparada del arte de los siglos XIV al XVIII, Europa y Nueva España. Una perspectiva para estudiantes universitarios y profesionales de la cultura” (2016-2017).

Asimismo, ha participado en diversos proyectos interinstitucionales: Japan Society for the Promotion of Science, Grant-in- Aid for Scientific Research (C) 23520081 “Study of comparative religion based on Alessandro Valignano’s manuscript History of Japan”, dirigido por el Dr. Yoshiki Hazama de la Universidad de Kyoto (2012-2014); PTDC/HIS-HIS/118404/2010 “Interactions between Rivals: the Christian Mission and Buddhist Sects in Japan during the Portuguese Presence (c.1550 – c.1647)”, dirigido por la Dra. Alexandra Curvelo, Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (2012-2015); PAPIIT IN402114-3 “Nueva España: puerta americana al Pacífico Asiático (siglos XVI-XVIII)”, dirigido por la Dra. María del Carmen Yuste López del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (2014-2016).

En 2012 su tesis doctoral “Iglesias kirishitan: el arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549-1639)” fue premiada por la Academia Mexicana de Ciencias. Es miembro de la Asociación Japonesa de Hispanistas y de la Asociación Latinoamericana de Asia y África.

Es coautora del libro *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita: Construcción y arte en el país de las nubes* (México: UNAM, CONACYT, 2009). Las publicaciones más recientes son: “The Catholic Architecture of Early Modern Japan: Between Adaptation and Christian Identity”, *Japan Review*, Vol. 27, 2014; “La iglesia de San Felipe de Jesús y el Museo de los 26 Mártires en Nagasaki: un legado de México”, *Hispánica*, No. 58, 2014.

### **Líneas de investigación:**

- Estudios interdisciplinarios de los conventos mendicantes novohispanos.
- Arte *namban* de Japón.
- Intercambios históricos entre Nagasaki y el mundo hispánico.
- Conexiones entre Asia y Europa en la época colonial expresadas en producciones plásticas.

## Los misioneros como "extranjeros": Japón y Nueva España

Esta ponencia examina y contesta, a través de algunos ejemplos, a la pregunta: ¿qué caracterizó las artes, particularmente la arquitectura, de los misioneros “extranjeros” en sus misiones de ultramar de la primera era moderna? Generalmente, el fenómeno de "migración" se asocia con movimientos humanos de grupos que podemos definir, de manera muy general, como subalternos, ya sea porque sabemos poco de ellos, o se consideran "menores" respecto a los actores dominantes registrados en historias escritas. Sin embargo, moverse de un lugar de origen a otro no es siempre una acción obligada por fuerzas ajenas. También puede ser una búsqueda de un destino deseado. Así fue para los misioneros cristianos quienes, desde los inicios de nuestra era, se trasladaron desde sus lugares de origen hacia otros lejanos para la "salvación de las almas"--tanto las suyas propias como las de los destinatarios de sus viajes. Las consecuencias y expresiones de estos movimientos forman parte de la historia del arte mundial. Proponemos una comparación entre los aspectos histórico-artísticos de las misiones jesuitas en Japón y en la Nueva España, teniendo presente los orígenes en Europa de los misioneros, principalmente Roma donde estaba centrada su administración, y sus estrategias de adaptación y aculturación.

XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Migraciones y transformaciones en las artes

Propuesta para la mesa 5

La historiografía de la historia del arte

Lilian Álvarez Arellano

### **El monstruo en la historia del antiguo arte chino y en la historia del arte de Mesoamérica:**

El diseño del *taotie*, el diseño de motivo más común de los utensilios de bronce de la dinastía Zhou (1000 a. C.) fue llamado así por estudiosos de la Dinastía Song (960-1279), según *La Primavera de Lu* y los *Anales de Otoño*. (Li Song, 2011, p. 12). El motivo existía desde la dinastía Shang (ca. S.XVII a.C.-siglo XI a.C) (Myhre, 2013, p. 220). En la iconografía maya el complejo simbólico fue llamado “cocodrilo” por Seler y “monstruo de la tierra” por Thompson (Looper, 2013, p.210) a fines del siglo XIX y principios del XX. Maudslay identificaba estas figuras como “dragones” (1889-1902, p. 28, 52, 56,5 7 Vol I; pp. 8-9 y 18-19, Vol II). Tanto el “taotie” chino como el “monstruo de la tierra” mesoamericano han sido descritos como dragones, caimanes o serpientes sin mandíbula inferior. Covarrubias situó las transformaciones formales de ese complejo simbólico en la Cuenca del Pacífico (1940)

¿De qué manera podemos distinguir si el fenómeno de correspondencia o analogía (o incluso, difusión) se trata de una influencia cultural entre las hoy China y América, y en qué medida la correspondencia formal y semántica entre los dos complejos simbólicos de dos culturas separadas en el tiempo y el espacio es efecto de migraciones entre términos y ópticas de la historia del arte? En la ponencia se expondrá el problema y se ofrecerán algunas hipótesis.

#### Bibliografía inicial

Álvarez Arellano, Lilian. “El lenguaje iconográfico de China y de México. Tláloc y Taotie”. *China y México. Un diálogo cultural desde las humanidades y las ciencias sociales*. Alicia Girón, Aurelia Vargas y Guillermo Pulido, coords. México: UNAM, 2015, pp. 257-279.

Asa Simmon Mittman con Peter J. Dendle. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstruous*. London: Ashgate, 2013.

Bonifaz Nuño, Ruben. “El símbolo cosmogónico mesoamericano” en *Cosmogonía antigua de México*. México: UNAM, 1995.

Covarrubias, Miguel. *Arte indígena de México y Centroamérica*. Traducción del inglés de Sol Arguedas, México: UNAM, 1961.

\_\_\_\_\_. *The Eagle, the Jaguar and the Serpent. Indian Arts of the Americas, North America, Alaska, Canada and the United States*. New York: Alfred A. Knopf, 1954.

\_\_\_\_\_. *Pageant of the Pacific*. San Francisco: Pacific House, 1940.

Li Song. *Chinese Bronze Ware*, traducción de Zhu Jiantang y He Yun-Zhao, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Looper, Mathew. "The Maya "Cosmic monster" as a Political and Religious Symbol" en Assa Simmon Mittman y Peter J. Dendle, *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstruous*. London: Ashgate, 2013, pp. 197-215.

Maudslay, A. "Archaeology", *Biologia Centrali-Americana*. Vol IV. Londres: Porter, Dulau & Co., 1889-1902. Vol. I.

Thévet, André (recopilador y traductor) *Histoyre du Mechique*. Biblioteca Nacional de Paris, manuscrito 19031.

Thompson, J. Eric S. *Maya History and Religion*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1990.

Spinden, A. "A Study of Maya Art, Its Subject Matter and Historical Development". *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University, Vol VI., Cambridge, MA: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1913, pp. 53-56.

488 palabras

Breve CV y justificación mesa.

Investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas. Licenciada en Humanidades (UAM), Maestra en Educación y Doctora en Filosofía de la Educación (U. de Harvard). Durante 2012 fue invitada como investigadora visitante a la Universidad de Harvard donde estudió iconografía comparada (Noroeste de América, Mesoamérica, Antigua China) en la Biblioteca Peabody. Trabajó con Catherine Elgin y estudió con Gary Urton. En la UNAM estudió iconografía antigua mexicana con Rubén Bonifaz Nuño.

En esta mesa se plantea una crítica historiográfica, enfoque del Seminario de Estudios para la Descolonización de México (IIFilológicas) en que participé dos décadas. Encabeza la bibliografía un trabajo sobre este tema, en el que empiezo a publicar.

Mis principales publicaciones son el campo de literatura mexicana del siglo XIX.

1. Propuesta para ponencia de Robert Joel Markens, Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas--sede Oaxaca, UNAM

Título: Una reconsideración de la Tumba 7 de Monte Albán: En la encrucijada de la migración, el estilo y la etnicidad

Resumen

La Tumba 7 encontrada en Monte Albán es por la calidad exquisita de su ofrenda mortuoria uno de los hallazgos prehispánicos más celebres de Oaxaca y de hecho de toda Mesoamérica Posclásica (900 d.C.-1521 d.C.). Desde la época del Dr. Alfonso Caso, su descubridor, los arqueólogos e historiadores del arte han asignado el origen del depósito a migrantes mixtecos procedentes del noroeste del estado por la ofrenda elaborada al estilo Mixteca-Puebla. Esta asignación étnica procede de una perspectiva occidental del estilo así que la extensión territorial de un grupo étnico coincide con la de su estilo propio. Los hallazgos elaborados en un estilo foráneo como la ofrenda de la Tumba 7 son comúnmente interpretados como producto de la migración o el intercambio. Al contrario, la relación entre la etnicidad, el estilo y el territorio era mucho más compleja y fluida, por lo menos, en Oaxaca Posclásica. En el caso del estilo Mixteca-Puebla, un estilo de prestigio, fue diseminado y adoptado por grupos étnicos distintos, distribuidos en un área que abarcó desde los Altos Centrales y Sureños, mediante una dinámica política centrada en la formación de alianzas entre las casas reales del área. A la luz de estas consideraciones, se retoman varias incógnitas acerca de la Tumba 7: quiénes estuvieron enterrados en la Tumba 7, su etnicidad y por qué se enterraron a los difuntos de la Tumba 7 en Monte Albán a los 700 años después de su abandono.

2. Mesa 5. Etnicidad = / ≠ estilo: transformaciones y migraciones

Esta ponencia tiene como finalidad una investigación de los factores políticos que dieron origen al estilo Mixteca-Puebla en los altos del sur de Mesoamérica durante el periodo Posclásico Tardío (1200 d.C.-1521 d.C.) y su relación a las categorías de la etnicidad y estilo. Estas consideraciones conducen a una nueva interpretación en torno a la instalación de los difuntos y tesoro en la Tumba 7 en Monte Albán siglos después del abandono de la urbe.

Resumen Curricular de Robert Joel Markens

Originario de Canadá se doctoró en antropología con especialidad en arqueología en Brandeis University, Waltham, Massachusetts, EE.UU. Investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México--Sede Oaxaca desde 2011 y antes Arqueólogo por contrato con el Centro INAH Oaxaca desde 2002. Ha

dado clases en la UNAM, la UABJO, la URSE y la Universidad de Costa Rica entre otras. Ha publicado últimamente sobre imaginería zapoteca prehispánica y bases del poder político.

Propuesta para el *XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte. "Migraciones y transformaciones en el arte"*, 1 al 4 de octubre de 2017

gastón j. muñoz j.

**Título:**

*Decir «cagüay» en español. Crítica cultural posicional como estudio tercermundista del animé y manga\**

**Resumen:**

Situando a la «Asia global» en la cultura visual contemporánea implica una evaluación geopolíticamente consciente de cómo los diferentes territorios the enunciación/recepción semiológica asimilan contenidos de los medios populares de Extremo Oriente dentro de su propia producción local. Existe una marcada tendencia en la producción artística chilena actual que traduce algunas imágenes del manga y animé nipones a soportes diferentes, inventivos. Profundamente endeudados en el estudio riguroso de los *fandoms* Otaku en la región (a pesar de importantes avances como la creación de la Red Iberoamericana de Investigadores en Animé y Manga), esta propuesta intentará proponer una noción posicional de la crítica cultural como una metodología plausible para asir el cómo las sujeciones latinx galvanizan los significantes de la diáspora pop nipona como reflejo de su propia identidad *mestiza*. Con la ayuda de las disciplinas auxiliares de los estudios visuales y de comics al igual que el pensamiento estético y las historias de las artes, un breve corpus de trabajos de artistas chilenos contemporáneos será visitado. En su reinterpretación the ciertas estrategias composicionales pertenecientes a la especificidad del animé y del manga, estos artistas comentan una significación generacional de impotencia con respecto a lo social y a la agencia sexopolítica en el estadio del neoliberalismo posdictatorial.

En miras de articular esta propuesta metodológica, se utilizará un triángulo teórico de crítica cultural latinoamericana, estudios visuales multiculturales e historia del arte japonesa: a) el concepto de «identidad mestiza» elaborado por Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), b) la herramienta de las «tecnologías afectivas» concebida por Sharalyn Orbaugh en *The Cult Film as Affective Technology*:

*Anime and Oshii Mamoru's Innocence* (2015), y, c) el análisis estilístico de «lo juguetón» afirmado por Tsuji Nobuo en *Playfulness in Japanese Art* (1986). El modelo sobre nuevos orientalismos que he trabajado en torno al arte chileno contemporáneo asume la apropiación de los significantes del anime y manga nipones sin la total o parcial comprensión de su sintagma de emisión, pero sin embargo empleados de tal forma que sirven para evaluar el sentido de alteridad radical dentro de la identidad local y su deseo contrahegemónico a través del tropo de la «ininscribibilidad del mensaje». Entonces, se contrastará la metodología de crítica cultural posicional con el estudio de caso de la escena chilena actual, vista en la obra de alguno de sus agentes. Por un lado, la inversión entre tradición pictórica y arte callejero: Marco Arias, Wladimir Barnechea, FIFA 2000, El Miedo, Francisco Morales, Igor Rus y Von. Por el otro lado, la aproximación conceptual al significativo de Oriente: Sebastián Calfuqueo, Fernanda Donoso, Julián Farías, Javiera Gómez, Paulina Kim Joo, Leonora Pardo, Pablo Suazo y Cristóbal y Juan Urrea. En vez de un modelo absoluto para la investigación, esta proposición se entiende como un ejercicio base para ser contrastado por otros investigadores en el campo de los imaginarios transculturales descentrados, apelando a la necesidad de sensibilizar las dinámicas de poder inherentes a estos tráficos estéticos.

### **Mesa de trabajo:**

#### 5. Etnicidad = / ≠ estilo: transformaciones y migraciones

El fundamento por el cual mi propuesta debiera participar de la quinta mesa de trabajo es debido a que actualiza las investigaciones sobre el Orientalismo como estilística en el arte latinoamericano, particularmente en el arte chileno contemporáneo. Concepto atribuido a Edward Said en su texto homónimo de 1978, la historia del arte investiga esta estilística como propia del gusto europeo burgués fundamentalmente decimonónico por lo exótico de Medio Oriente y la cultura Asiática en general, construidos por y para la la mentalidad extraccionista del imaginario Ilustrado. En el caso Chileno, la alteridad radical de Oriente como tropo de perversión moral y sexual en contra la blanquitud prístina es leída en obras tempranas como *La perla del mercader* (1884) de Alfredo Valenzuela Puelma, si bien *El rapto de Trinidad Salcedo* (1836) de Johann Moritz Rugendas actualizaba anteriormente

las estrategias del rapto orientalista para demonizar al pueblo Mapuche. Propongo un contraste drástico de este modo inicial en las prácticas artísticas chilenas orientalista para reflexionar las rearticulaciones del Orientalismo dentro del arte actual, proponiendo como la economía de los afectos en el neoliberalismo posdictatorial —reflejo en el excedente formal de la obra de arte— de la generación transicional se apoya en la construcción de las imágenes de lo abyecto como trinchera de resistencia social y sexopolítica.

**Síntesis curricular:**

Crítica, curadora independiente, docente e investigadora en temas sobre arte, sexualidades y cultura popular asiática y nipona. Licenciada en Arte con Mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, Candidata a Magíster en Bioética de la misma institución. Miembra de Arte Contemporáneo Asociado (ACA) y la Red Iberoamericana de Investigadores en Animé y Manga (RIIAM). Auditoría Especial en la Universidad de Tokio durante el 2015, realizando estudios comparados el arte, medios y pornografía nipona y teoría *queer* como becaria JASSO. Ha participado en importantes eventos científicos sobre estudios de manga y animé, incluida la *Mechademia Conference on Asian Popular Cultures 2017: "Science Fictions"*. Sus textos sobre la influencia de la cultura popular de Extremo Oriente en Latinoamérica son publicados en revistas académicas indexadas, y han aparecido en medios digitales como *i-D Vice*.

\* *gastón* presentará un adelanto de esta investigación como *Discurso de Apertura en el coloquio Reflexiones estéticas sobre animación japonesa en Chile en la décadas de los 90 en el Centro Cultural de España (CCE) de Santiago de Chile el 15 de agosto de este año.*

Título de la propuesta:

*El campesino ideal: Fotografía de la reforma agraria en Colombia durante la década de 1960*

Resumen:

El recién firmado acuerdo de paz en Colombia incluye un proyecto de reforma agraria. Esto no sorprende, pues la distribución de la tierra ha sido una de las principales causas de conflicto en la historia del país. No sería la primera vez que se presente un esfuerzo en esta dirección. Hubo un primer intento de reforma en 1936 -que falló- y otro en la década de 1960, que se convirtió en la reforma agraria más importante en la historia reciente de Colombia. Esta reforma tuvo una característica particular. Sus promotores y seguidores buscaron crear una imagen visual de esta y de los campesinos. Mi ponencia explora las representaciones visuales de la reforma agraria promovida por los gobiernos del Frente Nacional, y publicadas principalmente en *El Campesino*, periódico católico de alta circulación en las áreas rurales, entre 1963 y 1968.

Durante sus primeros años, la reforma agraria fue promovida y criticada en debates públicos por la prensa y la radio. La agencia gubernamental encargada de llevarla a cabo fue el INCORA (Instituto Colombiano para la Reforma Agraria), creado en 1961. Dos años más tarde, el instituto publicaría anuncios publicitarios apoyando la reforma agraria en *El Campesino*, que incluyeron reportajes fotográficos de los puntos clave de la reforma. Así mismo, *El Campesino* publicaría reportajes sobre la vida rural en Colombia cuyo principal componente visual eran fotografías de comunidades rurales diversas.

El principal objetivo de publicar fotografías de la reforma agraria fue el de ilustrar escenarios y prácticas rurales *modelo* que mostraran una realidad muy diferente a la del conflicto social y político que estaba viviendo gran parte de la Colombia rural en aquel entonces, en un periodo conocido como *La Violencia*. El consejo editorial, los colaboradores y los fotógrafos de *El Campesino* eran conscientes de esta realidad de violencia rural y política, pero la construcción visual del campesinado se enfocó en publicar imágenes normativas sobre cómo debía ser la vida rural y cómo debía ser y comportarse el campesino ideal. *El Campesino* también se propuso construir una imagen visual de poblaciones afrocolombianas e indígenas que vivían mayoritariamente en regiones donde el gobierno nacional tenía poca o nula presencia. La tarea editorial y fotográfica se complicaría aún más al momento de construir esta imagen, pues los editores consideraban a la población afro e indígena como olvidada, aislada y “mitad” colombiana. Dicha población solo sería considerada parte activa de la reforma agraria si se convertía en propietaria y ejemplo de familia nuclear. Las imágenes publicadas no solo defendieron un ideal, sino que fueron construidas a partir de una diferenciación racial y de género.

Esta ponencia está directamente relacionada con la temática de la Mesa #5 de este Coloquio, pues explora la construcción de las categorías de afrocolombianos, indígenas y campesinos en el marco de una de las reformas agrarias más importantes del pasado siglo en Colombia. La construcción de imágenes y categorías étnicas de la reforma agraria se dio en un contexto de recrudescimiento de la violencia rural y política en varias regiones del país.

Título de la propuesta:

*El campesino ideal: Fotografía de la reforma agraria en Colombia durante la década de 1960*

Síntesis curricular:

Juanita Rodríguez, es candidata doctoral en Historia y asistente graduada en la Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton. Es historiadora, graduada con honores, y Magister en Historia de la Universidad de Los Andes, en Bogotá, Colombia. Su tesis de maestría *Crear una Nación pintándola: Las láminas de la Comisión Corográfica, 1850-1859* está en proceso de publicación con la Universidad de los Andes. Ha hecho trabajos de curaduría e instalación de obras contemporáneas latinoamericanas en el Museo de Arte de la Universidad de Binghamton. Sus intereses de investigación versan sobre historia de la fotografía, historia agraria, etnicidad y museografía.

Convocatoria. XLII Coloquio Internacional de Historia del Arte Migraciones y transformaciones en las artes

**Fecha:**

Del 1 al 4 de octubre de 2018

**Lugar:**

Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México

Breve currículum

Milencka Vidal Consiglieri

Magíster © en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez y Licenciada en Artes c/m en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Su investigación se ha orientado en las representaciones de las alteridades y la otredad, la representación de indígenas y afrodescendientes como construcción de nuevas lecturas para la interpretación de los imaginarios visuales, especialmente desde Chile y Perú (otras investigaciones, "Espacio devocional y cotidiano, al encuentro del reconocimiento de la figura del afromestizo en Chile del siglo XIX", II Congreso Internacional de Arte, Cultura y Sociedad, Universidad Autónoma de Chile, Santiago- Chile y en "Incertidumbres en las visualidades de indígenas y negros en Chile. Nota sobre "los otros" en las representación artísticas del siglo XIX", en VI Simpósio Internacional de Estética: estética del contra-poder en América, Universidad Católica de Chile, Santiago-Chile).

Se considera que esta ponencia podría enriquecer la **Mesa 4. La historia del arte como zona de contacto**, pues en su bases está implícito el tránsito y circulación de no sólo exposiciones, sino de una búsqueda por comprender la circulación de imaginarios que fueron fundamentales para la comprensión de la visión americana que se tuvo a mediados del siglo XX.

Título tentativo:

“Pintura Indigenista en Chile y Perú a mediados de siglo XX. Representación y ausencia de un imaginario”.

Propuesta

La siguiente investigación surge como preocupación por la ausencia o marginación en Chile de la figura del indígena desarrollada en Latinoamérica, especialmente a mediados de siglo XX. Como primer punto para esta ponencia se analizarán una serie de exposiciones peruanas colectivas e individuales que se realizan entre las décadas del 1930 y 1950 del siglo XX, que van a transitar entre Viña del Mar y Santiago de Chile. Las obras de estas exposiciones consideran una iconografía que representa a los pueblos andinos peruanos o la llamada “pintura indigenista”. Es esta última la que pretendemos analizar desde la cultura visual de ambos países, tomando como referentes hechos de importancia que activan en la memoria colectiva visual, un ideario de lo nacional vinculado a representaciones que tienen en su esencia un carácter indígena.

A partir de estos antecedentes, se abordarán los posibles intercambios que se generaron entre esas exposiciones y la crítica de arte de dichos momentos. Este es el marco de inicio, ya que la evidente ausencia de un discurso chileno en torno a estas manifestaciones nos lleva a una serie de preguntas a desarrollar. ¿Es solo la producción pictórica la que retrata la imagen indígena en el movimiento latinoamericano? ¿Cómo se manifiesta en Chile la presencia del indígena en su ausencia iconográfica?

Para dar respuesta a estas preguntas se confrontarán dos espacios de producción y formación académica, el Instituto de Arte Peruano (Perú, 1931) y la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (Chile, 1928). Desde estos espacios se discutirán los contextos de formación y momentos políticos que se generan en ambos países y que

permitirán entender el desarrollo del sentido americanista que da sustento a los espacios académicos señalados, especialmente en torno a las culturas populares, rurales, pueblos indígenas y manifestaciones culturales diversas.

En el caso peruano, el Instituto de Arte Peruano creado hacia 1931, y cuyo primero director será José Sabogal (pintor indigenista), tendrá como misión implícita el “desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del antiguo Perú, procurando la reanudación del proceso estético nacional” (Villegas, 21).

Es posible que en Chile la figura del indígena o el neo-indigenismo haya tomado otras formas de manifestación, ligadas a una preocupación en torno a la identidad nacional y su revalorización desde una mirada americanista, entendida como parte de una dicotomía entre dos visiones que marcarán los énfasis del desarrollo de la Escuela; la inserción de las Artes Aplicadas en el ámbito de la industria nacional (el desarrollo “hacia adentro”), por una parte, y la enseñanza artístico-práctica de resaltar el compromiso con la cultura y la identidad nacional como proyecto republicano, por otra.

Desde 1928, la Escuela va a cumplir una importante función en la producción y ejecución de producción con relevancia de la cultura popular. Y con ello, de la valorización hacia un arte mucho más representativo y de carácter nacionalista. Es aquí donde se manifestará la inquietud por lo popular o “arte propio”, que se origina de manera parcial en la fecha de su creación, junto a su director Carlos Isamitt y las ideas americanistas de búsqueda de una identidad cultural, pero que tomarán forma en las décadas siguientes con Carlos Hermsilla, José Venturelli, Pedro Lobos, Santos Chávez, Laura Rodig, Celia Leyton, Laureano Guevara y Marco Bontá, entre otros. Artistas que tendrán una preocupación especial en representar una identidad nacional, un imaginario en sintonía con reivindicaciones sociales (en su mayoría estos artistas estarán participando en el partido comunista y socialista), preocupación por la representación del arte popular y sus manifestaciones.