

TESIS DOCTORAL
**LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA
EN EL FENÓMENO DE LA MIGRACIÓN**

Estibaliz Méndez Álvarez
2023



eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL
**LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA
EN EL FENÓMENO DE LA MIGRACIÓN**

Autora: Estibaliz Méndez Álvarez

Directores: Dra. Cristina Miranda de Almeida de Barros, Departamento de Dibujo
Dr. Jesús Meléndez Arranz, Departamento de Pintura

Programa de Doctorado: Investigación en Arte Contemporáneo



Facultad de Bellas Artes
UPV/EHU, Leioa
Año académico: 2022-2023

Dedicado a
mi padre y mi madre,
que hicieron posible el comienzo de este proyecto
pero no pudieron verlo terminado.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi esposo, Alejandro, por todas las formas de apoyo que me ha dado durante estos años para que yo pudiera dedicarme a este proyecto y pusiera en él todo mi mejor esfuerzo.

Estoy también increíblemente agradecida al apoyo incansable de mis directores por su ayuda en la redacción, las sugerencias, las críticas y todas las horas invertidas para que esta tesis saliera adelante de la mejor manera posible. Quiero agradecer al Dr. Jesús Meléndez Arranz, por todas las recomendaciones de libros y por sus palabras sosegadas que me ofrecían calma para seguir trabajando duro. Y a la Dra. Cristina Miranda de Almeida de Barros, su energía positiva y entusiasmo que me llenaban de esperanza en los momentos más duros.

Quiero agradecer también a la Universidad de las Américas Puebla y al Dr. Jesús Mario Lozano por darme la oportunidad de realizar una estancia de investigación en su Universidad. También quiero dar las gracias al artista Aitor Lajarin Encina por toda la ayuda que me dio en relación con esta estancia.

Gracias a los artistas Andrea Aragón, Gustavo Artigas, Olivia Vivanco y Teresa Jareño por haberse tomado la molestia de responder a todas mis preguntas de la manera más amable y personal posible. Sin ellos esta tesis no estaría tan enriquecida.

Por supuesto, agradecer el apoyo indispensable de mi hermano Xabier por sacarme una sonrisa en los días más tristes y tomarse el tiempo de aliviar mis obligaciones y a Adriana Santillán con la corrección de este texto. Gracias también a mi familia, Estibaliz López, Ismael Sobrado, Lidia S. Balado, Lucía Fermín, Vanessa Frerichs, Xabier Caballero, Mónica Sanguino, Oskar de las Heras, Lorena Cárdenas, Gorka Movilla y Sheila Pintado, por su apoyo general y por aportar descanso a mi mente de cuando en cuando.

RESUMEN

La pregunta principal de la tesis doctoral se enfoca en la relación entre los métodos para conocer la realidad usados por antropólogos/as y artistas. A partir de esta pregunta nos centramos en los métodos etnográficos empleados en la creación artística. La hipótesis planteada es que hay una relación entre los métodos y técnicas empleados por las dos disciplinas para conocer la realidad, en particular cuando el arte se enfrenta a temas sociales.

Los principales objetivos conceptuales son: comparar la relación entre los métodos y técnicas antropológicas y artísticas, y analizar los modos y motivos de empleo de los métodos y técnicas etnográficas por los artistas. Los objetivos secundarios son: analizar la migración desde la perspectiva personal de artistas; crear una tipología de análisis de obras artísticas en relación con temáticas, objetivos y métodos etnográficos utilizados, y, finalmente, analizar el papel social del arte y las consecuencias éticas en relación con el fenómeno migratorio. Los objetivos experimentales son: la exploración artística propia, aplicando algunos de los métodos analizados, y la elaboración de un conjunto de orientaciones para unas buenas prácticas etnográficas en arte. La metodología es teórico-práctica y el marco teórico metodológico se construye en la confluencia entre teorías antropológicas y artísticas.

La tesis pretende contribuir al campo artístico, tanto teórico como práctico, y especialmente a provocar una discusión en torno a la ética implicada en prácticas de creación e investigación artística que puede tener consecuencias para la formación artística. Nos invita a profundizar en el conocimiento de las técnicas de creación desde una perspectiva ética y hacer ver la necesidad de incluir aspectos éticos de creación e investigación en la enseñanza artística.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA TESIS DOCTORAL

Preguntas de investigación.....	26
Metodología.....	29
Límites y alcance de la tesis doctoral	41

CAPÍTULO 1:

RELACIÓN ENTRE LOS MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

1. Relación entre los métodos de conocimiento y clasificación de la realidad usados por la antropología y el arte **45**

1.1. Métodos antropológico-etnográficos de conocimiento de la realidad... 45	45
1.1.1. Antropología y etnografía.....	46
1.1.2. El conocimiento del otro	54
1.1.3. Identidad y alteridad	63
1.1.4. Antropología del arte.....	65
1.1.5. El conocimiento de la realidad	68
1.1.6. Métodos etnográficos y antropológicos. Diferentes técnicas para conocer la realidad en la disciplina antropológica.....	72
1.2. Relación entre el y la artista, la sociedad y la antropología	90
1.2.1. Artista, migración, sociedad y antropología	90
1.2.2. Interdisciplinariedad arte-antropología.....	104

CAPÍTULO 2:

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

2. Tipologías en las prácticas artísticas etnográficas	125
2.1. Análisis en cuanto a la temática en relación con el fenómeno de la migración	131
2.2. Análisis de las intenciones de la obra	174
2.3. Análisis de los métodos etnográficos en arte	193

CAPÍTULO 3:

PAPEL SOCIAL DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL FENÓMENO MIGRATORIO

3. Papel social del arte en relación con el fenómeno migratorio	211
3.1. Mecanismos artísticos que se utilizan en las intervenciones artísticas.....	211
3.1.1. La responsabilidad en la representación del otro.....	211
3.1.2. Taller sobre ética en estudiantes de arte graduados/as	216
3.1.3. Algunas herramientas deontológicas para orientar éticamente las relaciones entre la producción artística, instituciones y sociedad.....	220
3.1.4. La perspectiva de los y las artistas en el trabajo en sociedad .	223
3.1.5. La representación del otro en la antropología.....	226
3.1.6. El costo del uso del arte para las reivindicaciones sociales.....	231

CAPÍTULO 4:

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SOBRE EL FENÓMENO DE LA MIGRACIÓN

4. Análisis y tipologías de las prácticas artísticas sobre el fenómeno de la migración	235
4.1. Análisis de las prácticas artísticas	237

4.1.1. La observación participante y Paul Gauguin.....	237
4.1.2. Método autobiográfico y Frida Kahlo	241
4.1.3. Método etnohistórico y Diego Rivera	245
4.1.4. Método de la bitácora o Sketchbook y Abel Quezada.....	250
4.1.5. Método de la ficción etnográfica y Teresa Jareño	255
4.1.6. Método de la entrevista - Tatsuo Inagaki	258

CAPÍTULO 5:

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO EN ARTISTAS ACTUALES

5. Los métodos y técnicas de trabajo de campo en artistas actuales	263
5.1. Entrevistas y artistas seleccionados	263
5.1.1. Criterios para la elección de los y las artistas	266
5.1.2. La entrevista	269
5.1.3. Los y las artistas	272
5.2. Análisis de las entrevistas a tres artistas actuales	288
5.2.1 Cuestiones sobre identidad, migración y arte	288
5.2.2. Cuestiones sobre el Proceso	295
5.2.3. Cuestiones sobre la relevancia de los proyectos sociales	323
5.2.4. Cuestiones sobre ética	334
5.3. Conclusiones sobre las entrevistas	346

CAPÍTULO 6:

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

6. Proyecto artístico en proceso y recomendaciones éticas para buenas prácticas etnoartísticas 349

6.1. Proyecto en proceso (in progress): Exploración biográfica de la experiencia personal migratoria como material para futuros desarrollos artísticos sobre la migración europea en México 349

6.1.1. Introducción al proyecto en proceso 349

6.1.2. Exploración y representación de la experiencia propia a través de la descripción biográfica apoyada por algunas imágenes..... 353

6.1.3. Adaptación y conocimiento del otro 356

6.1.4. Exploración y representación del otro..... 357

6.2. Recomendaciones éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas etnoartísticas 358

CAPÍTULO 7:

CONCLUSIONES

7. Conclusiones 371

BIBLIOGRAFÍA 379

LISTADO COMENTADO DE FIGURAS 419

ANEXO I: Guión de entrevista 449

ANEXO II: Tabla para datos sobre obras 453

ANEXO III: Cuadro de análisis de obras artísticas 455

ANEXO IV: Programa: Taller sobre ética artística 461

ANEXO V: Transcripciones de entrevistas 465

ANEXO VI: Diario de campo 543

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DE LA TESIS DOCTORAL

La vida me llevó hace unos años a ser una inmigrante, a más de ocho mil kilómetros de mi hogar, específicamente en México. Al convertirme en inmigrante, de una forma gradual y natural, fui creando relaciones entre el arte, el viaje, el descubrimiento y la migración.

Al principio tuve la necesidad de representar mediante la pintura un país bello y lleno de colorido. Sin embargo, como en todas partes, no todo es hermoso, ya que México es un lugar repleto de desigualdades sociales y económicas. En cuanto a estas últimas, desde 2010 a 2018, según datos de INEGI¹, la desigualdad ha bajado en México, pasando de un índice GINI² 0.46 a uno de 0.45 durante esos años. Sin embargo, sigue siendo una desigualdad mayor que la que se encuentra en algunos países europeos como España. Mientras que este último contaba en 2018 con un índice GINI de 0.34, Dinamarca en la misma fecha tenía un índice de 0.25 y como hemos dicho, en México era de 0.45³.

1 Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

2 El índice GINI es una de las medidas utilizadas en la actualidad para la medición de las desigualdades económicas. Las cifras de este índice se encuentran entre el 0 y el 1 siendo más igualitarias cuanto más cerca del 0 y más desiguales al acercarse al 1.

3 Datos de INEGI <https://inegi.org.mx> (consultado el 15 de febrero de 2022) y KNOEMA. <https://knoema.es> (consultado el 15 de febrero de 2022).

INTRODUCCIÓN

De esta manera fue inevitable para mí comenzar a interesarme por todas estas cuestiones sociales, en las que, por supuesto, estaba incluida la migración. No solo por mi causa, sino porque además México resulta ser un país tanto emisor como receptor de personas y a su vez también resulta ser una región de tránsito para la gente que desea llegar a los Estados Unidos de América desde el sur del continente. Por ejemplo, los datos de 2019 indicaban que unos 11.8 millones de mexicanos vivían fuera de su país, ocupando el segundo lugar entre los países con más nacionales fuera de su patria.⁴ A todo esto, se le añadían también sentimientos de angustia, tristeza y soledad que, asumo, muchos y muchas migrantes sufren en su viaje, y que supusieron para mí un mayor acercamiento a la realidad de este fenómeno.

Pero ¿por qué elegir la migración como tema para esta investigación?

Entre todos los problemas y situaciones sociales que la antropología y el arte trabajan resultaba que, tras mi experiencia de viaje al otro lado del Atlántico, la migración era la única que llegaba a entender de forma personal y profunda. Trabajar tanto teórica como artísticamente y en profundidad sobre una problemática de la que no sabía nada, como el hambre o la pobreza extrema, no parecía algo moralmente adecuado para mí. Además, la temática de la migración alcanzaría a cubrir muchísimas más situaciones que cualquier otra, incluidas todas las que no puedo comprender completamente tanto como las arriba mencionadas. Por tanto, también ofrecía muchos más puntos de vista y trabajos que se podrían analizar.

Una de las utilidades que le veía a esta exploración del uso de las técnicas etnográficas en el arte, era llegar a encontrar no solo nuevas herramientas para la creación, sino también nuevas maneras de analizar un arte, en el que el contenido significativo tenía mucho más peso que el estético. Obras de arte cuyo fin es cambiar la mentalidad de ciertos estratos sociales. Considero así, que este tipo de arte social puede, tanto crear desde perspectivas que no se habían dado antes, como ser observado y analizado a partir de puntos de vista nuevos.

4 Datos de la ONU y la OIM.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Analizando obras que mostraban tanto la migración, como las penurias humanas que esta genera, me fui dando cuenta de que en todos esos trabajos artísticos pueden surgir conflictos morales o éticos, consecuencia de las representaciones de personas, sobre todo de las desfavorecidas. Es así que comencé a cuestionarme las formas o métodos por los que los y las artistas llegaban al fenómeno migratorio y lo hacían suyo para luego producir obras artísticas sobre aquellos seres humanos y sus circunstancias vitales.

Me preguntaba sobre la necesidad de comprender una situación social antes de interpretarla, sobre hasta qué punto era indispensable la implicación de las personas emigrantes y sobre las repercusiones de la interpretación de las mismas desde una mirada exterior. Dependiendo del grado de conocimiento, comprensión e implicación necesarios, me cuestionaba sobre si el arte tiene herramientas para profundizar en este tipo de asuntos.

En referencia a esto, me interesaba conocer cómo el trabajo artístico puede o no afectar, o incluso llegar a violar, los derechos de las personas representadas o implicadas de alguna manera en la producción de este tipo de obras artísticas. Al mismo tiempo, venían a mi mente diversas cuestiones sobre cómo se realizaban estas interpretaciones del fenómeno, su posterior difusión y cómo afectaba esto al imaginario colectivo en lo que se refiere a los migrantes.

A raíz de estos interrogantes comencé diversas lecturas que me llevaron al estudio de la antropología. Encontré, así, que los problemas que hallaba en algunas metodologías artísticas, podrían ser respondidas mediante las prácticas antropológicas. Me planteé si, tal vez, alguien más había tenido en cuenta estas prácticas y su utilidad. Supuse que sí, ya que tantos trabajos artísticos relacionados con problemas sociales tenían que haber llegado, en su práctica o en su teoría, a los mismos métodos que la antropología utilizaba para el desarrollo de su trabajo con las personas y los grupos sociales. Por tanto, sería posible establecer una relación entre los métodos de conocer esas realidades usados en ambas disciplinas. Y si era así, y el arte estaba realizando un tipo de trabajo

INTRODUCCIÓN

etnográfico, me preguntaba si lo hacía de una forma ética, y adecuada o, si el arte estaba cayendo en los mismos errores que la antropología en tiempos anteriores.

De todas estas cavilaciones nació en mí el interés por conocer y comprender la relación entre las dos disciplinas a la hora de entender y mostrar las realidades sociales, es decir, sus métodos, técnicas y prácticas para acercarse al mundo social y representarlo. Igualmente, me llevaron de forma orgánica a otras cuestiones con las que tienen un punto en común. Me interesaba conocer el nexo existente entre los modos de conocer la realidad social⁵ de la antropología y del arte.

Este tipo de inquietudes me llevaron a buscar información sobre los medios que el arte usa en su proceso de creación basado en los fenómenos sociales. Al mismo tiempo quise conocer los trabajos teóricos existentes sobre las interacciones entre artista y sociedad en relación con el fenómeno migratorio. Además de la relación entre antropología y arte, en cuanto a sus métodos.

Algunos textos sobre estos temas, como el cuestionamiento de Hal Foster en *The artist as ethnographer?* (1995) —sobre la relación entre artista y sociedad—, o aquellos que profundizan en las cualidades antropológicas y la importancia social de los objetos artísticos —como los de la antropóloga Lourdes Méndez en *Antropología del campo artístico* (2009)— o *Between art and anthropology* (Arnd Schneider, y Christopher Wright, Eds. 2010) han sido fundamentales para contextualizar el tema y a conocer diferentes trabajos artísticos con base antropológica. Sin embargo, en ninguno encontré una clara respuesta o profundización a la cuestión de investigación sobre la relación entre los métodos etnográficos y los artísticos a la hora de trabajar cuestiones sociales como la migración.

5 Somos conscientes de lo complicado del concepto de realidad en tanto que las vidas humanas y sociedades son cada vez más complejas. También nos damos cuenta de que este es un concepto filosófico que no pretendemos desarrollar en profundidad aquí. Sin embargo, tomaremos la realidad social como aquel conjunto de acciones que realizan un número considerable de personas o una proporción grande de la sociedad.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En el primer capítulo se analiza la relación entre las formas en que ambas disciplinas conocen la realidad, haciendo un especial hincapié en los métodos y técnicas etnográficas. Sobre estos métodos y técnicas, primeramente, se expone una lista, para luego poder ver cómo se han utilizado o se han podido utilizar en el arte. De igual manera, se analiza la relación con la migración, como tema elegido para examinar los problemas sociales.

En el segundo capítulo se estudian prácticas artísticas, con el fin de mostrar ejemplos de trabajos artísticos con un trasfondo teórico-práctico antropológico.

El tercer capítulo hace hincapié en el papel social del arte y de sus implicaciones éticas. En este se incluye una experiencia propia con alumnos y alumnas de la Universidad de las Américas de Puebla (México), en donde se aprecia la necesidad de una enseñanza específica para los trabajos artísticos con relación a la sociedad.

El objetivo del cuarto capítulo es crear una tipología de estas obras. Esta tipología fue construida en dos fases. En la primera fase se han identificado y analizado noventa y siete referentes importantes en relación con la temática migratoria con el fin de extraer algunos de sus indicadores principales y con ellos construir los cuadros de tipología. Estos indicadores identificados se han usado para analizar con más detalle y profundidad seis casos seleccionados. Aquí se destaca el hecho y el valor de este proceso de análisis enfocado a los métodos etnográficos empleados por su novedad, ya que normalmente el arte no revela el proceso en relación con estos métodos.

El capítulo quinto se centra en el estudio de tres casos de trabajos artísticos vinculados al fenómeno migratorio. Nuestro objetivo era conseguir un mínimo de cuatro entrevistas, como muestra de artistas contemporáneos, pero, debido a la difícil situación personal que supuso para muchas personas la pandemia de COVID-19 entre el año 2020 y el 2022, de las veinte personas artistas que fueron invitadas a participar en la investigación, solamente tres estuvieron dispuestas a intervenir. Nos dimos por satisfechos con la aceptación de estas tres personas

INTRODUCCIÓN

artistas, ya que nuestra intención no era conseguir datos estadísticos, o una representación poblacional, sino analizar algunas de las metodologías utilizadas para enfrentar las temáticas sociales en el arte.

Fueron hechas entrevistas semiestructuradas a fin de conocer mejor, y, de primera mano, los métodos, técnicas y motivaciones para trabajar esta temática en sus obras. Con ello pretendíamos eliminar parte de la subjetividad que implicaba el análisis de obras artísticas a partir del objeto artístico y textos sobre los mismos y su autora o autor.

En el capítulo sexto, se muestra el inicio de lo que quiere ser una experiencia artística, propia y personal, que considerará algunos de los puntos estudiados en esta investigación y que tendrá un alcance superior al lo que se denomina el tiempo de la tesis, de ahí su extensión actual.

A su vez, podrán leerse en este apartado, unas orientaciones dirigidas a lo que denominamos buenas prácticas, que he redactado para el trabajo artístico en sociedad y que creemos podría servir como referencia para la discusión de futuros códigos éticos.

Por último, se encuentra el capítulo dedicado a las conclusiones. En este capítulo se ha pretendido demostrar la hipótesis, en la que afirmamos que existe una correlación entre la metodología artística y etnográfica a la hora de trabajar las temáticas sociales, más específicamente la migración. De la misma manera, se ha querido enfatizar en que, gracias a la existencia de ese vínculo, la práctica artística puede adoptar métodos de trabajo de la antropología, a la hora de mantener relaciones con la sociedad, con el fin de contar con la ventaja que ofrece la interdisciplinariedad. A su vez, se pretende recordar que en las prácticas sociales existen aspectos éticos que deben ser considerados en profundidad para evitar caer en errores previamente cometidos por otras disciplinas.

En resumen, creemos que esta tesis doctoral puede contribuir tanto a profundizar la teorización en arte, como a hacer ver la necesidad de incluir

aspectos de ética de la creación y la investigación en la enseñanza del arte. De esta manera, se podría preparar a las personas que se inician en la profesión de artista y que están comprometidas con problemas y situaciones sociales para enfrentarse con realidades sociales de un modo ético en sus prácticas artísticas.

Antecedentes y estado de la cuestión

En esta tesis analizaremos la unión entre las disciplinas antropológica y artística, en lo que se refiere al fenómeno de la migración humana, a través de sus metodologías. Entendemos esta migración humana, como el «desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales» (Real Academia Española), así como un fenómeno que le viene sucedido al ser humano desde sus inicios como especie. Los estudios referidos a este movimiento han sido realizados desde varios campos científicos, como la biología, la historia o la antropología.

Esta última, por un lado, ha estudiado el fenómeno migratorio para comprenderlo y, por otro, para conocer las causas y consecuencias del mismo. Con esos objetivos, las migraciones han ido ocupando con los años un lugar importante en los estudios antropológicos. De esta manera, la literatura de esta disciplina ha ido refiriéndose a diversos ámbitos relacionados con la migración (Kearney, 1986).

Antes de comenzar a analizar lo que se refiere al Arte, nos vemos en la necesidad de concretar lo que nosotros entenderemos aquí como tal, para así poder seleccionar posteriormente las obras que nos interesan.

Wladyslaw Tatarkiewicz, en su obra *Historia de seis ideas*⁶, muestra la complicación de este concepto a la hora de definirlo, aunque deja claro que «el arte es una actividad humana consciente» (Tatarkiewicz, 2015, p.63). Así, el autor

⁶ Hemos elegido a Wladyslaw Tatarkiewicz y su obra *Historia de seis ideas* para ilustrar lo que entendemos como arte, por considerarla una obra completa en cuestión de definiciones del arte y que a su vez se adecua bien a las ideas que queremos ilustrar.

INTRODUCCIÓN

continúa en su escrito mostrando diversos distintivos del arte. Sin embargo, no vamos a debatir sobre lo que se considera o no arte. Aclaremos que para el análisis de la cuestión tratada en esta investigación hemos seleccionado el arte que consideramos óptimo para nuestro trabajo analítico, tomando como base las definiciones de Wladyslaw Tatarkiewicz.

Wladyslaw Tatarkiewicz explica en el punto segundo, relativo a lo que distingue al arte de lo que no lo es, «el rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad» (Tatarkiewicz, 2015, p.64). Sin embargo, no buscamos aquí quedarnos con la idea de la mimesis, que el autor comenta posteriormente, a modo de representación exacta⁷ de la realidad. Sí nos interesa la idea de representación de la realidad, que a nuestro parecer comprendería la migración y lo que se relaciona con ella. A esto, le añadiremos el distintivo que el autor nombra en el punto cuatro, relativo a la intencionalidad de la persona, artista o autora.

Resumiendo estas ideas, el arte que nosotros consideraremos en esta tesis, será aquel que representa la realidad a través de lo que el artista o la artista quiere mostrar de ella y de la manera en que la interpretan. Sin embargo, añadiremos a esta corta definición, un punto más de Wladyslaw Tatarkiewicz y que tiene relación con las obras modernas que veremos. En estos casos, se trata de la búsqueda por parte de la persona de una reacción en las demás al contacto con la obra y que, según Wladyslaw Tatarkiewicz, va más allá de la experiencia estética.

Por tanto, en cierta manera, nuestro análisis deja en un segundo plano la cualidad estética de las obras de arte analizadas, puesto que sus atributos conceptuales, metodológicos, teóricos, reivindicativos o prácticos, tienen mucho más interés para nuestra investigación que su aspecto visual o sonoro. De esta manera nos alineamos en nuestra visión del trabajo artístico con la perspectiva

⁷ Entendiendo exactamente como igual o de similitud muy alta como aquello que se toma como modelo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de R. H. Lowie sobre él y la etnografía y su trabajo, cuando dice «al renunciar a impresiones estéticas [en referencia a la literatura], excepto como cosa secundaria, se niega a escoger sus hechos para efectos literarios, puesto que su misión es dar un cuadro de toda la realidad cultural» (Lowie, 1985, p. 13). Tenemos claro que la y el artista no renuncian a las cualidades estéticas a la hora de crear arte, pero las colocan en una posición secundaria al contenido conceptual de la misma.

La antropología ha considerado objetos artísticos de estudio aquellos «a los que socialmente se les atribuyen cualidades estéticas» (Méndez, 2003, p. VII). No vamos a profundizar aquí en la antropología del arte, pues para ello ya están autoras y autores clásicos como Edward Burnett Tylor, Franz Boas, Alfred Kroeber o, en la actualidad, Lourdes Méndez, entre otros, que muestran en sus escritos el significado que el arte tiene en las diversas sociedades.

Volviendo al arte y la migración como tema de representación, encontramos autores y autoras en casi todas las épocas. Sin embargo, dentro del fenómeno migratorio, los subtemas tratados suelen variar. Estas variaciones suelen tener relación con las épocas y acontecimientos contemporáneos a la autora y al autor. Aunque no siempre sucede de esta manera, ya que podemos encontrar trabajos representativos de épocas pasadas en recreaciones históricas. Un ejemplo de



Figura 1. John Vanderlyn, Desembarco de Colón, 1847.

INTRODUCCIÓN

estos trabajos podría ser el cuadro *Desembarco de Colón* de John Vanderlyn⁸, pintura realizada en 1847 sobre un acontecimiento del siglo XVI.

En el siglo XIX, podemos toparnos con Jean-Baptiste Debret⁹, el pintor francés que produjo una gran cantidad de litografías en las que representaba la sociedad esclavista brasileña de su época.

También podemos ver obras como las de Paul Gauguin¹⁰ en referencia a su viaje a Tahití y la representación de la cultura encontrada en aquel lugar¹¹.



Figura 2. Jean-Baptiste Debret, Familia brasileña con esclavos en Río de Janeiro, 1812.

8 John Vanderlyn (1776-1852), pintor neoclásico estadounidense.

9 Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor neoclásico francés. Fue integrante de la Misión francesa enviada a Brasil, la cual tenía el objetivo de fundar la primera Escuela de Bellas Artes. La esclavitud fue abolida en Brasil el 13 de mayo de 1888.

10 Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903), pintor postimpresionista francés.

11 Es necesario considerar que muchas de las personas que nombramos, tanto artistas como Paul Gauguin, y antropólogos como Herbert Spencer, sobre todo aquellas que vivieron durante las épocas coloniales, arrastran consigo los sesgos colonialistas de la época y que estos se representan de una u otra manera en sus obras y trabajos.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Este tipo de representaciones tienen que ver con lo exótico¹² y el otro¹³ cultural, tema que en aquella época causó gran interés no solo a artistas sino también a investigadores e investigadoras sociales, y que supuso el auge de las primeras investigaciones antropológicas como tales (Lowie, 1985). Por otro lado, en esta misma época, podemos encontrar trabajos artísticos relacionados con el viaje, como por ejemplo, los del artista uruguayo Joaquín Torres García¹⁴. En la obra de este encontramos una predilección por la representación de los barcos y su simbología relacionada con el viaje.

Así, y en referencia a las representaciones vinculadas con sucesos del momento, podemos

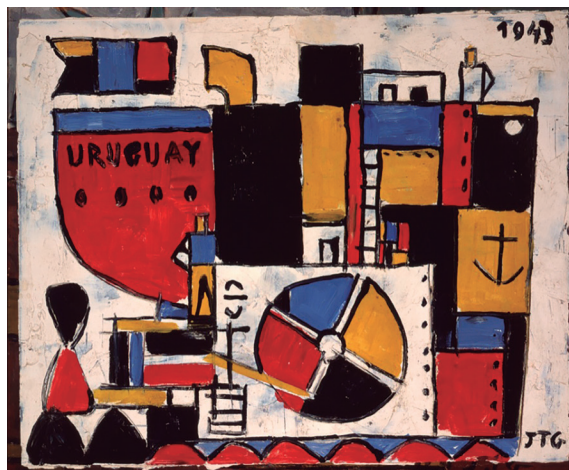


Figura 3. Joaquín Torres García, Barco constructivo, 1943.



Figura 4. Ai Weiwei, La ley del viaje, 2017-2018.

¹² Aunque exótico resulte un término en desuso y obsoleto para la descripción de algunas sociedades no occidentales, en esta tesis se hará uso del mismo para hacer referencia a las descripciones y jerarquizaciones antiguas que si lo utilizaban, ya que, envuelve un conjunto de ideas de esas épocas que son importantes para la comprensión de aquel pensamiento y visión de las sociedades.

¹³ El otro como concepto social hace referencia a aquellas personas que no somos nosotros, que es diferente a la persona que ocupa el punto de vista dentro de un contexto específico. En esta tesis, por considerarlo como un concepto abstracto, que no hace referencia a nadie en concreto, puede ser una persona o una sociedad o grupo de personas en su conjunto, no haremos desdoblamiento de género del mismo.

¹⁴ Joaquín Torres García (1874-1949), pintor, escultor y escritor uruguayo. Trabajo principalmente el arte abstracto y el universalismo constructivo.

INTRODUCCIÓN

encontrar que, a finales del siglo XX y principios del XXI es habitual toparse con obras relacionadas con la reivindicación de los derechos de los y las migrantes y refugiados/as. Un ejemplo de esto son algunos de los trabajos de Ai Weiwei¹⁵, como *La ley del viaje*. En esta instalación el artista muestra una balsa de setenta metros de largo con la representación de personas hacinadas en ella. Todo en color negro, representando a refugiados que viajan en pésimas condiciones en busca de las costas europeas.

En varias exposiciones realizadas durante las últimas décadas se han mostrado múltiples piezas artísticas, tanto de arte contemporáneo como de tiempos pasados, relacionadas con la migración, sus causas y sus efectos. Centrándonos en nuestro entorno; un primer ejemplo lo encontramos en la muestra de 2010, hecha en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el título de *Principio Potosí*. En esta muestra se planteaba la reflexión sobre la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y la pintura contemporánea¹⁶. En esta exposición tomaron parte las y los artistas Sonia Abián, Anna Artaker, Monika Baer, Quirin Bäumlner, Gaspar Miguel de Berrio, Matthijs de Buijne, Maestro de Calamarca, Maestro de Caquiaviri, Culture and Arts Museum of Migrant Workers, Stephan Dillemath, Alejandro Duránd, Elvira Espejo, Ethnologisches Museum, Marcelo Expósito, León Ferrari, María Galindo, Isaías Griñolo, Felipe Guamán, Luis Guaraní, Sally Gutiérrez Dewar, Dmitry Gutov, Hermanus Hugo, Max Jorge Hinderer, Zhao Liang, Rogelio López Cuenca, Melchor María Mercado, Eduardo Molinari, Francisco Moyén, Mujeres Creando, Juan Eusebio Nieremberg, Luis

15 Ai Weiwei, nacido en 1957 en Pekín, es un artista y activista. Estudió en la Academia de Cine de Pekín y en varias instituciones estadounidenses. Su trabajo gira, sobre todo, alrededor de la esfera geopolítica actual a través de diferentes medios como la arquitectura, la fotografía o las instalaciones. Su objetivo es la reflexión sobre la sociedad y sus valores.

16 Véase para más información sobre la exposición Principio Potosí, el vídeo Principio Potosí. Alice Creischer, Max Hinderer y Andreas Siekmann en <https://vimeo.com/13522086> (consultado en 24 de noviembre de 2021) y también la charla de Alice Creischer, Max Hinderer y Andreas Siekmann sobre la controversia de la exposición en <https://www.afterall.org/article/the-potosi-principle-alice-creischer-max-jorge-hinderer-and-andreas-siekmann-full-video> (consultado en 24 de noviembre de 2021).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 5. Sonia Abian, Aparatoangel, 2010.

Niño, Mariano Florentino Olivares, Melchor Pérez de Holguín, Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (PRPC), Juan Ramos, David Riff, Konstanze Schmitt, Andreas Siekmann, Territorio Doméstico, The Karl Marx School of English Language, Lucas Valdés, Christian von Borries (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.).

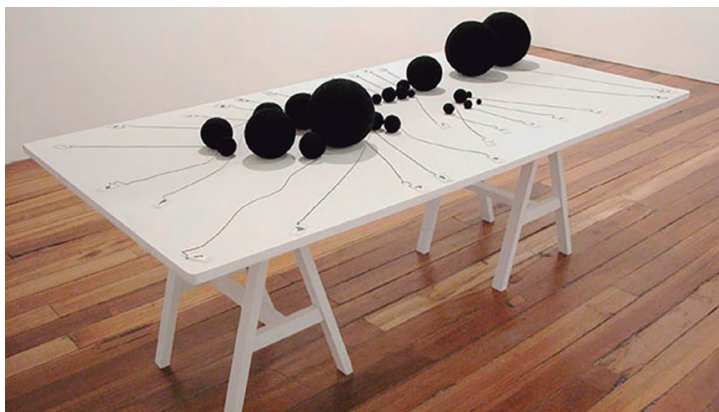


Figura 6. Milena Bonilla, Venta sobre medida, 2006.

En 2012 se realizó en El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla la muestra *La idea de América*, en donde participaron una diversidad de artistas entre

INTRODUCCIÓN

los que se encontraban Minerva Cuevas, Alfredo Jaar, Joaquín Torres García, Milena Bonilla, Raimond Chaves, Gilda Mantilla, Federico Guzmán o Marta Minujín. En ella las y los artistas latinoamericanos participantes reivindicaban el nombre de América e interpretaban el colonialismo a través de sus obras¹⁷ (BBC News, 2012).

Durante el 2014 en La Casa Encendida de Madrid se realizó la exposición *Crítica de la razón migrante* en la que participaron los y las artistas Laura Ribero, Ana Álvarez-Errecalde, María Galindo/Mujeres Creando, Rogelio López Cuenca, Magdalena Correa, Lucía



Figura 7. Francesc Torres, *Crónica del extravío*, 1992.

Egaña Rojas, Runo Lagomarsino, Daniela Ortiz, Xose Quiroga, Miguel Benlloch, Guillermo Gómez-Peña, Paula Heredia, Coco Fusco, Juan Pablo Ballester, Konstanze Schmitt, Stephan Dilleuth, Territorio Doméstico, Francesc Torres, Eduardo Otero, Fernando Debas Dujant, Xatart a.s. y Jean Laurent Minier. La muestra de arte contemporáneo trataba las políticas migratorias y económicas que perpetúan ideologías coloniales.

En 2015 se realizó la exposición *Colonia apócrifa* en el Museo de León. Según dice el propio museo en su página web, se pretendía «analizar, revisar y crítica las diferentes imágenes que el (pos)colonialismo hispano ha generado desde el siglo XIV hasta la actualidad» a lo que añaden «se plantea un recorrido histórico por el pasado “colonial” y el presente “global” del Estado español, que

17 Véase la obra de Alfredo Jaar, *Un logo para América*, en el video Activación “A logo for America” de Alfredo Jaar en https://www.youtube.com/watch?v=D7tPOfN_928 (consultado en 24 de noviembre de 2021).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

pretende realizar una crítica de los mecanismos de control, poder y represión que tiene lugar en nuestro país» (Museo de León, 2014). En esta exposición se mostraron no solo obras de arte clásicas y contemporáneas de artistas de los diferentes continentes, sino también diversos documentos, a fin de que las personas visitantes pudieran reflexionar sobre la construcción de las imágenes coloniales.

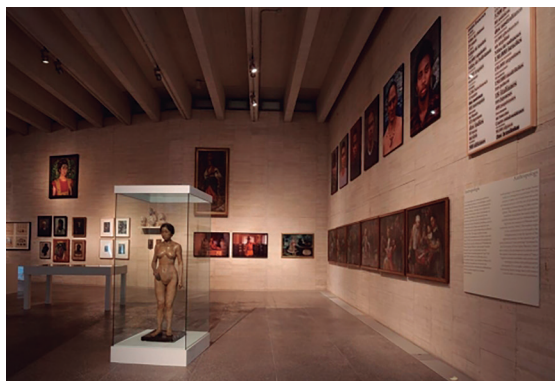


Figura 8. Exposición colonial apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, MUSAC, 2014.

En 2019 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona realizó la muestra *Territorios indefinidos. Perspectivas sobre el legado colonial*¹⁸. Las y los artistas que participaron en esta muestra fueron: Maria Thereza Alves, Lothar Baumgarten, Black Audio Film Collective, Alán Carrasco, Mariana Castillo Deball, Sandra Gamarra, Jeffrey Gibson, Maryam Jafri, Kapwani Kiwanga, Naeem Mohaiemen, Daniela Ortiz y Xose

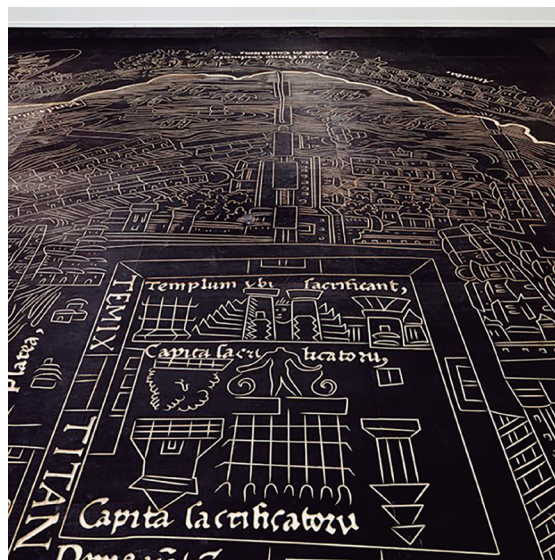


Figura 9. Mariana Castillo Deball, Mapa de Nuremberg de Tenochtitlan, 2013.

Quiroga, The Otolith Group, Pala Pothupitiye, Superflex, Munem Wasif y Dana Whabira. En esta exposición se abordaba la represión y la desposesión colonial,

¹⁸ Puede oírse un recorrido por la exposición en <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/hablemos-territorios-indefinidos-perspectivas-sobre-legado> (consultado en 19 de marzo de 2022).

INTRODUCCIÓN

así como el poder de las grandes potencias. Se hizo especial hincapié en la conferencia en Bandung y su fracaso. La película de Naeem Mohaiemen *two meetings and a funeral* de 2017 abrió la muestra (MACBA, 2019).

Entre 2021 y 2022, tanto el Museo Nacional del Prado como la Sala Alcalá 31 expusieron sendas exposiciones sobre el colonialismo. El primero expuso *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Mientras que la segunda mostró la obra de la artista peruana y española Sandra Gamarra Heshiki¹⁹, en la exposición denominada *Buen Gobierno*.

Tornaviaje. Arte iberoamericano en España, a partir de numerosas obras, pretendía visibilizar el arte proveniente de América y que se conserva en España. Mediante esta muestra intentó visibilizar las obras de los virreinos que han permanecido conservadas en un segundo plano en diferentes instituciones españolas (Museo Nacional del Prado, 2021).



Figura 10. Sandra Gamarra Heshiki, Exposición *Buen gobierno*, 2021-2022.

¹⁹ Sandra Gamarra Heshiki nacida en 1972 en Lima, es una pintora peruana conceptual residente en España. Emplea objetos no artísticos para crear sus pinturas y reflexionar sobre las realidades.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A diferencia de la exposición del Museo del Prado que hizo énfasis en obras creadas como consecuencia del colonialismo español, la exposición individual en la Sala Alcalá 31 *Buen Gobierno* de Sandra Gamarra Hechiki²⁰ mostró «una mirada crítica en la que se cuestionan los órdenes establecidos en el imaginario de la sociedad española y peruana con respecto a los momentos en los que ambas historias se cruzan» (Comunidad de Madrid, 2021).

Como hemos mostrado en los ejemplos de arriba, la lista de artistas que han representado algún aspecto del fenómeno migratorio es larga. Es por ello que no profundizaremos aquí en ella. Sin embargo, queremos hacer un pequeño apunte sobre la relación entre el arte y la antropología.

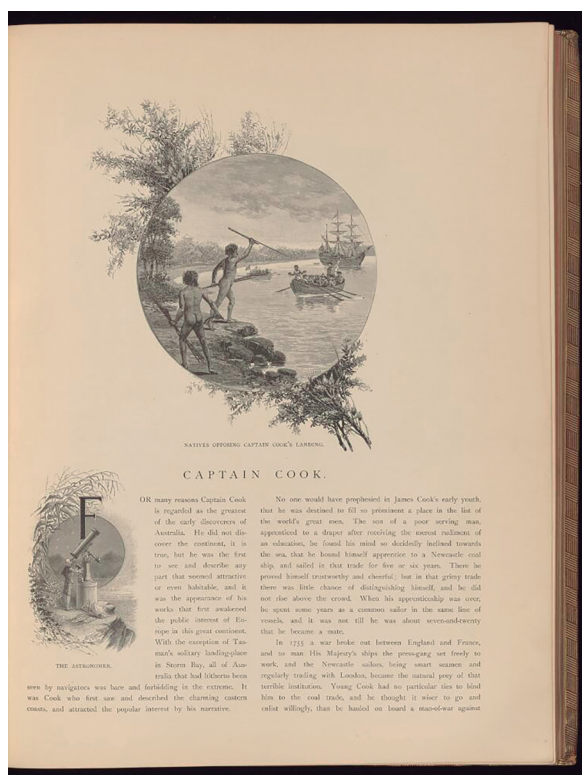


Figura 11. Página del Picturesque atlas of Australia vol.1.

²⁰ Pueden verse más fotografías de las obras de la exposición Buen Gobierno en <https://www.flickr.com/photos/espaciosparaelarte/sets/72157719846941913/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

INTRODUCCIÓN

En múltiples ocasiones el arte y la antropología han trabajado juntos con el fin de representar las nuevas culturas que los y las investigadoras y viajeras encontraban durante la expansión colonial europea que se realizó a partir del siglo XVI.



Figura 12. Felipe Baeza, Sin título (tanta oscuridad, tanto moreno), 2016.

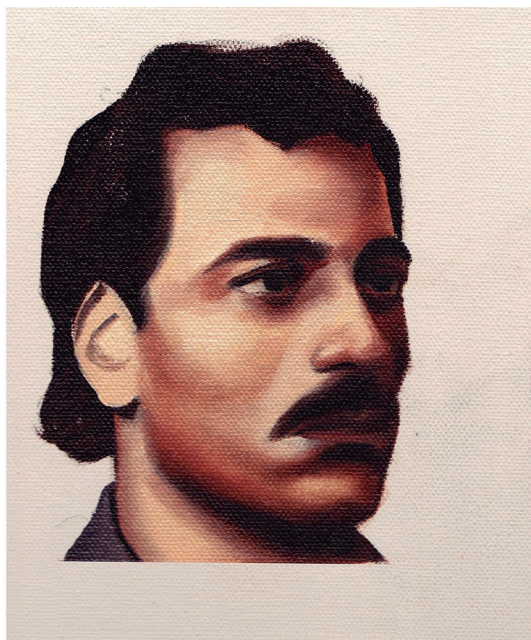


Figura 13. Tatyana Fazlalizadeh, Retrato de mi padre como extranjero, 2018.

Un interesante ejemplo sobre la importancia de la representación de otras tierras mediante grabados y dibujos lo tenemos en el *Picturesque atlas of Australasia* de 1886. En él se ilustra la zona de Australasia del siglo XIX.

En la obra podemos ver multitud de grabados en los cuales es posible apreciar tanto representaciones de indígenas, como de exploradores/as o de los barcos con los que se llegaba a esas tierras. En muchas ocasiones las y los artistas que ilustraban estas escenas se valían de las descripciones de las personas viajeras, exploradoras, investigadoras o trabajadoras gubernamentales. En otras ocasiones los y las artistas navegaban y dibujaban a partir de su propia experiencia las tierras que empezaban a conocerse en Occidente. Como indica brevemente Causey en *Drawn to see* (2017), el problema de muchas de estas representaciones provenía de la

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

subjetividad, tanto de quien describía como de quien dibujaba. Estos grabados e imágenes de aquellas tierras, junto con los escritos que se producían, ya desde el siglo XVI (incluso desde antes), crearon en la población occidental una imaginaria de aquellas culturas y personas. Además, la invención de la imprenta propició la expansión de todo este material representativo (Alfonso Mola y Martínez Shaw, 2019).

En la actualidad, algunos y algunas artistas ven de forma diferente el fenómeno de la migración en comparación con cómo se observaba en los siglos anteriores. Fruto de una evolución temática en el arte, así como social, y una visión diferente de la utilidad de las creaciones artísticas, artistas como el mexicano Felipe Baeza²¹ o la estadounidense Tatyana Fazlalizadeh²², utilizan el arte como una herramienta de comunicación y reivindicación.

Pero, además, también se está utilizando el arte como un instrumento de integración en relación con las comunidades migrantes o en situación de exclusión social. Así, por ejemplo, encontramos diversos proyectos de arte terapia relacionados con la población migrante. Este tipo de proyectos suelen tener como finalidad tanto conocer a estos grupos, como facilitar la conexión entre ellos y la comunidad autóctona. Un ejemplo de ello es el taller realizado por María Carrasco Fernández en Madrid. En él se creó un espacio en el que las mujeres migrantes, a partir de la actividad creativa, pudieran expresarse y compartir sus ideas. De este modo, el equipo investigador esperaba poder descubrir algunas de las necesidades e intereses de ese grupo de personas. Aunque María Carrasco, en su artículo *Creación artística, inmigración y género* (2010), afirme que la participación fue irregular, las mujeres que participaron mostraron un gran interés por un lugar en el que se les escuchara y donde pudieran sentirse bien. El taller mostró que las personas habían evolucionado personalmente y habían creado un

21 Felipe Baeza, nacido en 1987 en Guanajuato, es un artista mexicano residente en Nueva York.

22 Tatyana Fazlalizadeh, nacida en 1985 en Oklahoma, es hija de migrantes. Esta artista estadounidense trabaja la pintura al óleo, el arte público y las instalaciones multimedia. Nacida de migrantes, su trabajo se basa en la participación comunitaria.

INTRODUCCIÓN

espacio agradable de convivencia y trabajo a partir del arte. (Carrasco Fernández, 2010). Mediante este ejemplo es posible ver la utilidad del arte como herramienta social y no solo como objeto estético. Esta es una de las razones por las que en este trabajo hemos dejado el aporte estético del arte en un segundo plano y nos hemos centrado más en su capacidad comunicativa, la cual como hemos indicado también es primordial para muchas y muchos artistas.



Figura 14. Foro Internacional Arte en Tránsito.

Nos ha interesado, además, tener en cuenta la capacidad del arte para comprendernos y comprender al otro. En cuanto a este aspecto, también han surgido en los últimos años proyectos artísticos, tanto grupales como individuales, que trabajan con asociaciones como la Unesco, con el fin de conseguir mediante el arte un diálogo en el que reflexionar sobre los problemas relacionados con la migración. Un ejemplo de estos tuvo lugar en la ciudad de México durante el 2016 con la realización del *Foro Internacional Arte en Tránsito*²³. Se invitó a una treintena de artistas, curadores/as, académicos/as, cineastas y escritores/as²⁴ a desarrollar un diálogo en referencia al fenómeno migratorio. De esta manera se pretendía reflexionar sobre el transnacionalismo y la interculturalidad, consecuencia de los movimientos humanos entre países. En este evento se realizaron análisis tanto de la migración, como de los mestizajes artísticos surgidos de ella (Unesco, 2016).

23 Puede verse la inauguración del Foro Internacional Arte en Tránsito en <https://www.youtube.com/watch?v=YjqpxkE1194> (consultado en 30 de noviembre de 2021).

24 Algunas de las personas que participaron en el foro fueron: Marcos Castro, artista mexicano, con su instalación y video *Meta/Bandera*; Ximena Alarcón, artista colombiana, mediante su performance *Suelo fértil*; la compañía *Las Patronas* y la *Compañía Translímite* de teatro que interpretó la obra documental *Dos personas*; los académicos José Manuel Valenzuela e Ibrahim Sirkeci; el periodista Donatien Garnier perteneciente al *Colectivo Argos*; la promotora de cine Marina Stavenhagen; el director Federico Weingartshofer; la curadora Sol Henaro, y el músico Gilberto Cervantes (Sierra, 2016).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En la misma línea se encuentra el conversatorio realizado por esta institución relacionado con la migración desde la perspectiva del arte en 2018. Aquí se pudo reflexionar sobre la conexión entre migración y trabajo artístico y cómo este fenómeno influye en las creaciones, así como en la labor que el arte puede hacer para la sensibilización de la gente (Unesco, 2018).

Para conseguir estos y otros objetivos relacionados con los derechos de los y las migrantes, las personas artistas transforman el arte en una herramienta comunicativa de visibilización. Ejemplo de ello son Banksy, artista callejero de humor negro; EB Itso, artista multimedia que muestra todo aquello que pasamos por alto, mostrando a grupos de personas que viven fuera de lo habitual; o Francis Alÿs, artista destacado también en cuanto al arte reivindicativo. Por ejemplo, los



Figura 15. Barco, Louise Michel.



Figura 16. EB Itso, Sheddings (1), 2015.



Figura 17. Francis Alÿs, Retrato de una negociación.

INTRODUCCIÓN

estudios de Francis Alÿs en arquitectura lo llevaron a migrar a Ciudad de México para ayudar en el terremoto de 1985. Este viaje cambió su forma de vida, ya que decidió dedicarse al arte y vivir en esta ciudad.

Como hemos señalado, aunque encontramos varias obras artísticas relacionadas con la migración, los trabajos de tipo etnográfico realizados por artistas (relación del arte con la antropología) son más escasos. Por un lado, desde su perspectiva, la antropología ha estudiado el arte y su relación con las sociedades. En los inicios de estos análisis por parte de la antropología, su objeto de estudio estaba relacionado con el arte de sociedades no occidentales, sobre todo aquel de grupos considerados, sobre todo por la antropología decimonónica, como primitivos²⁵. Sin embargo, mucho ha llovido desde aquellos estudios. Hoy en día, la antropología del arte se preocupa también de analizar el arte occidental, su desarrollo y su relación con los diferentes actores sociales (Méndez, 2003). Este trabajo antropológico puede apreciarse en escritos como *Arte y agencia. Una teoría antropológica* (2016) de Alfred Gell o *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo* (2009) de Lourdes Méndez, pero también en exposiciones etnográficas y de arte. Ejemplo de este último tipo encontramos la exposición, ya anteriormente nombrada, *Colonia Apócrifa* (2014) en el MUSAC.

En relación con trabajos con acento antropológico y teórico realizado por artistas o vinculados al mundo del arte, es de destacar la obra del crítico de arte Hal Foster: *El retorno de lo real* (1996). En ella el autor ofrece una reflexión profunda, en cuanto al papel que el artista o la artista hace en su labor como antropólogo o antropóloga. Es decir, como aquella persona que, desde el arte, trabaja en el estudio de las sociedades. En el capítulo del mencionado libro de Hal Foster, *El artista como etnógrafo*, se hace referencia al artista como un agente

25 Durante esta tesis se utilizará la palabra primitivo, y sus derivados, para referirnos a aquellas sociedades menos desarrolladas tecnológicamente a las que en tiempos pasados se consideraba menos evolucionadas que las occidentales. Se mantendrá durante este escrito la palabra cuando se refiera a cómo aquellas personas se referían a estas sociedades, puesto que conlleva con ella ciertas ideas de esas épocas que son importantes a tener en cuenta para comprender las diferencias de pensamiento sobre diferentes sociedades.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de cambio social mediante su trabajo. Así, menciona la cuestión de la identidad del otro y el o la artista como medio para la lucha de los derechos de ese otro o para mostrar su situación.

Además, en referencia a esto, Foster profundiza en la cuestión de la identidad y su representación, acercando de esta manera el papel del o la artista al del etnógrafo o etnógrafa y mostrando los paradigmas que de ello surgen. Ejemplo de ello sería el momento en que la alteridad del otro es representada a través de los diversos movimientos artísticos. Así, muestra lo complicado de la separación entre el yo artístico y el otro cultural a representar, donde los estereotipos y las objetividades nublan la realidad. De la misma manera, hace mención a la cuestión ética del trabajo artístico en referencia a las comunidades que participan, poniendo como ejemplo el *Project Unité* realizado en Francia. Según Foster:

Este paradigma casi antropológico operó en dos niveles: primero, indirectamente, tratando este desvencijado proyecto de alojamiento diseñado por Le Corbusier como un sitio etnográfico [...]; y luego, directamente, ofreciendo su comunidad en gran parte de inmigrantes a los artistas por compromisos etnográficos (Foster, 1996, p. 200).

Posteriormente a esto, el autor añade sobre los y las artistas de este proyecto que «los artistas no cuestionaron la autoridad etnográfica, ni siquiera el aire de superioridad sociológica, que implicaba esta autorrepresentación resultante» (Foster, 1996, p. 200). Este tipo de ideas nos llevará a reflexionar en esta tesis doctoral sobre la ética artística en el trabajo con comunidades de migrantes.

Algunos antecedentes del uso de métodos y técnicas etnográficas en arte

La relación entre los métodos y técnicas antropológicas y los métodos y técnicas del arte de conocer la realidad es frecuente en el arte, especialmente en aquel que trata con el fenómeno migratorio. Por su parte, artistas plásticos han

INTRODUCCIÓN

representado la migración de diferentes maneras en relación con su historia y momento social y cultural.

Este proceso se observa sobre todo en relación con el arte que abordó la migración surgida como consecuencia del colonialismo europeo a partir del siglo XV, y más específicamente en los movimientos del siglo XX y XXI en América, Europa y África. Un ejemplo son aquellos grabados, dibujos y pinturas que retrataban las nuevas sociedades creadas tras la llegada de las personas europeas a otras tierras.

Entre el siglo XVI y principios del XX se produjeron muchas obras de lo que se denomina *pintura costumbrista*, que guardan relación con la migración, en tanto que muchas de las costumbres retratadas son consecuencia de las colonizaciones realizadas a partir del siglo XVI.

Asimismo, podemos encontrar imágenes de nuevas culturas, como por ejemplo aquellas ejecutadas por Gauguin en Tahití, coincidiendo con el nacimiento y desarrollo de la antropología. En estas obras de Gauguin podemos ver un especial interés del artista en retratar la sociedad en la que se hallaba de la manera que él consideraba más adecuada y natural, a fin de no solo hacer una obra de arte, sino de retratar la sociedad en sí, junto con su arte, sus costumbres y cultura. En los apuntes del artista pueden encontrarse diversos dibujos relativos, entre otros, a los dioses que allí veneraban. Conjuntamente con estos trabajos se encuentran las xilografías y esculturas que retratan esos dioses y cultura.

Igualmente, durante el siglo XX encontramos algunas obras como las de Frida Kahlo²⁶ que muestran su experiencia personal migratoria temporal. En las obras de la mexicana podemos apreciar los sentimientos de angustia y nostalgia al encontrarse lejos de su tierra natal, como por ejemplo en *Allá cuelga mi vestido* pintado durante su estancia en Nueva York de 1933 o *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* de 1932.

26 Frida Kahlo (1907-1954), pintora, artista y activista mexicana.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En el primer caso, encontramos su visión de la ciudad de Nueva York, con los monumentos más destacados y algunos objetos simbólicos como una taza de inodoro y un trofeo de los que cuelga un vestido de corte tradicional mexicano. En la segunda obra mencionada, podemos ver el contraste que suponía para ella las dos naciones vecinas. Mientras que México es descrito a través de su cultura precolombina, sus ruinas arqueológicas o su diversidad natural, Estados Unidos de América es representado como un lugar industrializado, sucio, lleno de contaminación. En ambas obras destaca la disparidad entre las formas de los dos países y la artista muestra su sensación de otredad. De esta manera podemos ver que se ha representado de forma diferente la diversidad de la experiencia migratoria, siendo un ejemplo de ello las representaciones de épocas y lugares diversos, relacionadas en gran parte con el descubrimiento de otras tierras y la búsqueda de nuevas oportunidades.

Este foco sobre la migración se encuentra actualmente vivo en el arte, especialmente en el arte social, que trabaja sobre la migración obligada por razones bélicas, catastróficas, políticas o pobreza, por citar apenas algunas de las causas del fenómeno migratorio actual. En este contexto, tal como la antropología ha representado diversas culturas y migraciones, el arte, desde su



Figura 18. Frida Kahlo, Autorretrato en la frontera entre México y EE. UU., 1932.



Figura 19. Frida Kahlo, Allá cuelga mi vestido, 1933.

INTRODUCCIÓN

visión, también ha hecho el mismo trabajo. Tomándolo todo en consideración, enfoco esta tesis a través de las siguientes preguntas de investigación, hipótesis y objetivos que detallaré a continuación.

Preguntas de investigación

Esta tesis doctoral gira en torno a una pregunta de investigación general y tres sub-preguntas de investigación. La pregunta de investigación principal es:

¿Cuál es la relación entre los métodos para conocer la realidad usados por las personas que se dedican a la antropología y las que se dedican al arte?

De esta pregunta principal se derivan tres subpreguntas de investigación:

1. ¿Qué métodos etnográficos son empleados en la creación artística?
2. ¿De qué modo son utilizados estos métodos etnográficos en el arte?
3. ¿Cuál es la importancia del uso de los métodos etnográficos en la creación artística?

Hipótesis

Planteo la hipótesis de que hay una relación entre algunos los métodos y técnicas antropológicas y algunos de los métodos y técnicas del arte de conocer la realidad social con la que trabaja. Esa relación puede estar basada en el hecho de que ambas disciplinas deseen entender los mismos fenómenos, lo que puede implicar, a su vez, la interacción con el mismo tipo de personas o investigar sobre grupos sociales similares. En consecuencia, la necesidad de conocer los mismos fenómenos sociales, para fines distintos, crea la necesidad de aplicar estrategias, técnicas y o métodos similares, necesarios para comprender las realidades sociales.

Estos métodos llevan al artista o a la artista, al igual que al antropólogo y a la antropóloga, a la interrelación con las personas pertenecientes a esa

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sociedad de una forma similar. Así, por ejemplo, en el momento en que un o una artista comienza a preguntar a otras personas sobre sus acciones sociales, está realizando una entrevista, muchas veces de un modo ingenuo, y no informado. Cuando un artista o una artista percibe las relaciones sociales para un proyecto artístico, está haciendo una observación con un propósito, al igual que hace la antropología. La ocasión en la que el o la artista decide tomar parte, por ejemplo, en un albergue para ayudar a las personas que por allí pasan y comprender mejor su situación, está realizando una observación participante. Cuando un artista investiga sobre la historia de un grupo social para comprenderlo mejor y así poder realizar una mejor representación de la situación que le interesa, puede estar usando un método etnohistórico.

Estas interacciones, a su vez, crean dilemas éticos o morales similares a los que surgen en la práctica etnográfica antropológica, puesto que se puede estar compartiendo información privada, una representación de terceros o, por ejemplo, usando material que no pertenece a la persona artista. Sin embargo, por parte del arte, estos dilemas éticos o morales, implicados en este tipo de interacción con la sociedad, son poco visibles y poco comprendidos, a diferencia de lo que pasa la antropología. En síntesis, el arte aún no tiene conciencia plena sobre el uso correcto de métodos y técnicas de investigación social cuando se trabaja la realidad social y puede caer en trampas éticas y morales por falta de conocimiento sobre los mismos métodos que usa.

Objetivos

Esta tesis doctoral tiene 2 tipos de objetivos, conceptuales y experimentales. Los objetivos conceptuales son:

1. Comparar la relación entre los métodos y técnicas antropológicas y artísticas en sus respectivos acercamientos a la realidad, analizando las prácticas artísticas ejecutadas a partir de una perspectiva etnográfica, en relación con cómo los métodos etnográficos son usados por los antropólogos y las antropólogas y por los y las artistas.

INTRODUCCIÓN

2. Analizar las prácticas y estrategias artísticas con características etnográficas, respecto al fenómeno de la migración en relación con:

2.1. Los modos en que las y los artistas han empleado métodos y técnicas etnográficas para su creación.

2.2. Los motivos del empleo de estos métodos etnográficos, aunque en ocasiones resulte complicado o casi imposible, por parte de los y las artistas.

2.3. La relación personal del/de la artista con la migración, es decir, si han sido afectados y afectadas por el fenómeno de la migración.

2.4. Sus objetivos tanto personales y sociales, así como políticos.

3. Construcción de una tipología que permita analizar el arte en lo que se refiere a contenidos y metodologías sociales/antropológicas en lo que se refiere a las características etnográficas de las obras.

4. Análisis del papel social del arte con relación al fenómeno migratorio y las consecuencias éticas del mismo.

Los objetivos experimentales son de dos tipos:

1. El objetivo experimental principal es la elaboración de un conjunto de primeras recomendaciones de buenas prácticas etnográficas artísticas de tipo ético. Este conjunto pretende aportar una primera fase al debate sobre la ética en las prácticas artísticas de tipo etnográfico. Se pretende que esta contribución sea un primero paso en un futuro debate colectivo sobre la aplicación de técnicas etnográficas con fines artísticos; un debate que tendría necesariamente que profundizarse en el campo artístico de forma participativa e interdisciplinar, lo que excede los límites de la tesis.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

2. El objetivo experimental secundario es aplicar algunos de los métodos etnográficos artísticos analizados a la práctica artística propia. Esta experimentación práctica de los métodos a través de la creación personal tiene un fin cualitativo-metodológico, más que artístico-productivo y cuantitativo. No se trata de producir obras propias con fines artísticos, para exponerlas, o introducirlas en los circuitos del arte, sino que se busca realizar algunas experiencias plásticas puntuales de aplicación de los métodos etnográficos para comprender desde la experiencia de primera persona esta aplicación y poder acercarme desde mi práctica personal a la aplicación de estos métodos etnográficos por los y las artistas. El carácter, volumen y la importancia de las obras plásticas personales presentadas se limitará a esta función, no teniendo más pretensiones que las indicadas en este apartado.

Metodología

Esta tesis se desarrolla en la confluencia entre arte y antropología. Desde esta intersección, es importante que, en el marco metodológico de esta tesis sobre el arte y la migración, se trate la migración desde la perspectiva más cercana a la visión subjetiva de las personas que han sido entrevistadas, de la diversidad de experiencias y perspectivas de los y las artistas que trabajan con el fenómeno de la migración. De esta necesidad surgió la metodología adoptada en la tesis, basada en entrevistas a las y los artistas, y desarrolla a medida de las necesidades de los objetivos de la tesis. Al tomar la decisión sobre el marco metodológico somos conscientes de que dejamos de lado varios enfoques metodológicos que, aunque podrían lanzar luz sobre algunas de las preguntas de investigación, no ayudaban a bajar al nivel de concreción que queríamos dar al desarrollo de la tesis. Entre las teorías no usadas de forma directa, se encuentra la teoría decolonial.

La teoría decolonial surgió forma de superar los supuestos epistemológicos y ontológicos de la modernidad occidental sobre los cuales se asientan los

INTRODUCCIÓN

enfoques tradicionales de las ciencias sociales y las humanidades. Según Andrade Guevara (2021):

En los últimos años, dentro del campo de las ciencias sociales, ha ganado presencia el llamado giro decolonial (Quijano, 2007), el cual desarrolla una crítica epistemológica de los paradigmas centrados en Europa y en Occidente, incluidos el marxismo, la Teoría Crítica y el post-estructuralismo, los cuales han establecido un compromiso con la emancipación de los seres humanos e, igualmente, han desarrollado una crítica de la desigualdad y la dominación (Andrade Guevara, 2020, s.p.)

Algunos de los principales defensores de la teoría decolonial, entre otros, son Walter Mignolo (2003), Enrique Dussel (2005), Aníbal Quijano (2007), Boaventura de Souza Santos (2009), Catherine Walsh (2015). En general, estos teóricos asumen la idea de que los supuestos epistemológicos y ontológicos de la modernidad occidental son intrínsecamente imperialistas y que se han utilizado para justificar la colonización y explotación de sociedades no occidentales. De este modo, la teoría decolonial se enfoca en dos aspectos: por un lado, trata de exponer y cuestionar las dimensiones coloniales del conocimiento y del poder y, por otro, intenta ofrecer formas alternativas de relacionarse con el mundo.

En este sentido, según Andrade Guevara (2020) el argumento central de la crítica decolonial trata de «desmontar la orientación universalista de los postulados y conceptos epistemológicos y ontológicos de la modernidad» (Andrade Guevara, 2020, s.p.), afirmando que estos no toman en consideración el «carácter local de las experiencias y las características específicas de sociedades diferentes a la suya». Desvela que estos supuestos se basan en la idea de que «existen sociedades avanzadas -las occidentales- y atrasadas -no occidentales- y que el avance de las sociedades periféricas supone necesariamente la adquisición de características estructurales de tales sociedades occidentales». Por último, según el mismo autor:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Que el saber occidental moderno, particularmente el que se ha desarrollado dentro de las ciencias sociales, guarda un silencio significativo respecto a la dominación colonial que los países comúnmente denominados “centrales” han ejercido sobre el resto del mundo, contribuyendo así a la constitución de un orden en el que la dominación colonial excluye cualquier otro tipo de saber que no sea construido a partir del canon epistemológico occidental (Andrade Guevara, 2021, s.p.).

Este es un factor que justifica el uso de las teorías decoloniales para comprender el mundo, especialmente porque han producido extensamente pensamiento sobre temas como el poscolonialismo, el globalismo y la modernidad, viendo la colonización no solamente un acontecimiento histórico, sino un proceso que atraviesa las jerarquías epistémicas, las relaciones de poder, las normas culturales y las jerarquías sociales. Para esto, desde el pensamiento decolonial se destaca la importancia de reconocer y valorar las diferentes epistemologías y ontologías, a menudo marginadas o descartadas por los enfoques centrados en Occidente.

Sin embargo, la teoría decolonial también ha sido criticada por su tendencia a esencializar las culturas e identidades no occidentales y por su rechazo del universalismo y la racionalidad. Algunos críticos, entre estos Olúfémi Táíwò, sostienen que la teoría decolonial carece de pruebas empíricas y se apoya demasiado en perspectivas posmodernistas y relativistas, lo que puede conducir al relativismo epistémico y al esencialismo cultural. Según Olúfémi Táíwò (2022), el lenguaje abstracto de la descolonización permite a los académicos occidentales abordar el concepto sin tener en cuenta su propia complicidad en el mantenimiento de los sistemas de exclusión. Para Táíwo, en concreto, cuando estas teorías son aplicadas a África, la idea de un África precolonial es racista y teóricamente vacía, una idea que no toma en consideración la realidad del continente africano. Este autor nos recomienda reconsiderar el propósito del movimiento académico de descolonización para verla más como una ética que nos oriente que como una teoría social del mundo poscolonial.

INTRODUCCIÓN

Tomando esta crítica en consideración, vemos que, aunque la teoría decolonial puede ser útil para analizar los efectos históricos y actuales del colonialismo y el imperialismo en los patrones migratorios a grandes rasgos, no basta por sí sola para explicar las complejas y polifacéticas razones por las que la gente emigra y, por lo tanto, la teoría decolonial no debería utilizarse como única teoría para explicar la migración. La migración es un fenómeno complejo en el que influye una amplia gama de factores sociales, económicos, políticos y medioambientales, y no puede reducirse a un único marco o perspectiva teórica. Además, la teoría decolonial puede no ser útil para explicar la migración, ya que tiende a centrarse en factores históricos y estructurales más que en las experiencias y motivaciones individuales.

Entre las razones para no basarnos en las teorías decoloniales en la tesis, están su potencial para homogeneizar las diferencias dentro —y entre— de las comunidades analizadas, sin reconocer la diversidad de prácticas culturales y sociales en su seno, produciendo un nuevo marco totalizador y monolítico de comprensión de la realidad.

En concreto, en relación con el uso de teorías decoloniales en el arte, estas pueden ser un marco útil para entender cómo el colonialismo y el imperialismo han moldeado la producción y el consumo culturales, para cuestionar cómo reforzar las narrativas dominantes y las relaciones de poder, para comprender cómo el arte refleja y responde a las historias coloniales y a los desequilibrios de poder actuales y cómo los artistas recurren, subvierten o se resisten a su herencia cultural y a sus tradiciones. Según Aníbal Quijano (2020), el sistema mundial colonial creó una jerarquía racial que sigue influyendo en la producción y el consumo culturales. Bajo este prisma, podríamos examinar cómo los museos y galerías de arte siguen privilegiando el arte y los artistas europeos frente a los de otras regiones —aunque ya haya bastantes casos de revisión sobre este punto—, o cómo se espera que los artistas no occidentales se ajusten a las convenciones artísticas occidentales para ser reconocidos y valorados.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Sin embargo, aunque la teoría decolonial puede ser útil para analizar el arte, puede no ser adecuada para analizar el arte en relación con la migración. El arte de la migración es un campo diverso y complejo que abarca una amplia gama de prácticas artísticas. La teoría decolonial puede no ser suficiente para captar los matices y complejidades de las experiencias individuales de migración y desplazamiento, o las formas en que el arte puede ayudar a los migrantes a afirmar su agencia y remodelar las narrativas dominantes. Además, la migración no se define únicamente por las relaciones de poder coloniales o poscoloniales, sino también por factores económicos, sociales y políticos. Los artistas pueden optar por abordar temas como la explotación laboral, el control fronterizo y la formación de la identidad, que pueden requerir marcos analíticos diferentes de los proporcionados por la teoría decolonial.

En conclusión, la teoría decolonial tiene pros y contras, y su aplicación debe considerarse cuidadosamente en cada contexto, especialmente en el del arte. Aunque puede ofrecer valiosas perspectivas sobre el impacto actual del colonialismo y el imperialismo en general, puede no ser adecuada para explicar los matices que queremos tratar sobre cómo los artistas y las artistas se acercan, de modo intuitivo y creativo, a los fenómenos sociales, incluida la migración, desde una perspectiva no monolítica.

Por todos estos motivos, el marco metodológico de la tesis se construye en la confluencia entre teorías de antropología y el arte, no para estudiar la migración sino comprender cómo las y los artistas emplean metodologías de la antropología para trabajar con la migración, de un modo no consciente de las distorsiones epistemológicas y ontológicas que vienen embebidas en ellas y ya extensamente analizadas y cuestionadas por la propia Antropología, un reto que va más allá de los límites de esta tesis doctoral.

Las primeras teorizaciones antropológicas en cuanto al arte, aparecieron muy al comienzo de esta ciencia con los aportes de Edwar Burnett Tylor²⁷ y Lewis

27 Edward Burnett Tylor (1832-1917), antropólogo británico. Fue uno de los primeros in-

INTRODUCCIÓN

Morgan²⁸, aunque fue el primero el que hizo reflexiones sobre el arte sistematizando el arte de los salvajes en 1880 y separándolas en útiles y recreativas. Edwar Burnett Tylor las publicó en 1881 en su monografía *Anthropology*²⁹.

Posteriormente, Franz Boas³⁰ y sus seguidores y seguidoras, los boasianos/as³¹, realizaron investigaciones sobre la creatividad artística, así como la relación entre cultura y personalidad, sobre todo por parte de Ruth Benedict³² y Ruth Bunzel³³, de donde comenzaron a surgir los primeros estudios antropológicos sobre los estilos artísticos. Recordamos aquí que Franz Boas introdujo el concepto de relativismo cultural y presentó la idea de que todos los grupos humanos han

vestigadores en adoptar la palabra antropología y cultura, así como, en ver la relación entre biología y cultura. En su obra maestra *Primitive culture* se pueden encontrar dos de sus ideas principales. Por un lado, el hecho de poder reconstruir antiguas culturas mediante el estudio de las actuales y por otro el concepto de “supervivencias” de las culturas. En sus estudios pueden verse sus intentos de uso de las estadísticas para hacer estudios comparativos. A diferencia de otros antropólogos de su época, se interesó más por la cultura que por la sociedad.

28 Lewis Henry Morgan (1818-1881), antropólogo estadounidense, considerado como uno de los padres de la antropología moderna y famoso por su teoría de la evolución de la sociedad. Su trabajo más conocido fue *Ancient society*, publicado en 1877. Especialista en la cultura india americana, realizó uno de los primeros trabajos exhaustivos etnográficos donde recopiló datos de decenas de tribus norteamericanas. A raíz de su trabajo formuló su teoría del parentesco y de la evolución unilineal. Su mayor aporte fue su enfoque “materiaalista” de la evolución y la sociedad.

29 Publicado en español con el título de *Antropología: Introducción al estudio del hombre y de la civilización*.

30 Franz Boas (1858-1942) fue un antropólogo estadounidense de origen alemán. Además de sus aportes teóricos, formó a discípulos que contribuirían a la antropología de forma significativa. Entre ellos encontramos a Alfred Kroeber, Ruth Benedict, Margaret Mead y Edward Sapir.

31 A finales del siglo XIX y bajo las enseñanzas de F. Boas, se fundó la antropología boasiana. De esta escuela estadounidense de antropología destacaron varios estudiantes como Ruth Benedict, Margaret Mead o Albert Kroeber. Muchos de los estudiantes de Boas, como los mencionados, generaron nuevas ramas o especialidades en la antropología relacionadas, sobre todo, con la cultura y la lingüística.

32 Ruth Benedict (1887-1948) fue una antropóloga norteamericana. Estudiante de Franz Boas, realizó estudios sobre los indígenas norteamericanos. Este estudio le llevó a definir la relación entre el individuo y la cultura en su escrito *Esquemas de cultura* de 1934.

33 Ruth Bunzel (1898-1990) fue una antropóloga estadounidense. Entre sus estudios destacan las investigaciones sobre arte y creatividad, siendo la primera antropóloga en estudiar el proceso creativo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

evolucionado a la par, pero en diferentes direcciones a consecuencia de los acontecimientos históricos. Además, es de destacar que la monografía *Primitive art*³⁴ de Franz Boas fue la primera investigación en antropología del arte. Por su parte, Alfred Kroeber³⁵ realizó investigaciones sobre la relación entre los estilos artísticos y las civilizaciones.

A mediados del siglo XX los enfoques antropológicos relacionados con el arte se multiplicaron. Entre ellos, uno de los más interesantes de la época podría atribuírsele a Meyer Schapiro³⁶. Según su visión referida en su obra *Estilo, artista y sociedad* (1999), la persona artista expresa estéticamente valores culturales en su arte.

Por otra parte, los trabajos de H. Fischer³⁷, hacen referencia a la conexión entre el arte y la sociedad, afirmando que los estilos artísticos llevan consigo preferencias socioculturales y que, por tanto, pueden verse en ello ciertos valores de la sociedad en la que fueron creados. Ya Karl Marx y Friedrich Engels en su *La ideología alemana* (2014), de se pueden encontrar referencias a cómo la sociedad influye en el arte.

Pero ¿cómo influye el arte en la sociedad? A partir de los años setenta del pasado siglo, los enfoques en cuanto a la investigación antropológica en el arte cambiaron. El estructuralismo capitaneado por Claude Lévi-Strauss³⁸, cambió los enfoques hacia los procesos mentales que ocurrían en las funciones sociales

34 *Primitive art* fue publicado originalmente en 1927, aunque se han hecho varias impresiones posteriores en diversos idiomas. En el libro, Boas analiza el simbolismo del arte primitivo, así como diversas expresiones de literatura, música y danza.

35 Alfred Kroeber (1876-1960), antropólogo estadounidense. Su obra más influyente *Antropología* de 1939 es considerado el primer libro de texto en la enseñanza de la antropología.

36 Meyer Schapiro (1904-1996) fue un historiador del arte estadounidense. Fue profesor en la Universidad de Columbia.

37 Hervé Fischer es un artista y filósofo francés nacido en 1941. Es fundador de lo que se denomina como arte sociológico. En sus últimos trabajos, tanto teóricos como artísticos, podemos ver referencias entre el arte y la tecnología.

38 Claude Lévi-Strauss (1908-2009) fue un antropólogo conocido, sobre todo, por ser el fundador de la antropología estructural.

y culturales como la comunicación entre seres humanos. De esta manera, se comenzó a investigar sobre la función social del arte en las diversas culturas, así como el sentido del mismo. Se inició, así, la búsqueda del contenido subyacente en las obras y la información cultural que estaban transmitiendo. El arte, para los antropólogos y las antropólogas, se convirtió en un lenguaje comunicativo, investigado, sobre todo, por el antropólogo simbólico Victor Turner³⁹. Del mismo modo, para Clifford Geertz⁴⁰, el arte tendría una función comunicadora. Por tanto, se evidencia a través de estas investigaciones la herramienta de comunicación que resultan ser las obras de arte y que hizo a las y los artistas, en algunos casos, más conscientes del peso social que pueden llegar a tener.

En cuanto a los antecedentes relacionados con la investigación de migraciones humanas, son muchos los autores y autoras que la han trabajado desde diversos puntos de vista.

En lo que a nuestra investigación se refiere nos centraremos en los trabajos realizados en el contexto social y cultural de la migración, y no tanto en los económicos o políticos, aunque todo esté interrelacionado.

La migración humana resulta ser en la actualidad uno de los temas que más preocupan a las naciones y a las personas. Es por ello que instituciones internacionales, como la Unesco, y nacionales, como el Foro para la Integración Social de los Inmigrantes en España, lanzan cada año proyectos e informes sobre este fenómeno.

Tomando en cuenta la cantidad de fenómenos sociales que existen y los que son utilizados por los y las artistas, se decidió para esta investigación reducirlo a uno que pudiéramos comprender. Elegimos así la migración por ser un acontecimiento social que nos afecta personalmente.

39 Victor Turner (1920-1983) fue un antropólogo cultural escocés, especializado en antropología simbólica.

40 Clifford Geertz (1926-2006) fue un antropólogo estadounidense, especializado en antropología simbólica.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Este problema es relativamente nuevo en cuanto a los trabajos antropológicos y artísticos, sin embargo, no por ello es poco fructífero. En arte, la cantidad de obras relativas a las migraciones humanas es abundante y ese ha sido otro de los motivos que hizo que nos decidiéramos por esta temática.

Como en la antropología, el arte, a la hora de mostrar las migraciones humanas, lo hace desde un punto de vista y desde una situación concreta. Pero a diferencia de la antropología, muchas obras de arte no tienen la capacidad de mostrar una visión tan amplia sobre un hecho en un grupo humano concreto, como puede hacerlo una monografía. Sin embargo, no por ello los trabajos artísticos, relativos al fenómeno de la migración, son menos intensos en su contenido, aunque sí más concretos y sensuales. Así, hemos encontrado en las obras analizadas múltiples puntos de vista de este fenómeno, como son sentimientos, dificultades, situaciones vitales, tradiciones, memoria e identidad, entre otros.

Por nuestra parte, la metodología utilizada en la tesis se basó en tres puntos:

1. Conocer cuáles son las formas de trabajar de la etnografía y la antropología en cuanto al trabajo de campo.
2. Conocer y analizar obras de arte relacionadas con el fenómeno de la migración.
3. Realizar entrevistas a artistas que trabajan este fenómeno para saber, de primera mano, cuál era su método de trabajo en sociedad.

De esta manera, a partir de los conocimientos en cuanto a las metodologías de la antropología, así como nuestros objetivos de investigación, clasificamos las diversas obras utilizando como factores la temática, la intención de la persona artista y la metodología utilizada. Mediante esta clasificación, pudimos realizar análisis más exhaustivos de seis artistas y sus obras.

Para completar el análisis artístico, se realizaron tres entrevistas a tres artistas que trabajan o han trabajado el fenómeno de la migración de forma distinta

INTRODUCCIÓN

para conocer sus métodos de trabajo. Los análisis realizados con anterioridad nos ayudaron a enfocar nuestras preguntas en relación con nuestros objetivos.

Por último, estudiamos las cuestiones éticas en el arte y las posibles similitudes que estas tuvieran con las prácticas etnográficas y antropológicas, a través del análisis de las obras y a través de las entrevistas.

Las obras fueron seleccionadas a partir tanto de referencias en libros y artículos académicos, de sociedad, blogs especializados en arte y reseñas, como de búsqueda y navegación en internet. Para la búsqueda por internet comenzamos por palabras claves genéricas en buscadores de artículos académicos. Las palabras principales que utilizamos fueron migración, arte y exposiciones. También añadimos palabras de nuestro interés relacionadas con la antropología, como son antropología y etnografía. A medida que la búsqueda avanzaba fuimos usando palabras más específicas dependiendo de la variante que tomaron las búsquedas. Un ejemplo sería la variante de búsqueda migración + exposiciones +México o artistas + mexicanos + migración.

Mediante los artículos que encontramos en lo que se refiere a nuestras búsquedas por palabras clave, pudimos hallar nombres de artistas que han trabajado o trabajan el fenómeno de la migración en cualquiera de sus variantes, como exposiciones o muestras. Además, muchos de estos artículos nos ofrecieron información sobre las obras que se comentaban y que fue de gran ayuda a la hora de analizarlas. A partir de la información de los artículos y lecturas encontradas se extendió la búsqueda a través del buscador Google para encontrar imágenes, otras exposiciones y obras que estuvieran relacionadas. De igual manera, se pudo, mediante este buscador, encontrar a los artistas y las artistas mencionadas en los artículos y libros y poder, así, encontrar más obras de las mismas personas, exposiciones en las cuales hubieran participado y otras y otros artistas que hubieran colaborado en exposiciones colectivas en las que los primeros y primeras hubieran colaborado. Es así como, por ejemplo, pudimos llegar a la página de

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

la exposición de fotografía itinerante *Somos Migrantes*⁴¹ donde encontramos los nombres de muchas y muchos artistas que formaron parte y donde hallamos a algunas personas con las que pudimos contactar para las entrevistas.

No se dio importancia en la búsqueda a la época de las obras o la localización geográfica por no considerar estas cuestiones importantes para nuestra búsqueda. También se utilizaron cuestiones relacionadas con la investigación antropológica, como son los temas y la relación entre ellas, a modo de referencia para nuestra búsqueda en internet. El número de las obras se redujo a una centena para poder trabajar una cantidad que considerásemos manejable, ya que las obras relacionadas con este fenómeno aumentan cada día. La temática de la obra fue nuestro criterio principal para su selección. Por tanto, estas debían girar alrededor del fenómeno de la migración en cualquiera de sus variantes temáticas. No tomamos en cuenta para la selección el material, estilo, técnica o forma de las obras. Las cifras estadísticas que ofrecemos en este trabajo, están relacionadas con las obras seleccionadas y pretendemos con ello dar una descripción del conjunto de objetos analizados.

Gran parte de esta investigación se realizó durante el 2020 y 2022, debido a la pandemia de COVID-19 y las restricciones relacionadas con la misma, tuvimos que reducir nuestra búsqueda a los datos ofrecidos por internet. A continuación, describimos las fases metodológicas:

1. Búsqueda y recopilación bibliográfica: Fueron usadas bases de datos de las siguientes bibliotecas: Universidad del País Vasco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de las Américas, Puebla. También fueron consultados recursos online de diversas plataformas de migración, tales como la Unesco, Unión Europea o las diferentes fundaciones españolas como migrar.org. Además, se usaron bases de datos de investigación digitales de revistas y artículos facilitados por la Universidad del País Vasco.

41 Pueden consultarse los y las artistas participantes en la exposición *Somos Migrantes* en este enlace <https://somsomigrantesexposicion.org/artistas/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

INTRODUCCIÓN

2. Selección de indicadores de análisis de los elementos principales.
3. Búsqueda de artistas que trabajan la cuestión del fenómeno migratorio.
4. Análisis de casos (artísticos).
5. Selección de estudios de casos paradigmáticos de arte en función de indicadores, para la realización de la tipología.
6. Análisis de casos para extraer sus características fundamentales.
7. Construcción de la tipología basada en tres factores: la temática, la intención de la persona artista y la metodología usada.
8. Clasificación de las obras en relación con las tipologías de investigación metodológica.
9. Selección y argumentación de tres artistas con el fin de realizar una entrevista en profundidad.
10. Realización de entrevistas en profundidad: diseño de las entrevistas con base en las tipologías realizadas. Elaboración del cuestionario. Selección y argumentación de tres artistas.
11. Realización de entrevistas.
12. Análisis de entrevistas basándonos en los objetivos planteados y en lo que se refiere a las tipologías creadas.
13. Realización de obra plástica en relación con las metodologías y ética analizadas.
14. Desarrollo de un conjunto de recomendaciones de buenas prácticas etnográficas artísticas.
15. Redacción final

Límites y alcance de la tesis doctoral

Una tesis doctoral es un examen riguroso y en profundidad de un tema de investigación que demuestra la capacidad del candidato para llevar a cabo una investigación independiente y original. Esta tesis doctoral tiene varios límites que deben tenerse en cuenta.

En primer lugar, el uso de técnicas etnográficas en obras de arte es un proceso complejo e interdisciplinario entre arte y la etnografía. Aunque esta tesis doctoral puede proporcionar una exploración del tema, es posible que no capte los matices del proceso en su totalidad ya que cada artista que usa técnicas etnográficas, en muchas ocasiones, adapta estas técnicas a través de criterios subjetivos (y hasta cierto punto inconscientes sobre el modo en que se están usando estas técnicas por parte de los artistas y las artistas), que van más allá de la práctica etnográfica realizada en antropología.

En segundo lugar, el arte es un medio inherentemente subjetivo y personal, y el uso de técnicas etnográficas, a veces utilizadas subjetivamente, puede complicar aún más la interpretación y representación de las prácticas culturales. Este límite supone un reto para captar plenamente la diversidad de perspectivas y experiencias inherentes al uso de técnicas etnográficas en obras de arte.

En tercer lugar, las convenciones del discurso académico pueden limitar la captación plena de la naturaleza creativa e innovadora del uso de técnicas etnográficas en las obras de arte, ya que pueden escaparse a las formas convencionales de su uso en antropología. Por un lado, este hecho puede limitar la capacidad de reconocer que el uso de estas técnicas etnográficas, aunque no se haga de un modo aceptado por la antropología, puede resultar innovador y aportar a la misma antropología una nueva mirada sobre estas metodologías. Por otro lado, desde el mismo arte puede haber una negación de que se usen estas técnicas.

En cuarto lugar, el uso de técnicas etnográficas en obras de arte es una

INTRODUCCIÓN

práctica continua y en evolución, y esta tesis doctoral se limita a analizar el uso de estas técnicas hasta ahora, lo que significa que no incluye todo el alcance de esta evolución del uso de estas técnicas en el arte a partir de este momento.

En quinto lugar, con esta tesis no se pretende aportar una metodología para la creación de obras artísticas que usen métodos etnográficos. El límite de esta tesis está en el análisis de cómo algunos artistas emplean técnicas etnográficas en la creación artística y poder así sacar conclusiones transversales, sobre este empleo. Tampoco se pretende analizar las obras de arte, a través de marcos metodológicos tales como las teorías decoloniales, tan usadas en este momento, ya que no son las adecuadas para encauzar las preguntas de investigación y los objetivos de esta tesis (ver apartado específico sobre el marco teórico). Igualmente, las recomendaciones éticas que se incluyen como una aportación de esta tesis se limita a tratar de ofrecer un conjunto de reflexiones basadas en principios previamente definidos que puedan ayudar a encauzar éticamente las prácticas artísticas que usan técnicas etnográficas. Se espera que este conjunto de recomendaciones tenga un efecto positivo en la formación de artistas y que pueda servir para encauzar un debate que ilumine en el futuro este tipo de cuestiones éticas planteadas en la frontera en arte y sociedad. Este debate deberá ser encauzado por el conjunto de actores del mundo del arte, y el desarrollo de herramientas o instrumentos normativos y didácticos supera los límites de esta tesis.

Por último, hay un límite claro sobre el rol de la parte práctica personal que forma parte de esta tesis. En esta tesis no se pretende que la obra personal tenga un protagonismo como obra en sí misma, sino como un espacio de experimentación personal de técnicas etnográficas.

Como se explica a lo largo de esta tesis, varias técnicas etnográficas se utilizan habitualmente en el arte, tales como la observación participante, las entrevistas y la documentación de actividades culturales. Suelen incluir el uso de notas de campo, notas biográficas, fotografías, pinturas, vídeos u otros medios. Cada uno de estos elementos, provenientes de la investigación etnográfica,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

desempeña un papel único en el proceso de creación artística de cada persona artista, y también en la parte experimental de esta tesis.

En el caso de la parte experimental plástica de esta tesis, las notas de campo que presento son registros gráficos de observaciones y experiencias realizadas en México. Son elementos esenciales que tomo prestado de la investigación etnográfica, ya que me permiten captar y reflexionar sobre la riqueza y complejidad de la experiencia. Las notas de campo también me sirven como fuente de inspiración para la expresión artística, ya que me proporcionan una gran cantidad de detalles y perspectivas que pueden informar sobre mi propia experiencia.

Las notas biográficas sobre mi propia vida son registros de experiencias y reflexiones personales que uso durante el proceso de investigación y que me permiten reflexionar desde mi subjetividad sobre la experiencia en México, a medida que experimento las diferencias culturales y exploro territorios desconocidos.

Los registros fotográficos son un elemento que me proporciona recopilar visualmente las prácticas y actividades culturales, y me sirven para captar y reflexionar sobre los detalles y matices del contexto cultural a posteriori. Las fotos también pueden utilizarse como material de partida para la pintura.

En cuanto a la pintura, esta es un elemento enriquecedor a nivel personal y presente en mi propio proceso artístico. Uso la pintura como medio para transformar los datos recogidos a través de técnicas etnográficas a través de una expresión subjetiva y emocional más allá de las barreras culturales.

En suma, en la parte práctica de esta tesis, el uso de técnicas etnográficas se ha constituido a través de notas de campo, notas biográficas, fotografías y pintura. Cada uno de estos elementos ha contribuido a la exploración y la expresión de la riqueza y complejidad de mi experiencia en México para usarla como base para comprender mejor, desde una perspectiva de primera persona, las luces y sombras de como los artistas y las artistas emplean técnicas etnográficas en

INTRODUCCIÓN

el arte. Por esto se considera que la parte experimental está constituida por estos elementos. Las pinturas presentadas no son obras independientes de este proceso, forman parte de este entramado de técnicas etnográficas con las cuales se ha experimentado para llegar a entender el uso que el arte hace de estas técnicas. La parte práctica de esta tesis debe ser entendida a partir de esta perspectiva, como parte de un proceso de conocimiento, a través del uso de estos elementos tomados de la etnografía, no considerando la obra como objetos artísticos, sino como hitos procesuales de conocimiento.

En conclusión, aunque esta tesis doctoral puede aportar y contribuir a la comprensión del uso de técnicas etnográficas en obras de arte, tiene límites inherentes que deben tenerse en cuenta. Estos límites incluyen la complejidad del proceso, la subjetividad del arte, las convenciones del discurso académico, la continua evolución de la práctica y las propias cuestiones de investigación de la tesis y el rol que tiene la propia práctica artística como parte de un proceso de conocimiento más que como un cuerpo de obras de arte. Es importante reconocer y admitir estos límites para poder apreciar el valor de esta tesis.

CAPÍTULO 1

RELACIÓN ENTRE LOS MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

1. Relación entre los métodos de conocimiento y clasificación de la realidad usados por la antropología y el arte

1.1. Métodos antropológico-etnográficos de conocimiento de la realidad

Para conocer los métodos de conocimiento de la antropología respecto a cómo esta disciplina analiza eso que denominamos realidad, es necesario primero comprender la ciencia antropológica.

Esta nace de una de las características del ser humano, la curiosidad sobre el mundo que lo rodea y, como veremos, se desarrolla en el tiempo y el espacio. Posteriormente, examinaremos más en profundidad los modos en que esta ciencia conoce la realidad. Así, realizaremos una indagación y comparación con los métodos que el arte utiliza para el mismo propósito. Del mismo modo, haremos una puntualización en referencia al conocimiento del otro, ya que tanto la antropología como la parte del arte que analizamos, hacen alusión a ello.

1.1.1. Antropología y etnografía

Se puede considerar que la actividad antropológica comenzó con personas dedicadas a la geografía y viajeras, tanto griegas como romanas. Sin embargo, la disciplina como tal no nacería hasta la segunda mitad del siglo XIX junto con otras del ámbito sociológico.

Los precursores más reconocidos de la antropología fueron Heródoto, Ibn Battuta y Joseph de Acosta. Aunque los tres tuvieron objetivos diferentes y pertenecen a épocas diferentes, comparten entre sí «haber entrado en contacto con los “otros” en momentos expansivos de sus sociedades» (Moreno Feliu, 2019, pp.31-32).

Heródoto¹ fue un historiador de la antigua Grecia quien en su obra explica qué lleva a dos pueblos a la guerra. En este trabajo «Heródoto compara los sistemas políticos de los contendientes y de otros pueblos conocidos -monarquía, oligarquía o democracia- sin dejar de señalar fallos en todos ellos» (Moreno Feliu, 2019, p. 33). La importancia en la obra de Heródoto para la historia de la antropología está en el método que este utilizó a la hora de hacer su investigación sobre los sistemas políticos. En este, según explica Moreno Feliu en su libro *De lo próximo a lo lejano* (2019), «su tratamiento de estas cuestiones procede de una indagación directa durante sus viajes y de usar las fuentes locales de los distintos países» (Ídem). Señalando la autora un poco más adelante que Heródoto «señala si lo que contaba sobre sus instituciones y sus gentes lo había conocido de primera mano en sus viajes o había recurrido a informantes locales» (Ídem).

Ibn Battuta² fue, sin embargo, un explorador musulmán nacido en Marruecos durante el siglo XIV. Tras viajar durante unos treinta años, sus escritos describen las sociedades encontradas centrándose en el comercio. Aunque desde un punto de vista religioso y añadiendo su opinión sobre lo que encontró, Ibn Battuta

1 Heródoto (484-425 A. E.) fue un historiador y geógrafo griego.

2 Ibn Battuta (1304-1369) nacido en Tánger, fue un explorador musulmán.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

describe las sociedades contactadas, incluidos los templos y las prácticas de estas personas, a partir de las observaciones y que recopiló en sus diarios de campo (Moreno Feliu, 2019).

Por último, Joseph de Acosta³, jesuita, que puede considerarse a partir de su trabajo tanto como naturalista como antropólogo (Moreno Feliu, 2019, p.39). Este estudioso fue enviado a Perú siendo joven para conocer la situación de aquellas tierras. Su obra *Historia natural y moral de las Indias* (1590) recopila, por un lado, el medio ambiente y geografía de Perú y, por otro lado, las costumbres y modo de vida de la sociedad allí encontrada. Para ello, Acosta contactó directamente con las comunidades y utilizó los registros locales (Moreno Feliu, 2019).

De esta manera, podemos observar que estos autores son considerados como antecesores de la antropología tanto porque investigaron la cultura de las sociedades como por sus formas o métodos para hacerlo. Nosotros también consideramos en esta tesis que, no solo la temática, sino que los métodos son la clave para comprender lo que creemos, es una relación estrecha entre las artes y la antropología. Esta idea es la que nos lleva, por tanto, a considerar a los y las artistas como etnógrafos y etnógrafas, por su modo de trabajar en la recopilación de información para su labor artística.

Volviendo a la historia de la antropología, para la sociedad europea del siglo XV descubrir la existencia del continente americano y las civilizaciones que allí habitaban supuso un cambio en la concepción del mundo que tenían. Entre el siglo XV y el XIX (antes del nacimiento de la antropología como disciplina), encontramos diversas autoras y autores que tratan de describir sociedades, sobre todo aquellas que, a causa de las colonizaciones, habían desaparecido o estaban por desaparecer. Todo este trabajo fue decisivo para el nacimiento de la antropología como disciplina, ya que llevó a las personas de la época a enfrentarse a nuevas formas de acción social, intentando comprenderlas, así como recopilando información sobre ellas.

³ Joseph de Acosta (1540-1600) fue un jesuita español, considerado antropólogo y naturalista. Realizó misiones en América.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Entre las personas que escribieron sobre estas sociedades entre los siglos XV-XVI encontramos al ya mencionado Acosta y a Bernardino de Sahagún⁴. Este último recopiló en su obra llamada *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585), parte de la cultura mexicana de entonces.

A partir del siglo XIX será cuando la antropología comience a tomar forma, sobre todo a partir de estudios sociológicos, y se convierta en una disciplina como tal. De los trabajos de las y los precursores que, se centraban en explicar las curiosidades encontradas en sus viajes, los nuevos antropólogos y antropólogas comenzaron a estudiar las sociedades desde un punto de vista cada vez más científico y con objetivos concretos de investigación.

Estas nuevas investigaciones se centraron no solamente en la descripción de las sociedades y sus características, sino en comprender el cómo y el porqué de ellas y su relación con las sociedades de los y las investigadoras.

Consideremos que algunas de las primeras investigaciones, teorías e hipótesis antropológicas tenían como objetivo conocer cómo las sociedades occidentales entendidas como civilizadas habían evolucionado. Para ello se tomó como ejemplo de sociedades primitivas aquellas que estaban menos desarrolladas tecnológicamente en aquel mismo momento histórico.

El final de este tipo de antropología centrada en el estudio de los primitivos coincidiría con el final de las colonias (Moreno Feliu, 2019). A partir de aquí la antropología comenzaría a tener más y más campos de estudio e iría perfeccionando con ello sus métodos.

Sin embargo, uno de los problemas que la antropología como disciplina arrastra hasta el día de hoy, es la cuestión de las denominaciones y los nombres para la misma. Además de existir numerosos campos dentro del estudio antropológico, como la antropología filosófica, la física, la cultural o la lingüística, existen diferentes términos que pueden aludir a la misma práctica como son la antropología, la etnografía o la etnología.

4 Bernardino de Sahagún (1499-1590) franciscano español.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En su *Historia de la etnología*, Lowie⁵ se refiere a esta disciplina en estos términos: «La ETNOGRAFÍA es la ciencia que trata de las culturas de los grupos humanos», describiendo posteriormente la cultura como «la suma total de lo que el individuo adquiere de su sociedad» (Lowie, 1985, p. 13). El sociólogo Mauss⁶, la llamaba *ciencia etnológica*, diciendo de esta que «tiene por meta la observación de las sociedades, y como finalidad general el conocimiento de los hechos sociales»⁷ (Mauss, 1967, p. 11). También Dittmer la llama *etnología*, pero la describe como el estudio comparativo de pueblos (1975). En cambio, Jiménez Núñez en su libro titulado *Antropología cultural* (1979) realiza una clara separación en cuanto a los campos etnográficos. Este autor señala una *antropología general* que abarca toda la ciencia que estudia al ser humano, tanto biológica como culturalmente. Jiménez Núñez da el nombre de *antropología cultural* a la parte de la antropología que se encarga del estudio del origen, desarrollo, naturaleza y diversidad cultural.

Por tanto, nos encontramos aquí con dos conceptos, antropología y etnología. Si comparamos las descripciones que la RAE hace de ambos términos, al igual que Jiménez Núñez, esta da a la palabra antropología cierta generalidad, definiéndola como el «estudio de la realidad humana» (RAE, 2005, s.p.); y a la etnología la relaciona con el estudio comparativo de las culturas.

Lo cierto es que, en la práctica, ambos términos son relativos y dependen del propio investigador o investigadora en antropología, de su modo de estudiar al ser humano y sus relaciones sociales, así como de la metodología que use para ese estudio. Lo que sí está claro, es que en nuestro caso la parte que lleva al análisis físico o biológico no es de nuestro interés, en cambio, la dimensión cultural sí, ya que es este campo en el que se centra nuestro estudio.

5 Robert Henry Lowie (1883-1957), antropólogo norteamericano de origen austríaco.

6 Marcel Mauss (1872-1950), Sociólogo y antropólogo francés, discípulo de Emile Durkheim. Mauss es conocido sobre todo por sus estudios etnológicos sobre el don, el cual es considerado el fundamento de la antropología económica y por sus trabajos sobre metodología programática.

7 El concepto de hechos sociales fue utilizado por E. Durkheim para hacer referencia a los fenómenos que se dan dentro de una sociedad como las estructuras, las normas o los valores culturales.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

La antropología cultural o social, o como Kroeber la llamaría *sociocultural*, en sus inicios se referiría a la antropología que se realizaba en Gran Bretaña, donde los estudiosos se interesaron por las estructuras sociales más que por las culturales. Según Leach⁸:

La antropología social y la cultural se ocupan de tres tipos principales de problemas: 1) la descripción de los hechos etnográficos, 2) la reconstrucción inductiva de la historia cultural de largo alcance y 3) el desarrollo de proposiciones generales sobre el comportamiento humano culturalmente regulado (Leach, 1975, p. 167).

Aquí nos encontramos que el concepto de cultura resulta controvertido, al igual que el de antropología.

Existen muchas definiciones de cultura, suficientes como para que Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn escribiesen *Culture. A critical review of concepts and definitions* (1952), donde recopilaron todas las definiciones hasta aquel momento. Entre algunas de estas encontramos cultura como forma social, como conjunto de reglas con las que las personas dan forma a sus relaciones, o con las que dan forma a sus acciones, como el culto o el folclore.

Sin embargo, la primera definición de cultura, y muchas veces a la que más han recurrido los antropólogos y las antropólogas, es la ofrecida por E. B. Tylor, considerado por Radcliffe-Brown⁹ el padre de la antropología, allá por el siglo XIX y que dio inicio, en cierta manera, a la antropología cultural. Tylor en el primer capítulo de su obra maestra *Primitive culture* (1871(1920)) define cultura como:

Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities

8 Edmund R. Leach (1910-1989), antropólogo británico, discípulo de Malinowski.

9 Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955), antropólogo británico. Su trabajo *The andaman islanders* proporcionó la base para la escuela funcional-estructural de la antropología.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

and habits acquired by man as a member of society¹⁰ (p. 1).

Por el contrario, Schanapper nos indica, por ejemplo, que:

La cultura no puede concebirse más que como un requisito y una consecuencia de la actividad social y de las interacciones con la sociedad global. [...] La cultura forma un sistema en el sentido no riguroso del término, constituye una construcción o una dinámica que debe analizarse en función de las interpretaciones culturales (Schnapper, D. 1988, p.187).

Dumont nos dice sobre el término lo siguiente «si llamamos cultura al conjunto de los modos de ser propios de una sociedad o población dada, luego de un conjunto de modos de ser, nos encontramos con una cantidad sumamente difícil de delimitar» (Dumont, 1988, pp. 161-162).

Por su parte, Eugenia Ramírez Goicoechea indica sobre la cultura que «lo que la define son las pautas de cómo orientamos nuestro comportamiento en la relacionalidad y la interacción social» (Ramírez Goicoechea, 2011, p. 114). A lo que podemos añadir lo que Ángel Díaz de Rada indica en su obra *Cultura, antropología y otras tonterías* (2010) «la cultura es el discurso, el decurso, de un conjunto de reglas convencionales puestas en práctica en el tiempo de las situaciones sociales» (p. 254). Este antropólogo añade además otras 5 definiciones al término cultura en su obra, siempre relacionándolo con la acción social y la relación social y no con los productos culturales como hizo Tylor.

La información que en los inicios de la antropología como disciplina era usada para el análisis de las culturas primitivas, era aquello que recopilaban desde hacía mucho las personas viajeras, misioneras u oficiales coloniales. Estos

10 Nota de la traductora: Cultura o civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el ser humano como miembro de la sociedad.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

datos eran los que los primeros antropólogos y antropólogas empleaban para hacer su trabajo etnográfico.

De aquí nacieron multitud de teorías como la de la evolución social de Spencer¹¹, quien practicaba sobre todo la denominada antropología de gabinete¹². Pero los datos de este tipo de investigación no eran totalmente fiables. Por un lado, porque habían sido recogidos por personas que no eran antropólogas. Por otro lado, porque estaban llenos de ideas preconcebidas o visiones subjetivas de los fenómenos. Es por ello que, entre el final del siglo XIX y principios del XX, algunos antropólogos y antropólogas se dieron cuenta de la necesidad de recopilar datos personalmente. En torno a ello podemos encontrar al teórico evolutivo Lewis Henry Morgan, quien es considerado el primero en realizar un estudio etnográfico moderno (Müllauer-Seichter, 2009).

En un principio la idea de la recopilación de datos era la creación de un simple inventario. Recordemos que muchas de las personas dedicadas a esta disciplina en la época, estaban preocupadas por la desaparición de todas esas culturas que consideraban primitivas. Posteriormente, se vio la importancia de estos datos a la hora de elaborar teorías como las relacionadas con el origen o la difusión de las características sociales y culturales. Aunque el trabajo de campo era uno de los métodos que se consideraban para la obtención de información, este dio un paso adelante con Bronislaw Malinowski¹³, quien hizo incesantes proyectos de

11 Herbert Spencer (1820-1903), filósofo francés conocido por su trabajo en el evolucionismo filosófico y su teoría de la evolución social y orgánica. Para esta teoría creó el término de «la supervivencia de los más aptos». Es en sus teorías donde se encuentra el germen de lo que luego sería el funcionalismo estructural.

12 Es llamada etnografía de gabinete aquella que los primeros sociólogos y antropólogos realizaban desde sus estudios basándose en escritos de otras personas. Podría considerarse como un ejemplo de este modo de trabajo del siglo XIX la monografía sobre el Yucatán prehispánico escrita por Herbert Spencer, y denominada en su edición en español como *El Antiguo Yucatán*. Este libro pertenece a los libros publicados de él durante 1873 y 1881 y denominados *Descriptive sociology*. En esta parte dedicada a Yucatán se recopilan diversos escritos de diferentes historiadores y cronistas ordenados por temáticas (Spencer, 1959).

13 Bronislaw Malinowski (1884-1942), fue un antropólogo británico de origen polaco. Es considerado uno de los fundadores del funcionalismo moderno. Su trabajo fue influido tanto por Seligman como por W. H. R. Rivers. Malinowski es especialmente conocido por la gran

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

campo. La forma de trabajar de Malinowski fue una influencia irremplazable para las personas dedicadas a la antropología de la época y para la evolución del trabajo de campo (Bohannon y Glazer, 1993).

El concepto de etnografía ya estaba en uso a mediados del siglo XIX, y aunque ha ido modificándose con el tiempo, y en términos básicos hace referencia a ese trabajo de campo que se desarrolló en gran parte con Malinowski, la etnografía no es solo una recopilación de datos. «La etnografía no surge de la adición de materiales empíricos producidos con diferentes técnicas, sino de su articulación en una trama de intenciones teóricas y metodológicas» (Díaz de Rada, 2011, p.15).

En esta tesis nos referiremos al trabajo de la persona artista, calificándola como etnógrafa. De esta manera, distinguiremos esas diferentes técnicas y demás formas de trabajo antropológico para conseguir esa información relativa a la acción social y que posteriormente el o la artista usa para hacer su trabajo artístico.

Sin embargo, somos conscientes de que la o el artista no realiza una etnografía, pues sus intenciones son diferentes a las del antropólogo o la antropóloga. La artista o el artista hace arte y en este caso, el que nos interesa sobre el fenómeno migratorio, pero eso no significa que no pueda hacerlo con el mismo material que el o la antropóloga practican la etnografía¹⁴, ni que para conseguir ese material no necesite de técnicas similares a las de aquella disciplina de las ciencias sociales.

importancia que le dio al trabajo de campo que influyó en toda una generación de antropólogos. Esto influyó en que el trabajo de campo mejorara. Su obra más conocida e influyente es *Argonauts of the Western Pacific* de 1922.

14 Nos referimos aquí con hacer etnografía al trabajo que el antropólogo ejecuta a partir de su decisión de investigar un problema en una sociedad concreta hasta que crea como producto final un texto etnográfico. La palabra etnografía es usada para: la investigación antropológica en su sentido más general; el trabajo de campo; las notas o diario de campo escritos por el etnógrafo; o el texto etnográfico resultante.

La etnografía es mucho más que mero trabajo de campo, y también mucho más que un mero informe con las inscripciones obtenidas directamente en el campo. La etnografía contiene una interpretación cultural, y esta solamente es posible a través del análisis teórico del material empírico (Díaz de Rada, 2011, p.273).

1.1.2. El conocimiento del otro

Las personas, para enfrentarnos a los cambios diarios de nuestro entorno, hemos desarrollado una habilidad mental y de aprendizaje mediante la categorización del mundo que nos rodea. A partir de esta podemos extrapolar información que ya poseemos a los nuevos estímulos y así comprender de forma más sencilla y mejor nuestro entorno (Lech, Güntürkün y Suchan, 2016). De esta manera, el ser humano, en su faceta de organizador del mundo, categoriza también a los suyos. Esta es una manera de entender mejor a la gente que nos rodea. Mediante esta habilidad las personas clasificamos a otros seres humanos a partir de su color de piel, su lugar de nacimiento, su religión, su lengua, su ropa, su género o su edad u otras características diferenciadoras aplicables. De tal modo que, podríamos considerar, que la distinción entre el otro y el yo es la clasificación más sencilla que podemos hacer.

En el libro *Cómo entendemos el arte* (2002) de Michael J. Parsons podemos ver cómo el filósofo adopta «la idea tradicional de la estética de que el arte es básicamente la expresión del yo, el llegar a saber de él» (p.16). A lo que añade sobre esta idea tradicional, «la respuesta al arte es una exploración implícita del yo y de la naturaleza humana» (ídem). Aunque podemos entender esta idea de la interpretación del yo a través del arte como una idea bastante nueva dentro de la historia del arte, diremos que los artistas y las artistas han utilizado sus obras como un modo de comprensión de sí mismos.

Sin embargo, creemos que la o el artista actual no solo emplea el arte como una explotación de la persona, sino también de lo humano, a saber, la misma sociedad y sus acciones. Del mismo modo, las personas que aprecian el arte no solamente son capaces, a partir de él, de meditar sobre sí mismas, sino también sobre el mundo y las diversas realidades que hay en él. En este proceso de entender, encontramos la necesidad del artista o la artista por conocer a los otros que no son él o ella. Este otro que habita en un lugar que, ya sea por proximidad o por interés, se encuentra cerca del mismo artista.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Centrándonos ahora en el fenómeno de la migración, el migrante sería el otro que ha llamado la atención de la persona artista, que incluso, podría ser el o la misma artista. Así, tanto el arte como la antropología coinciden en ese interés que los lleva al acercamiento al sujeto, a su estudio y a su representación.

El estudio sobre el otro, resulta ser un tema tratado de forma profunda por las ciencias sociales, es por ello que no vamos a ahondar aquí en este punto. Solo veremos esa cuestión de manera concisa con el fin de mostrar la importancia de esta para la tesis doctoral.

A partir de estas diferencias y similitudes entre nosotros y ellos se crean las identidades y las alteridades. La comprensión de estos conceptos es importante en la representación de las migraciones humanas, ya que como hemos indicado, el arte puede ser una exploración del yo, y , por tanto, puede darse una suplantación del otro por el yo en las obras artísticas de este tipo. Siguiendo así la línea argumentativa de Foster (2001), esto tiene como consecuencia posible que las ideas y pensamientos del o la artista, ya sean morales, políticas o de otro tipo, sean presentadas en la persona del otro, convirtiendo así a aquel en herramienta ideológica. Olvidar que el arte supone un instrumento de comunicación, sobre todo hablando de fenómenos sociales, sería un descuido imperdonable de nuestra parte.

Entre marzo y julio de 2019 se presentó en el Museo D'Orsay una exposición en torno a la figura de la modelo y del modelo negro en la pintura entre el siglo XVIII y el XX. Algunas de las obras más representativas de esta muestra fueron *La balsa de la Medusa* (1819) de Theodore Gericault, *Retrato de mujer negra* (1800) de Marie-Guillemine Benoist o *Estudio de un modelo femenino* (1872) de Jean-León Gérôme.

Además, también se pudieron ver obras de Charles Cordier, Jean-Baptiste Carpeaux, Edouard Manet, Paul Cézanne, Henri Matisse y los fotógrafos Nadar y Carjat (OCA, 2019). En esta muestra se pudo ver cómo el modelo negro, entendido como el otro, era utilizado para diferentes propósitos por los artistas y las artistas, como, por ejemplo, representar sus ideas en contra de la esclavitud (Gil, 2019).

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD



Figura 20. Jean Louis Theodore Gericault, La balsa de la Medusa, 1819.



Figura 21. Marie-Guillemine Benoist, Retrato de mujer negra, 1800.



Figura 22. Jean-León Gérôme, Estudio de un modelo femenino, 1872.

Creemos que no se puede negar que este tipo de pinturas, tanto en la época en la que fueron realizadas como posteriormente, crean o alimentan el imaginario colectivo sobre las personas de ascendencia africana. En el caso de estas imágenes de abolicionistas, como por ejemplo el cuadro de *La balsa de la*

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Medusa, esa imagen representa al *negro* como buen salvaje. Específicamente, en el cuadro el pintor hace aparecer a tres personas de este tipo, aunque los datos muestran que solo se salvó una persona negra entre las pocas personas supervivientes (Gil, 2019).



Figura 23. Alphonse de Neuville y Édouard Riou, Los salvajes de Papuasia, 1896.

La representación del salvaje por diferentes tipos de creadores y creadoras, como hemos comentado ya, es uno de los medios por los que la población da forma al otro. Así, es posible encontrar dos tipos de representación de estas personas o sociedades: como bárbaro o como noble salvaje (Moreno Feliu, 2019). Como ejemplo del primero, donde las y los salvajes son exóticos, bárbaros y/o violentos personajes totalmente contrarios a la civilización, encontramos la imagen que Jules Verne de en su novela *Veinte mil leguas de viaje submarino* publicada entre 1869 y 1870. En ella narra el momento en el que los protagonistas visitan una isla en Papuasia que en el libro se considera poblada

por salvajes indígenas muy violentos y en donde el protagonista afirma que «una fuga por las tierras de Nueva Guinea hubiera sido peligrosísima, y nunca hubiera yo aconsejado a Ned Land que la intentase. Valía más ser prisionero a bordo del *Nautilus*, que caer en manos de los nativos de Papuasia» (Verne, 2021, p.188).

Encontramos, también, la idea del buen salvaje, representada en las pinturas que hemos comentado, así como en la literatura y cinematografía. En los westerns (tanto en cine como en literatura) estos irán virando sus narraciones donde los otros pasarán del salvaje bárbaro hacia el buen salvaje, siendo la civilización occidental la bárbara desconectada de la naturaleza y de lo que es bueno (Moreno Feliu, 2019).

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Encontramos como ejemplo de ello los films de John Ford, donde los salvajes aparecen retratados de diferente forma entre sus primeras películas y las últimas. Por ejemplo, en *El gran combate*, de 1964, John Ford retrata el maltrato realizado a los indios americanos por parte de los colonos blancos, quienes, además, aparecen como los villanos de la historia.



Figura 24. John Ford, *El gran combate*, 1964.

También encontramos muestras del salvaje y el buen salvaje en las películas sobre la época colonial, o de exploradores por África. En estas el criado aparece como el buen salvaje, mientras que el resto de personas diferentes a los colonos o europeos, se muestran como salvajes bárbaros.



Figura 25. Victor Fleming, *Lo que el viento se llevó*, 1939.

Tenemos un ejemplo del buen salvaje como criado/a en la película, adaptación de la novela de Margaret Mitchell de 1936, *Lo que el viento se llevó*, de 1939. En esta aparece la criada Mammy, de origen africano, como representación de la fidelidad, siendo esta una característica positiva.

A la hora de analizar el concepto del otro que vamos a tratar aquí, tenemos que tener en cuenta por supuesto su origen. Las diversas expansiones realizadas por Occidente han tenido como resultado intelectual el estudio de las diferentes sociedades contactadas. Es sobre todo tras las colonizaciones realizadas a partir del siglo XV, cuando se comenzaron a desarrollar textos sobre el otro que era aquel de las tierras sometidas¹⁵. Estos encuentros suscitaron, además de escritos

¹⁵ Existen varios textos anteriores a estas fechas donde se describen diferentes sociedades, como, por ejemplo, los escritos de Heródoto o Ibn Battuta. Sin embargo, estos no son

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

descriptivos, reflexiones en todos los ámbitos como el religioso, el intelectual o el moral.

Si nos referimos a lo que fue el Imperio Español y sus colonias en América, podemos encontrar varios ejemplos de escritos relacionados con esas tierras. Además del ya mencionado Joseph de Acosta, quien describió *las Indias* en su obra *Historia natural y moral de las Indias* en 1590, podemos encontrar también a Bernardino de Sahagún y su *Historia general de las cosas de Nueva España* entre 1540 y 1590. En esta obra de doce libros editada en México se describe de forma exhaustiva el México que el franciscano encontró en el siglo XVI. Aunque hoy en día es considerada por algunos como controvertida.

A causa de las migraciones hacia las nuevas urbes a mediados del siglo XX, el *otro exótico*, se trasladó a las zonas urbanas, lo que hizo que este se presentará a la puerta de los y las antropólogas. Así, pasó de ser el otro a ser el extraño (Ramírez Goicoechea, 2011). Con el tiempo esa concepción del *otro*, del extraño, ha ido cambiando hasta referirse, de esta manera, a todo aquel que no es yo y que no está en nuestra sociedad o grupo étnico, que no comparte lo que consideramos nuestra identidad, como, por ejemplo, los pobres, los inmigrantes, las prostitutas y otras minorías. Como muestra, durante el Imperio Español se creó un sistema de castas que contenía las posibles combinaciones entre las personas de diferentes procedencias o razas y por las que, por ejemplo, el sistema de tributación se regía. La alteridad toma de esta manera un papel relevante en todas las sociedades y en las disciplinas dedicadas a su estudio.

Así, en esta tesis nos decantamos por el otro migrante para la realización de nuestros análisis en referencia al arte relacionado con los fenómenos sociales. Pero, ¿qué se considera migración?

considerados antropológicos como tal, pues la disciplina aún no había nacido.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD



Figura 26. Pintura de castas, siglo XVIII.

En cuanto a la migración, Arango la define como:

Transiciones espaciales y sociales a la vez y de contornos imprecisos, sobre los que no existe consenso generalizado: se trata de desplazamiento o cambios de residencia a cierta distancia -que debe ser 'significativa'- y con carácter 'relativamente permanente' o con cierta voluntad de permanencia (Arango, 1985, p. 9).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Por tanto, consideraremos migración todo movimiento humano que pretenda con su traslado encontrar un lugar de asentamiento, ya sea temporal o permanente. Entre las migraciones existen aquellas que son voluntarias y las que son obligadas. Las situaciones de ambas no son las mismas y, en consecuencia, tampoco las dificultades con las que se encuentran las personas en este movimiento migratorio.

Varias son las causas y factores que pueden hacer que una persona emigre a otro territorio, entre ellas encontramos las condiciones ecológicas, las de mercado o las necesidades industriales. Estos motivos, entre otros, crean a su vez situaciones de conflicto social, hambruna o inestabilidad política (Carballo y Flores, 2004). Aunque estas causas no son nuevas, al igual que no lo son las migraciones, el movimiento humano por el mundo se ha intensificado en las últimas décadas debido a los nuevos avances tecnológicos, como el transporte o las comunicaciones.

Al no ser solamente un movimiento individual, sino colectivo, este implica multitud de dimensiones que siempre deben ser tomadas en cuenta. Dentro de estas encontramos la imaginación de los sujetos, que mediante la información que recopilan familiares y amigos/as que migran, forman una cultura migratoria (Ramírez Goicoechea, 2011). Esto, en la nueva era de la información digital, supone una mayor facilidad para la migración.

Todas estas cuestiones, que nosotros planteamos aquí de forma muy breve, es necesario tenerlas en cuenta a la hora de trabajar con el fenómeno. En nuestro caso, todos estos puntos nos han ayudado posteriormente a analizar el arte. Pero, del mismo modo, las personas dedicadas al arte deben tener en cuenta estos aspectos para hacer su trabajo.

Existe, en la migración, el desplazamiento voluntario. Este suele ser provocado por situaciones económicas, como la búsqueda de mejores empleos y sueldos, y personales. Se entiende como voluntario porque no existen peligros de vida o seguridad para las personas implicadas. Este tipo de migraciones se dan

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

tanto de forma interna como externa, y está muy relacionado con las demandas de mano de obra, así como con el movimiento rural-urbano. Muchos de estos movimientos suelen ser temporales (Ayuda en acción). En el libro *Fundamentos de geografía humana* (2018) de Manuel Antonio Zárate Martín y María Teresa Rubio Benito, lo describen de esta manera: «Los estudios del fenómeno migratorio se refieren a la *migración espontánea, voluntaria o libre*, resultado de la iniciativa de los migrantes, ya sea *migración individual*, si se desplazan aisladamente, o *migración familiar*, si comprende a toda la familia» (p.91).

Las migraciones forzadas u obligadas, tienen relación con que los desplazados y desplazadas corren peligro de daño o muerte en sus lugares de origen. Entre las causas más habituales para este desplazamiento se encuentran las guerras o las persecuciones por odio. Otras razones por las que las personas corren riesgo y tienen que migrar son aquellas relacionadas con desastres naturales, como tifones o terremotos, así como las provocadas por los seres humanos. Dentro de este tipo de personas que se mueven de forma forzada encontramos los denominados refugiados y refugiadas. Estas son aquellas personas que por causas ajenas a ellas, como son las guerras, deciden emigrar a otro país en busca de protección (Ayuda en acción s.f.).

La antropología ha tomado en los últimos años este fenómeno como uno de los más interesantes de analizar, ya que se crean nuevas situaciones que enfrentar tanto para las personas en movimiento como para los estados que deben recibirlas. Estos escenarios que se generan son tanto sugestivos como alarmantes. Podríamos decir que muchos países se han encontrado en una situación en la que no saben qué hacer, no entienden del todo la coyuntura y las soluciones que encuentran no son del gusto de todos y todas.

La antropología está tratando, mediante todas las herramientas con las que cuenta, de recabar todo el conocimiento posible sobre estas personas que se desplazan, su situación y sus necesidades, para intentar conseguir que sus posiciones mejoren y que su incorporación a nuevas sociedades y culturas sea la

adecuada. La interdisciplinariedad, por tanto, se ha vuelto indispensable a la hora de litigar estas dificultades sociales y culturales. De la misma manera, cada vez más disciplinas que eran ajenas al problema se implican en él.

Ese es el caso de los y las artistas, quienes han visto en el arte una herramienta para ayudar y comprender la situación social de estos grupos de personas. Así, de la misma manera que la antropología y otras ciencias sociales, el arte y sus creadoras y creadores están haciendo obras tanto para comprender las situaciones originadas por estos movimientos humanos, como para ayudar a estas personas tanto dando visibilización de sus situaciones como a través de actividades que les faciliten la integración en la nueva sociedad. En este último caso, el y la artista trabajan como facilitadores u organizadores, no creando arte, sino usando el arte como herramienta de comunicación y sanación. La interdisciplinariedad para los y las artistas, en este tipo de situaciones, es tan importante como para la antropología. Y, por tanto, tener herramientas de trabajo social puede ser indispensable para poder obrar de la mejor manera.

Tratar el yo en las obras de arte¹⁶, es una cuestión que podríamos considerar individual, entendido como una cuestión basada en la visión, las experiencias y las reflexiones de cada persona. Pero en el momento en que la artista o el artista comienza a tratar con el otro, se crea una relación antropológica en la que las herramientas que se utilizaban para trabajar el yo, como concepto, pueden no ser igual de útiles para trabajar el otro. La capacidad del o la artista de comprender el fenómeno que desea representar se convierte en algo necesario de desarrollar.

1.1.3. Identidad y alteridad

Existe, según Clifford Geertz (1963), una necesidad psicológica en el ser humano hacia la afiliación grupal, a tener una identidad. Esta necesidad en cada individuo se construye en un entorno y en un tiempo específicos. Existe una

¹⁶ Teniendo en cuenta que en el arte se considera que la subjetividad o la expresión del yo es posterior al siglo XVIII.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

idea de que la identidad es estática, individual e invariable. Pero lo cierto es que se construye en sociedad. Ramírez Goicoechea expresa así el modo en el que esto sucede: «Construimos el mundo a partir de uno en particular que hemos experimentado como *necesario*, porque *no puede ser aprendido de otra manera: incorporado, vivido*» (2011, p. 238). En la diferenciación que creamos de los *otros*, la persona consigue un sustento moral y emocional, así como derechos y seguridad (Ramírez Goicoechea, 2011). De igual manera, la identidad de cada individuo es consecuencia de las experiencias propias del proceso de vida que está siempre en continuo desarrollo. Por tanto, podemos ver que la identidad no es algo únicamente individual de cada persona, y que puede adquirir diversos ámbitos en la sociedad.

En cierto sentido, la identidad supone categorizarse dentro de un tipo de sociedad, lo que trae consigo entender que existen personas y sociedades fuera de ella y que consideramos los otros. Al mismo tiempo nosotros y nosotras seríamos los otros de aquellos.

Así, mediante la identidad nos identificamos con la gente que consideramos nuestra igual o semejante. Sin embargo, tenemos que tener también en cuenta que cada identidad es única, no existe una identidad homogénea para un grupo de personas. Solo existen algunas características en común que, junto con otras de aquí y de allá, forman las identidades de cada uno y de cada una. Así, como oposición a este yo, encontramos la alteridad del no yo, o sea, el otro. La capacidad que tengamos para la alterización es lo que nos permite, en cierta manera, una comunicación con el otro. Pero estas son cuestiones que no vamos a tratar de forma profunda aquí, ya que no conforman el asunto sobre el que pretendemos investigar.

Sin embargo, nos vemos en la necesidad de mostrar cuál es nuestro punto de vista en cuanto a estos conceptos. La cuestión de la identidad y de la alteridad es una problemática viva en el estudio antropológico, en las vivencias migratorias y en el estudio de las mismas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

La investigación sobre el otro, dentro de un contexto cultural y social, es el objetivo de la disciplina antropológica. Y en cuanto a las migraciones, las personas que sufren a consecuencia de tener que practicarla tienen que lidiar constantemente con el mantenimiento y pérdida de parte de su identidad de origen para poder adaptarse a las nuevas situaciones en los nuevos escenarios socioculturales a los que se tienen que enfrentar¹⁷. Esto, a su vez, crea nuevas identidades para estas personas a raíz del desarrollo de las experiencias, la asimilación y aculturación en los nuevos territorios (Moreno Feliu, 2019). Las identidades tienen que ser comprendidas y vistas como procesos y, por tanto, representadas como tales. La capacidad del artista o la artista para comprender esta diversidad y proceso identitario es imprescindible para que pueda entender en profundidad las cuestiones que quiere representar o plantear y así no correr con el riesgo antes mencionado de la suplantación del otro por el yo. Del mismo modo, debe evitar la aplicación de estereotipos aprendidos como identidades estáticas de grupos humanos y que en muchas ocasiones desaparecen al intentar comprender al otro.

1.1.4. Antropología del arte

Tras el análisis de los conceptos generales de antropología y etnografía, en este apartado nos centraremos en la antropología del arte y qué entendemos como tal y en explicar por qué queda fuera de nuestro estudio.

Esta parte de la disciplina antropológica poco tiene que ver con nuestra investigación, ya que está relacionada con el análisis de la cultura material y de cualidades estéticas a partir del estudio de las muestras artísticas del grupo de personas analizado. Mientras que, nuestra tesis no se basa en el análisis de los objetos, sino en los métodos para crearlos.

¹⁷ Un ejemplo propio fue cuando migramos a México. Este país, aun habiendo adoptado muchas costumbres españolas, ha tenido una evolución social y cultural propia, diferente a la que se ha dado en las diversas zonas de España. Por ello, tuvimos que adaptar nuestro vocabulario y gesticulación para poder hacernos entender de la forma más fácil. Por ejemplo, mientras que en España, al cruzar un paso de peatones para dar las gracias al conductor que se detuvo podríamos levantar la mano con la palma hacia afuera, en México este gesto se realiza con la palma hacia adentro.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Así, la antropología del arte, es la rama de la antropología que se dedica en general al análisis de los objetos artísticos de las civilizaciones. Como el resto de ramas, ha sufrido cambios durante la historia. La antropología del arte tiene sus inicios en los paradigmas evolucionistas del inicio de la antropología general. A partir de estas primeras teorías, se clasificaron a los diferentes grupos humanos según su nivel de evolución¹⁸, quedando en la parte inferior los pueblos primitivos, salvajes y bárbaros. De la misma manera, los objetos con cualidades estéticas producidos por las personas también se clasificaron de forma jerárquica. Así, los primeros antropólogos y antropólogas que se interesaron por este tipo de objetos de la gente primitiva, los acabaron denominaron arte primitivo (Méndez, 2003).

Al principio la antropología del arte se centró en recopilar, clasificar y comparar los objetos con cualidades estéticas o artísticas de estas culturas primitivas con el fin último de, junto con las teorías imperantes, «construir desde el positivismo científico al Hombre como objeto y sujeto de conocimiento» (Méndez, 2003, p.1).

Sin embargo, Franz Boas tuvo una visión totalmente diferente de estos objetos con cualidades estéticas. Comenzó a analizar las interpretaciones que los propios nativos hacían de los mismos. La visión de Boas cambió el modo de organización de los objetos etnográficos en los museos. Hasta entonces se habían clasificado según sus similitudes formales. Sin embargo, este antropólogo

18 La evolución no siempre se ha comprendido de la misma manera. En el texto hacemos referencia especialmente a la teoría antropológica de la evolución cultural unilineal que entiende la evolución social y cultural, así como la tecnológica, del ser humano como un único camino por el que todas las sociedades deben transitar y que conduce al progreso. Por tanto, esta teoría del siglo XIX, pero con antecedentes mucho más antiguos, entiende que las sociedades menos desarrolladas tecnológicamente pertenecen a un estadio anterior de la evolución en comparación con aquellas que tienen un desarrollo tecnológico mayor. Esta idea de la evolución desarrollada por el antropólogo Henry Morgan, en su forma más básica, contenía tres etapas de desarrollo: salvaje, bárbaro y civilizado. A cada etapa se le adjudicó un tipo de tecnología y características. A partir de esto, se clasificó a las sociedades. Sin embargo, con el tiempo esta teoría quedó anticuada, y el concepto evolución para explicar el desarrollo social de los diferentes grupos sociales también quedó en entredicho. Hoy en día existen diferentes teorías sobre la evolución de las sociedades y cultural, aunque en general se acepta que no existe la idea de una evolución única para todas las sociedades, y, por tanto, que no existe una jerarquía entre las mismas en ese sentido. Cada sociedad, cada civilización, se ha desarrollado acorde a las circunstancias vividas, adaptándose a las mismas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

hizo que se comenzaran a ordenar, según el contexto dado en los lugares de origen. Las exigencias metodológicas de Boas cambiaron la forma de ver las sociedades y, por tanto, la antropología del arte en sí misma. Se comenzó a mirar desde los ojos de los nativos (Méndez, 2003).

El desligar las culturas de una jerarquía y comprender que sus creaciones están conectadas con la visión del entorno, la vida y la concepción de los fenómenos propios de cada sociedad nos lleva a comentar brevemente el análisis de la antropología en cuanto a los estilos en el arte.

Estos se dan dentro de unos límites que la cultura impone, que son a su vez lo que hace comprensible el arte dentro de las sociedades. Por tanto, podemos entender que el sentido de las creaciones artísticas en cualquier época y sociedad se construye a través de la misma, y es esto lo que consigue que tengan sentido dentro de esa sociedad. Del mismo modo, las teorías que hemos comentado hasta ahora tienen sentido dentro de una sociedad dada y, como resultado, deben ser juzgadas y analizadas dentro de esos términos y no de otros.

Este interés de los antropólogos y las antropólogas por el estilo de las creaciones, los llevará a partir de los años cuarenta del siglo XX a relacionar este, no solo con la o el artista, sino también con la sociedad mediante el análisis de las formas. Esto lleva a considerar cada objeto artístico dentro de y relacionado con una sociedad, historia y tiempo concretos (Méndez, 2003).

Autores como Lourdes Méndez (1995; 2003; 2008), o Franz Boas (1897; 1901; 1927), nos ofrecen un análisis en profundidad, acerca de cómo evolucionó la antropología del arte. A partir de sus contribuciones, consideramos que no siempre fue de igual la forma de investigar los objetos artísticos de las culturas, así como el modo de relacionarlos con las sociedades y sus creadores y creadoras.

Del mismo modo, la forma de crear arte ha cambiado con el tiempo. Es por ello que aquí queremos analizar cómo las y los artistas que tratan las migraciones como fuente de inspiración o cuestión a tratar y hacen su trabajo, pues consideramos

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

que este proceso varía en cierta manera con el tradicional. Añádase que, nuestra hipótesis trabaja la idea de que este procedimiento está relacionado con el de la antropología, en cuanto a que contiene una raíz antropológica en su relación con el fenómeno representado.

De esta manera podemos ver, a grandes rasgos, cuál es el objetivo de la antropología del arte como rama de la antropología general y porque la descartamos aquí como parte de nuestra investigación. Como ya hemos indicado, nuestra intención no es comprender la migración a través de las obras de arte, sino comprender cómo estas son elaboradas y ver qué herramientas de la antropología y la etnografía son útiles para esa labor creadora.

1.1.5. El conocimiento de la realidad

Una vez analizados de modo general los conceptos antropología y antropología del arte, así como el de identidad, a continuación, veremos cuáles son las técnicas que la disciplina antropológica usa para conocer la realidad física, psíquica y social. Aunque antes de empezar con este listado de técnicas y métodos, es interesante conocer una reflexión en cuanto a la realidad, en este caso física, por parte del filósofo Kant:

Nada en general de lo intuido en el espacio es cosa en sí [...] los objetos en sí no nos son conocidos y lo que llamamos objetos exteriores no son otra cosa que meras representaciones de nuestra sensibilidad, cuya forma es el espacio, pero cuyo verdadero correlativo, es decir, la cosa en sí misma, no es conocida ni puede serlo (Kant, 2015, p. 52).

A esta reflexión también podemos añadirle lo dicho por Pierre Francastel en su libro Sociología del arte (1975):

No es exacto que la visión sea el producto de una simple actividad fisiológica. Toda representación es un fenómeno cultural (Francastel, 1975, p.72).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Por tanto, Kant se refería a la cuestión en cuanto a que la realidad física no es la misma para todos, mientras Francastel hacía mención sobre cómo la mente añade información cultural a lo que recopila con sus sentidos. Ambas reflexiones pueden llevarse a la realidad social con facilidad, tomando en cuenta que esta es una creación propia del ser humano y no viene dada por la naturaleza. Así, las personas tenemos la necesidad de conocer la realidad, física, psíquica y social, que nos rodea y llevamos siglos intentando conseguirlo mediante diversos métodos. Las diversas disciplinas científicas y sociales trabajan precisamente en ese objetivo, conocer la realidad. En el caso de los y las antropólogos, una de las herramientas para conocer la pizca de realidad que investigan es el método etnográfico.

Como ya hemos indicado anteriormente, el objetivo principal de la etnografía es la recopilación /creación de datos en referencia a las sociedades humanas y en relación con el contexto de investigación del antropólogo o la antropóloga. Como nos indica Guber en *La etnografía, método, campo y reflexividad* (2015) el enfoque de la etnografía es la «concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros» (p. 16) a lo que añade, basándose en Walter Runciman, que el elemento distintivo sería la descripción. Esta descripción en manos de la antropóloga o el antropólogo significa que realiza una interpretación de aquello que percibe.

El artista cumple una labor similar, Pierre Francastel lo explica así:

La imagen figurativa no traduce una experiencia atemporal, objetivamente exacta, del mundo exterior. Es figurativa y no proyectiva. [...] El espacio y el tiempo figurativos no remiten a las estructuras del universo físico, sino a las estructuras de lo imaginario (Francastel, 1975, p. 96).

A lo que añade que «el espacio y el tiempo figurativo no reflejan el universo, sino las sociedades» (ídem).

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

A través de este texto de Francastel vemos cierta similitud entre el trabajo antropológico y el artístico en cuanto que ambas disciplinas se centran en una pequeña parte de lo humano, específicamente en lo social, y que a su vez crean una interpretación de la misma a partir de sus propios conocimientos y experiencias.

En referencia a la percepción podemos acudir a Kant cuando dice:

Percepción es la conciencia empírica [...] Los fenómenos, como objetos de la percepción, no son intuiciones puras (meramente formales), como el espacio y el tiempo (pues estas no pueden ser percibidas en sí). Contienen, pues, sobre la intuición, además, las materias para algún objeto en general (por donde, en el espacio o en el tiempo, algo existente es representado), o sea, lo real de la sensación, como representación meramente subjetiva (Kant, 2015, p. 134).

Las interpretaciones con prejuicios y sesgos fueron eliminadas de la tradición antropológica por diversos autores como F. Boas o C. Levi Strauss. Así, la antropología decimonónica y la actual es radicalmente distinta en sus interpretaciones de los datos. Esto no quita que estas descripciones son hechas por una persona, en una situación y un tiempo específico y que, por tanto, llevarán siempre algo de esa persona, pues, como nos indica Guber, «la subjetividad forma parte de la conciencia del investigador y desempeña un papel activo en el conocimiento» (Guber, 2015, p. 57).

La incursión de la antropóloga o el antropólogo en el trabajo de campo, aunque no fue siempre perfecta, sí mejoró considerablemente la calidad de la información recopilada y la interpretación de la misma. Posteriormente, la mejora en la formación antropológica ayudó a que los sesgos fueran desapareciendo en gran medida de sus investigaciones.

La subjetividad siempre está presente en el trabajo de campo del etnógrafo, pero la desaparición de sesgos como el político, el social y cultural ha sido un tema central durante muchos años en la antropología, ya que uno de los objetivos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

era intentar conseguir que la antropología se considerara una ciencia, para lo cual unos datos reales y verificables eran de vital importancia para poder equipararse a las demás ciencias. Mencionamos estas cuestiones aquí, porque consideramos que, al plantear un paralelismo entre arte y antropología en cuanto al trabajo con grupos sociales, en el caso del arte, ya sea como inspiración o participando dentro de los mismos, es importante tener en cuenta qué similitudes se dan en cuanto a los sesgos a la hora de incursionar en las sociedades. Así, igual que en la antropología, la desaparición de estos es relevante, también lo es en el arte. Y es que, tanto el arte como la antropología, ambos realizan una interpretación de los que ven, de lo que experimentan (Guber, 2015), y mediante esa interpretación pueden obviarse cuestiones determinantes como el sujeto observado o ciertos modos de hacer de la sociedad o grupo observado.

En la antropología para conocer la realidad social la utilización de varios métodos y formas de trabajo es indispensable. Es por ello que a continuación mostraremos métodos y técnicas empleados por la antropología y la etnografía para entender y analizar esas realidades. A partir de este listado, posteriormente intentaremos encontrar las similitudes que existen con las maneras de trabajar en arte, siempre considerando que los objetivos finales de ambas disciplinas son diferentes y que, por tanto, las maneras de trabajar, aunque similares, nunca serán totalmente iguales.

Hacer una lista de absolutamente todas estas maneras de trabajar sería casi imposible, ya que la metodología etnográfica está en constante cambio y progreso en relación con los intereses de los antropólogos y las antropólogas. Al fin y al cabo, estas personas suelen investigar una característica o fenómeno dentro de una sociedad o grupo humano, no su totalidad, de manera que, adaptan el método a esas circunstancias. Esto hace que el estudio de la cultura, como interacción entre seres humanos, sea un trabajo titánico que poco a poco las y los antropólogos intentan descifrar. Así, lo que haremos a continuación, es listar algunos de los métodos y técnicas más generales de estos y estas investigadoras citando y, en las ocasiones que consideramos oportunas para la investigación, algunos métodos más específicos.

1.1.6. Métodos etnográficos y antropológicos. Diferentes técnicas para conocer la realidad en la disciplina antropológica

«What the ethnographer finds out is inherently connected with how she finds it out¹⁹»

(Emerson, 1995(2011)).

Aunque cada etnógrafo y etnógrafa tiene su propia forma de trabajar dependiendo del tipo de investigación y el lugar en el que se desarrolla la misma, existen ciertas pautas que en general todo investigador e investigadora en antropología sigue cuando hace trabajo de campo²⁰. Estas técnicas comenzaron con el trabajo y las situaciones que soportó Malinowski durante su práctica en un grupo aislado y que se han ido desarrollando con el tiempo y el trabajo continuo de investigación realizado por las personas que trabajan en esta disciplina.

A continuación, nos proponemos exponer brevemente parte del modo de trabajo antropológico, a fin de poder tomarlo en cuenta en el posterior análisis de las maneras de trabajar de los y las artistas.

El trabajo del etnógrafo y de la etnógrafa, en lo más elemental, se basa en dos acciones. Primero debe adentrarse en una sociedad o circunstancia en la que sienta extrañamiento²¹, participando en ella y creando relaciones con los sujetos que en ella viven. Por ejemplo, en el caso de una investigación con una población, se recomienda la búsqueda de esa comunidad, así como los sujetos que tienen autoridad en ella, como el jefe de una aldea, y presentarse a ellos con el fin de hacer el primer contacto. Una vez hecho esto y habiéndose instalado la persona

19 Nota de la traductora: Lo que el etnógrafo/a descubre está intrínsecamente relacionado con cómo lo descubre.

20 En inglés se refiere con fieldwork al término de trabajo de campo, y fue introducido, supuestamente, por Haddon en la antropología (Velasco, H. 2018).

21 El extrañamiento, según Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada en La lógica de la investigación etnográfica (2009), supone “una forma de curiosidad que se despierta cuando uno descubre que la [sic] vidas de las gentes, sus formas de entender la realidad y de ponerlas en práctica son diversas” (p. 95).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

investigadora, se aconseja que antes de ponerse a investigar, pasee por el lugar a fin de que las y los habitantes se acostumbren a su presencia y a su labor de observador/a. Es probable que en este tipo de circunstancias, el etnógrafo o la etnógrafa tenga que explicar repetidas veces el porqué de su presencia y su trabajo en el lugar, con el fin de que progresivamente se vaya produciendo una relación de confianza con la comunidad.

Tras entablar esta relación, la investigadora o el investigador debe buscar informantes clave, que ocupen diversos puestos dentro de la comunidad, para que le puedan informar sobre las costumbres, tradiciones, quehaceres y otras acciones en sociedad de la comunidad y de esa manera obtener una visión panorámica de la misma.

En ocasiones el etnógrafo o la etnógrafa tiene que aprender la lengua local, pues, aunque muchas veces pueden usarse intérpretes o encontrarnos con personas bilingües en la propia comunidad, el conocimiento de la lengua vernácula ayudará a entablar relaciones sociales, así como a comprender mejor los conceptos que pudieran ser nuevos y diferentes (Monaghan y Just, 2016).

Esta supondría la primera acción del o la antropóloga: introducirse. Una vez dentro comienza el trabajo etnográfico y la generación de datos. Mediante la inmersión en la sociedad de análisis, la investigadora o el investigador va comprendiendo las acciones que en ella se desarrollan, así como la importancia de las mismas dentro de ese grupo humano. Igualmente, se observan las rutinas diarias, las vidas de las diversas personas, la significación que cada una de ellas les da a los diferentes componentes materiales e inmateriales de su cultura o las formas de solucionar los conflictos. De esta manera, el etnógrafo o etnógrafa va comprendiendo las otras verdades de las relaciones sociales.

En segundo lugar, y de la manera que más adecuada encuentre, la etnógrafa o el etnógrafo toma notas de sus experiencias y observaciones, las cuales incluyen siempre su modo de percibir e interpretar la realidad. Sobre ese fenómeno, Emerson indica que:

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Ethnographers ultimately produce a written account of what they have seen, heard, and experienced in the field. But different ethnographers, and the same ethnographer at different times, turn experience and observation into written texts in different ways²² (Emerson, Fretz y Shaw, 1995(2011), s.p.).

A lo que añade posteriormente:

Some maximize their immersion in local activities and their experience of others' lives, deliberately suspending concern with the task of producing written records of these events. Here, the field researcher decides where to go, what to look at, what to ask and say so as to experience fully another way of life and its concerns²³ (idem).

A la hora de realizar notas, cuando no es posible escribir profundamente, los etnógrafos y etnógrafas tienden al uso de palabras clave o conceptos importantes para un posterior desarrollo. Este suele hacerse en algún momento posterior, cuando la investigadora o el investigador puede concentrarse y desarrollar por escrito las experiencias y observaciones del día o el momento. En muchas ocasiones unos pequeños apuntes suponen un largo periodo de pensamiento y reflexión. Ya que este proceso requiere hacer memoria de todo lo ocurrido en el día y de personas que tomaron parte en cada acción, para posteriormente ponerlo de forma escrita y coherente (Causey, 2017).

Las notas tomadas por las etnógrafas y los etnógrafos en su trabajo de campo, son siempre personales. No todos los investigadores e investigadoras las

22 Nota de la traductora: Los etnógrafos finalmente producen una cuenta escrita de lo que han visto, escuchado y experimentado en el campo. Pero diferentes etnógrafos, y el mismo etnógrafo en diferentes momentos, convierten la experiencia y la observación en textos escritos de diferentes maneras.

23 Nota de la traductora: Algunos maximizan su inmersión en actividades locales y su experiencia de la vida de otros, suspendiendo deliberadamente la preocupación por la tarea de producir registros escritos de estos eventos. Aquí, el investigador de campo decide a dónde ir, qué mirar, qué preguntar y decir para experimentar completamente otra forma de vida y sus preocupaciones.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

toman de la misma manera, ni tienen una interacción igual con ellas. Algunas de estas personas son más metódicas y otras más caóticas.

De igual manera, los libros dedicados a cómo realizar notas de campo también varían. Antes se hacía referencia a unas notas más exhaustivas, mientras que en la actualidad varios autores y autoras como Paul Atkinson en su *The ethnographic imagination* (1990), hacen referencia también a la importancia de las propias notas de campo y a su característica como documento privado de la autora y el autor.

Consecuentemente, encontramos que las notas de campo son obviamente más personales que la historia reconstruida que se incluye en la monografía antropológica creada a partir de ellas. Por tanto, hallamos que cada etnógrafo y cada etnógrafa organizará sus notas de diferente manera, ya sea en notas de campo, cartas o apuntes mentales.

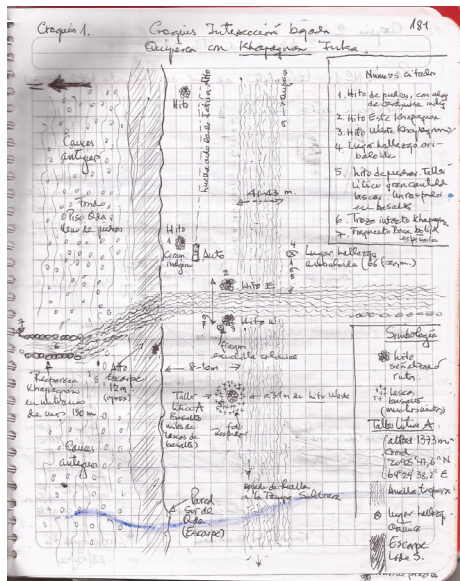


Figura 27. Croquis de Horacio Larrain, 2012.



Figura 28. Recorte de periódico y anotaciones en el cuaderno de Horacio Larrain.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Las notas de un etnógrafo o etnógrafa evolucionan con él o ella y sus experiencias, así como con su entendimiento de la sociedad que investiga. De igual manera que el investigador e investigadora anotan lo observado en la sociedad, deben darse cuenta y reflexionar sobre la evolución de sus apuntes y conocimientos. Es importante la realización de este proceso dentro de la investigación, porque una etnografía no solo provee de información a investigadoras e investigadores, sino que también supone un proceso de crecimiento intelectual y personal para estas personas que lo experimentan.

A partir del cuaderno de campo, el etnógrafo o etnógrafa desarrollará un diario de campo. Este último contiene los datos del anterior, pero de una forma más completa, más descriptiva. Con el tiempo, la o el antropólogo aprende a realizar este diario con una visión analítica posterior que le facilitará su trabajo de investigación (Díaz de Rada, 2011).

Por último, una vez que el etnógrafo o etnógrafa ha tenido su estancia en el campo de trabajo y ha tomado las notas necesarias del mismo, los ha traducido a su diario de campo y ha hecho un trabajo de análisis mediante categorías analíticas, el siguiente punto de su trabajo, muy a grandes rasgos, es escribir el texto etnográfico. Con las notas y la experiencia, la o el antropólogo selecciona la información pertinente para lo que quiere relatar. Junto con la selección que haya hecho y la información general de su disciplina que le sea necesaria, escribirá un texto específico para el objetivo que desee alcanzar y el público al que desee dirigirse, como un artículo científico o una monografía en cierto ámbito de su disciplina.

Resumiendo, el trabajo de campo suele suponer un desplazamiento y un sentido de la diferencia, tal como podemos leer en *La lógica de la investigación etnográfica*:

El estudio de cualquier grupo o sociedad humana por medio de un trabajo de campo exige un desplazamiento, [...]. Este desplazamiento implica cruzar la diferencia cultural (Velasco y Díaz de Rada, 2009, p. 28).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Por supuesto, cualquier trabajo de etnografía debe estar libre de etnocentrismo²⁴ o sociocentrismo²⁵ y otros sesgos. Además, debe evitarse la angustia por el choque cultural. Durante esta labor etnográfica se compilan las experiencias y datos, para posteriormente utilizarlos reflexivamente para la creación del escrito que se presentará al público (Velasco y Díaz de Rada, 2009; Díaz de Rada, 2011).

Una vez explicada muy brevemente la forma de trabajar de un antropólogo o antropóloga, veremos ahora algunos de los métodos y técnicas que le permiten extraer la información necesaria para su etnografía. Cada antropólogo o antropóloga decide, según sus necesidades, qué métodos o técnicas utilizar, ya que son complementarias unas de otras.

La biografía

Este método se basa en usar las biografías como fuente de información, ya que hay investigadores e investigadoras que creen que este tipo de escritos pueden proporcionar los contextos en los que la persona vive, así como información sobre su época.

Este tipo de metodología adquiere diversas formas dependiendo del contexto y de los sujetos que toman parte. Podemos encontrar, por ejemplo, la *autobiografía*, que trata de describir la propia vida. Para este tipo de narración suelen ser muy interesantes los diarios íntimos. La *autobiografía* podríamos considerar que se puede convertir en *autoetnografía*, cuando se considera que la vida de uno o una misma está implicada de una manera relevante con lo social. Como nos indica Mercedes Blanco:

24 Etnocentrismo como modo de elevar los valores de la propia sociedad a la categoría de universales.

25 Se refiere con sociocentrismo al etnocentrismo que se siente cuando se hacen trabajos en la propia sociedad.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Una manera de ver la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia (Blanco, 2012, pp. 54-55).

Otro ejemplo de trabajo a partir de la autoetnografía es aquel realizado por Carolyn Ellis y Chris Patti en *With heart: Compassionate interviewing and storytelling with holocaust survivors* (2014). En este trabajo se muestra la investigación realizada con dos supervivientes del holocausto y como a partir de su propia vida se realiza una cronología tanto del suceso como del después.

Dentro de este método podríamos incluir el de la *Historia de vida*. Este método cualitativo se basa en que personas ajenas al investigador describen con sus propias palabras su historia. Habitualmente se suelen buscar las historias de vidas cotidianas, no solo para conocer a las personas sino también sus entornos sociales. En este tipo de trabajos es la misma gente la que se interpreta a sí misma, de manera que se trabaja la realidad desde una visión humanista. Al fin y al cabo, «lo que la gente dice y hace, es producto del modo en que define su mundo» (Taylor y Bogdan, 1987, p. 23). Por tanto, encontramos en estas narraciones las experiencias de una biografía, pero con la riqueza de las descripciones verbales de los y las protagonistas.

En el libro *En el corazón de la zona gris* (Moreno Feliu, 2010), encontramos también un ejemplo del uso de memorias y la dificultad de ello, para realizar una etnografía, en este caso sobre el holocausto. Es por ello que la autora en el primer capítulo del libro indica que «siempre que nos ha sido posible, hemos situado las memorias en el contexto de los abundantes datos» (Moreno Feliu, 2010, p. 21).

En estos métodos suelen utilizarse, sobre todo, dos tipos de materiales. Por un lado, los documentos personales como diarios, cartas, fotografías o confesiones escritas en notas, donde la escritura toma una gran relevancia y se convierte en ocasiones en un método de investigación. Y, por otro lado, los de

tipo registro bibliográfico como relatos o encuestas.

En las etnografías, como en las indicadas arriba sobre el holocausto, es muy habitual la utilización de fotografías, diarios y otro tipo de documentos que sustenten o den contexto a las historias personales.

La arqueología

La arqueología se considera a la vez una de las ramas de la antropología, junto con la etnología y la antropología física, y un método de la antropología. Según José Alcina (1989), además existen dos tipos de arqueología, la nueva y la clásica.

Esta última se referiría a aquella interesada en las culturas antiguas y la nueva haría referencia a aquella que investiga, sobre todo, las culturas del nuevo mundo, considerándola arqueología viva, pues al momento de realizarla las culturas aún existían. Sea como fuere, nuestro interés aquí en la arqueología, está en lo que se refiere a ella como método dentro de la antropología.

La arqueología como método sería aquella que recoge la cultura material de las civilizaciones como son los restos materiales y aquellas huellas dejadas por el ser humano.

La etnohistoria

Este método está relacionado con el de la arqueología, ya que, si la arqueología se dedica grosso modo a las civilizaciones antiguas, la etnohistoria se ocuparía de investigar aquellas que están entre las antiguas y las actuales. A diferencia de la arqueología que se basa en lo material, la etnohistoria basa su investigación en aquellos documentos que se crean a partir de la interacción social, sobre todo entre las personas y las instituciones.

Según Ana Maria Lorandi, la labor de la etnohistoria, a diferencia de la historia, sería «interrogar al pasado de las sociedades complejas recurriendo a

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

un paradigma antropológico» (2012, p. 19). Por tanto, el punto diferenciador entre la historia y la etnohistoria, sería la visión antropológica de las prácticas sociales, los análisis de las actividades, las significaciones e imaginarios, dejando de lado la importancia de la caracterización del proceso histórico.

El método histórico

Aunque anticuado y poco útil para nuestra investigación, queremos hacer un pequeño apunte sobre este método por su importancia histórica en la antropología. Este está directamente relacionado con la etnohistoria debido a que ambos están vinculados con el análisis histórico. En este caso, nos referimos al método histórico como aquel que utilizaron los y las antropólogos, sobre todo los/as difusionistas y los/as evolucionistas, para conocer el desarrollo de la humanidad a través de etapas históricas. Por medio de este método, aquellas antropólogas y antropólogos creían poder explicar una cultura o elemento de la misma. La necesidad de datos históricos de buena calidad que en aquella época no eran abundantes, hizo que las teorías evolucionistas y difusionistas tuvieran grandes errores en sus planteamientos teóricos (Harris, 1979).

La observación participante

Este método puede considerarse la base de la etnografía. Sus orígenes datan del siglo XIX y se atribuye a Malinowski el mejoramiento considerable del mismo, como óptimo para la recolección de información de primera mano y acabar con las subjetividades de las historias de personas exploradoras y misioneras.

Para Guber, este método consiste en «dos actividades: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias de las actividades de la población» (2015, p. 52). Estas dos actividades suponen cada una unos requisitos y beneficios.

La observación conlleva ver y escuchar lo que pasa, pero sin tomar parte en la actividad. Esto proporciona una visión externa de la misma.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Sin embargo, la participación es cuando tomamos parte en la actividad que queremos investigar. El problema de esta última es que cuanto más se participa, menos posibilidades hay para registrar el hecho en sí, y viceversa, cuanto más se registra, menos posibilidades hay para participar. Marcel Mauss (1967) hacía referencia a que la observación debía, junto a la escritura, ser objetiva. También exigía cierta exhaustividad para no olvidar ningún detalle, «debe hacerse constar hasta las condiciones en que se realiza la recolección de cada hierba mágica empleada» (Mauss, 1967, p. 16). A esto añadió «No solo hay que describirlo todo, sino que es preciso proceder a un análisis en profundidad, destacando el valor del observador, su genio psicológico especial» (ídem). A diferencia de la observación, la mirada que ofrece la participación, es interna.

Cada uno de los métodos ofrece perspectivas diferentes del mismo hecho. De igual manera, cada uno de ellos crea una relación distinta con los sujetos que se estudian. Trabajar más un lado que el otro es cuestión del propio etnógrafo. Como indica Guber, «a veces es imposible estudiar un grupo sin formar parte de él» (2015, p. 66), pero al mismo tiempo involucrarse de pleno con la participación puede traer ciertas incompatibilidades. Es por eso, que se considera que una mezcla de ambas es la opción óptima para la investigación de un grupo humano. Dependiendo de la involucración del investigador o investigadora en las actividades del grupo, progresaríamos desde la pura observación, pasando al observador participante, al participante observador, hasta llegar al participante y por último al participante pleno. Este último obtiene la información de la completa inmersión en el grupo, ocultando en cierta manera su labor de antropólogo o antropóloga, teniendo cuidado de anotar cada noche en su diario toda su experiencia (Guber, 2015).

Las entrevistas etnográficas

Este método supone una herramienta para la biografía que hemos comentado con anterioridad. En este tipo de sistemas encontraríamos las encuestas extensivas, consideradas óptimas como estrategia con la que hacer, que la gente

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

hable sobre las cuestiones que deseamos saber a través del interrogatorio. Habitualmente se obtiene información de tipo biográfico, opiniones, sentimientos y emociones.

Existen diferentes variantes de las entrevistas, desde las dirigidas que tienen un formato cerrado con forma de cuestionario preestablecido, las semiestructuradas y las informales o no directivas, todo dependiendo de la formalidad de las mismas.

Se considera que este tipo de método crea relaciones sociales y es muy habitual su uso en las observaciones participantes (Guber, 2015).



Figura 29. Bronislaw Malinowski con nativos de las Islas Trobiand, 1918.

La lingüística

La lingüística, como técnica etnográfica, se dedica a recoger las expresiones orales y comportamientos lingüísticos de los pueblos, sobre todo de aquellos que carecen de escritura. De esta manera, recogen, en muchas ocasiones, las estructuras de las lenguas, que de otra manera solo sobrevivirían oralmente y que morirían junto con sus hablantes.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

La etnolingüística ha servido para confirmar algunos de los desplazamientos de distintos grupos humanos por el planeta. La comparación de las lenguas ha demostrado las similitudes entre ellas. Y, por tanto, demuestra que la lengua se movió junto con sus hablantes para evolucionar en otros territorios.

En resumen, la lingüística como método para la etnografía o la antropología, supone ver el lenguaje desde una perspectiva antropológica, es decir, buscar las relaciones existentes entre la cultura y el lenguaje (Gómez Rodríguez, 2003).

Existen, como en algunos de los casos anteriormente analizados, diferentes modelos que nacen de la lingüística y se especializan en diversos aspectos relacionados con las lenguas. Por ejemplo, encontramos la *sociolingüística* que se encarga de la investigación y análisis de la comunicación verbal en su aspecto lingüístico. La *etnolingüística* también resultó ser modelo para la *psicolingüística*²⁶. Además, se ha hecho referencia a la antropología lingüística, como en el caso de la adquisición de la lengua indígena por parte del antropólogo o antropóloga en su trabajo de campo (Gómez Rodríguez, 2003).

Relacionado íntimamente con este método, encontraríamos, además, el método filológico, el cual se encarga de la recolección de textos escritos, así como oídos y estudia la identidad lingüística de los pueblos. Mauss lo consideraba un buen método de trabajo, ya que «consiste en lo siguiente: cuando se trata de estudiar una leyenda, primero recoge todas las variantes [...]; luego presta atención a las tradiciones particulares de cada poblado, de cada clan, incluso de cada familia. Es un trabajo normalmente pesado y muy complejo» (1967, p.16).

La antropología aplicada o administrativa

Este tipo de antropología no es un método en sí, pero merece la pena hacer una pequeña referencia a él porque es el objetivo que persigue lo que hace especial su labor.

26 Rama de la psicología que se centra en el conocimiento de cómo la especie humana adquiere el lenguaje, así como los mecanismos que intervienen en el mismo o los comportamientos verbales desde la visión psicológica.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

En esta rama de la antropología entran aquellos antropólogos y antropólogas que trabajan para gobiernos, agencias u organizaciones. Es considerada por algunos como una subdisciplina de la antropología social.

Su forma de trabajar, según Kottak, se basa en usar «datos, perspectivas, teorías y métodos antropológicos para identificar, valorar y resolver problemas contemporáneos que involucran el comportamiento humano y las fuerzas, condiciones y contextos sociales y culturales» (2011, p. 86).

Este tipo de antropólogos y antropólogas suelen utilizar los informes o materiales estadísticos de instituciones, ONG, u otro tipo de organizaciones como fuente de información para su trabajo.

El diario de viaje

Diario de viaje, bitácora, notas de campo, *sketchbook* y otros nombres toma el método que se basa, en lo más elemental, en un cuaderno y un lápiz o bolígrafo.

Sus formas pueden ser variadas, ya que puede contener escritura, dibujo o la mezcla de ambas a la que se le pueden incluir recortes u otro tipo de materiales que puedan adherirse al cuaderno.

El contenido del mismo dependerá del trabajo del investigador o investigadora, pero habitualmente contiene notas sobre las actividades de las sociedades a estudiar. Su realización puede ser *in situ* o *a posteriori*. Depende de la actividad realizada por la etnógrafa o el etnógrafo en el campo. Es decir, aquellas personas para las que la observación es prioritaria podrán tomar notas en el campo de trabajo, sin embargo, los investigadores e investigadoras que tienden a una participación mayor deberán tomar las notas posteriormente.

De cualquier manera, se suele recomendar que toda etnógrafa o etnógrafo adquiera el hábito de resumir su experiencia diaria al final de la noche en su diario de viaje.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

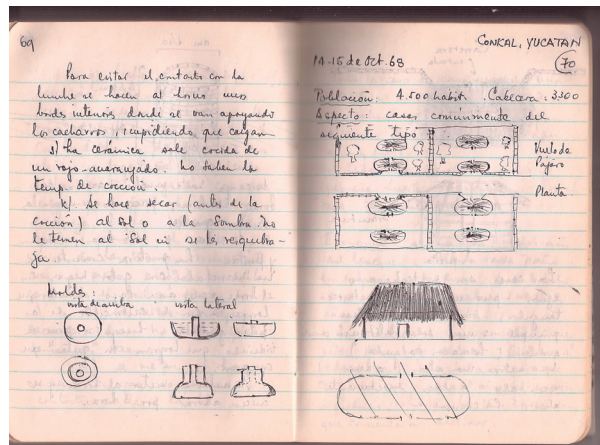


Figura 30. Dr. Horacio Larrain, Diario de campo, n.º 2-b, 1968.

Método comparativo

Este método es uno de los más antiguos de la antropología y está relacionado con el anteriormente comentado método histórico. Marvin Harris explica así la importancia que tuvo este método para la antropología:

Todos los teóricos de la segunda mitad del siglo XIX se propusieron llenar las lagunas existentes en los conocimientos disponibles de la historia universal, recurriendo ampliamente a un procedimiento especial y muy discutido llamado 'método comparativo' (1979, p. 129).

A continuación, añade el autor:

La base de este método era la creencia de que los diferentes sistemas socioculturales que podían observarse en el presente tenían un cierto grado de semejanza con las diversas culturas desaparecidas (idem).

El origen de este método es controvertido, ya que algunos como Lowie

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

lo atribuyen a la biología, otras personas a la paleontología y algunas otras lo relacionan con la ciencia de la lingüística. Sea como fuere, lo cierto es que no deja de ser un método muy útil que muchas ciencias han utilizado.

La utilidad del método comparativo radica en las comparaciones interculturales que pueden generar ideas e hipótesis para posteriormente trabajar en ellas. En *Introducción a la antropología social y cultural* (2016) de Monaghan y Just podemos ver cómo se refieren a la importancia de este método para la antropología, de esta manera «la etnografía está incompleta sin las comparaciones culturales cruzadas que permitan que la singularidad de la descripción etnográfica encuentre un contexto comparativo espacial y temporal» (p. 43).

Técnicas gráficas y sonoras

En la recopilación de datos, además de los escritos y notas, el etnógrafo o etnógrafa hace uso de diversos métodos para capturar la realidad que experimenta. Entre ellos se encuentran aquellos métodos o técnicas para recopilar imágenes y sonidos, como son las cámaras o las grabadoras, así como el dibujo.

El método fonográfico se refiere a aquel mediante el cual la etnógrafa o el etnógrafo recopila sonidos del entorno, música, entrevistas o conversaciones. A partir del uso de fonógrafos y grabadoras de sonido más o menos sofisticadas.

El método fotográfico supone la captura de imágenes de objetos, situaciones sociales, entornos sociales mediante una cámara fotográfica. La cámara supuso un adelanto muy grande en cuanto a su función, ya que elimina mucha subjetividad negativa que aparecía en los dibujos que hasta entonces se hacían.

Sin embargo, Andrew Casey en su obra *Drawn to see* (2017) hace referencia a algunas debilidades de la fotografía. Según él, «the ethnographer controls the camera, but the camera is creating the picture²⁷» (2017, p. 34). A lo que añade más

27 Nota de la traductora.: El etnógrafo controla la cámara, pero la cámara está creando la imagen.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

adelante: «From my perspective, as someone who has used both photography and drawing in fieldwork research, I might even suggest that photography is a kind of “not-seeing” because it can easily become passive scanning, or mere looking-a “meandering gaze”²⁸» (p. 35).

La creación de vídeo, de modo parecido al que sucede con el de la fotografía, antes suponía una labor no solo poco accesible económicamente, sino también técnicamente. Las cámaras de vídeo eran caras, grandes y necesitaban un profesional para utilizarlas, lo que en cierta manera limitaba la representación de la visión del etnógrafo o etnógrafa. En la actualidad las cámaras son muy accesibles y fáciles de usar. Lo cual supone una herramienta de gran valor para un investigador o investigadora, porque con ella se pueden grabar las entrevistas, situaciones sociales y movimientos y actividades físicas como danzas o deportes.

En cuanto al dibujo y derivados, es uno de los métodos más antiguos de captura del aspecto de las sociedades. En este sistema encontramos, por un lado, el uso a partir de personas dibujantes profesionales para ilustrar una escena. Y, por otro lado, el empleo del mismo por los y las antropólogos.



Figura 31. Andrew Causey, Mercado de Tigo Raja, 1994.



Figura 32. Manuel João Ramos, Ilustración de Historias etíopes, 2010.

28 Nota de la traductora: Desde mi punto de vista, como alguien que ha utilizado tanto la fotografía como el dibujo en la investigación de campo, incluso podría sugerir que la fotografía es un tipo de “no ver” porque puede convertirse fácilmente en escaneo pasivo, o simplemente en mirar “una mirada sinuosa”.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

El problema del dibujo es la subjetividad que implica. Algunos dibujos de las nuevas sociedades se realizaban no del natural, sino de las descripciones recopiladas por la investigadora o investigador y que formaba posteriormente la persona artista y otras veces esta última lo acompañaba. Sin embargo, en la actualidad, el dibujo es un método que aún se utiliza pese a las nuevas tecnologías, ya que ofrece cierta discreción y espontaneidad. El lápiz, a diferencia de las cámaras, muestra, además de la realidad, la misma forma de percibir del investigador e investigadora (Causey, 2017).

Método de la ficción etnográfica

Se denomina así a la producción de sociedades imaginadas. En esta categoría entrarían aquellos escritores/as o antropólogos/as que crean narraciones, dramatizando las situaciones etnográficas del pasado. Su base habitualmente suele ser el folclore, o los datos antropológicos o de otra índole, que sirvan para imaginar las situaciones que esa posible sociedad, en muchas veces marginal, pudiera haber vivido. Según Martín Lienhard:

El pacto propuesto por la ficción realista admite el carácter ficticio de lo narrado, pero enfatiza la verosimilitud de los personajes, los espacios y los sucesos evocados. El “pacto etnográfico”, en cambio, supone la veracidad de lo narrado y otorga al narrador un status de testigo ocular (1998, p. 515).

Podríamos comprender la ficción etnográfica como un método de investigación y representación. Ya que no solo busca una indagación en los datos, sino que esta se basa en una posterior representación de lo posible.

Antropología visual

La antropología visual utiliza varias técnicas audiovisuales antes mencionadas para su trabajo, entre las que encontramos la cámara fotográfica y la de vídeo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A partir de la Segunda Guerra Mundial, antropólogas y antropólogos como Margaret Mead²⁹ y Gregory Bateson³⁰, retomarán el uso de la imagen en investigación antropológica en forma de documentales³¹ y fotografías etnográficas. El papel de la antropología visual en la actualidad es explicado así por Elisenda Ardèvol:

La antropología visual se dibuja como un campo de estudio sobre la representación y la comunicación audiovisual desde las ciencias sociales y se ramifica a partir de dos líneas de trabajo. El primer punto de partida surge del análisis de la utilización en los medios de comunicación social de imágenes sobre la diversidad cultural, en especial, sobre culturas etiquetadas como no occidentales (Ardèvol, 1998, p. 218).

En esta metodología, el cine y el documental antropológico son dos de los resultados que, a través de la investigación, representación o modos de ver y enseñar, así como de los medios de comunicación, muestran de una forma diferente a la monografía escrita, el resultado de una investigación etnográfica.

La metodología cuando se hace cine o documental etnográfico es diferente a la de otros tipos de filmaciones. M. Mead y G. Bateson desarrollarían una metodología de filmación para capturar las acciones de los nativos y nativas. Pero no ha sido la única manera. Elisenda Ardèvol (1998) nos indica, por ejemplo, dos modos de hacer lo que llama cine etnográfico documental y cine etnográfico exploratorio. Sobre el primero nos explica que «la investigación etnográfica es anterior a la descripción fílmica» (Ardèvol, 1998, p. 222) y sobre el segundo que «la cámara forma parte del proceso de investigación» (ídem).

29 Margaret Mead (1901-1978), fue una antropóloga estadounidense. Entre sus aportaciones encontramos el cambio de paradigma en la concepción de la división sexual del trabajo.

30 Gregory Bateson (1904-1980), fue un biólogo, antropólogo, sociólogo y lingüista inglés.

31 Uno de los documentales más conocidos de M. Mead y G. Bateson es *Childhood rivalry in Bali and New Guinea* (Rivalidad infantil en Bali y Nueva Guinea) que se puede visualizar en https://www.youtube.com/watch?v=Yv9TUgo_f4U (consultado en 26 de marzo de 2019).

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Esta autora en el mismo texto también nos indica dos clasificaciones según el estilo de filmación: el cine observacional y el *cinéma vérité*. El primero sería una filmación fiel de la acción social. El segundo trata el dato audiovisual junto con la narración. En este último la cámara es la catalizadora de la acción, donde la ficción etnográfica, y el relato, tienen cabida.

De cualquiera de las maneras, lo que se trata con la cámara siempre contiene cierta subjetividad y es por ello que al igual que al escribir un artículo o monografía, el o la antropóloga debe seguir ciertas pautas para que no se convierta la filmación en una película de ficción y siga conservando su valor científico.

Una vez analizados los métodos más habituales en etnografía comenzaremos a analizar donde encontramos al artista y la artista en su relación antropológica con las sociedades que representan.

1.2. Relación entre el y la artista, la sociedad y la antropología

1.2.1. Artista, migración, sociedad y antropología

Esta tesis ha elegido la migración como tema social central, por ser una de las causas que crean diferenciación entre las personas. Además, al no ser un fenómeno nuevo, permite conocerlo desde diferentes perspectivas históricas. Si bien resulta un hecho que no hace distinción entre nacionalidades, culturas o clases, estas sí tienen un papel importante en la visión del migrante.

Si analizamos la historia migrante de las colonias españolas en América, podemos ver que no todas las personas tenían los mismos derechos y eran tratadas de la misma manera cuando querían migrar desde Europa al continente americano. Así, por ejemplo:

Salvo por un brevísimo lapso en que Fernando el Católico abrió de par en par las

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

puertas de las Indias a todos sus súbditos sin distinción, a partir de 1518 la Corona ya no permitió el paso indiscriminado de viajeros a sus reinos de ultramar. Las licencias para la travesía las expedía la Casa de Contratación de Sevilla, previa probanza de que los candidatos reunían los requisitos necesarios (Escandón, 2014, p. 21).

Algo que hoy en día, cinco siglos después, sigue sucediendo. Por eso, antes de adentrarnos en las maneras en que las y los artistas utilizan los métodos etnográficos, queremos hacer un pequeño análisis de la relación entre artistas y migración.

Posteriormente, podremos entender, a partir de esta acción, por qué nuestra inclinación por este fenómeno y no por otro, a la hora de analizar la relación entre etnografía y arte en sus modos de ver, analizar e interpretar la realidad. Igualmente, consideraremos la capacidad del artista o de la artista de poder estar en ambos lados del fenómeno, a esto añadiríamos la capacidad representativa que la o el artista posee para sus vivencias.

Relación entre el y la artista y el fenómeno de la migración

«Sin individuos solo vemos cifras [...]. Con historias individuales, las estadísticas se convierten en personas.»

Neil Gaiman, *American gods*, (2019 [2001]), p. 984).

Los y las artistas, así como otras personas, han migrado durante toda su historia y al igual que a aquellas, les han movido razones tanto personales como económicas, o de otra índole. Pero a diferencia de otros individuos, el y la artista han podido reproducir su experiencia y su entorno desde una visión subjetiva a través de la pintura, la performance, el videoarte, las instalaciones artísticas y otras formas de representación en el arte.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Algunas de estas representaciones son individuales, relatos de la propia experiencia. Otras son puras representaciones de lugares o situaciones. También encontraríamos entre todo ese arte algunas obras que buscan como objetivo ayudar a los migrantes menos favorecidos, a través de creaciones de representaciones del hambre, el hacinamiento, la pobreza, el peligro y otras penosas situaciones sufridas por esas personas.



Figura 33. Fabio Cuttica, La prima cosa, 2011-.

En cualquiera de las tres maneras arriba nombradas, pero sobre todo en la tercera, se dan situaciones de relación entre individuos. Así, indiferentemente de la circunstancia, con un o una artista no migrante representado el fenómeno migrante o una comunidad migrante, una artista o un artista migrante representando su situación o un o una artista migrante representado a otros migrantes, nos podríamos preguntar ¿cuánto del o la artista y cuánto de la comunidad hay en las obras? Esto tendría relación con los puntos anteriormente mencionados en cuanto a la individualidad de la representación artística y a la superposición de las ideas del artista o la artista sobre la de los *otros* representados. Por ende, resulta un tema profundo y delicado de tratar.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 34. Tamara Lempicka, Mexican, 1947.



Figura 35. Kati Horna, Sans titre (carnaval en Huejotzingo), 1941.

Son muchas y muchos los artistas que han tenido que emigrar por cuestiones políticas, como Kati Horna³² o Tamara Lempicka³³ que viajaron a México huyendo de los conflictos políticos europeos de su época. También otros artistas emigraron por cuestiones propias de su trabajo como creadores de arte, como son la búsqueda de nuevas inspiraciones, nuevos mercados o contactos artísticos, como ejemplo podríamos encontrar a Salvador Dalí a Nueva York o Diego Rivera a París.

Existen otras muchas cuestiones en las que se puede profundizar en cuestiones de retratar a sociedades de destino y la superposición del artista en las culturas. Sin embargo, creemos que estas profundizaciones no corresponden a esta tesis.

Centrándonos en la persona artista que ha migrado, sus experiencias

32 Kati Horna (1912-2000) fue una fotógrafa y artista surrealista húngara que se instaló en México en 1939. Es conocida por sus fotografías de la guerra civil española y por haber retratado la vida de la ciudad de México a partir de la fotografía.

33 Tamara Lempicka (1898-1980) fue una pintora polaca perteneciente al movimiento art déco. Viajó por numerosos países, aunque sus últimos días los vivió en México.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

anteriores a la migración, así como las posteriores, condicionarán en cierta manera su trabajo artístico sobre el fenómeno migratorio³⁴. Así, una localización geográfica u otra creará diferenciaciones diversas con el origen del migrante, ya sean para mejor o para peor. Se podrían, por ejemplo, crear ideas de superioridad o inferioridad. Estas discrepancias condicionarán el arte de los y las artistas y sus preferencias, así como las temáticas u objetivos a alcanzar para sus creaciones. Es decir, la experiencia, la educación y las vivencias de cada uno de los artistas, son únicas. Es por eso que crean en cada individuo unos conocimientos diferentes que afectan a las posteriores decisiones del artista en cualquier ámbito.

De esta manera encontramos, que el artista o la artista y el fenómeno de la migración tienen una relación, y esta afecta tanto a la estética como a la temática de las obras artísticas, y de igual manera a los objetivos o al tipo de relación que de la obra nace³⁵.

Interculturalidad e interdisciplinariedad en las artes

La antropología es una ciencia interdisciplinar que gusta de colaborar con otras, así como de adoptar todo lo que pueda serle útil. La interculturalidad, por su lado, es uno de los temas más tratados en la actualidad por la antropología, ya que se considera que, en este momento de la historia, no hay sociedad ni cultura que no haya tenido en algún momento relación con otra, y, por tanto, todas tienen cada vez más de las demás.

Por otro lado, tanto el arte como los artistas y las artistas son cada vez

34 Esto también puede sucederle a un artista que no represente nada relacionado con la migración, pero en este trabajo nos centraremos en los casos relacionados con este fenómeno por ser los que más nos interesan.

35 Hemos dejado fuera de este análisis a los artistas y las artistas que migran, pero no hacen un trabajo relacionado con el fenómeno de la migración, ya que, nuestro interés es conocer las metodologías utilizadas por aquellos que hacen un trabajo artístico en sociedad. Sin embargo, somos conscientes que la migración afecta de otras maneras a estos artistas, sobre todo en lo relacionado con el mercado artístico nuevo en el que tienen que sumergirse.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

más interdisciplinarios³⁶. Esta manera de trabajar, junto con o haciendo uso de otras disciplinas, aunque no nueva, sí está cada vez más extendida entre los y las artistas por diversas razones y necesidades entre las que encontramos cuestiones técnicas, teóricas o ideológicas. Antiguamente, las artes podrían estar relacionadas con otras ciencias en la creación de representaciones de aquellas, como por ejemplo la ilustración botánica o las representaciones antropológicas. Y no debemos olvidar también que, muchos científicos y científicas aprendían el arte de la representación para poder dar un valor representativo a sus trabajos.



Figura 36. Georg Dionysius Ehret, Ilustración botánica, 1740.

Sin embargo, desde el siglo XIX y cada vez más, los artistas no solo trabajan para terceros, dando forma a sus ideas y encargos, sino que crean también sus propios proyectos. Hacemos un inciso para explicar esta última afirmación; creemos que el o la artista, además de material artístico, produce cada vez más material científico y social por iniciativa propia³⁷ y sin una intencionalidad para

36 Entendemos con interdisciplinar aquellos trabajos para los cuales se han usado más de una disciplina, ya sea esta de tipo artístico o no. En ocasiones este tipo de trabajos consiguen que no puedan ser atribuidos a solo una disciplina por ser difuso el resultado. Este podría ser el caso del nacimiento de la performance, donde se combinan diversas disciplinas artísticas. Otras veces la interdisciplinariedad solo afecta al procedimiento de creación. Un ejemplo de este último pueden ser las fotografías del tipo fractales microscópicos, donde se emplea metodología científica para su obtención.

37 Podríamos considerar aquí también la teoría estética trascendental de que Kant en *Crítica a la razón pura* desarrolla. Según esta, las personas son la raíz de la experiencia de los fenómenos y que es a partir del individuo que se forman estas. «Toda nuestra intuición no es nada más que la representación del fenómeno; que las cosas que intuimos no son en sí mismos lo que intuimos en ellas, ni tampoco están constituidas sus relaciones en sí mismas como nos aparecen a nosotros, y que, si suprimieran nuestro sujeto o aún sólo la constitución subjetiva de los sentidos en general, desaparecería toda constitución, todas

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

ello. Es decir, el o la artista, al recopilar ciertos datos reales sobre las sociedades que observa y analiza, está acumulando, con un fin específico, datos que otras ciencias, como la antropología, usaría para crear un proyecto científico.



Figura 37. Ilustración de rasgos humanos.

Este objetivo por crear una obra que quiera mostrar información sobre los grupos sociales al público, crea una obligación moral³⁸ en el artista y en la artista acerca de cuestiones como la de la veracidad de la información que se comparte y las fuentes que se consultan.

En este proceso interdisciplinar de las artes ha tenido mucha importancia la interculturalidad³⁹. Es a través de esta como el o la artista ha conocido otras

relaciones de los objetos en el espacio y el tiempo» (Kant, 2015, p.59). Es así que a partir de la estética trascendental de Kant podemos aproximarnos a la idea de la creación individual del arte donde no hay un individuo hacia quien va dirigida la obra de forma directa y explícita.

38 Esta obligación moral se crea, sobre todo, al hacer las obras de arte públicas con el consiguiente efecto de añadirse al imaginario social.

39 Entendemos aquí por interculturalidad el intercambio que se genera entre diferentes culturas. Las culturas no son algo estático e impermeable o de fronteras bien definidas. Por el contrario, las culturas evolucionan y se empapan de todos los contactos que surgen. Además, los límites de las mismas, a diferencia de los límites de las naciones, son difusos. Como dice Ángel Díaz de Rada, «Una cultura no está acotada en las fronteras de ningún grupo humano. Una cultura no es independiente de otras culturas, ni puede serlo» (Díaz de Rada, 2010, p. 247). A excepción de unos pocos grupos humanos aislados, todos en el planeta tierra estamos interconectados, todos participamos de todos y nuestras culturas están impregnadas de características de procedencias diversas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

formas de entender el mundo y el arte, así como de relacionarse con él. A través de esta relación, la artista y el artista han hecho suyas multitudes de cuestiones. Al mismo tiempo, ha provocado nuevas ideas y conceptos que ha desarrollado artísticamente o que se han convertido en parte de su labor.

Un ejemplo podemos encontrarlo en la adopción, desde siglos pasados en occidente, de algunas características de la pintura oriental. Por ejemplo, hallamos el gusto de los impresionistas por las estampas japonesas que tuvieron repercusión en su modo de hacer arte. Una muestra de ello es la obra *Flor de almendro* (1890) de Vincent van Gogh en la que el pintor inspirado por las xilografías japonesas crea una composición de ramas y flores sobre un cielo azul⁴⁰.



Figura 38. Vincent van Gogh, Flor de almendro, 1890.

En la época del Virreinato español en América, hubo un mercado de arte que iba desde las colonias hasta España. Uno de los objetivos de estas obras era dar a conocer al reino peninsular lo que sucedía o lo que se encontraba en las tierras del virreinato. La Ciudad de México, por ejemplo, enviaba casi un cuarto de su producción artística a España (Museo Nacional del Prado, 2021). El arte

40 En 1868, en Japón, sube al poder el emperador Mutsuhito. Este hecho acabó con la era Tokugawa, que había mantenido al país aislado del resto del mundo, y comienza la era Meiji. Con esta apertura comenzó también el mercado internacional, la modernización del país y los viajes. Estas circunstancias afectaron también al arte, tanto al japonés como al de Occidente. Japón comenzó a alimentarse del arte occidental, del cual le llamaba la atención sus características realistas, y al mismo tiempo, occidente en busca de una revitalización de su forma de hacer empezó a aprender del arte de Japón. Al mismo tiempo en que productos occidentales empezaban a entrar en Japón, los grabados y otros objetos culturales comenzaron a salir del país, sobre todo hacia Europa y Estados Unidos de América. De esta manera, el estilo japonés de arte se convirtió tanto en una moda como en un modelo a seguir.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

americano de las colonias españolas tiene su nacimiento en la misma migración. «El parnaso americano arranca con los primeros artistas emigrados en la segunda mitad del siglo XVI» (Museo Nacional del Prado, 2021, s.p.).

Así, la forma de hacer europea viajó hasta este continente a través de los y las propias artistas. Posteriormente, estas colonias desarrollaron sus propios talleres y las y los artistas de las mismas estarían influenciados por su propia cultura tradicional prehispánica. Así, el Museo Nacional del Prado en lo que se refiere a su exposición *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España* (2021), dice sobre las señas de identidades *indianas* en las obras expuestas:

Nos interesa reconocer en estos rasgos distintivos de pervivencia del pasado prehispánico, su adaptación y desarrollo; También lo que fue propio del largo periodo virreinal, sus realidades individuales y sus particularidades geográficas y artísticas, así como los modos de recepción en este lado del Atlántico (Museo Nacional del Prado, 2021, s.p.).

A partir de esto podemos ver, que durante esa época hubo un intercambio cultural y artístico entre los dos continentes y que mediante esa interculturalidad se iban sumando diversas características a las diferentes formas de crear de la época. Sobre esto, el propio Museo del Prado, en su introducción a la referida muestra, alude a que aunque las obras de arte producidas en América eran en estilo similar a las europeas, había detalles que mostraban claramente que eran americanas, como por ejemplo, los materiales usados o, como señala el museo, «se añadieron valoraciones poco atendidas habitualmente [en Europa], como la importancia de los reflejos o destellos luminosos, singularidades que remiten de nuevo a lo indiano» (Museo Nacional del Prado, 2021, s.p.).

Otro ejemplo de interculturalidad y de evolución del arte a partir del conocimiento de otras culturas, es la influencia de las culturas consideradas primitivas o tribales en el arte moderno. Entre 1984 y 1985, en el MOMA de Nueva

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

York, se realizó la exposición *“Primitivism” in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern*. La muestra incluyó aproximadamente unas ciento cincuenta obras modernas y más de doscientos objetos indígenas de África, Oceanía y Norteamérica. En su hoja informativa escribían sobre la exposición:

“PRIMITIVISM” refers to the interest of modern artists in tribal art and culture--as evinced in their thought and work. This is the first exhibition to juxtapose tribal and modern objects in the light of informed art history. Primitivist works by modernists beginning with Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, and extending to those of contemporary artists, are juxtaposed with tribal works in order to clarify the nature of the Western response to them⁴¹ (MOMA, 1984a).



Figura 39. Visión de la instalación de *Primitivism” in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern*.

41 Nota de la traductora.: “PRIMITIVISMO” se refiere al interés de los artistas modernos en el arte y las culturas tribales, como se evidencia en su pensamiento y trabajo. Esta es la primera exposición que yuxtapone objetos tribales y modernos a la luz de la historia del arte. Las obras primitivistas de los modernistas, que comienzan con Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee y se extienden a las de los artistas contemporáneos, se yuxtaponen con obras tribales para aclarar la naturaleza de la respuesta occidental a ellas.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Así, podríamos hacer referencia también aquí al concepto de *bricoleur*⁴² de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 2014 (1964)). De esta manera, el artista y la artista toman de las características culturales que encuentra, tanto de su sociedad como de otras, a través de la relación que entabla con ellas, a través de esa interculturalidad a la que hacíamos referencia, diferentes cosas que podrá utilizar o no y que almacena en su conocimiento. A partir de todo ese entramado de cosas recogidas por la o el artista (ya sean físicas o conceptuales), posteriormente este o esta creará, como el *bricoleur* de Lévi-Strauss, un algo artístico. Todas estas características pueden llegar a la persona artista por medio del propio mercado de esos objetos, los medios de información, los libros, las y los viajeros o, en la actualidad, por medio de internet.

Este es un proceso que las migraciones entre los y las artistas han conseguido fomentar. El movimiento a otras tierras donde la sociedad y la cultura son nuevas, muestran al artista y la artista otras formas de ver la realidad. Se generan así lo que se denomina como *travelling cultures* o culturas viajeras respecto a lo cual Ramírez Goicoechea dice que son “parte de los flujos a partir de los cuales se construyen las autopercepciones y relaciones de personas y grupos” (Ramírez Goicoechea, 2011, p. 570).

A partir de la observación y la participación, los etnógrafos y etnógrafas, como personas viajeras, intentan conocer la nueva sociedad de la manera más profunda posible. Es decir, esta actividad “permite al etnólogo cavar profundo en las complejidades y sutilezas de la vida social de una comunidad” (Monaghan y Just, 2016, p. 42). En el mercado del arte muchas veces no solo tiene importancia la opinión de las expertas y los expertos. En algunas ocasiones los gustos de la sociedad en la que se alberga el o la artista son de gran importancia. Así, mientras

42 Este concepto de *bricoleur* hace referencia, en términos muy generales, a aquel que a partir de unos materiales o procedimientos ya elaborados que están fuera de su uso habitual crea algo nuevo. «El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto [...]; se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera, y para emplear lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”» (Lévi-Strauss, 2014, p. 37).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

que la o el artista que habita en su propia sociedad suele tener interiorizados esos gustos de una sociedad propia, el artista o la artista que emigra, sobre todo a otro país con una cultura diferente, necesita aprender esos gustos. Mediante esa evolución de su arte, entendiendo evolución como adaptación al entorno, el o la artista puede tener una mayor aceptación en la nueva sociedad en la que se encuentra.

Hace algunos años y en referencia a otro proyecto pude entablar conversación con el artista linarense José Ángel Palacios Fernández⁴³. Este artista español residente en México desde hace algunos años me relataba como él sentía que no fue fácil para su obra entrar en la sociedad mexicana debido a los colores que utilizaba. Comprender el uso y la relación del color para la sociedad mexicana fue clave para la evolución de su obra pictórica.

José Ángel Palacios Fernández me decía, por ejemplo, que «quizás visualmente lo que más presente está en mi obra, de lo que me ha afectado de estar en México ha sido el empleo del color. Usan el color con mucha riqueza [refiriéndose a la sociedad mexicana] y con cierta carga semántica. O sea, no se pinta una fachada de un color porque sí. Digamos, tiene su discurso». A lo que añadía: «A mí México, como cultura, como sociedad, me ha aportado mucho más que lo que es el ámbito propiamente artístico».



Figura 40. José Ángel Palacios Fernández, *Madurez*, 2017.



Figura 41. José Ángel Palacios Fernández, *La fiesta*, 2020.

⁴³ José Ángel Palacios Fernández, nacido en Linares en 1974, es un artista español que actualmente es profesor universitario en México. Trabaja a través de la pintura y la escultura, la figura y la psicología del individuo contemporáneo.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Como en el caso de José Ángel Palacios Fernández, quien, mediante el conocimiento de la nueva sociedad, su adaptación a ella y la relación que creó con esta, nutrió su obra. La interculturalidad puede alimentar de forma positiva las obras de arte de las personas dedicadas a ello, ya sea mediante la migración o mediante otro tipo de formas de conocimiento de otras culturas y sociedades.

Este saber, así como la capacidad para crear arte a partir de la relación con ellas, hace que esas creaciones puedan contener un valor estético y conceptual más relevante que otras basadas en suposiciones o invenciones sobre esas sociedades, culturas o fenómenos sociales. Es cierto que estas relaciones no siempre tienen como consecuencia un cambio en el trabajo del artista o la artista, pero en este trabajo de investigación nos centraremos en aquellos casos que sí (sea cual sea la forma de este cambio), puesto que, desde nuestro interés, son ejemplos en relación con el análisis de los modos en que las y los artistas producen obras relacionadas con fenómenos sociales.

En cuanto a la interdisciplinariedad, el proyecto *Puertos* (2006) es una muestra de lo que la colaboración entre disciplinas puede ofrecer. *Puertos* es un proyecto financiado por la Comisión Europea en el que participaron diferentes instituciones de países de la Unión Europea: Ágora de la Universidad de Huelva (España), Asociación África y Mediterráneo (Italia), la institución *The Research and Development Center* (Chipre) y *Mediterranean Institute* (Malta) (Tendeiro Parrilla, 2007). A través de la creación de seis cómics dibujados por artistas de origen africano, entre sus objetivos estaba dar visibilidad a situaciones humanas derivadas de la migración en Europa.

Para ello hizo falta la colaboración de expertos para conocer la situación, recopilar historias de vida a través de las entrevistas en profundidad, crear guiones para las historietas y dibujarlas para darles vida (Vázquez Aguado, et al. 2008).

El proyecto se realizó en tres diferentes fases: análisis de la realidad, creación del guion y creación del cómic. Se utilizaron expertos y expertas de diferentes disciplinas, no solo para cada una de las fases de forma separada,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sino durante todo el trabajo, a fin de conseguir una representación adecuada de la migración que se pretendía mostrar (ídem).

Al oeste de la esperanza es uno de los cómics de Puertos. En este se relata la historia de dos jóvenes ucranianos en Barcelona y se muestra la explotación laboral de este tipo de personas.

El cómic *La peste de los reyes*, sin embargo, transcurre en Italia y relata el drama de las personas en el centro de acogida temporal.

En la historia *¡Ni una fresa para don Miguel!*, se cuenta las circunstancias en las que se realizó la contratación de inmigrantes irregulares en las plantaciones.

La siguiente historia que se relata es *Madre solo hay dos*. En ella se encuentra el personaje Pipis de 8 años y a través de él y su familia se reflexiona sobre la asimilación de prejuicios hacia los otros diferentes.

Por último, *Joe Batta, el esclavo negro de Malta*, refiere a la situación de un chico mulato en Malta y las complicaciones que el color de su piel le supone en la vida (Vázquez Aguado, et al. 2008).

La representación de la migración es un tema complicado en cuanto a que no todas las migraciones son iguales, y, por tanto, no todas las realidades relacionadas con ella lo son. Es por ello que, en la actualidad, el apoyo de expertas y expertos en ciertas cuestiones concernientes a la migración, es algo recomendable



Figura 42. Proyecto puertos, 2010.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

para los y las artistas. Una representación inadecuada de una de estas realidades no solo puede dañar al creador o creadora y su reputación, a la vez que también puede dañar a la sociedad en general por difundir una realidad que no es cierta⁴⁴, así como dañar a las propias personas migrantes representadas.

En épocas pasadas el conocimiento sobre la complejidad de las sociedades, y el ser humano, era muy limitado, del mismo modo, la accesibilidad a la información también lo era. Estas dos carencias en general no son un problema de la sociedad actual, y, por tanto, no es una excusa en la que pueda refugiarse un o una artista que trabaje con temas sociales y culturales.

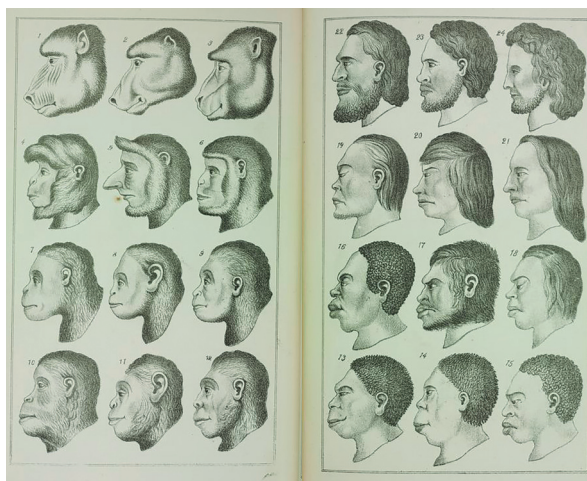


Figura 43. Ilustración para Evolution of life.

1.2.2. Interdisciplinariedad arte-antropología

La antropología ha ido adaptando sus modos de obtener información de las sociedades a las que investiga de forma continua. Habitualmente los ha adquirido de otras disciplinas, como por ejemplo la biología o la sociología.

44 Los estudios raciales realizados durante el siglo XIX y XX, crearon ideas erróneas sobre superioridad racial. Los dibujos e imágenes utilizadas en aquella época para representar esas diferencias raciales penetraron en la imaginación de la sociedad de la época, de tal manera que, aún hoy, muchas de aquellas creencias perduran en la mente de algunas personas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Estos artistas y artistas, por su parte, al distanciarse de la creación de obras estéticas que trascienden de lo meramente artístico, también han ido renovando sus modos de trabajar. Es decir, al querer alimentar las obras de un contenido social, la obtención y producción de este contenido ha necesitado de nuevas formas de investigación.

En este caso, muchos de los métodos adquiridos han sido por intuición, al igual que en otras ciencias, y otros por adquisición consciente. Por ejemplo, al hablar con personas para conocer sus situaciones, el o la artista está haciendo entrevistas. Al contemplar a un grupo de personas en una actividad, la o el artista está observando, y si toma parte de esa actividad, estaría participando en esa sociedad. Estas técnicas de investigación, entrevistas o practicar la observación participante, pueden ser acciones que el artista haga de forma intuitiva o por haber leído sobre ellas.

En nuestro caso queremos hacer hincapié en aquellos métodos que tienen similitud con los utilizados por las etnógrafas y los etnógrafos, no solo en cuanto a la técnica en sí, sino también por su aproximación intencional en sus resultados o contenidos.

Muchas de las técnicas o métodos a los que nos referimos, tienen relación directa con muchos proyectos o acciones artísticas relacionadas con el fenómeno de la migración o problemas derivados de este. La persona artista, al igual que el antropólogo o antropóloga, en las últimas décadas ha ido involucrándose cada vez más en este tipo de problemáticas sociales.



Figura 44. Thomas Mailaender, Los coches de la catedral, 2004.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Por un lado, con la representación de la migración de los otros, desde un punto de vista externo. Un ejemplo sería el trabajo de Thomas Mailaender *Los coches de la catedral* (2004) en donde el artista representa los coches de los migrantes, pero él no participa de ello, sino que lo retrata desde el exterior, desde su visión personal externa.



Figura 45. Lizania Cruz, Flores para inmigración, 2018.

Por otro lado, el artista o la artista también se ha implicado desde un punto de vista más participativo con actividades artísticas con migrantes. El trabajo de Lizania Cruz *Flores para inmigrantes* (2018) entraría en este tipo de punto de vista, ya que es a través de la actividad que hace con los inmigrantes como finalmente produce las obras.

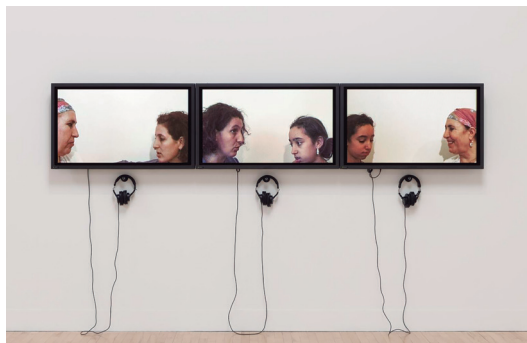


Figura 46. Zineb Sedina, Lengua madre, 2002.

De la misma manera, las artistas y los artistas han hecho trabajos referidos al fenómeno de la migración desde un punto de vista interno, es decir, desde la propia experiencia migratoria. *Lengua madre* (2002) de Zineb Sedina sería una muestra de este punto de vista, puesto que el artista retrata su propia experiencia. En ocasiones, y tomando en cuenta

que la obra artística de una persona suele ser abundante y cubre muchos años de vida y experiencias, los y las artistas han representado multitud de situaciones desde diversos puntos de vista.

Algunos ejemplos, que podríamos adelantar con el fin de ilustrar esta interdisciplinariedad, los tenemos en las siguientes obras relacionadas con la migración.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

El primer ejemplo de representación de la migración de los otros y el uso del método arqueológico podría ser el trabajo, *Border cantos*, de Richard Misrach⁴⁵ y Guillermo Galindo⁴⁶. Esta obra sonora fue realizada a través de la recopilación de objetos en la frontera de México y Estados Unidos de América. Al estilo de una arqueóloga o arqueólogo en una excavación, los artistas recogen el material cuidadosamente, lo clasifican junto con las historias que conllevan y con ello crea una pieza sonora que aúna la historia y el objeto.



Figura 47. Richard Misrach y Guillermo Galindo, Efigie.

Como segundo caso de interdisciplinariedad, y donde puede verse una actividad artística con migrantes desde una visión interna del fenómeno, es el trabajo de Gautam Kausara⁴⁷ y su instalación de 2010 *Don't hurry, don't worry* donde muestra, bajo lo que podría estar relacionado con la antropología visual y el documental etnográfico, el espacio íntimo de su casa familiar. Grabó para ello la vida cotidiana de su familia migrante a través de generaciones (Riboulet,

45 Richard Misrach fotógrafo estadounidense nacido en 1949 en Los Ángeles. Ha fotografiado el paisaje durante más de 40 años y actualmente trabaja la idea del lugar y la relación del ser humano con ese espacio en *Desert cantos*.

46 Guillermo Galindo, compositor y artista mexicano nacido en 1960 en Ciudad de México, se decanta sobre todo por lo experimental, la performance y el arte audiovisual. Su trabajo trata temas políticos, humanitarios, espirituales y sociales.

47 Gautam Kausara nació en Londres en 1979 y actualmente vive en Nueva York. Sus trabajos se centran en las historias personales mediante las cuales trabaja la memoria colectiva y el desplazamiento cultural.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

2012). Esto nos lleva a pensar también en una relación con las investigaciones antropológicas de las zonas habitacionales.



Figura 48. Gautam Kansara, Don't hurry, don't worry, 2010.

Un tercer ejemplo de esta interdisciplinariedad, donde puede apreciarse el uso de testimonios y la entrevista como método, lo podemos encontrar en obras como *Tierra arrasada* de Óscar Farfán⁴⁸ de 2009-2010 (Riboulet, 2012). Aquí encontramos una serie de fotografías, cada una acompañada de un testimonio de los recopilados por el autor.

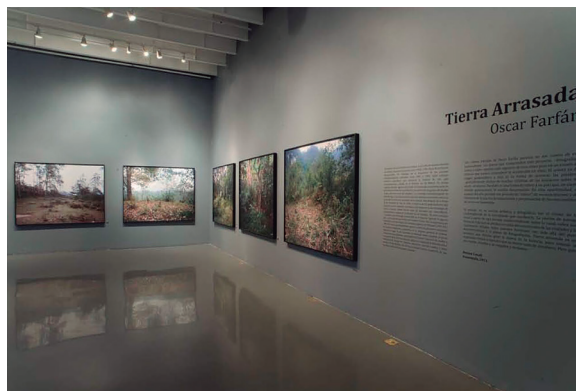


Figura 49. Óscar Farfán, Tierra arrasada, 2011.

48 Óscar Farfán es un fotógrafo y artista visual guatemalteco nacido en 1973 y residente en México. Su trabajo se basa en el registro y memoria a través de la fotografía documental. Hace hincapié sobre todo en las relaciones de poder.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Estos ejemplos, aunque muy escuetos, resultan útiles aquí para mostrar la interdisciplinariedad entre arte y antropología. Más adelante podremos ver algunos análisis más profundos relativos a métodos antropológicos usados en el arte.

Arte antropológico o etnoarte

Como ya se ha indicado en un apartado anterior, la antropología del arte se dedica al estudio de objetos etnográficos y sus creadores/as dentro de una sociedad dada con el fin de comprender parte de la cultura de la misma. En sus comienzos la antropología separó estos objetos según sus cualidades estéticas, como la expresión visual de la obra, y conforme a su procedencia. Encontrándonos de alguna manera con objetos artísticos, modernos y primitivos. Según Fernández de Rota y Monter:

Llega un momento en que el esfuerzo de originalidad dentro de la tradición europea, permite que pintores de vanguardia, ya aceptados y consagrados en nuestra tradición, encuentren semejanzas entre sus esquemas de intelectualización del arte y determinadas manifestaciones de las culturas 'primitivas' (1990, p. 57).

A lo que añade:

Usarán como modelos formas propias de estas culturas, que pasan a ser aceptadas y consideradas como 'arte primitivo' (ídem).

El arte considerado primitivo, sobre todo aquel atribuido a las sociedades no occidentales, sería posteriormente considerado como arte de periferia o periférico y no sería hasta finales del siglo XX que comenzaría a exhibirse en las galerías de arte. Es decir:

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Atendiendo a las discusiones teóricas y la urgente demanda de la inclusión del 'otro' en las muestras de arte contemporáneo, las instituciones europeas junto con los Estados Unidos se lanzaron a finales de la década de 1980 a una copiosa, aunque perezosa, actividad de producción de exposiciones de arte de regiones periféricas. Perezosa porque, al menos en estos inicios, planteará un uso distendido de una idea de culturas foráneas y homogeneizadas basadas en aspectos cercanos a lo subalterno, a lo folclórico y a lo primitivo (Ribeiro dos Santos, 2018, pp. 5-6).

Muchas de estas obras, sobre todo en la actualidad, están relacionadas con pequeños colectivos como el de los inmigrantes, y, por tanto, tienden a mostrar la realidad de estos. Consideramos, pues, que algunas de estas obras en el momento en el que representan una realidad social, con una intencionalidad más allá de la estética, como puede ser la crítica a la situación de pobreza de los inmigrantes, contiene lo que nosotros llamaríamos una simiente antropológica, pues su objetivo tiene que ver con el ser humano y sus relaciones sociales y culturales. Así, muestran desde la visión del artista o la artista realidades antropológicas, además de un análisis y reflexión sobre las mismas y es por ello que lo denominaremos aquí arte antropológico o etnoarte.

Arte y comunicación en las migraciones

«La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral con meras imágenes de la verdad»

(Sontag, 2006, p. 15)

El etnoarte en relación con la migración tiene en muchas ocasiones la labor de comunicar, dando visibilidad a la migración y relaciones entre las personas en sociedad. La forma de comunicar en el arte adopta mil formas que se adecuan al artista o a la artista, al momento y a lo que se quiere contar.

El arte cuando trata temas sociales puede ser lo que se denomina

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

políticamente correcto o políticamente incorrecto⁴⁹. Y de la misma manera, cuando el arte quiere comunicar una situación social, reivindicar algunos derechos o denunciar situaciones que considera inadecuadas, en ese proceso, puede ser ético o no⁵⁰.

En la actualidad el arte se encuentra en uno de sus momentos de más libertad, y eso le hace ser un instrumento de comunicación ideal, pues no hay mordaza que lo calle. Se utiliza la ironía, la crueldad, el humor, las metáforas, se busca la empatía con imágenes desgarradoras, se representa una realidad más real si cabe, con imágenes cada vez más brutales.



Figura 50. Isabel Muñoz⁵¹, serie La bestia, 2010.

49 El concepto de políticamente correcto puede resultar controvertido. En el caso que nos atañe, consideramos políticamente correcto, a aquello que mediante su expresión no ofende a determinado grupo social o grupo de gente particular. Lo políticamente correcto puede variar de una sociedad a otra dependiendo de las normas de acción social determinadas en un lugar y tiempo concretos.

50 Las cuestiones éticas dependen de la sociedad y tiempo en las que se pongan en práctica. Por lo general, la ética depende de la visión de justicia que se posea.

51 Isabel Muñoz, fotógrafa barcelonesa nacida en 1951. Comenzó su carrera como fotógrafa de prensa y cine, tras sus estudios en Estados Unidos comienza a dedicarse a la fotografía artística. Ha hecho diferentes trabajos fotográficos por todo el mundo para compartir sus emociones. Se especializa sobre todo en el retrato del cuerpo humano.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Es así que muchos y muchas artistas se han dado cuenta de que su herramienta de trabajo puede ser un instrumento de concienciación social. Por ello, en muchas ocasiones encontramos el tema de la migración representada, porque es uno de los fenómenos que más ha crecido⁵² y que más se escucha en nuestras sociedades actuales. Las posibilidades presentes en cuanto a comunicación y transmisión a nivel mundial y la accesibilidad de las personas a estas comunicaciones, facilita de gran manera la expansión del arte y su mensaje por todo el mundo.

Un ejemplo claro serían las caricaturas, los cómics o las viñetas. Estos son modos en que el arte ha decidido comunicar las situaciones sociales de forma masiva al público. Este tipo de arte supone una fácil comunicación porque integra imágenes y texto y su tono suele ser de un nivel intelectual sencillo para una transmisión del mensaje rápida y fácil. El proyecto *Puertos*, ejemplo nombrado con anterioridad, es un trabajo cuyo objetivo era comunicar o visualizar varias historias de migraciones de diferentes personas a través del cómic a público no especializado.

1.3. Artistas migrantes. Una visión histórica general sobre las motivaciones para migrar de los y las artistas

Queremos a partir de este apartado presentar una escueta muestra de las razones que llevan, y han llevado, a los artistas y las artistas a migrar⁵³. Aunque consideramos que esta cuestión no afecta en términos generales al objetivo de esta tesis, sí creemos que es importante hacer este inciso para tener una noción general sobre el asunto.

52 En nuestra búsqueda de arte relacionado con la migración, hemos podido ver que la cantidad de obras ha aumentado en las últimas décadas. Junto con las representaciones artísticas, también hemos podido ver que los artículos y estudios referidos a este tema también ha aumentado. A partir de diversos estudios y artículos, hemos podido ver que las migraciones han aumentado, sobre todo aquellas relacionadas con las guerras y el cambio climático, y también el impacto de las mismas en diferentes sociedades.

53 Nos centraremos en la historia occidental por ser a partir de la cual estamos trabajando, dejando de lado la correspondiente a otras zonas como Asia o África.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Mostraremos, por tanto, las motivaciones más generales de esta acción migratoria y viajera de las y los artistas durante la historia, así como algunos ejemplos de las mismas.

Empezaremos por las razones relacionadas con la formación artística. Desde la antigüedad, ha cambiado constantemente la localización de los puntos geográficos en los que una persona podía formarse. Esto ha dependido principalmente de cuestiones políticas y sociales. Las capitales del arte y las escuelas más notorias en cada momento suelen estar localizadas en las ciudades más relevantes política o culturalmente. Es necesario también tomar en cuenta que las actividades consideradas como Arte no han sido las mismas durante toda la historia, y que, por tanto, las razones de notoriedad, relevancia o importancia de estas están estrechamente conectadas a las situaciones sociales espacio-temporalmente específicas.

Estas escuelas⁵⁴ a las que nos hemos referido más arriba no han tenido siempre el mismo aspecto. Por ejemplo, en la antigua Grecia, el arte escultórico o el pictórico se trabajaba en talleres y eran consideradas artes menores. Estos talleres serían el precedente de las posteriores escuelas de arte, más o menos como hoy las conocemos. De esta manera, los talleres de grandes maestros eran los más notorios para entrar como aprendices. Por ejemplo, en las primeras etapas del arte clásico griego, cada taller daba sus propios pasos hacia un arte alejado de la tradición egipcia de la que se había alimentado anteriormente, creando un nuevo tipo de arte. Se dieron así grandes cambios en el tipo de arte que se hacía en la época (Gombrich, 1995).

Es, por tanto, comprensible pensar que en el caso de que una persona quisiera ser un artesano escultor o escultora con ciertos conocimientos o estilo, los/las aprendices o artistas tuvieran que viajar, por ejemplo, a Atenas para descubrir cuáles eran las formas que se estaban generando.

54 Llamaremos aquí escuelas a los lugares de aprendizaje, aunque estos no fueron siempre sitios donde se practicaba la enseñanza en sí, ni donde está estaba reglada como hoy se conoce; sin embargo, sí eran sitios en los que se aprendía, por ejemplo, un oficio como el de pintor.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Esto siguió sucediendo a través del tiempo, según las localizaciones artísticas destacadas iban cambiando de lugar (habitualmente por cuestiones políticas, religiosas o económicas), también lo hacían los talleres y posteriormente escuelas más importantes. Así, siguiendo con el hilo histórico comenzado, cuando el poder en Occidente cambió de Grecia a Roma, también el arte y su centro comenzaron a cambiar. Aunque, durante cierto tiempo los maestros artistas siguieron siendo griegos y, por tanto, el centro formativo artístico seguía estando en aquella península⁵⁵:

La mayoría de los artistas que trabajaron en Roma fueron griegos, y la mayoría de los coleccionistas romanos adquirían obras de grandes maestros de Grecia, o copias de ellas. Sin embargo, el arte cambió, en cierta medida, cuando Roma se convirtió en dueña del mundo. A los artistas les fueron encomendadas nuevas tareas y tuvieron que acomodar a ellas sus métodos (Gombrich, 1995, p. 117).

Avanzando en el tiempo encontramos que durante el siglo XV y XVI Italia se convirtió en el centro cultural de Occidente. Igualmente, se transformó en el centro formativo del Renacimiento. Diferentes ciudades de esta península mediterránea, destacando Florencia, fueron el núcleo artístico. Así, estas fueron las capitales a las que acudían las personas artistas para su formación en búsqueda de los talleres de los grandes maestros. También durante esta época tuvo gran importancia el arte creado por artistas de los Países Bajos y Suiza:

Los nuevos descubrimientos realizados por los artistas italianos y flamencos en la primera mitad del siglo XV crearon gran agitación en toda Europa. Pintores y patrocinadores a la par fueron fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados de manera sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real (Gombrich, 1995, p. 247).

⁵⁵ Estamos hablando aquí de la historia del arte occidental en general, aunque somos conscientes de que, en otros puntos geográficos del planeta, en la misma época, había otros centros de arte en relación con las diferentes sociedades como las que había en las zonas de África o Asia.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Es necesario tener en cuenta aquí que, estos siglos, trajeron grandes cambios sociales para Europa, como es el Humanismo o los diversos descubrimientos geográficos. Afectando también a artistas y a círculos artísticos. Las naciones de esta época no estaban unidas como lo están ahora y las guerras religiosas eran comunes. Del mismo modo, y como ya hemos mencionado, no había un solo centro, como podría ser en la época antigua, como indica Gombrich, «en el siglo XV el arte se disgregó en una serie de escuelas distintas; casi cada ciudad grande o pequeña en Italia, Flandes y Alemania tuvo su propia escuela de pintura» (Gombrich, 1995, p. 248). Sin embargo, muchas veces era necesario que las y los jóvenes tuvieran que moverse de ciudad para ingresar en un taller.

De igual manera, grandes artistas también viajaban entre las ciudades culturales más destacadas para empaparse de lo que en ellas se desarrollaba. Alberto Durero⁵⁶ viajó de Hungría a Nuremberg donde entró en el taller de grabado de Michel Wolgemut⁵⁷ para aprender grabado en madera. De esta manera, el artista viajó por diversas ciudades y talleres hasta llegar al norte de Italia, para regresar otra vez a Nuremberg y abrir su propio taller.

Nicolás Poussin⁵⁸, siglo XVII, también es otro artista que emigró de Francia a Roma para estudiar a los maestros clásicos y que «hizo de Roma su patria adoptiva» (Gombrich, 1995, p. 395).

Otro ejemplo, también del siglo XVII, es el de Diego de Velázquez⁵⁹. El artista sevillano trabajó en Madrid para la corte de Felipe IV, aunque hizo un par de viajes a Roma. «Por consejo de Rubens, Velázquez obtuvo autorización para trasladarse a Roma y estudiar los cuadros de los grandes maestros. Partió en 1630, pero regresó en seguida a Madrid» (Gombrich, 1995, p. 407).

56 Alberto Durero (1471-1528) artista del renacimiento alemán.

57 Michel Wolgemut (1434-1519) grabador y pintor alemán.

58 Nicolás Poussin (1591-1665) pintor clasicista francés.

59 Diego de Velázquez (1599-1660) pintor barroco español.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Es de destacar que aún hoy en día ciudades como Roma o Florencia sigan siendo destinos artísticos para estudiar a los grandes maestros de siglos pasados.

Uno de los cambios que sucedieron durante el siglo XVIII y que afectó a cómo los y las artistas se formaban fue la creación de las academias de arte:

La pintura había dejado de ser una profesión cualquiera, los conocimientos de la cual se transmitían de maestro a discípulo. Ahora se convertía, por el contrario, en algo así como la filosofía, que tenía que ser enseñada en academias. [...] Así, los viejos sistemas por los que los grandes maestros del pasado habían aprendido su oficio moliendo colores y colaborando con sus mayores, cayeron en desuso (Gombrich, 1995, p.480).

Esto hizo, por tanto, que las personas que quisieran aprender, por ejemplo, el arte de la pintura, tuvieran que trasladarse a las ciudades en las que estas academias se encontraban. También el concepto del arte, al igual que la sociedad a partir de la revolución industrial de aquella época, comenzó a cambiar. No solo se transformó la forma de aprender a crear, también la forma en que los artistas se veían a sí mismos y al arte que creaban.

Durante el siglo XIX París se convirtió en la capital de la cultura y el arte. Esto hizo que muchas y muchos artistas viajaran hasta allí para formarse, no solo en las academias, sino también en otros lugares de reunión como los salones (Gombrich, 1995).

Otros muchos y muchas artistas optarán por localizaciones geográficas específicas relacionadas con las características de su paisaje para mejorar su arte. Así, por ejemplo, Eugène Delacroix⁶⁰ «estaba cansado de los temas cultos que la Academia quería que plasmasen los pintores, por lo que en 1832 se fue al norte de África a estudiar el brillante colorido y los románticos ornamentos del mundo árabe» (Gombrich, 1995, p. 506).

⁶⁰ Eugène Delacroix (1798-1863) fue un pintor y litógrafo francés.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

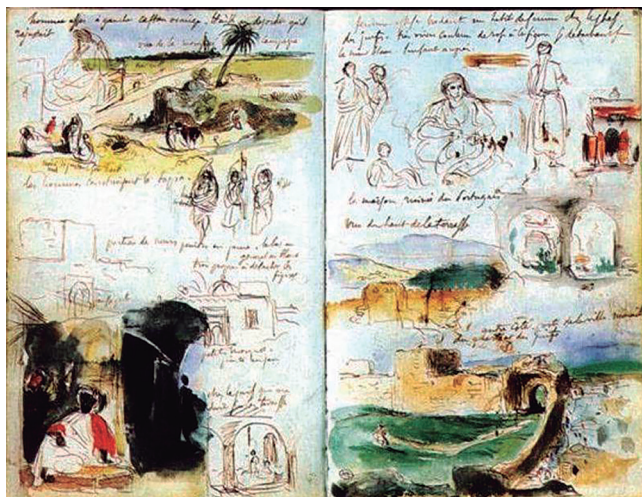


Figura 51. Eugène Delacroix, Cuaderno de bocetos de Marruecos, 1832.

Entre los artistas y las artistas que viajaron a París por cuestiones de formación encontramos a la pintora Matilde Aïta de la Peñuela⁶¹. Esta artista nacida en La Habana se trasladó con su madre a París, tierra natal de esta última, siendo Matilde una niña. La razón de la madre para este traslado, tras la muerte del padre, fue que deseaba que su hija tuviera una educación artística y un futuro como tal que La Habana no le podría dar (Illán Martín, 2018).

Otro ejemplo de artista que viajó a París para formarse es el de Ignacio Zuloaga⁶². Este pintor vasco llegaría a París a finales de 1889. Además de asistir a la academia de Vernique y la de Palette, Zuloaga conocería a artistas ya consagrados, como Paul Gauguin y a otros que comenzaban sus carreras como Pablo Picasso⁶³ (Jiménez Burillo y Bozal Chamorro, 2017).

La búsqueda de lo primitivo para las personas artistas de los siglos XIX y XX

61 Matilde Aïta de la Peñuela (1840-?) Pintora de padre español y madre francesa nacida en La Habana. Es conocida por su retrato de Simón Bolívar denominado El Libertador (1860).

62 Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945) fue un pintor vasco, nacido en Éibar y fallecido en Madrid.

63 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue un pintor y escultor español nacido en Málaga y fallecido en Francia.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

ocupó una importancia destacada. Esto produjo que algunas y algunos artistas, como Gauguin, viajaran a otras tierras para aprender sobre ese algo primitivo que enriqueciera sus ideas y su arte. Aunque muchos otros y otras llenarían ese hueco de necesidad de lo primitivo a través de piezas de arte de sociedades menos desarrolladas tecnológicamente que, en muchos casos, habían sido saqueadas de las colonias europeas en todo el mundo (Gombrich, 1995).

Durante el siglo XX las capitales de la cultura y el arte se volverían a diversificar. Así, encontraríamos que no solo París albergaba grandes artistas, sino también Múnich o Nueva York. Del mismo modo, los estilos del arte se multiplicaron. Los y las artistas de este siglo fueron tendentes a la experimentación y las diferentes zonas geográficas destacan cada una por diversas escuelas y estilos. En París, sin embargo, destacaría el cubismo o el grupo que denominaron como los *fauves*.

Otra de las escuelas más destacadas de esta época sería la Bauhaus en Alemania. Esta escuela de arte se diferenciaba de la de París en su filosofía y en la funcionalidad que le ofrecían al arte.

En el caso de España encontramos también que existieron políticas que animaban a los artistas y las artistas a viajar a París para su formación ya desde el siglo XIX, como explica Miguel Cabañas Bravo en su artículo *El exilio en el arte español del siglo XX*:

Hallaremos varias razones que explican la llegada de los artistas españoles [a París]. Algunas de índole artística, como la influencia ejercida desde las instituciones oficiales por personajes como Carlos de Haes, gran entusiasta y animador del paisajismo, o la pronta existencia de becas que financiaban la estancia en París; aunque, aparte de las razones puramente culturales, otras tuvieron un origen político o económico (Cabañas Bravo, 2001, p. 289).

Por supuesto, todas estas capitales que hemos nombrado hasta ahora, no solo fueron visitadas por artistas por cuestiones formativas, como ya hemos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

indicado, estas fueron centros artísticos y , por tanto, el núcleo de actividad para el arte. Tanto intelectual como económicamente fueron, y son, destinos convenientes para el trabajo artístico, ya que las exposiciones relevantes se hacían en estos lugares y en consecuencia era, también, donde se encontraban los clientes y las clientas.

Hoy en día esto ha cambiado considerablemente gracias a las nuevas tecnologías, pues ya no es necesario visitar el museo físicamente para ver las exposiciones. Fomentado por la situación pandémica de COVID-19 que comenzó a principios del año 2020, se han puesto en marcha las llamadas *visitas virtuales* en los grandes museos, como, por ejemplo, la muestra *Tornaviaje* del Museo del Prado entre el 5 de noviembre de 2021 y el 13 de febrero de 2022. Sin embargo, estas nuevas formas de disfrutar del arte no disminuyen el deseo de las y los artistas de seguir visitando las localizaciones donde vivieron grandes artistas, aprender en las escuelas más notorias en cuestiones artísticas o de visitar grandes y pequeños museos y lugares donde contemplar las obras originales:

No se puede obviar el propio y acelerado atractivo que, desde los años 70, fue ganando París entre los artistas no sólo de España, sino del mundo, merced al éxito de su arte 'pompiér'[cursiva en el original], sus salones, sus grandes marchantes, etc. La capital gala se convirtió así en un gran laboratorio artístico que prácticamente hizo ineludible la visita o la permanencia del artista con inquietudes (Cabañas Bravo, 2001, p. 289).

Las guerras y los conflictos políticos, así como las situaciones económicas y sanitarias acaecidas durante el siglo XX, movilizaron muchas personas dentro y fuera de las fronteras europeas, incluyendo artistas.

A grandes rasgos, se diferencian dos períodos en esta época en lo referente a las migraciones. Encontramos una primera etapa que va desde el siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Y una segunda desde esta hasta hoy en día.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Según Manuel Antonio Zárate Martín y María Teresa Rubio Benito, durante la primera fase mencionada se produjo una primera movilización a gran escala de la población. «Entre los años 1800 y 1924 abandonaron el continente europeo alrededor de 60 millones de personas. Esta corriente migratoria estaba vinculada al proceso de desarrollo económico europeo» (Zárate Martín y Rubio Benito, 2018, p. 96). Estos autores también señalan en su libro *Fundamentos de geografía humana* en referencia a la segunda etapa que:

La Primera Guerra Mundial supuso un freno importante a las migraciones transoceánicas europeas, por la necesidad urgente que había de reconstruir el propio continente devastado por la contienda, por el aumento de las tasas de mortalidad debida a la pandemia gripal que asoló Europa en 1918 y también, por la existencia de una menor proporción de población joven europea (Zárate Martín y Rubio Benito, 2018, p. 98).

En cuanto a este período y en relación con las y los artistas, Miguel Cabañas Bravo señala sobre aquellos que se hallaban en París a comienzos del siglo XX que:

Varias razones, no obstante, comenzaron a pesar en bastantes artistas para motivar el primer regreso notable a España, como fueron la finalización del aprendizaje, el alcance de madurez artística o la voluntad de vinculación a lo autóctono, aunque sobre todo influyó el estallido de la Primera Guerra Mundial, que devolvió a la Península a algunos artistas que habían permanecido allí más de diez años, como Isidre Nonell, Ricard Canals, Enric Casanovas, Manolo Hugué, Hermen Anglada Camarasa, Ramón Pichot, Joaquim Sunyer, Pablo Gargallo, Daniel Vázquez Díaz, Ramiro Arrúe, Juan de Echevarría o Iganazio Zuloaga, entre otros tantos (Cabañas Bravo, 2001, p. 289).

Miguel Cabañas Bravo remarca también que, después de la Primera Guerra Mundial, París volvió a ser capital artística y, por tanto, a que los y las artistas

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

volvieron a migrar a ella. A lo que añade que, a partir de esta migración artística española, se creó la Escuela Española de París, a la cual se fueron sumando miembros a raíz de la guerra civil española y el exilio que esta produjo (Cabañas Bravo, 2001).

En referencia a estos y estas artistas españoles/as exiliados en Francia, Miguel Cabañas Bravo añade:

El exilio de los artistas españoles sólo fue, pues, el prólogo de un fenómeno mucho más amplio; aunque también es verdad que muchos de ellos, en el caso de los que se instalaron en Francia, conforme la ocupación alemana del país fue ganando terreno, nuevamente se vieron obligados a emigrar a otro país (Cabañas Bravo, 2001, p. 291).



Figura 52. Folleto de la exposición “Artistas en el exilio”.

Este nuevo movimiento artístico a raíz de la nueva guerra hizo que muchos y muchas artistas emigraran a Estados Unidos de América. En consecuencia, parte del núcleo artístico asentado en París se trasladó a Nueva York, donde siguió permaneciendo durante el siglo XX y a donde muchos artistas emigraron:

La escena neoyorquina iba sirviendo de encuentro a gran parte de las figuras vanguardistas de entonces: Dalí, Tanguy, Matta, Ray, Breton, Ernst, Masson, Lam,

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Duchamp, Léger, Mondrian, Chagall, Lipchitz, Ozenfant, etc. En este sentido, la exposición *Artists in Exile*, que inauguró en marzo de 1942 la galería Pierre Matisse de Nueva York, constituyó todo un símbolo (Cabañas Bravo, 2001, p. 291).

También, durante el siglo XX, Berlín fue un gran foco artístico. A principios de siglo el expresionismo, tanto en artes plásticas como en escritura, tomó importancia a partir de la idea de una vuelta a los orígenes. A partir de la caída del imperio alemán, surgirán nuevas ideas radicales entre los artistas. *La Feria Internacional Dada* de 1920 en Berlín tuvo gran relevancia. Las nuevas corrientes y pensamientos artísticos berlineses empezaron a ser un gran atractivo para muchos artistas extranjeros que se trasladaron a la ciudad. Tras la Segunda Guerra Mundial, el estilo germano cambió hacia el arte abstracto, manifiestos y nuevas formas de arte que rechazaban y al mismo tiempo se apropiaban del estilo artístico surgido durante el régimen nazi.

Aparte de viajar a las ciudades donde se encontraban los maestros y las maestras o las corrientes más destacadas para formarse, tomar parte o para huir de problemas sociales, las artistas y los artistas también viajaron para buscar inspiración y nuevas ideas.

Similarmente, al caso antes comentado de Eugène Delacroix, que se trasladó a África para conocer sus colores y conocer el mundo árabe, gran cantidad de artistas harán largos viajes en búsqueda de lo primitivo, sobre todo durante los siglos XIX y XX. Este fenómeno, que no solo se dio entre artistas, está en relación también al turismo de las clases altas de esos siglos. Ya en el siglo XVIII las personas jóvenes de clase alta hacían viajes fuera de sus habituales domicilios con fines lúdicos y educativos llamados *Grand tour*. El diccionario de Oxford lo define *Grand tour* de esta manera:

A visit to the main cities of Europe made by rich young British or American people as part of their education in the past. Especially in the 18th century, a tour of Europe

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

was regarded as part of the education of a wealthy young man. The tour sometimes took several years and usually included visits to Paris, the Alps, Florence and Rome⁶⁴ (Oxford Learner's Dictionaries).

Este tipo de viajes eran indispensables para la educación de estas personas durante la Ilustración y se fueron haciendo más habituales en la sociedad, hasta convertirse, a raíz de los cambios producidos durante los siguientes siglos, en una afición de masas (Zárate Martín y Rubio Benito, 2018).

Uno de los destinos para este tipo de viajes de conocimiento de nuevas culturas y sociedades durante los siglos XIX y XX fue México, sobre todo a raíz del viaje realizado a este país por Alexander von Humboldt⁶⁵.



Figura 53. Alexander Humboldt, Cofre de Perote, 1804.

La persona viajera de esta época tendría diferentes formas, como el aventurero o el curioso⁶⁶. Según Rosa M^a Perales Piqueres, en su artículo

64 Nota de la traductora: Una visita a las principales ciudades de Europa hecha por jóvenes ricos británicos o estadounidenses como parte de su educación en el pasado. Especialmente en el siglo XVIII, una gira por Europa se consideraba parte de la educación de un joven rico. La gira a veces tomaba varios años y generalmente incluía visitas a París, los Alpes, Florencia y Roma.

65 Alexander von Humboldt (1769-1859) fue un naturalista y explorador alemán. En 1799 viajó a las colonias españolas en América. Durante sus viajes recopiló gran cantidad de información y datos de las tierras visitadas que posteriormente publicaría, entre otros, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, *Ensayo político sobre el reino de Nueva España* y posteriormente *Cosmos*, ensayo de una descripción física del mundo, que captaron gran atención por parte de la sociedad del momento.

66 No olvidamos aquí que durante mucho tiempo estas personas que viajaban lo hacían bajo ideas clasistas, raciales, colonialistas y de otro tipo que actualmente no son aceptables en las sociedades occidentales, pero que eran normales en épocas pasadas. No profundizaremos aquí sobre estas profundas cuestiones, pues, no es el objetivo de esta tesis doctoral criticar estas actitudes e ideas en contextos históricos pasados. Sin embargo, sí se hará mención a ellas en relación con la práctica actual del arte.

RELACIÓN ENTRE MÉTODOS DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

Aproximación del imaginario americano en artistas y viajeros europeos (2018), «en el continente americano se aplica la denominación de artista viajero al pintor, dibujante o fotógrafo extranjero, por lo general europeo, que lleva a cabo su trabajo creativo tomando como tema el mundo que recorre» (p.90). Posteriormente, en el mismo artículo, la autora añade una lista de tipos de artistas en ese contexto:

En general existirán otras categorías dentro de la tipología de artista viajero, que diversificarán y ampliarán sus percepciones sobre América en general. Así, tendremos el viajero accidental con grandes dotes artísticas, con intereses económicos y políticos, el artista viajero profesional y el artista viajero por excelencia, aquel que realiza lo que se ha denominado su «*grand tour* artístico por América». Incluso, a veces, estas categorías se mezclarán y nos encontraremos al explorador, cronista, ilustrador, científico y artista en una misma persona (p.90).

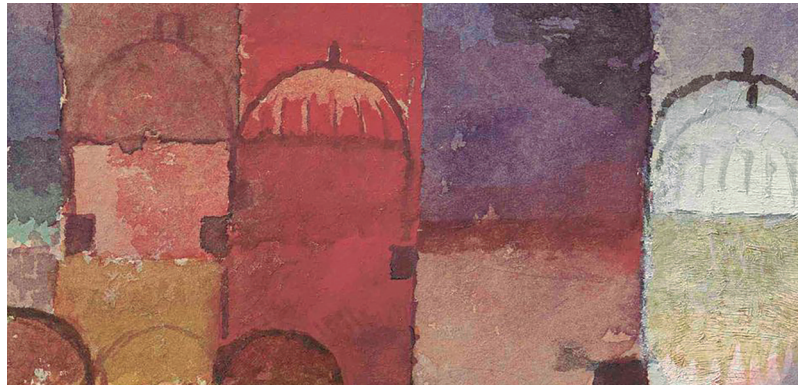


Figura 54. Paul Klee, Cúpulas rojas y blancas, 1914.

Encontramos, por tanto, aquí un ejemplo del tipo de artista que tenía como motivo de viaje no solo su formación, sino también la curiosidad por nuevas sociedades y culturas, curiosidad por lo primitivo. En lo que se refiere a esta misma búsqueda recordaremos el citado trabajo de Paul Gauguin en Tahití, de Henri Matisse en Marruecos y España, o de Paul Klee⁶⁷ viajando a África en 1914, donde «además de los aspectos formales, descubre también el sentido espiritual del color y la pureza del arte de las tribus africanas» (García Villarán, 2009, p.21).

⁶⁷ Paul Klee (1879-1940) pintor nacido en Suiza.

CAPÍTULO 2

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

2. Tipologías en las prácticas artísticas etnográficas

En el capítulo anterior se han analizado los métodos etnográficos y antropológicos de conocimiento de la realidad. Mediante el uso de las metodologías listadas en el capítulo anterior, nos aventuramos a buscar piezas artísticas relacionadas con el fenómeno migratorio que pudieran necesitar del uso de esas metodologías para su creación¹. De esta manera, nuestro propósito en este capítulo es la creación de una tipología en cuanto a los métodos utilizados para el conocimiento de la realidad migratoria humana a partir del arte.

Durante este trabajo de análisis de obras nos dimos cuenta de que existían tres puntos comunes entre ellas que resultaban de utilidad para nuestro trabajo: la temática, la intención de la persona artista y la metodología usada. Por ello se han analizado cada uno de estos temas, ya que creemos que uno lleva al otro. Es decir, por un lado, la intención de estos y estas artistas depende de la temática que quiera tratar. Por otro lado, la metodología empleada depende tanto de la intención como de la temática.

¹ Ver Anexo III para ver las obras seleccionadas y el análisis esquemático realizado.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Es así que consideramos necesario su análisis para saber qué características y variantes tienen cada uno de estos puntos. Esto podrá ser de ayuda, como herramienta, para otros posteriores análisis de las obras de arte que tengan que ver con el fenómeno de la migración o con otros fenómenos sociales. Como hemos indicado, en muchos casos artísticos, no es posible conocer de primera mano cuál fue el método utilizado por la o el artista para la realización de la obra.

Mediante el conocimiento de estas clasificaciones sobre las temáticas, las intenciones y las diferentes metodologías, creemos que puede resultar más sencillo hacer este tipo de reflexiones. Comprendemos por supuesto que muchos de los temas y conceptos que aquí tratamos pueden estar en cierta manera limitados. Todos los conceptos relacionados con las migraciones humanas lo están, es por eso que muchas de las ciencias sociales trabajan en el estudio y desarrollo de los mismos. Aceptando la existencia de estos estudios, no profundizaremos en ellos en esta tesis, pero sí queremos hacer hincapié en la necesidad de estudiarlos para aquellas personas que trabajan en arte a través de esos conceptos. Ese es, entre otros, uno de los objetivos de este trabajo de investigación a la hora de demostrar la existencia de metodologías antropológicas en el arte. Para trabajar este tipo de temáticas y conceptos en el arte, así como para evitar una visión limitada y sesgada de los fenómenos, son necesarias metodologías nuevas, metodologías sociales y antropológicas.

Mediante este capítulo, queremos mostrar, por tanto, la existencia de todas esas cuestiones y su relación. Comenzaremos primero por presentar qué tipo de obras hemos utilizado como muestra. Segundo expondremos la manera en que hemos analizado estas. Posteriormente, veremos las tres diferentes cuestiones que hemos analizado en las obras, es decir, las temáticas, las intenciones y las metodologías.

Para el análisis de este tipo de trabajos artísticos se han elegido noventa y siete referencias artísticas² desde el siglo XIX hasta el siglo XXI. Como se indicaba en la introducción, se han utilizado diferentes medios para llegar a la elección de

² Algunas de estas referencias fueron obras individuales, mientras que otras fueron series o exposiciones.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

estas obras, aunque tuvimos preferencia por buscar obras que tuvieran algún tipo de apoyo textual, ya fuera del o de la artista o de terceros. Entre estos objetos encontramos pinturas, dibujos, performance, fotografía, cartelería, videoarte, ilustración, artes escénicas, arte sonoro, exposiciones, esculturas, grabados, instalaciones, grafitis y murales.

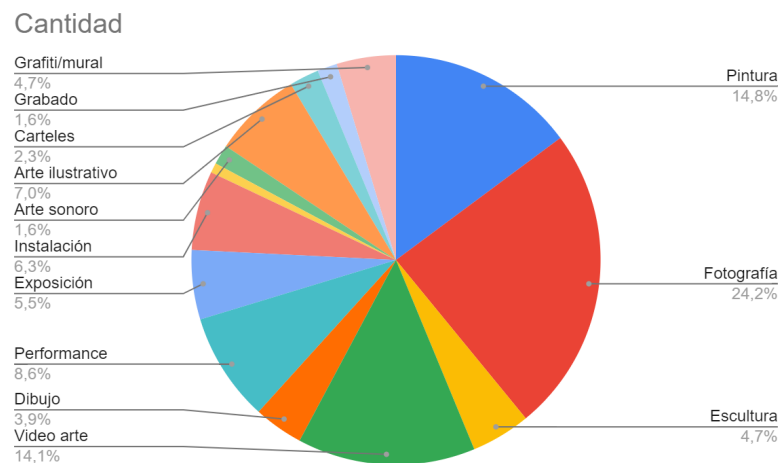


Figura 55. Técnicas artísticas encontradas en las piezas artísticas analizadas.



Figura 56. Blu, mural en Melilla, 2012.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Algunos de estos trabajos son resultado de la unión de diversas técnicas, por ejemplo, el videoarte y la fotografía en exposiciones como *Correspondencia, área de estado de cuenta* (2003) de Kader Attia³. Esta dio como resultado una instalación de treinta fotografías y dos videos donde representa la vida de los miembros de una familia migrante. En la obra *La casa ideal* (2008) de Tomás Ochoa⁴ encontramos también fotografía y video para mostrar el vínculo entre las residencias y el trabajo de los inmigrantes.



Figura 57. Kader Attia, *Correspondencia*, 2003.



Figura 58. Tomás Ochoa, *La casa ideal*, 2008.

Se han incluido aquí también las exposiciones y las instalaciones porque muchas obras de arte no suponen una única pieza o no están hechas para verlas de forma aislada, sino que se han creado para observarse en conjunto o en un lugar específico, como la obra realizada por Santiago Sierra⁵ para el Pabellón España de la Bienal de Venecia en 2003.

3 Kader Attia es un artista visual francés nacido en 1970 que se crio entre París y Argelia. La relación con las culturas de las dos zonas ha fomentado en la visión intercultural. Ha trabajado las ideas de las experiencias de privación, represión, violencia y pérdida en el individuo y en la memoria colectiva.

4 Tomás Ochoa es un artista ecuatoriano nacido en 1965, con estudios en literatura, artes visuales y dirección cinematográfica realizados entre México y España, actualmente vive en Colombia. Su trabajo se ha desarrollado, no obstante, y principalmente, entre Suiza y Estados Unidos de América. En el trabajo de Tomás Ochoa es importante tanto la naturaleza humana como la biodiversidad y la naturaleza animal. Sus obras están trabajadas en diversas técnicas como la pintura, la fotografía, el video y la instalación.

5 Santiago Sierra es un artista español nacido en 1966 en Madrid. Sus principales técnicas son la instalación, la performance y la fotografía. Sus obras trabajan un contenido político y crítico.



Figura 59. Cartel Pabellón de España, Bienal de Venecia, 2003.

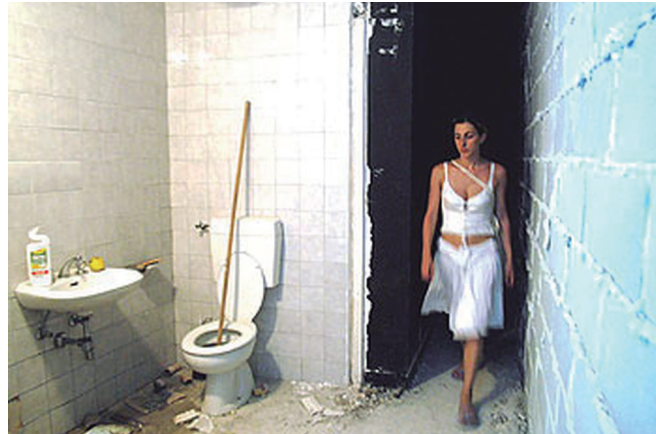


Figura 60. Santiago Sierra, Pabellón de España, Bienal de Venecia, 2003.

Tengamos presente que se ha decidido utilizar como tema común de estos trabajos artísticos la migración por ser un fenómeno actual, global y estudiado por la antropología. Del mismo modo, recordar que el fenómeno migratorio es muy amplio y no se reduce únicamente al movimiento de las personas desde un lugar a otro. La migración es un proceso largo que cubre desde las causas hasta las consecuencias y que puede extenderse en el tiempo. Esto nos facilita, por tanto, encontrar similitudes con la disciplina antropológica para así poder mostrar los paralelismos con la práctica etnográfica.

Entre las obras elegidas representando este tema, encontramos que las técnicas más usadas para ello han sido la fotografía, la pintura y el videoarte. Apreciamos también que la performance y el happening son frecuentemente utilizadas en la representación del fenómeno migratorio.

En las obras seleccionadas podemos ver de forma indistinta la representación de individuos o espacios, así como en algunas ocasiones objetos. El número de obras representando el fenómeno migratorio difiere en cantidad dependiendo de la época histórica. Entre las que hemos recopilado tenemos un dos por ciento del siglo XIX que refieren al fenómeno de la migración, 15 % en el siglo XX y

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

83 % en el siglo XXI. Algunas de las obras tienen un proceso de trabajo que ocupa finales del siglo XX y principios del XXI. Aunque las obras relacionadas con barcos, sobre todo las que son anteriores al siglo XX, tienen relación con la migración, no se ha elegido ninguna obra de este tipo por considerarlas más alejadas de nuestros propósitos en cuanto a las relaciones sociales compete. Por la misma razón también se han descartado paisajes de lugares exóticos de siglos anteriores al XX. De esta manera ha sido complicado encontrar obras del siglo XIX o anteriores que refieran al fenómeno de la migración y que muestren algún aspecto social y que a la vez no hayan sido un encargo específico de algún antropólogo.

Consideramos, también, que siendo el internet modo principal de búsqueda, pues nuestro periodo de investigación no nos permitió hacer una búsqueda exhaustiva de obras realizadas todos los tiempos, no es de extrañar que la gran mayoría de las obras seleccionadas sean del siglo XXI. Añádase, que la pandemia sufrida durante el 2020 y 2022 también limitó nuestra capacidad para asistir a exposiciones, por lo que internet también resultó ser una de las pocas maneras de acceder a obras de arte.

El hecho de tener que buscar las obras en internet no supone realmente un gran problema para nuestra investigación, pues consideramos que el fenómeno migratorio tiene un mayor peso social durante finales del siglo XX y principios del XXI. Es por ello que también creemos que las obras tienen un contenido social mayor durante este espacio temporal, entendiendo como contenido social no aquel que sencillamente representa a la sociedad, sino las obras de arte que además de representación contienen un peso temático en cuanto a fenómenos sociales.

Al tratarse el tema de la migración de un asunto controvertido en el siglo XXI por las acciones tomadas por los diversos gobiernos para afrontar las oleadas de migrantes y refugiados que llegan a sus países, consideramos en un principio

relevante analizar la corrección política⁶ en estas obras.

Estimamos, así, que el 75% de las obras⁷ eran correctas políticamente, es decir, no buscaban la incomodidad de las clases gobernantes o de la sociedad para mostrar las diversas realidades de la migración. Estas proporciones se mantuvieron tanto en las obras seleccionadas del siglo XX como en el XXI.

En cuanto a la clasificación de las obras, a fin de crear una tipología a partir de las mismas, se han elegido tres ámbitos: la temática, la intención de la obra en cuanto a la temática y el método etnográfico para la creación.

Aunque en principio teníamos la intención de referirnos solamente a los métodos etnográficos, una vez comenzado el análisis de los trabajos artísticos nos dimos cuenta de que la temática, así como la intención de la obra, también resultaban importantes y en relación con nuestro objetivo de relacionar la práctica etnográfica y artística. Se han dejado de lado las formas habituales de clasificación, como la forma, el periodo, el origen, el estilo, técnica o el objeto representado.

Por tanto, una vez explicados nuestros métodos y las muestras elegidas, a continuación, veremos las tres temáticas analizadas.

2.1. Análisis en cuanto a la temática en relación con el fenómeno de la migración

Para el análisis de los temas relativos a las migraciones humanas hemos tenido como referente las investigaciones antropológicas y los puntos de análisis de esta disciplina (política y poder, relaciones sociales, parentesco, historia, identidad, economía, geografía, tradiciones y religión). A partir de estos puntos hemos realizado una clasificación de los temas encontrados⁸.

6 Nos referiremos como corrección política o políticamente correcta a aquel lenguaje que intenta evitar ofender, excluir, marginar o insultar a grupos sociales específicos.

7 Consultar en el Anexo III las obras analizadas.

8 Probablemente no sean todos los temas existentes, ya que, nuestra muestra fue reducida. Pero son los temas encontrados en ella.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Comenzamos haciendo un archivo en el que poder añadir la información sobre las obras o exposiciones que íbamos encontrando. El archivo fue creándose a partir, por un lado, de la información que queríamos recopilar y, por otro, de la información que íbamos encontrando tanto en las obras como en los escritos. Nos interesaba tanto el motivo que se representaba, como la intención o la forma en que se había hecho. En el caso de estas dos cuestiones, los escritos como



Figura 61. Alfredo 'LIBRE' Gutiérrez, *El otro coyote*, 2017.



Figura 62. Alfredo 'LIBRE' Gutiérrez, *Transportapueblos: Los resilientes*.

9 Ver Anexo II

10 Alfredo "LIBRE" Gutiérrez es un artista multidisciplinar mexicano nacido en Tijuana en 1982. Es muralista y escultor y trabaja técnicas tradicionales y alternativas para crear obras en las que se aprecia orden y caos.

11 Bruno Boudjelal fue un fotógrafo franco-argelino nacido en 1961 en Montruil. Trabaja la fotografía con la que cuestiona la identidad propia enfrentándose a la del espectador. A

los artículos o catálogos nos fueron de gran ayuda, ya que en muchos de ellos se explican las motivaciones de los artistas y las artistas y parte de su método de trabajo.

Por supuesto no encontramos en todas las obras o exposiciones toda la información que podíamos recoger en la tabla de información⁹, y por ello mucha de esa información recopilada fue posteriormente descartada, como por ejemplo las cuestiones de si el o la artista es o era migrante. En muchas ocasiones no se ofrecía esa información, por lo que no pudo ser utilizada para sacar conclusiones.

Para comenzar con el examen y clasificación primeramente buscamos la temática concreta de la obra. Por ejemplo, en el caso de *El otro coyote* (2017) de Alfredo Gutiérrez¹⁰, se asignó la temática de *puntos de reunión*, o para la obra *Les paysages du départ* (2012) de Bruno Boudjelal¹¹, *rutas de migración*.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 63. Bruno Boudjelal, Paisajes de salida, 2012.

En el caso de obras con temáticas complejas, estas se generalizaron y se pusieron en relación. Así, por ejemplo, la obra de Jacqueline Salmón¹² *Le hangar* (2001) la cual trata sobre el campamento de refugiados de la Cruz Roja en Sangatte, se generalizó o simplificó a *campamento de refugiados* para su posterior clasificación en problemas en cuanto a hábitat.



Figura 64. Jacqueline Salmón, Sangatte, Le hangar, 2000-2001.

partir de su punto de vista cuestiona la realidad y su complejidad. También realiza intervenciones socioartísticas.

12 Jacqueline Salmón es una fotógrafa francesa nacida en 1943. Sus trabajos más conocidos son los retratos de lugares desiertos, sus trabajos giran en torno a la vida social, la historia del arte y la arquitectura.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

De esta manera, se encontraron a través de un examen visual, iconográfico y a partir de información que hallamos sobre las obras, seis temas generales de clasificación: historias personales, tradición cultural, guerra, colonización, problemas y viajes. Entre estos se destacan, por cantidad de obras y ramificación, tanto *Viaje* como *Problemas*.

Algunas obras ofrecieron puntos comunes entre los diversos elementos clasificatorios, como problemas del paso de la frontera a través de representación del viaje o la ruta, un ejemplo de esto sería la obra *The constellations* (2011) de Bouchra Khalili¹³ donde representa los mapas o rutas de migraciones clandestinas a través de constelaciones como referencia a la navegación marítima.



Figura 65. Bouchra Khalili, El proyecto del viaje de mapeo, 2008-2011.



Figura 66. Bouchra Khalili, The constellations, 2011.



Figura 67. Betsabeé Romero, Tu huella es el camino, tu bandera es de paz, 2017.

¹³ Bouchra Khalili es una artista visual franco-marroquí nacida en 1975 que reside en Berlín. Su trabajo tiene su base en películas, videos, instalaciones, fotografías y grabados. La obra de Bouchra Khalili explora el imperialismo y el colonialismo y su continuidad en el tiempo y en relación con la migración ilegal forzada contemporánea.

A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas migratorios en arte.



Figura 68. Tipología de temas migratorios en arte.

Historias personales

Analizando más en profundidad la clasificación ofrecida arriba y mediante el mismo análisis visual, y comenzando por las *Historias personales*, encontramos dentro de estas los temas siguientes: Experiencias, relaciones sociales, recuerdos, memoria visual, sentimientos, e historias familiares.

Todos estos puntos han sido analizados por la antropología y los encontramos en muchas investigaciones como por ejemplo en el trabajo de Raúl Sánchez Molina *Mandar a traer*, publicado en 2005. En esta investigación, el antropólogo recopila la historia de Conchita y su familia en su odisea migratoria desde el Salvador a Washington D.C. En esta etnografía encontramos la experiencia, las relaciones sociales o los recuerdos de la protagonista. En cuanto a obras artísticas que tratan alguno de estos temas, encontramos *People from Before* (2008) de Gautam Kansara¹⁴. Aquí el artista muestra las vidas y experiencias de su familia al migrar de India a Londres.

¹⁴ Gautam Kansara es un artista y educador nacido en Londres en 1979. Su trabajo fotográfico, instalaciones y videos trata sobre las historias personales y acontecimientos actuales, sobre la memoria colectiva y el desplazamiento cultural.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

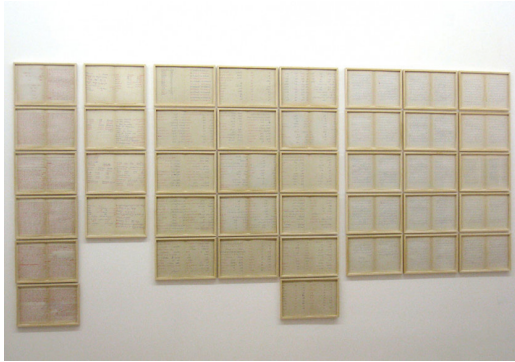


Figura 69. Pernod Mathieu, Les cahiers afghans, 2012.



Figura 70. Gautam Kansara, People from before, 2008.

En la obra de Mona Hatoum¹⁵ *Bukhara* (2007), vemos el tema de los recuerdos a partir de objetos familiares que representan recuerdos de la infancia. Las memorias suponen una fuente importante de información etnográfica, ya que muestran el pasado de las personas, muchas veces sin recoger en ningún medio, y que suelen mostrar el cambio de las sociedades.



Figura 71. Mona Hatoum, Bukhara (red), 2007.

¹⁵ Mona Hatoum es una artista multidisciplinar nacida en Beirut en 1952 y residente actual en Londres. Su obra trata la psique humana mediante el minimalismo y el arte conceptual a partir de esculturas, instalaciones, video, instalaciones y acciones.

A partir de los ejemplos analizados en este apartado se ofrece este cuadro sintético de los temas en arte relacionados con las historias personales.

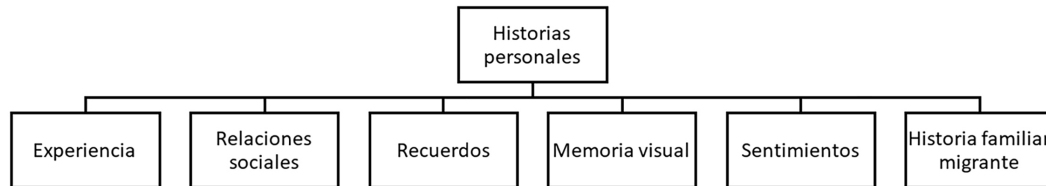


Figura 72. Tipología de temas en arte relacionados con las historias personales.

Tradiciones en las migraciones

Aunque particulares, las *Historias personales* son una pequeña muestra de las sociedades que las albergan y por ello son importantes para comprender los mismos grupos sociales más grandes. En el caso del arte, así como de la antropología, las historias personales ponen cara a situaciones y vivencias que de otra manera podrían resultar ajenas a una sociedad humana.

Se ha decidido incluir el análisis de las tradiciones en las migraciones, puesto que las personas al migrar, llevamos con nosotros fragmentos de la historia, no solo nuestra, sino de nuestros antepasados y sociedad. Esto es parte crucial de nuestra identidad, así como de nuestra forma de asentarnos en las nuevas sociedades.



Figura 73. Yun-Fei Ji, Migración de la presa de las Tres Gargantas, 2009.



Figura 74. Mónica Márquez y Mabel Rivera, *Desplazamientos forzados*, 2010.

Sin embargo, no hemos incluido una lista de tradiciones, sino que nos hemos basado en las temáticas generales que aparecen en las obras seleccionadas para realizar nuestra clasificación.

De la misma manera, las tradiciones desaparecen tanto a consecuencia del tiempo, como por las migraciones, ya sean de salida como de entrada. Al fin y al cabo, las tradiciones, como parte de la cultura de una sociedad, no son algo estanco, sino que están en constante evolución y cambio. Son parte de lo que somos y de lo que fuimos y, por tanto, una manera de entender el ahora.

La relación de *Tradiciones* como tema secundario de las migraciones, la hemos dividido en dos tipos. Por un lado, aquellas imaginadas, como en el trabajo de Teresa Jareño¹⁶, *Hueso del agua* (2016), donde la artista imagina una tradición

¹⁶ Teresa Jareño, nacida en San Sebastián en 1987, es artista plástica interdisciplinar y música. Su trabajo se centra en la interrelación de diferentes medios y disciplinas como la música, la fotografía y la antropología, para conseguir una interpretación y análisis de las realidades sociales y naturales.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 75. Teresa Jareño, Fotos del pueblo antártico, 2016.

musical para la Antártida en donde no ha habido asentamiento humano¹⁷ que pudiera crear una cultura musical.

Los modos de creación de representaciones culturales imaginadas serán analizados posteriormente, aunque ya se ha hecho referencia a ello cuando se han clasificado las metodologías etnográficas.

Por otro lado, tendríamos las tradiciones existentes. Aquí encontramos temas relacionados con la *historia, la familia y el lenguaje*. Un ejemplo de esta última en arte sería la obra de Susan Hiller¹⁸ *Lost and Found*¹⁹

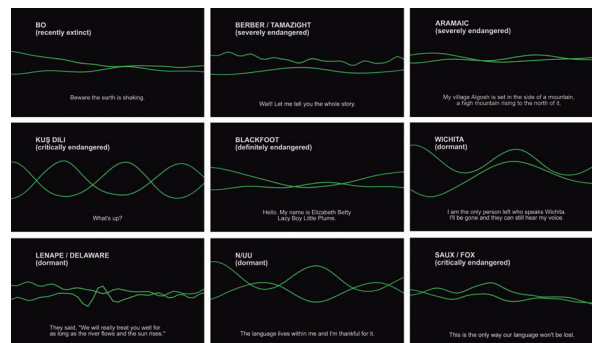


Figura 76. Susan Hiller, Lost and found, 2016.

17 La Antártida, a diferencia de otras zonas terrestres de climas extremos, solo ha tenido como habitantes a diversos científicos y ejércitos de diferentes naciones, lo que no ha dado pie a un asentamiento social estable que haya creado una sociedad independiente y con una tradición cultural donde encontrar arte, música, bailes y otras representaciones del pensamiento colectivo humano.

18 Susan Hiller es una artista nacida en 1940 en Estados Unidos que trabaja la pintura, las tecnologías de video y audio y las instalaciones para sus obras. Su trabajo tiene una base antropológica, pero que se aleja de la objetividad académica. Para elaborar sus obras usa artefactos culturales específicos como materia prima.

19 Puede escucharse esta obra audiovisual en <https://vimeo.com/545421523> (consultado en 17 de febrero de 2022).

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

(2016), donde la artista graba veintitrés lenguas diferentes extintas y muestra mediante video cómo serían sus melodías lingüísticas.

A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas artísticos relacionados con la tradición cultural.

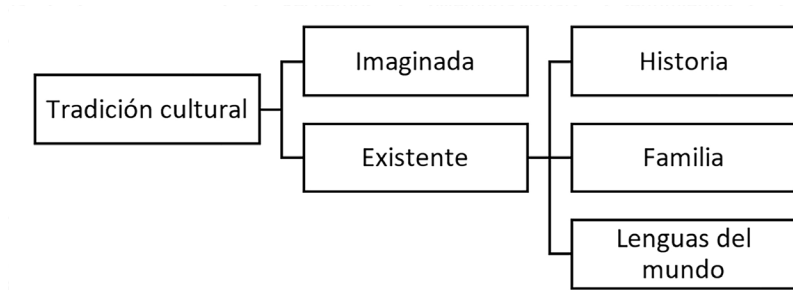


Figura 77. Tipología de temas en arte relacionados con la tradición cultural.

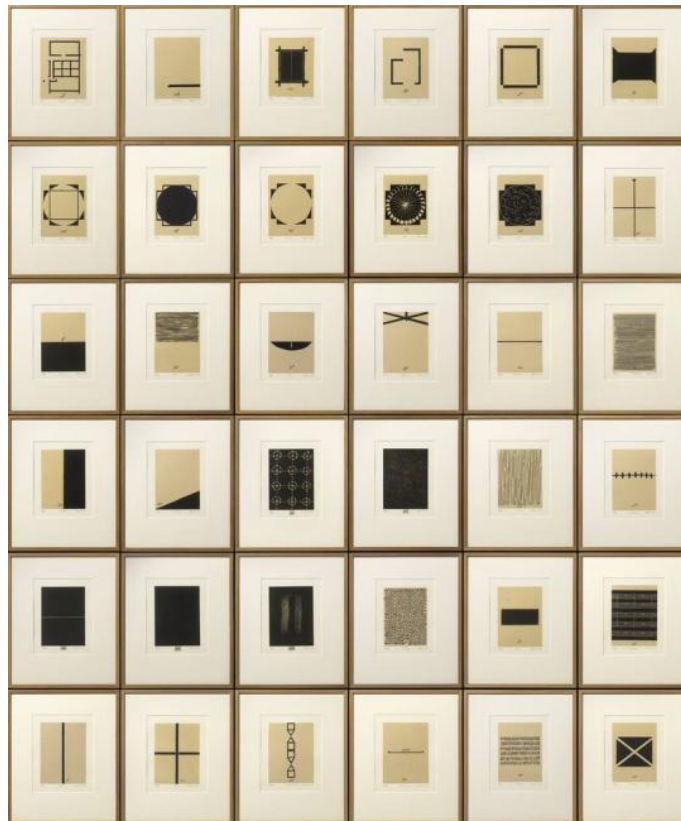


Figura 78. Zarina, Home is a foreign place, 1999.

La guerra y los conflictos armados

En cuanto a la cuestión de *la guerra* como tercer aspecto secundario del fenómeno migratorio, se ha incluido por ser una de las grandes consecuencias de la expansión de las sociedades. Además, es también una de las grandes causas de movimientos humanos, sobre todo en la actualidad. Así, dentro de esta categoría se han incluido: La Segunda Guerra Mundial²⁰, las guerras coloniales, los ataques terroristas (como una forma de hacer la guerra), y por último la muerte.

En cuanto a la *Segunda Guerra Mundial*, destacaremos los cuadernos de dibujo de Victor Lundy²¹ realizados durante la contienda en 1944. En estos dibujos pueden verse las relaciones sociales que se creaban entre los soldados, así como otras circunstancias del momento.

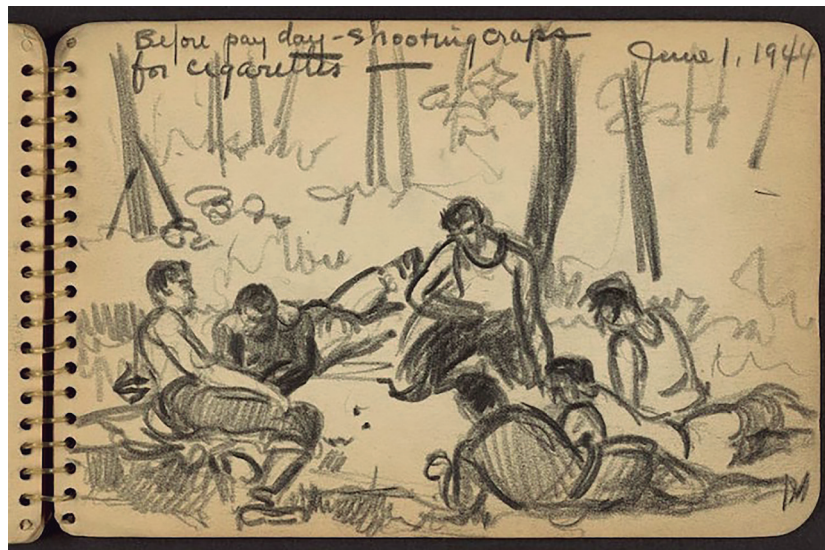


Figura 79. Victor Lundy, Antes del día de paga, jugando a los dados para conseguir cigarrillos, 1944.

²⁰ Existen más guerras en la historia que han tenido, de una u otra manera, relación con la migración, pero entre la muestra que hemos recopilado no han aparecido.

²¹ Victor Lundy es un artista y arquitecto nacido en 1923 en Nueva York. Se le considera un referente de la arquitectura moderna y fue uno de los líderes de la Escuela de arquitectura de Sarasota.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Por otro lado, en cuanto a *las guerras coloniales*, hemos elegido los murales de Diego Rivera²², en concreto *La batalla de aztecas y españoles* (1930), por mostrar la contienda no solo como un hecho histórico, sino, como en la gran mayoría de los murales históricos del artista, por aplicar un esfuerzo específico en mostrar detalles culturales y sociales de la época y las sociedades contendientes, además de tener como objetivo la misma sociedad mexicana y su educación.



Figura 80. Diego Rivera, Batalla de aztecas y españoles, 1930.

A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas relacionados con la guerra y los conflictos armados.

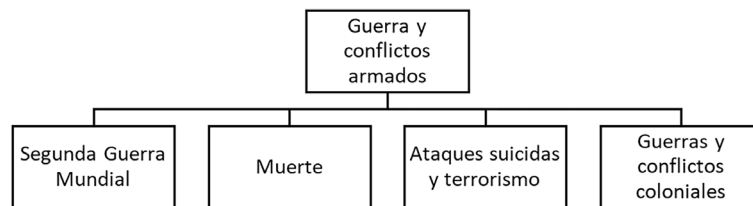


Figura 81. Tipología de temas en arte relacionados con la guerra y los conflictos armados.

²² Diego Rivera 1886-1957 fue un pintor y muralista mexicano que trabajó el arte político y social.

Colonialismo

Una de las consecuencias de las expansiones territoriales de Europa, a partir de siglo XV, son las colonias y el etnocentrismo y eurocentrismo. Por ello en la categoría de *colonialismo* hemos incluido sobre todo las consecuencias del mismo, puesto que es la parte que más hemos encontrado representada. Y las subcategorías que hemos creado han sido: La migración negra, los zoológicos humanos, el racismo, la recomposición poblacional, la división del continente americano y sus dos realidades, Latinoamérica y Estados Unidos de América y la Europa de hoy.

El racismo, la comparación entre unos y otros, los estereotipos, así como la lucha contra todos ellos, son temas muy tratados hoy en día tanto en arte como en medios de comunicación, investigaciones sociales, así como científicas.

Sobre todo, a partir del siglo XIX, así como con el nacimiento de diversas ciencias sociales, todos estos temas fueron aumentando su intensidad y apreciación en las diversas sociedades. Distintas situaciones históricas son representación de ello, como por ejemplo la esclavitud africana o la limpieza étnica de diferentes sociedades, destacando en la historia europea la realizada por el régimen nazi en Alemania durante el siglo XX.

En este punto destaca tanto el trabajo de la antropología a la hora de analizar y clasificar a las diversas sociedades humanas, así como el de los artistas y las artistas en la representación de las mismas como algo exótico.

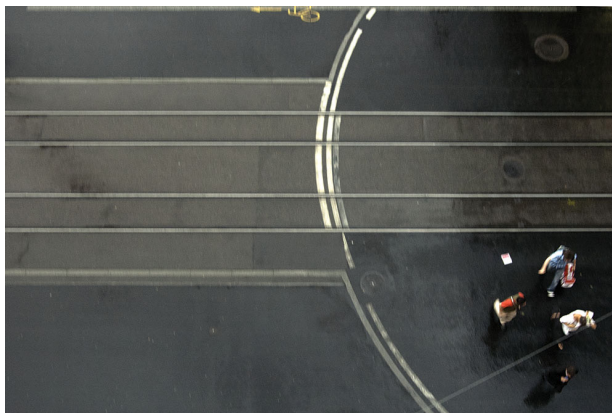


Figura 82. Tomas Ochoa, El mito de Sísifo, 2006.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS



Figura 83. Paul Gauguin, *Taperaa Mahana*, 1892.

En este aspecto, en la representación de lo exótico²³, encontramos diversas obras. En los trabajos de Gauguin en cuanto a la sociedad tahitiana del siglo XIX, como, por ejemplo, *Taperaa Mahana* (1892) se puede apreciar la interacción de las personas, así como las diversas formas de vestir de las mismas.

En estos trabajos artísticos del pintor, se muestra a los otros como algo exótico, diferente, aunque sin una intencionalidad más allá de la artística. Al respecto, Pierre Francastel en *Pintura y Sociedad* (1960) dice:

No hablo solamente del hecho de que Gauguin haya sido el iniciador de todo el exotismo de los tiempos modernos, el primero en hacernos salir del círculo limitado de las leyendas grecolatinas y de un Extremo Oriente demasiado atiborrado de occidentalismo. Hay cierta paradoja en exaltar las enseñanzas positivas que el arte contemporáneo ha extraído de su frecuentación de los estilos bárbaros o exóticos y en no agradecerse a Gauguin. [...] Fue el hecho de no poder contentarse con profundizar los problemas por la meditación y la reflexión como Cézanne -que fue casi el hombre de un solo paisaje- lo que orientó su destino. Corrió a los antípodas porque no encontró entre nosotros alimento para su genio (Francastel, 1960, p. 222).

Este objetivo del artista, relacionado con la pureza que se atribuía en aquel momento a las sociedades primitivas, está vinculado a los pensamientos de la época sobre aquellas sociedades. La antropología, al igual que el arte, también

23 El concepto de exótico conlleva, sobre todo en cuanto a las épocas a las que hablamos, ideas etnocéntricas y eurocéntricas, así como colonialistas y de otra índole dependiendo de la época, que aunque no hemos desarrollado en este trabajo, creemos necesario puntualizar.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

creía que estas sociedades eran la representación anterior a las sociedades occidentales, el origen de las personas civilizadas. Lourdes Méndez lo explica así:

El paradigma evolucionista explicará la diversidad de la humanidad y de la cultura material propia a cada sociedad como resultado de las diferentes fases de desarrollo, de la más simple, el salvajismo inferior, a la más compleja, la civilización, e intentará trazar la gran narrativa histórica de la cultura, entendiendo esta como propiedad universal. (Méndez, 2003, p.1).

La idea de los salvajes o los primitivos como buenos o malos, ya venía, sin embargo, desde el siglo anterior.

Algunas ideas filosóficas del siglo XVIII, como las de Jean-Jacques Rousseau, sobre la naturaleza del ser humano en su estado natural tuvieron gran repercusión en el modo de ver a las sociedades diferentes a la occidental. Rousseau en su escrito *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755) crítica la opinión de algunos filósofos sobre la naturaleza del hombre de esta manera:

Es por falta de no haber distinguido suficientemente las ideas, y observado cuan distantes estaban ya estos pueblos del primer estado natural, por lo que muchos se han apresurado a fallar que el hombre es naturalmente cruel, y que tiene necesidad de pulimento para dulcificarse; mientras que anda es tan dulce como él lo era en su estado primitivo (Rousseau, 1820, p. 87).

Sin embargo, en el trabajo de Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco *The guatinani world tour* (1992), cien años posterior a Gauguin, encontramos una crítica a los zoos humanos, en los que se mostraba al público civilizado y las sociedades primitivas y exóticas encontradas. En la obra de Gauguin, la mirada de las personas de aquella época en la que se veía con asombro y curiosidad

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

a los otros, mientras que, en la obra de Gómez Peña y Fusco, de forma irónica, nos muestra parte de las acciones hoy consideradas inhumanas realizadas a consecuencia del etnocentrismo habitual de la época. *The guatinani world tour* hace referencia a las exhibiciones como la *Exposición colonial internacional de París* de 1931.



Figura 84. Guillermo Gómez-Peña, Pareja en una jaula, 1992.

En 1904 tuvo lugar la primera exhibición de seres humanos, del *Salvaje*, en la Exposición Universal de St. Louis, pretendiendo así superar a las anteriores que solo habían mostrado adelantos técnicos o ideales urbanísticos (Méndez, 2003). A partir de esta, otras muchas harían lo mismo, enseñar a los habitantes de sus colonias como los otros exóticos. Estas personas eran trasladadas desde sus hogares a las grandes ciudades con engaños o promesas vacías. Sobre esto y en cuanto a la Exposición Colonial Internacional de París dice la antropóloga Lourdes Méndez:

Inaugurada el 6 de mayo de 1931, tuvo como “invitados de honor” a un centenar de canacos habitantes de la colonia francesa de Nueva Caledonia, a los que se les había prometido una visita a la metrópolis a cambio de que mostraran en ella sus tradiciones culturales. Casi paso a paso, la Exposición Colonial de 1931 siguió las pautas de la de St. Louis de 1904. Reconstrucción de un poblado canaco, advertencias sobre la supuesta antropofagia de los canacos, que fueron obligados a comer carne cruda para demostrarla, ejecución de” danzas tribales” por mujeres con el pecho desnudo y, tras diversos avatares, gira de algunos de ellos por Alemania, país en el que fueron exhibidos bajo la triple etiqueta de antropófagos, monos desnudos y polígamos (Méndez, 2003, p. 33).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 85. Postal del cartel de la Exposición Colonial Internacional de París 1931.

Por otro lado, se nos muestran también las culturas y los extrañamientos en cuanto a ellas, así como la comparación con la propia patria. Un ejemplo de ello sería la obra de Frida Kahlo *Mi vestido cuelga* de 1933, donde la artista muestra su visión de Estados Unidos y una comparación de ellos con su vestido representando su cultura mexicana. En otros casos encontramos la ironía, como por ejemplo en *Huyendo por una mejor vida* (2014) de Yescka, aplicada al arte a la hora de mostrar la actitud europea en cuanto a las migraciones de personas que vienen de países que, en muchos casos, anteriormente habían sido colonias europeas.

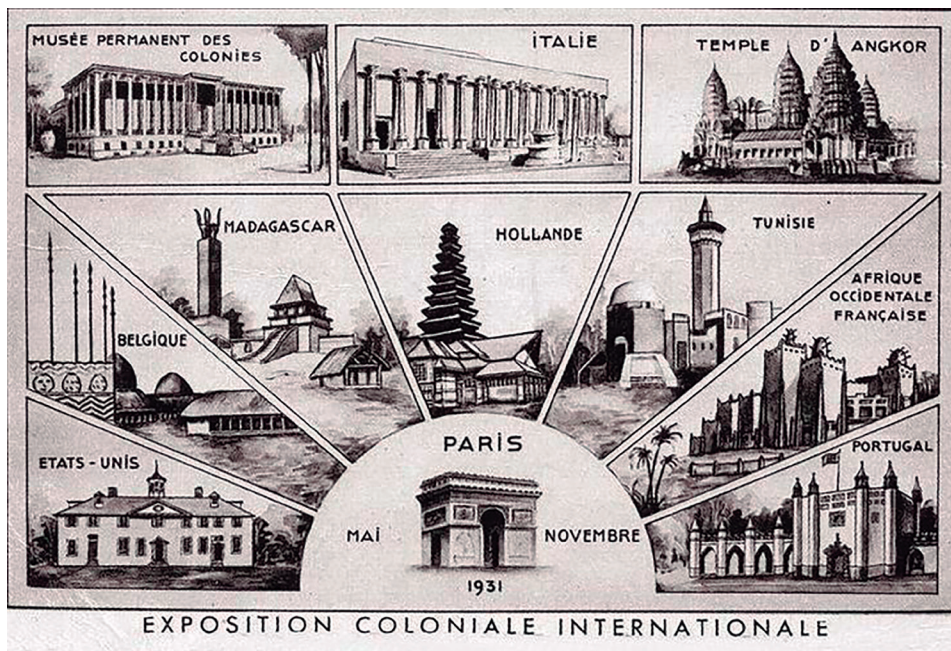


Figura 86. Postal de la Exposición Colonial Internacional de París 1931.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas relacionados con el colonialismo.

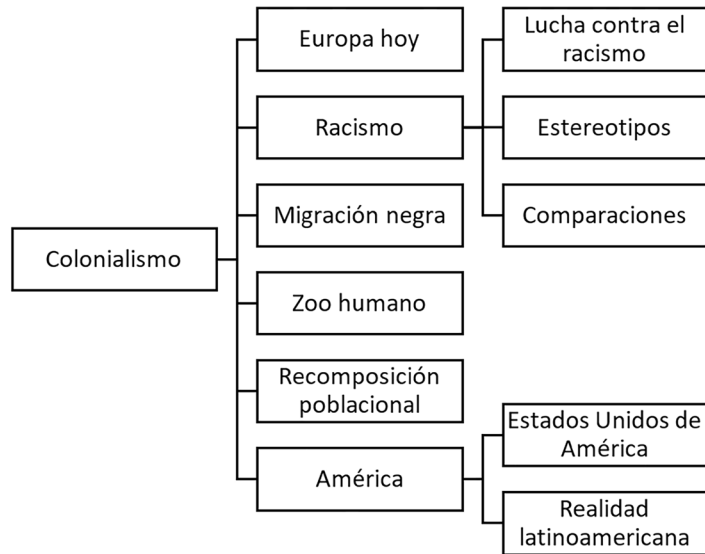


Figura 87. Tipologías de temas en arte relacionados con el colonialismo.

El viaje en sí

Los dos grandes temas tratados en el arte en referencia al fenómeno de la migración son los *Problemas* que surgen en las migraciones, y el *Viaje en sí*. Ambas cuestiones son extensamente representadas tanto de forma separada como conjunta.



Figura 88. Yescka, Huyendo por una mejor vida. 2014.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 89. Giovanni Iudice, Humanidad, 2011.

En cuanto a los problemas que los y las artistas representan o trabajan en sus obras y que pueden verse a través de la información que estos ofrecen o mediante el análisis iconográfico de las obras analizadas, destacan: Frontera, el hábitat, el trabajo, la burocracia, la identidad, los peligros y el miedo. Además de los efectos y consecuencias para los países que tienen migraciones masivas, como es la crisis de refugiados. A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas relacionados con la migración.



Figura 90. Tipología de temas en arte relacionados con los problemas en las migraciones.

A continuación, abordaremos estos problemas específicos, a partir del análisis de algunas obras.

La frontera

La *Frontera*, como tema, tiene relación no solo con el viaje, sino, también con la muerte, la separación familiar, la actividad que en ella se crea y el muro de Estados Unidos de América.

En la obra de Mircea Cantor²⁴ *Cómo pájaros en alambre de alto voltaje* (2009), encontramos un ejemplo del muro entre naciones. En esta escultura el artista muestra metafóricamente las fronteras a través de varias cucharas de madera colocadas en alambres, en donde algunas pueden verse quemadas.

La pintura de Art Spiegelman²⁵ *Una cálida bienvenida* (2015), nos muestra la ironía de Estados Unidos como tierra para migrantes en donde la Estatua de la Libertad da la bienvenida a estos. En el trabajo de Art Spiegelman se puede apreciar el rechazo de este país por las personas que migran a él.



Figura 91. Mircea Cantor, Como pájaros en alambre de alto voltaje, 2009.



Figura 92. Art Spiegelman, Una cálida bienvenida, 2015.

24 Mircea Cantor es un artista nacido en Rumania en 1977. Los medios que emplea para sus creaciones son el video, la animación, la escultura, el dibujo, la pintura y las instalaciones artísticas. Trabaja la tradición de Marcel Duchamp. Mediante el empleo de objetos confeccionados para crear sus obras. Su trabajo es entre optimista y crítico en cuanto al mundo.

25 Art Spiegelman es un historietista y dibujante sueco nacido en 1948. Hijo de judíos polacos, su obra más conocida es Maus comic sobre el Holocausto.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En la fotografía de Monica Lozano²⁶ *Abrazos no muros* (2018) podemos ver el muro, imagen tomada durante el evento *The border network of human right*. Este evento tuvo como objetivo el poder juntar durante un momento a las familias separadas por este muro. En la serie fotográfica de esta misma artista, *Borders*, se representa el problema de cruzar la frontera, donde uno deja su pasado atrás, pero aún no ha llegado a la tierra prometida.



Figura 93. Mónica Lozano, *Abrazos no muros*, 2018.



Figura 94. Mónica Lozano,
Serie *Borders*.

²⁶ Mónica Lozano es una fotógrafa México-americana nacida en El Paso en 1980. Su trabajo representa la condición humana en tiempos complicados.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Ursula Biemann²⁷ en su trabajo de 1999 *Performing the border*²⁸ graba entrevistas hechas a las personas que habitan la frontera para mostrar la realidad laboral que existe, donde se hace hincapié en la explotación y la sexualización del trabajo como una verdad a gritos.



Figura 95. Ursula Biemann y Paulo Tavares, *Selva jurídica*, 2014.



Figura 96. Ursula Biemann, *Europlex*, 2003.

El tema del *Hábitat* está representado en las obras de arte que hemos recopilado como problema. No solo encontramos representaciones de los campamentos de refugiados como el caso de la obra de J. Salmón *Hangar*, también se pueden ver las casas de algunos migrantes durante su recorrido como en *Climbing down* (2004) de Barthékemy Toguó²⁹.



Figura 97. Barthékemy Toguó, *Descenso*, 2004.

27 Ursula Biemann es una video artista, curadora y teórica sueca nacida en 1955. Ha trabajado los temas de género, globalización y movilidad, así como cuestiones climáticas.

28 Puede verse este trabajo en <https://vimeo.com/74185298> consultado en 23 de junio de 2022.

29 Barthékemy Toguó es un pintor camerunés nacido en 1967. Además de la pintura, también ha trabajado con el video, la fotografía y la escultura. Su obra cuestiona las condiciones de los migrantes y sus dificultades.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Aquí el artista, mediante unas literas extremadamente altas y las bolsas que suelen utilizar los y las migrantes para llevar sus pocas pertenencias, denuncia la situación en la que se encuentran.

Magdalena Correa³⁰ en sus fotografías, sin embargo, nos enseña la capacidad adaptativa del ser humano a diferentes lugares en sus migraciones. Así, en *Niveo* (2009-2010) nos ilustra con Villa las Estrellas un territorio habitado del Chile ártico.



Figura 98. Magdalena Correa, Proyecto Niveo, 2009-2010.

En la antropología la cuestión del trabajo ha sido tratada en numerosas investigaciones. En muchas de ellas el objetivo era analizar, por ejemplo, las formas de incorporación a las nuevas sociedades a través del medio laboral. Alrededor del trabajo se crean multitud de situaciones y relaciones, entre las que encontramos las redes de intercambio de información, dinero u objetos materiales.

³⁰ Magdalena Correa es una artista visual nacida en Chile en 1968. Su interés está en la exploración de lugares geográficos y humanos.

Trabajo

Además de una manera de migrar, y asentarse en los respectivos lugares de destino, el empleo suele ser una de las razones para las migraciones y un medio por el cual se explota a las personas necesitadas y migrantes.

En la gran mayoría de las ocasiones los trabajos a los que los inmigrantes pueden acceder suelen ser aquellos para los cuales las personas autóctonas no se postulan, como son los trabajos de servicios, limpieza o labores agrícolas de recolección de la cosecha.

Raúl Sánchez Molina en su obra *Cruzar fronteras en tiempos de globalización* (2018) explica la segmentación étnica y de género que existe en el mercado laboral en los Estados Unidos de América. Muestra, como ejemplo, cómo en Washington muchas personas latinoamericanas tomaron los trabajos que la comunidad afroamericana rechazó tras conseguir los derechos civiles³¹.

En varias obras artísticas analizadas encontramos representaciones

31 En la etnografía sobre Estados Unidos de América escrita por Marvin Harris, *La cultura norteamericana contemporánea* (1984), el antropólogo, entre otras cosas, analiza la inserción de la mujer blanca en la fuerza laboral americana durante el siglo XX. En este análisis podemos leer como para poder sufragar algunos gastos familiares «las mujeres casadas estaban dispuestas a aceptar empleos a tiempo parcial, temporales y sin ningún porvenir» (Harris, 1984, p. 101). A esto se le une la predisposición de los empresarios blancos, sobre todo en el sector servicios, que preferían contratar a estas mujeres a hombre de color, con las consecuencias para este sector de la población que migró de los campos a las ciudades en busca de trabajo.

Posteriormente, y especialmente a finales del siglo XX y principios del XXI, los latinoamericanos, entre otros migrantes, comenzaron a ocupar los puestos que la comunidad afroamericana rechazó, puesto que los cambios sociales y legales les permitió acceder a mejores puestos de trabajo, al igual que las luchas feministas lograron, también, mejorar las condiciones laborales de las mujeres.

La variación en la ocupación de ciertos empleos en Estados Unidos de América, y en otros países, tiene varios factores, entre los que destacan las leyes migratorias y la situación económica del país. Las situaciones sociales, relacionadas con la bonanza en el trabajo, también afectan a las migraciones de diversas maneras. Estas condiciones no solo crean empleos para migrantes en las fábricas y en los campos ocupados principalmente por población masculina, sino que, mejores situaciones económicas permiten a ciertos sectores sociales costearse empleadas domésticas. Estos empleos, también son ocupados por migrantes, especialmente mujeres, las cuales tienen pocas exigencias laborales debido a su situación de precariedad.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de las situaciones laborales de los inmigrantes. El trabajo de Mau Monleón³² *Contrageografías humanas e Interna o externa*, ambas de 2008, se centra en las situaciones laborales de las mujeres migrantes hoy en día.



Figura 99. Mau Monleón, *Contrageografías humanas*, 2008.

Igualmente, en la performance de Arantxa Araujo³³ *Linton* (2017), esta representa a través de la experiencia la dureza de los trabajos a los que acceden las y los inmigrantes y el sueldo con el que son recompensados/as.



Figura 100. Arantxa Araujo, *Linton*, 2017.

32 Elena Edith Monleón Prada es una artista interdisciplinar y activista valenciana nacida en 1965. Su obra trabaja cuestiones como los cuidados y la violencia de género, las migraciones, la maternidad, el trabajo y la educación, así como otras cuestiones que afectan a las mujeres.

33 Arantxa Araujo es una artista mexicana que utiliza la neurociencia para trabajar sus obras y conectar con el espectador. Los medios de los que hace uso son la fotografía, el video y la performance. Explora con conceptos como la construcción de género, la identidad y las políticas migratorias.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Burocracia

Burocracia es como hemos querido llamar a toda exigencia gubernamental que incluye pasaportes, visas, permisos de residencia y otros trámites gubernamentales para la entrada y residencia legal en el país.

Estas gestiones suelen convertirse en un problema, más o menos grave, para todo aquel que quiere ingresar en otro país con intenciones de residir y trabajar en él. En los Estados Unidos de América, por ejemplo, la visa de entrada es diferente para ciudadanos latinoamericanos o ciudadanos europeos.

Así, en las representaciones que hemos adjudicado a este grupo temático, encontramos en muchos casos las experiencias propias de los artistas y las artistas. Este es el caso de Ghazel³⁴ y su trabajo *Urgente* (1997-2007). Aquí se muestra la situación de la artista en cuanto a las dificultades que tuvo con el permiso de residencia.



Figura 101. Ghazel, *Urgente*, 1997-2007.

34 Ghazel es un artista nacido en Teherán en 1966. Es un artista socialmente comprometido que trabaja la performance, el video y dibujos para mostrar temas como la migración, los refugiados indocumentados, las guerras, el racismo y las políticas entre Este-Oeste,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Oscar de Rabine³⁵ en su trabajo *Visa ordinaria* (1997) presentó también, a partir de una pintura, sus propios problemas de visado como exiliado de la URSS al privarle de su nacionalidad.



Figura 102. Oscar Rabine, *Visa ordinaria*, 1997.

Identidad

En cuanto a los problemas de identidad, al igual que la temática del trabajo, es una cuestión que en antropología ha acaparado mucha atención. Este concepto resulta especialmente complicado, ya que contiene diferentes puntos de consideración.

Como la temática burocrática antes analizada, la identidad también es un problema que todos los y las inmigrantes, legales e ilegales, afrontan. La identidad no solo abarca para la y el migrante, su nombre y nacionalidad. Fuera de su país de origen, la identidad se convierte en un lazo de unión con la familia, la cultura o la historia propia, de la tierra dejada atrás. De igual manera, la identidad del destino se vuelve una forma de adaptación, de protección de uno o una misma y de las personas que le o la rodean. La identidad puede doblarse, sintiendo una y mostrando otra.

³⁵ Oscar de Rabine 1928-2018 era un pintor y activista ruso. Destacaba por haber pertenecido al movimiento de arte inconformista soviético de los años 60-70 del siglo XX. Sus representaciones sin censura le costaron su nacionalidad en 1978. Se mudó a París y allí ejerció de artista libre. Se inspiraba en objetos cotidianos y en su experiencia de vida dividida entre Rusia y Francia.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

El trabajo de Nikki S. Lee³⁶ trata el tema de la asimilación, retratándolo en sus fotografías. Un ejemplo de su trabajo es *Punk project* (1997). En este se basó en adentrarse en diferentes sociedades urbanas de Estados Unidos de América, asimilarlas y retratarse en ellas. El objetivo de la artista era demostrar que las identidades podían elegirse.



Figura 103. Nikki S. Lee, *Punk project* (6), 1997.

En la película de Peter Landesman *Concussion*³⁷ (2015) el protagonista, inmigrante de Nigeria, explica a otro personaje inmigrante de Nairobi, que para sobrevivir debería adoptar la forma de ser de alguien que admire. Así, se explica que la adopción de otra identidad facilita la asimilación de la cultura del país y la aceptación de este país de la persona inmigrante.



Figura 104. Peter Landesman, *Concussion*, 2015.

36 Nikki S. Lee es una artista visual nacida en Corea del Sur en 1970 y que actualmente vive en Estados Unidos de América. Mediante la fotografía y el cine trabaja conceptos como la identidad, el individuo y las relaciones.

37 La película *Concussion* de 2015, relata parte de la biografía del médico patólogo forense Bennet Omalu quien fue descubridor de la encefalopatía traumática crónica en jugadores de fútbol americano en Estados Unidos de América.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

ayuda a vivir, pero no a integrarse en la nueva sociedad. Así, en muchas de estas ocasiones se forman grupos marginales, ya que ni ellos se adaptan a la sociedad ni la sociedad se adapta a ellos (Sánchez Molina, 2018). Consecuentemente, muchas veces, están en peores situaciones que las habituales en la región. En ocasiones, esta asimilación no se da porque supone una adaptación psicológica difícil para la y el inmigrante, ya sea porque no quiere dejar su identidad detrás, o porque en la zona en la que ha decidido vivir la comunidad no está adaptada al país y conserva muchas características identitarias del país de origen.

En los estudios antropológicos se ha podido apreciar que muchas veces esta asimilación es progresiva, siendo los hijos o nietos los que al final están asimilados por la nueva cultura (idem). Del mismo modo, en el trabajo de Zineb Sedina³⁸ encontramos, a través de su instalación *Mother tongue* (2002)³⁹, la representación de la pérdida del lenguaje propio a través de las generaciones y la asimilación de estas en las nuevas culturas lingüísticas.

Los peligros que incluyen las migraciones clandestinas o ilegales es otro de los temas tratados tanto por la antropología como por el arte que estamos analizando. Las rutas elegidas para ingresar ilegalmente en los países varían dependiendo de la geografía. Por ejemplo, los latinoamericanos suelen elegir rutas terrestres para entrar en Estados Unidos de América, mientras que los africanos eligen las rutas marítimas para entrar en el sur de Europa. En la obra del artista Ai Weiwei



Figura 105. Ai Weiwei, Ai Weiwei acostado boca abajo en Lesbos, 2016.

38 Zineb Sedina es una fotógrafa y video artista feminista nacida en 1963 en París. Sus trabajos se han movido en torno a los conceptos de modernismo, modernidad y sus manifestaciones. Ha trabajado también la identidad como mujer a partir de su propia identidad, pero también ha creado a partir de las ideas de movilidad, memoria y transmisión.

39 Puede verse el video de Sedira en <https://www.zinebsedira.com/mother-tongue-2002/> consultado en 19 de agosto de 2021.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

puede verse la cruel realidad de la migración que afecta a todo tipo de personas y donde la muerte no entiende de convenciones sociales en cuanto a las edades de los que pierden la vida en este tipo de viajes. Así, la fotografía de este artista donde recrea la muerte de Aylán⁴⁰ en una playa de Lesbos es muestra de ello.

En otra obra, *Law of the journey* (2017), el artista intenta llamar la atención sobre los derechos humanos de las personas que emigran por necesidad.

Peligros

En el mural *La deriva humana* (2015) de Guerrilla SPAM podemos ver los peligros del viaje por ruta marítima. Aquí puede apreciarse la incertidumbre de un viaje en pésimas condiciones donde la tierra de llegada es negada. Además, puede verse la pérdida de vidas humanas en el agua.



Figura 106. Guerrilla SPAM, *La deriva humana*, 2015.

Miedo

En cuanto al último concepto que hemos agregado a esta clasificación encontramos el *Miedo*. En los trabajos antropológicos es algo que suele apreciarse en los relatos e historias de las y los protagonistas.

En el caso artístico podemos ver algo similar, por ejemplo, en la obra de

40 Aylan Kurdi fue un niño migrante de tres años cuyo cadáver fue encontrado en una playa en Turquía en 2015. La fotografía del suceso de la fotoreportera Nilufer Demir apareció en todos los medios de comunicación y creó un gran revuelo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Antoni Muntadas⁴¹ de 2007 *On translation: Miedo/Jauf*.⁴² En ella, en forma de video, podemos ver una recopilación de relatos de diversas personas, que hablan tanto en español como en árabe, relacionadas con su experiencia y con el miedo.

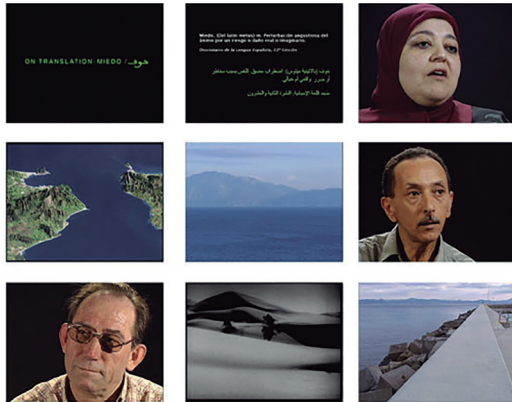


Figura 107. Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*, 2007.

Viaje

El *Viaje* es el último subtema en cuanto a cuestiones sobre la migración tratadas por el arte. En este encontramos estos otros tópicos: Migración clandestina, objetos, puntos de reunión, vida de tránsito, agradecimientos religiosos, geografía, causas, visión y lujo y turismo. Este gran tema está, como ya se ha indicado, muy relacionado con los anteriores problemas, peligros y la frontera.

En la actualidad existe el tipo de viaje que denominaremos de *Lujo* o *Turístico*⁴³. Aunque no es una migración como tal, ya que no busca un asentamiento,

41 Antoni Muntadas es un artista multimedia barcelonés nacido en 1942. Su obra plantea de manera crítica cuestiones sociales, políticas y de comunicación.

42 Véase video del artista sobre la obra *On traslation: Miedo/Jauf* en <https://www.youtube.com/watch?v=2dNNnzcpQeA> (consultado en 19 de agosto de 2021).

43 Denominamos de esta manera al tipo de movimiento humano temporal, el cual tiene su base en el ocio. Lo hemos denominado de lujo, no solo por el gasto de dinero elevado que pueda o no suponer, sino por la necesidad de tiempo para poder realizarlo. El tiempo de ocio, como fenómeno de masas y como explican Manuel Antonio Zárate Martín y María Teresa Rubio Benito en su libro *Fundamentos de geografía humana*, es algo relativamente nuevo y es una consecuencia de las primeras regulaciones de jornadas laborales a partir del siglo XIX.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

lo hemos considerado aquí por sus repercusiones sociales, porque en muchas ocasiones se compara la situación favorable de estas personas al moverse a otro país con la de los inmigrantes, sobre todo los clandestinos. Los países o destinos turísticos, que coinciden con ser país receptor de grandes cantidades de migrantes, como España, gastan una parte considerable de sus recursos y presupuestos en el acondicionamiento de las ciudades, playas, merenderos, transporte público, zonas de descanso, zonas recreativas, parques, mercados y atracciones para los y las turistas.

Sin embargo, en esos presupuestos apenas suele haber sitio para las actividades humanitarias para atender a los migrantes que llegan en malas condiciones⁴⁴.

En este punto tendríamos que considerar, que en muchas ocasiones el sector turístico suele alimentar puestos laborales, como los de la restauración, de personas en situaciones económicas precarias. No podemos dejar de lado aquí, evidentemente, el componente económico. Al fin y al cabo, la gran mayoría de destinos turísticos pertenecen al sistema capitalista, lo cual supone ver estos gastos de las instituciones como una inversión local.

La obra de Magdalena Correa *Luxury has a new address* (2014-2015) nos ayuda a ver cómo el turismo y la migración son dos fenómenos amplios que afectan de muchas maneras a todos los estratos de los Estados y las sociedades.

44 Los presupuestos de España para turismo en 2022, según la página de la Moncloa, fueron de 1.794 millones de euros. Mientras que se destinó, según el Proyecto de presupuestos 2022, Secretaría de Estado de Migraciones del Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones, 634 millones de euros tanto para emigrantes como inmigrantes.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 108. Magdalena Correa, *Luxury has a new address*, 2014-2015.

Magdalena Correa explica la situación de esta manera en su web:

El lujo es invisible y accesible mayoritariamente, pero hay una minoría inmigrante que trabajan y viven en condiciones ignominiosas. Todo lo que es privado está sumamente cuidado y en manos de los nacidos en el país (Correa, s.f.).

Y añade:

Lo público, por el contrario, se encuentra en un notorio estado de abandono. Los nativos muestran una tendencia casi enfermiza a demostrar su capacidad adquisitiva y hacer una ostentación de su poderío económico que frecuentemente se convierte en competición. Así, es Kuwait (idem).

Por otro lado, tenemos el trabajo de Rogelio López Cuenca⁴⁵ *Golden visa* (2018), de la cual podemos leer:

La intervención presenta distintos niveles de lectura y muestra las contradicciones

⁴⁵ Rogelio López Cuenca es un artista visual y poeta nacido en Málaga en 1959. Trata temas como el lenguaje, los medios de masas, la migración y la memoria histórica. Su metodología interdisciplinar mezcla las artes visuales, la literatura y las ciencias sociales.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

que caracterizan a la migración y su representación mediática hegemónica desde la crítica de los estereotipos relacionados con la publicidad, los medios de publicación y los sistemas bancarios (López Cuenca, 2018).

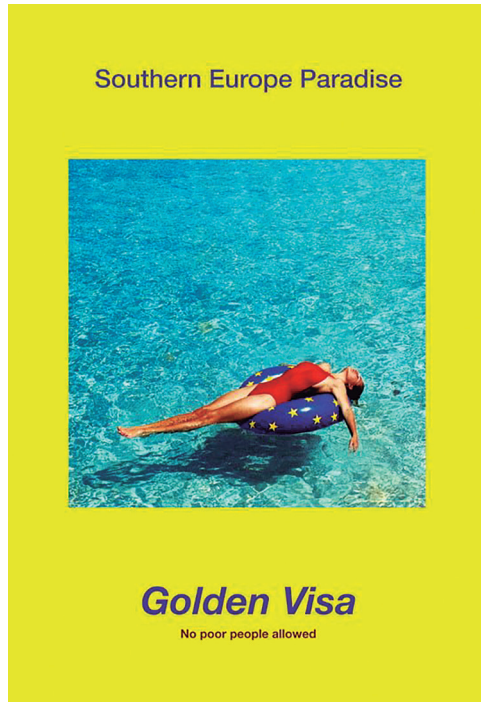


Figura 109. Rogelio López Cuenca, Golden visa, 2018.

Otro tema que hemos incluido en este subtema son los objetos. Este hace referencia a aquellas cosas materiales que las personas al migrar llevan consigo y que normalmente no son muchas. Las propiedades materiales de cada individuo o sociedad son una fuente de información en sí que puede apreciarse con facilidad en el trabajo de los arqueólogos y las arqueólogas. Así, en arte, encontramos el trabajo de Olivia Vivanco⁴⁶ *Reliquias* (2012), en donde a través de fotografías de los objetos, junto con una ficha adjunta con ellos, nos muestra cosas que el inmigrante ha conservado. Estos objetos cuentan ellos solos una historia, un origen, un viaje, un destino.

⁴⁶ Olivia Vivanco es una artista visual mexicana nacida en Ciudad de México en 1972. Sus trabajos abordan los movimientos humanos como experiencias transformadoras.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 110. Olivia Vivanco, Reliquias, 2012.

Otro tipo de objetos, interesantes en cuanto a temática relacionada con la migración, que se crean en algunos casos y como consecuencia de un bagaje cultural, son las *Pinturas de agradecimiento*, normalmente religiosas, que suelen tener que ver con agradecer un viaje con un buen final. Así, entre otros muchos similares, encontramos el *Retablo de Concepción Zapata* de 1948 en forma de exvoto. La obra incluye una representación de rezo a la Virgen y un texto en la parte inferior que explica el objetivo del mismo. En el texto se puede leer:

Dedico el presente RETABLO a la Sma. V. de San Juan de los lagos por haberme [sic] salvado de un TEXANO ME LLEBARA, me escondi [sic] debajo de un arbol [sic] con mi hermanito a la orilla de la carretera. "Concepcion [sic] Zapata" S.L.P. mayo 10 de 1948.



Figura 111. Retablo de Concepción Zapata, 1948.

Los exvotos, tradición heredada de los españoles por los mexicanos, son muy habituales en la cultura mexicana, así como su formato. Aunque no siempre

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

están realizados por grandes artistas⁴⁷, creemos que es imprescindible señalarlos por su importancia cultural, la influencia en algunos y algunas artistas como en Frida Kahlo y también por su relación con la migración.

De esta manera, la obra a la que arriba nos referimos, ofrece mucha información sobre la difícil situación en su recorrido hacia Estados Unidos de América de Concepción Zapata. De ella podemos deducir que la migración era clandestina, que probablemente ella y su hermano eran menores que viajaban solos, la religión de ella, así como el peligro de raptó durante el camino. Es, por tanto, una fuente de información sobre este fenómeno. Así, de forma no intencional, el exvoto se convierte tanto en objeto artístico como en fuente de información antropológica sobre el fenómeno migratorio.

En relación con este caso encontramos las obras que representan la visión del *Viaje*. Aquí encontramos obras con un contenido tanto positivo, como negativo. En el primer grupo podríamos hallar trabajos como el de Jan Hendrix⁴⁸, *Bitácora* creada a partir de 1978 y que muestra su viaje a través de México.

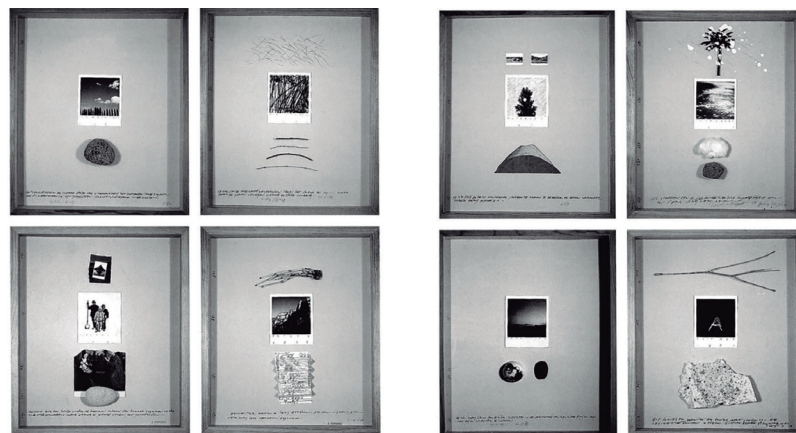


Figura 112. Jan Hendrix, *Bitácora*, 2000.

47 Además de exvotos de gran calidad artística, también se pueden encontrar diversos artistas o artesanos que se dedican a la labor de crear exvotos tanto en México como al otro lado de la frontera con Estados Unidos de América (Verrier, 1997).

48 Jan Hendrix es un artista neerlandés nacido en 1949 que vive y trabaja en México. En 1975 recibió una beca del gobierno de Holanda para estudiar el paisaje mexicano, esto lo llevará a este país donde se estableció de forma permanente.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Por otro lado, tenemos aquellas que muestran el éxodo de refugiados/as e inmigrantes clandestinos/as como *Harragas* (2011) de Bruno Boudjelal, *Rostros y rastros de la migración* (2015) de Jacciel Morales⁴⁹ o *Exodus* (1944) de Sebastião Salgado⁵⁰ entre otros.



Figura 113. Bruno Boujalal, *Harragas*, 2011.



Figura 114. Jacciel Morales, *Rostros y rastros de la migración*, 2015.



Figura 115. Sebastião Salgado, *Refugiados de Rwanda campo de Benako*, 1994.

⁴⁹ Jacciel Morales es fotoreportero mexicano nacido en Oaxaca en 1977. Emplea la fotografía para denunciar los peligros a los que hacen frente los migrantes centroamericanos.

⁵⁰ Sebastião Salgado es un fotógrafo brasileño nacido en 1944. Como fotógrafo sociodocumental, en blanco y negro, ha trabajado con personas en los países menos desarrollados mostrando la peor cara humana de esos territorios.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Las causas de la migración, tema tratado por la antropología en múltiples ocasiones, lo encontramos también en diversas obras, pero en su gran mayoría de forma indirecta o implícita. En el caso de los refugiados y refugiadas, por ejemplo, podemos ver la obra de Helen Zughuib⁵¹, *Syrian migration series* (2019), que hace referencia a la situación de guerra de este país y la huida del mismo de las personas.

Esta es la causa más representada en los trabajos artísticos, sobre todo de este siglo y de finales del XX. En cuanto a otras causas, estas, muchas veces, aparecen dentro de la historia de los representados y representadas, como situaciones de hambre en su país o la búsqueda de mejores condiciones de vida.



Figura 116. Helen Zughuib,
Migraciones, 2019.

En la obra *El bote de Ali: una historia de migración* (2014) del artista Sadik Kwaish Alfraji⁵², se representa, en forma de bitácora, la historia de Sadik, sus relaciones con su país, su pasado y su familia (Wright, 2017).

51 Helen Zughuib es una pintora y artista multimedia nacida en Beirut en 1959. Su trabajo artístico aborda temas como la identidad cultural, la vida en familia, los refugiados y el desplazamiento en el Medio Oriente.

52 Sadik Kwaish Alfraji es un artista multimedia, dibujante, pintor y fotógrafo nacido en Bagdad en 1960. Trabaja las ideas de la memoria y la nostalgia basadas en su propia experiencia.



Figura 117. Sadik Kwaish Alfraji, El bote de Ali: una historia de migración, 2014.

En la serie de *Reliquias* (fig. 110) de Olivia Vivanco, podemos ver, una ficha con datos que acompaña a las fotografías de diferentes objetos que han guardado las y los migrantes. Entre los diversos datos que se encuentran escritos, encontramos un apartado en el que se pueden leer los motivos que los llevaron a migrar. Así, por ejemplo, se encuentran relatados motivos como «Busca una vida mejor para su hijo que nacerá dentro de seis meses», «Conseguir trabajo para pagar deudas, dinero para apoyar a la madre de su hija y a sus padres» o «Trabajo para sostener a su hijo, no tiene el apoyo del padre para su manutención» (Vivanco, s.f.). Este trabajo muestra no solo las causas de las migraciones, en este caso de personas de nacionalidad mexicana, sino que también muestra los problemas habidos en el viaje que podríamos incluir, por tanto, en la anterior clasificación sobre los problemas.

Un punto de gran importancia en el subtema del viaje es el que hemos denominado *Geografía*. Aquí hemos querido incluir aquellas obras que hacen referencia a las rutas que habitualmente los inmigrantes toman para poder llegar a sus destinos. Los caminos aquí se pueden clasificar entre marítimos y terrestres.

En este último encontramos trabajos con el de Thomas Mailaender⁵³ *Los*

⁵³ Thomas Mailaender es un artista multimedia y fotógrafo nacido en Marsella en 1979. Conocido por recontextualizar fotografías.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

coches de la catedral (fig. 44) en donde representa a través de fotografía los coches de los y las migrantes cargados de objetos unos encima de otros como construcciones medievales.

Por otro lado, Yto Barrada⁵⁴ representa los autobuses que llevan a inmigrantes ilegales. En sus representaciones Yto Barrada muestra las señales que les indican a las personas que autobuses son los adecuados para su travesía como migrantes clandestinos/as.



Figura 118. Yto Barrada, Autocar, Tanger fig.1, 2004.

En cuanto a las rutas marítimas, las representaciones se encuentran entre aquellas que muestran las dificultades de ese viaje, en donde podemos incluir las muestras de Edel Rodríguez⁵⁵ *Strangers* (2018) o *The raft of Lampedusa* (2011) de GEC.

En este grupo temático que hemos denominado *Rutas* encontramos obras representadas a través de mapas y similares. Así, podemos ver, por ejemplo,

54 Yto Barrada es una fotógrafa franco-marroquí nacida en París en 1971. Su trabajo se desarrolla sobre todo en torno a Marruecos, haciendo hincapié en cuestiones como la herencia colonial y la identidad.

55 Edel Rodríguez es un artista e ilustrador cubano nacido en La Habana en 1971. Como activista político trabaja una ilustración que causa incomodidad, sobre todo las realizadas contra el expresidente estadounidense Donald Trump.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

América invertida (1943) de Joaquín Torres García⁵⁶, el trabajo de Mona Hatoum de 2002 *Routes II, Nuestro norte es el sur* (2014) de Juan José Martín Andrés, o *The constellations* (2011) de Bouchra Khalili.



Figura 119. Edel Rodriguez, Strangers, 2018.



Figura 120. GEC, The raft of Lampedusa, 2011.

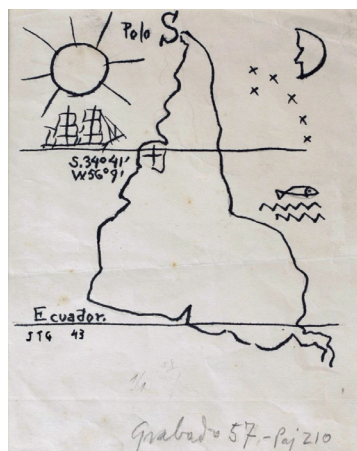


Figura 121. Joaquín Torres García, América invertida, 1943.

En todas estas obras de arte los artistas y las artistas intentan mostrar, en cierto sentido, lo absurdo de las fronteras y del camino para cruzarlas.

⁵⁶ Joaquín Torres García (1874-1949) fue un pintor, muralista, ilustrador, teórico y escultor uruguayo.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS



Figura 122. Mona Hatoum, Routes II, 2002.



Figura 123. Juan José Martín Andrés, Nuestro norte es el sur, 2014.

Puntos de encuentro

Por último, en este grupo geográfico hemos querido introducir el tema de puntos de encuentro o reunión que tratan obras como *El otro coyote* (fig. 61) de Alfredo Gutiérrez o *Serie Calais* (2006-) de Bruno Serralongue⁵⁷ que documenta una zona que fue campo de refugiados y que, tras cerrarse, sigue siendo un punto de reunión para aquellas personas que migran por esa ruta.



Figura 124. Bruno Serralongue, Serie Calais, exposición en Marsella, 2016.



Figura 125. Bruno Serralongue, Serie Calais, exposición en Marsella, 2016.

⁵⁷ Bruno Serralongue es un fotógrafo francés nacido en 1968. Su trabajo aborda de forma crítica la producción, distribución y circulación de las imágenes. Su interés se halla sobre todo en cuestiones de política internacional.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A partir de los ejemplos analizados se ofrece este cuadro sintético de los temas relacionados con el viaje migrante.

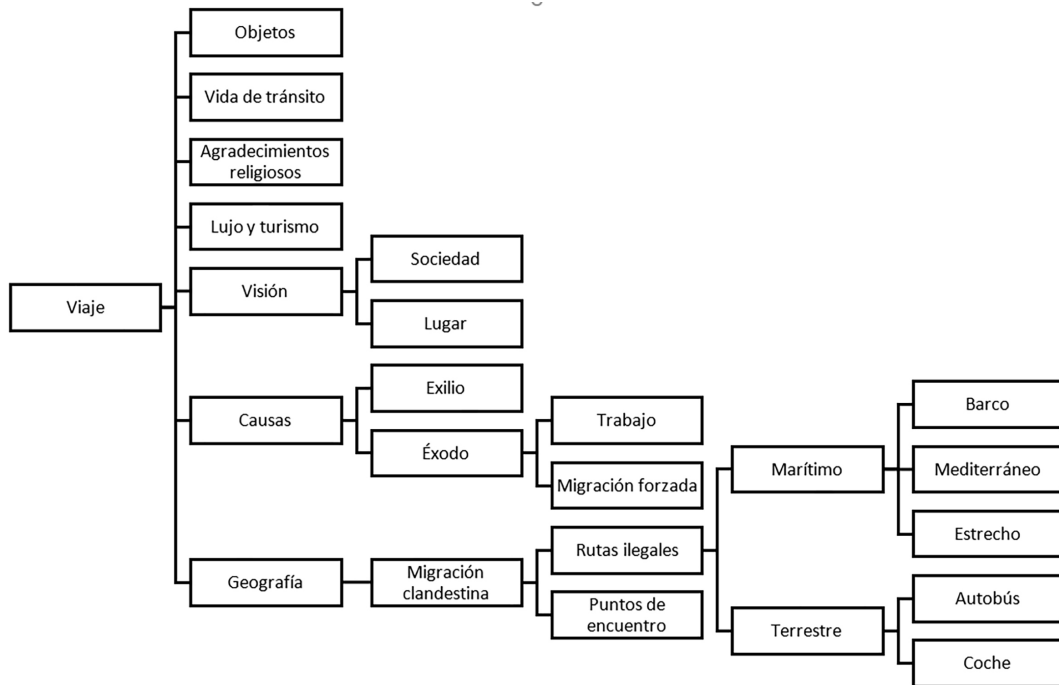


Figura 126. Tipología de temas en arte relacionados con el viaje migrante.

Así, hemos podido observar que, en cuanto a la temática migratoria en arte, esta no se reduce a una u otra acción, o a la simple actualidad. Por el contrario, se pudieron clasificar cinco grandes subáreas temáticas, las cuales a su vez se dividen en múltiples cuestiones, como las historias personales que se dividieron en seis sub-apartados o la guerra en cuatro. Todos estos contenidos temáticos son el punto de partida elegido por los y las artistas para su obra. Pero en la realización de estas hay un motivo y una estrategia que la hace avanzar, o cómo hemos querido llamarlo aquí, una intención.

Este será el próximo punto a analizar en el siguiente apartado porque es un punto importante que afecta al modo en que el o la artista selecciona los métodos para el conocimiento del fenómeno específico que quiere representar.

2.2. Análisis de las intenciones de la obra

A la hora de hacer un trabajo artístico en el que la sociedad es el tema, es de importancia también la intención del mismo. Nos referimos a lo que se intenta lograr con la obra de arte como medio de comunicación. Tenemos aquí en cuenta que las obras de arte se producen, se exhiben y que es en ese ambiente donde se recibe e interpreta por las espectadoras y los espectadores. De esta manera, el arte tiene una intención por parte del o de la artista, y una interpretación realizada por la y el espectador.

En ocasiones, la temática referente al fenómeno de la migración elegida por el o la artista, busca solo una notoriedad artística y social, a veces tratando de provocar a la sociedad o al gobierno de turno, tratando un tema de actualidad. En este aspecto podríamos convenir que la o el artista utiliza a ese sector de la sociedad como objeto de representación, lo cual podría ser puesto en cuestión en cuanto a la ética profesional artística. Un ejemplo de trabajo artístico, ética y moralmente cuestionable y cuestionado, es *Documentación de línea de 250 cm tatuada* (1999) realizado por Santiago Sierra.



Figura 127. Santiago Sierra, Documentación línea de 250 cm tatuada, 1999.

En este trabajo el artista quería mostrar la explotación laboral sufrida por las personas en América Latina. Para ello pagó treinta dólares a seis jóvenes para que se tatuaran en la espalda una línea. Podemos ver que el artista pretendía cuestionar la ética de las condiciones laborales a través de una acción éticamente cuestionable. Podríamos preguntarnos aquí si el fin justifica los medios.

Hacemos aquí, por tanto, un inciso y una referencia a la antropología y a

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sus métodos de antaño en cuanto a la consideración de las otras culturas como objetos de estudio y en la cual el alejamiento de esta idea tuvo una repercusión directa en la conducta ética profesional de la disciplina (Moreno Feliu, 2019) puesto que, igual que en la ciencia, el fin no siempre justifica los medios. Pero no es en este capítulo en el que queremos sumergirnos en la ética con respecto a las prácticas artísticas, eso vendrá posteriormente, aquí queremos hacer referencia a que no se tomará en cuenta para el análisis que haremos, este aspecto de la elección de un tema para la creación artística.



Figura 128. Santiago Sierra, exposición Mea culpa, 2017.

Al igual que la antropología, las intenciones del arte han cambiado con el tiempo y con las sociedades. La antropología, desde una visión muy general, pasó de analizar y recopilar información sobre los otros lejanos y representarlos, a analizar problemas de la propia sociedad. Esta disciplina ha intentado enseñar los entresijos de cada cultura, acción o problema en diversas sociedades. Una de las ideas que mueve a la antropología, sobre todo hoy en día, es la necesidad de conocer al otro⁵⁸ para poder participar de su cultura, ya sea para aprender de ella o para ayudarla. Es aquí donde puede considerarse el relativismo cultural, según el cual es necesario comprender cada hecho cultural con los términos de la misma cultura, así como en el contexto en el que se desarrolla.

58 El otro entendido aquí como aquello que mueve la curiosidad humana.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

En el caso del arte, en los casos que estamos investigando y en los que podemos considerar que su objetivo es el acercar las vidas o situaciones de los otros a nosotros, el relativismo cultural es un concepto poco desarrollado, ya que, como las cuestiones que tratamos en esta tesis en relación con el trabajo en contextos sociales, no ha sido una cuestión que afecte demasiado a la creación de arte.

Es decir, una persona puede crear arte sin necesidad de cuestionarse nada sobre otras culturas, al igual que puede hacerlo sin relacionarse con otras sociedades. Aun así, sin tener en cuenta estas cuestiones, lo que está claro es que, tanto en antropología como en arte, el objetivo es la proximidad de un hecho, a aquellas personas alejadas del mismo. En este proceso encontramos en el arte varias intenciones y motivos que lo mueven, sobre todo el contemporáneo, que es el que analizaremos.

Para conseguir estos objetivos, las personas dedicadas al arte eligen diferentes estrategias que recordaremos aquí hemos llamado *Intenciones* y que hemos clasificado con estos indicadores a partir de los datos que hemos recogido de artículos, críticas, catálogos y entrevistas: Representación de la realidad, comprensión de la realidad, creación de relaciones, recordatorio de sucesos, terapia, reivindicación, revitalización, documentar, visibilizar y crítica. Estos los hemos encontrado en las obras de arte tanto de forma unitaria como conjunta.

Nos basaremos en este cuadro sintético de las intenciones artísticas para estructurar el análisis.

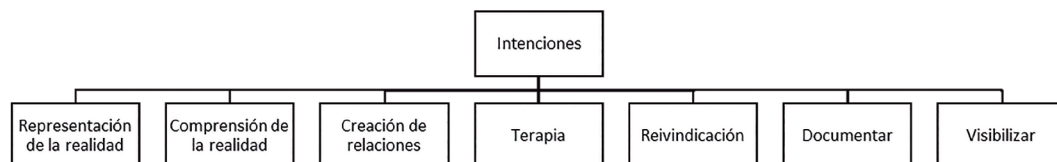


Figura 129. Tipologías de intenciones del y de la artista al trabajar temas sobre migración.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En *Representación de la realidad* podemos hallar obras, sobre todo, anteriores al siglo XX, como por ejemplo las pinturas de Gauguin y Manet, *Taperaa Mahana* (fig. 83) y *La exposición Universal de París de 1867* (1867) respectivamente.



Figura 130. Édouard Manet, *La exposición universal de 1867*, 1867.

En la primera obra, *Taperaa Mahana*, podemos ver la representación de una sociedad, entonces considerada exótica. En la segunda, encontramos otra sociedad, considerada civilizada en aquel entonces, y las relaciones que se crean alrededor de la Exposición Universal, donde se mostraron no solo expositores de Francia y otros países, sino también de sus colonias, es decir de sociedades como la representada por Gauguin, pero que se representaban como exóticas. En ambas se muestran relaciones sociales de un grupo concreto de personas en una situación específica espacio-temporal. Y en las dos se ven dos momentos diferentes, dos visiones de las colonias europeas en la misma época. En el caso de Gauguin, ve la sociedad tahitiana como un mundo sin corromper, mientras que en el caso de Manet, su visión es la del espectáculo parisino de lo exótico y el poder colonial. En ambos casos hay unas ideas eurocéntricas como base, pero las miradas son desde puntos diferentes.

Existen varias representaciones, sobre todo dibujos y grabados, que durante el siglo XIX se realizaron para dar forma a las descripciones que viajeros/as y antropólogos/as habían recogido de las tierras colonizadas visitadas. También

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

hubo varios y varias artistas que, como Gauguin, se trasladaron a diferentes colonias e hicieron sus propias representaciones de las personas nativas.

Muchas de estas representaciones son etnocéntricas y presentan al otro, al *salvaje* de diversas formas. Aquí se puede apreciar la idealización según el pensamiento de la persona que lo había descrito o dibujado, así como de la sociedad del momento. Podemos encontrar, por tanto, al *buen salvaje* como al *monstruo salvaje*⁵⁹.

Durante el siglo XX también encontramos abundantes obras que se proponen representar la realidad como único propósito. La obra de Jan Hendrix *Bitácora* (fig. 112) es una muestra de ello. Sin embargo, a partir de este siglo, encontramos más común el uso de la representación de la realidad para mostrar otro tipo de intenciones como el recordatorio de un suceso, la reivindicación de una situación o la documentación de un hecho.

La *Comprensión* de la realidad supone una de las razones por la cual las personas dedicadas a la antropología comenzaron a estudiar a los otros primitivos. Según las teorías, sobre todo decimonónicas, del evolucionismo, el ser humano se desarrolla de forma lineal desde el estado primitivo al estado civilizado, pasando por la barbarie. Así, una de las más aceptadas teorías de entonces fue la de L. H. Morgan, quien clasificó el desarrollo humano en tres: primitivismo, barbarie y civilización. Cada una de estas, a su vez, tenía su propia sub-clasificación según los adelantos tecnológicos de cada momento de desarrollo humano.

Se decidió que muchas de las civilizaciones y pueblos en las colonias se encontraban en el primer estadio de la evolución, es decir, en el del primitivo, y, por tanto, así fueron considerados. Mediante el estudio de estos primitivos, los y las antropólogos creyeron posible comprender el origen de las civilizaciones europeas.

⁵⁹ La visión que se tuvo de los pueblos colonizados como primitivos y exóticos, mostraría la doble faceta de esta clasificación humana, que puede ser apreciada no solo en los escritos antropológicos, sino también en muchas obras cinematográficas y de vídeo del siglo pasado. Así, estos primitivos eran vistos como nobles salvajes, unidos a la naturaleza o como monstruos, seres irracionales y crueles. (Moreno Feliu, Paz, 2019)

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Posteriormente, y con la desaparición del etnocentrismo en los estudios antropológicos, este intento de comprender la realidad en esta disciplina se transformó en curiosidad por comprender otras sociedades o grupos humanos, dejando las clasificaciones jerárquicas de lado (Harris, 1979).

En arte encontramos algunos trabajos que intentan comprender la realidad como el trabajo de Doug Aitken⁶⁰ *Migración* (2008)⁶¹, donde a través del intercambio de hábitat de animales salvajes y seres humanos, procura hacer comprensible las actitudes instintivas de los animales y su incapacidad de adaptación a la expansión del ser humano por sus hábitats naturales mediante la destrucción de estos.



Figura 131. Doug Aitken, *Migración* (Imperio), 2008.

En la obra e instalación *Hueso del agua* (2016) de la artista Teresa Jareño, tenemos otro modo de comprender la realidad. Su trabajo pretende comprender qué hubiera pasado musicalmente si las migraciones y asentamientos humanos se hubieran dado en la Antártida. Así, muestra la forma de creación de la música a través de los componentes naturales y ambientales. Es una muestra de la influencia de la naturaleza en nuestra cultura, una forma de comprendernos a nosotros mismos a través del otro.

Como podemos ver, a los artistas y las artistas les preocupa comprender la realidad social, ya sea mediante el análisis directo de esta o mediante una realidad imaginada, que no inventada. Así, vemos que el ser humano se expande

60 Doug Aitken es un artista y cineasta estadounidense nacido en 1968 en California. Busca mediante la utilización de diferentes medios como la música, el video, la performance, la escultura, instalaciones y otros medios no artísticos, cambiar el modo en el que el espectador experimenta el arte.

61 Puede verse el video en <https://www.youtube.com/watch?v=2v0FjKwK3sU> (consultado en 19 de agosto de 2021).

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

de forma física y mental para encontrar las inspiraciones y los conocimientos acerca de su mundo.



Figura 132. Teresa Jareño, Instrumentos, 2015-2016.

Para sus creaciones artísticas el o la artista debe comprender, de alguna manera, el objeto de su atención. En el caso que nos ocupa, el fenómeno migratorio, es parte de la realidad social del ser humano. Por tanto, la artista o el artista debe tratar de comprender esa realidad o parte de ella. Al fin y al cabo, el arte es la consecuencia de la investigación del o la artista sobre el tema que quiere trabajar.



Figura 133. Betsabeé Romero, Amurallado, 2017.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En este proceso de comprensión de la realidad y de representación de las ideas artísticas, hay casos en que puede llegar a crearse una terapia a través del proceso artístico. Un ejemplo de cómo la creación artística puede resultar terapéutica para los y las creadoras es el trabajo de Frida Kahlo. Tanto sus pinturas, como sus diarios y dibujos, supusieron para la artista mexicana una forma de expresar su dolor, físico y psicológico, así como mostrar la realidad personal y social que ella vivía.

Para otras y otros artistas, la proyección de lo que este fenómeno significa para ellos puede suponer también un trabajo sobre su propia identidad. Algunas obras que ya hemos expuesto y que trabajan la propia identidad a través del arte son *People from before* (fig. 70) de Gautam Kansara o los murales históricos y sociales de Diego Rivera. Aquí coincidimos con M^a Carmen López Sáez en su artículo *El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo* (2007) cuando dice que «la obra es ejecución interpretativa de la realidad que hace presentes nuevos significados» (p.452). Entendemos, por tanto, con ello, que el artista o la artista podría ser un puente entre la realidad y la obra de arte. Y que tal como la obra de arte es interpretada por la espectadora y el espectador, el propio/a artista interpreta su trabajo desde su propia perspectiva creadora.

La comprensión de la realidad, como podrá verse en diversas obras de arte, puede llevar a artistas a crear una terapia mediante su arte y de esta manera asumir la realidad de la vida que no siempre es agradable o fácil.

En cuanto a la temática de la *Creación de relaciones*, encontramos que habitualmente suele ser una de las consecuencias del trabajo artístico con otros grupos de personas. Tanto en antropología como en el tipo de arte que estamos analizando, el contacto con el grupo social con el que el artista o la artista participa para el proyecto correspondiente, crea una relación, buena, mala o mediocre. El tipo de conexión no solo tendrá que ver con el beneficio que la comunidad obtenga del proyecto, sino también con los modos de hacer de la persona artista o etnógrafa, esto es, con la ética profesional con la que se aborde la labor.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Sin embargo, encontramos trabajos como el de Teresa Pereda, *Flores para un desierto* (2008)⁶², que buscan crear relaciones usando el intercambio. La actividad artística con la comunidad mediante la conversación, el canje de experiencias, las actividades compartidas, provee a la artista



Figura 134. Teresa Pereda, *Flores para un desierto*, 2008.

de la confianza de esta y de relatos e historias de la misma. A través de este intercambio, Teresa Pereda recopila las tradiciones y las experiencias de las comunidades para interiorizarlas y transformarlas en acciones que comparte con el mismo grupo y con los de fuera del mismo con el fin de visibilizar la riqueza cultural de las personas de estos lugares.

El trabajo de Alfredo Gutiérrez *El otro coyote* (fig. 61), como punto de reunión que supone, fomenta la creación de relaciones entre las personas migrantes que pasan por él, creando así una red de ayuda e intercambio.

Lizania Cruz⁶³, sin embargo, con su proyecto comunitario *Flores para inmigración* (fig.45), intenta reforzar la comunidad migrante. Estas personas afectadas por las políticas migratorias de Donald Trump, fueron invitadas a expresar sus sentimientos sobre esas las leyes del mandatario a través de un taller de arreglo floral⁶⁴.

62 Puede verse el video en <https://www.youtube.com/watch?v=F5WS2PPM7e0> (consultado en 19 de agosto de 2021).

63 Lizania Cruz es una artista y diseñadora dominicana nacida en 1983. Sus intereses giran en torno a la migración y en como esta afecta a la forma de ser de las personas y a su identidad.

64 Es necesario considerar que las leyes que Estados Unidos de América redacta en cuanto a migración no son iguales para todos los países. Uno de los puntos que el país americano toma en cuenta a la hora de facilitar o dificultar la entrada de extranjeros es la cantidad de nacionales de cada país que viven en él. Es decir, cuanto más migrantes de un país tiene más dificultades pone a la entrada de estos. Y, por el contrario, si no tiene demasiados inmigrantes de un país en concreto pone facilidades a aquellos para la entrada en los Estados

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Estos dos últimos trabajos tienen una segunda intención, la reivindicación de las situaciones injustas que muchas y muchos inmigrantes han sufrido en los Estados Unidos de América en los últimos años. Hay que considerar que estas políticas han cambiado mucho en las últimas décadas, ya que, las políticas migratorias de Estados Unidos de América no fueron un problema para la migración hasta el siglo XX. Por ejemplo, las personas trabajadoras mexicanas tuvieron libertad de cruzar y recruzar las fronteras estadounidenses sin mayor problema⁶⁵. Esto les permitía trabajar en aquel país mientras había trabajo y regresar a su país en épocas laborales más bajas. El endurecimiento de las leyes migratorias en ese país de forma ascendente tuvo como consecuencia directa que esta facilidad para el regreso a los países de origen desapareciera, por la dificultad que suponía volver a cruzar las fronteras. Del mismo modo, mientras que antes algunas personas migraban de una forma más segura, muchas veces con trabajos asegurados al otro lado, después del endurecimiento de las políticas migratorias comenzaría la migración ilegal y clandestina, para llegar a un país en el que conseguir un trabajo no estaba asegurado.

Este tipo de viajes suponen, como ya hemos ido viendo, un peligro para la vida y bienestar de las personas que lo realizan. Además, entraña el enriquecimiento de mafias o personas que se aprovechan de estos y estas migrantes.

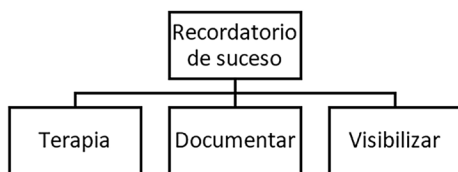


Figura 135. Tipologías de intenciones de los y las artistas al trabajar el fenómeno migratorio relacionado con los recordatorios de sucesos.

Siguiendo con el análisis de las intenciones, el *Recordatorio de un suceso* tiene gran relación con la terapia. Así, por ejemplo, encontramos trabajos como

Unidos de América.

⁶⁵ Aunque no había las mismas facilidades para todos los países, mayormente por cuestiones político-económicas.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS



Figura 136. Malik Nejmi, Serie Bâ oua Salâm, 2001.

los *Cuadernos de viaje* (fig.79) de Victor Lundy, o el *Retablo de Concepción Zapata* (fig. 111). En ambos casos se nos recuerda una vivencia personal, en el primer caso la Segunda Guerra Mundial y en el segundo una difícil experiencia migratoria. Los dos ejemplos son evidentemente diferentes en su contenido y forma, siendo uno de ellos una bitácora y el otro un exvoto, pero ambos recuerdan un hecho pasado y podemos considerar que los dos supusieron un beneficio psicológico.

Otros trabajos relacionados con el recordatorio de un suceso están ligados a la *Documentación* de este o la *Visibilización*.



Figura 137. Lectura en Buenos Aires de los nombres de las personas caídos en el conflicto sirio.

En referencia a la *Visibilización* de un suceso y sus consecuencias, en este caso las muertes que se provocan en una guerra, encontramos, por ejemplo, en el mural de Diego Rivera en el Palacio de Cortés y en particular el pasaje *Batalla de aztecas y españoles* (fig. 80), y la de Santiago Sierra *Los nombres de aquellos asesinados en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de*

2016 (2017). Aunque cada una hace referencia a una época y sucesos diferentes, ambas comparten una intencionalidad política y la idea de visibilizar un suceso terrible.

Las *Reivindicaciones* es una de las intenciones del arte en relación con el fenómeno de la migración. Esta está unida a otras intenciones como: La

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

creación de relaciones, la representación de la realidad, la revitalización, la crítica, la documentación y la visibilización. Consideraremos estas dos últimas posteriormente.

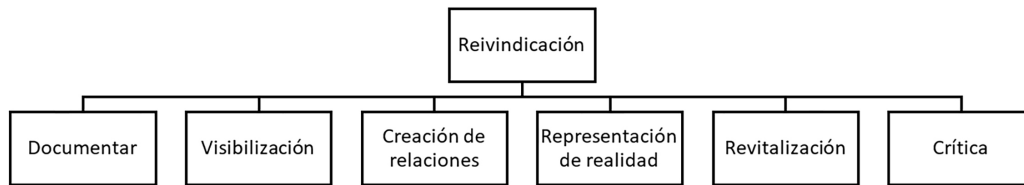


Figura 138. Tipologías de intenciones de los y las artistas al trabajar el fenómeno migratorio relacionado con las reivindicaciones.

El colectivo de artistas Claire Fontaine⁶⁶ realizó un proyecto en 2009, *Extranjeros en todas partes*, que consistió en colocar carteles neón con esa frase en diferentes zonas urbanas. Con ello pretendían mostrar una realidad, que las ciudades están llenas de gente foránea.

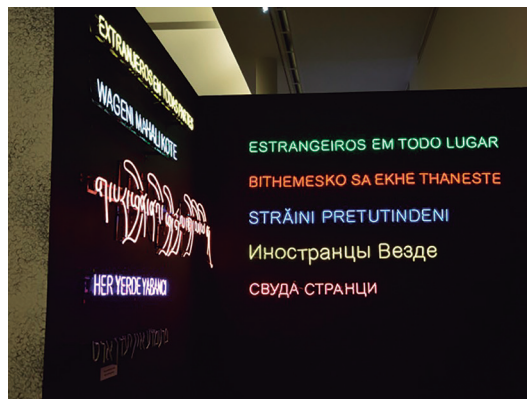


Figura 139. Colectivo Claire Fontaine, *Extranjeros en todas partes*, 2010.

Sin embargo, los carteles contienen otro mensaje, el hecho de que la migración es una experiencia de todos y todas. En la página del Museo de

⁶⁶ Claire Fontaine es un colectivo de artistas fundado en 2004 y que tiene sede en París. Se declararon como artistas ready-made creando arte neo-conceptual. Trabajan con video, pintura, texto y neón. Sus intereses ideológicos rondan lo político y el arte contemporáneo.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Historia de la Migración, en París, podemos leer este fragmento del colectivo en una entrevista realizada por John Kelsey:

It's clear now that immigration and emigration are not simple epiphenomena linked to the economy. They are existential and perceptual experiences in their own right⁶⁷ (Riverwestradio, 2012)

La reivindicación y la crítica muchas veces van de la mano. Así sucede en el trabajo de Rogelio López Cuenca, *Dark places* (2017). Esta instalación de fotografía y video realizada en colaboración con Elo Vega⁶⁸, tiene que ver sobre la crítica al colonialismo. Este proyecto reivindica una visibilización de la historia colonial y el costo de enriquecimiento de la corona. De esta manera crítica, mediante los conjuntos de mapas, fotografías y videos, la brutalidad de las acciones tomadas.



Figura 140. Rogelio López Cuenca, *Dark places*, 2017.

Tras el análisis de estas intenciones pasamos a las que consideramos de mayor interés por parte de los artistas y las artistas, viendo la cantidad de veces que lo hemos encontrado en sus obras: La visibilización y la documentación.

67 Nota de la traductora: Ahora está claro que la inmigración y la emigración no son simples epifenómenos vinculados a la economía. Son experiencias existenciales y perceptivas por derecho propio.

68 Elo Vega es un artista visual español nacido en 1967. Trabaja de forma crítica cuestiones políticas y sociales, de género y medioambientales.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Ambas van de la mano de otras intenciones, llegando a crear un grupo entre *Visibilización-Terapia-Representación* de la *Realidad-Reivindicación*, que en ocasiones se une a la intención de *Documentar*.

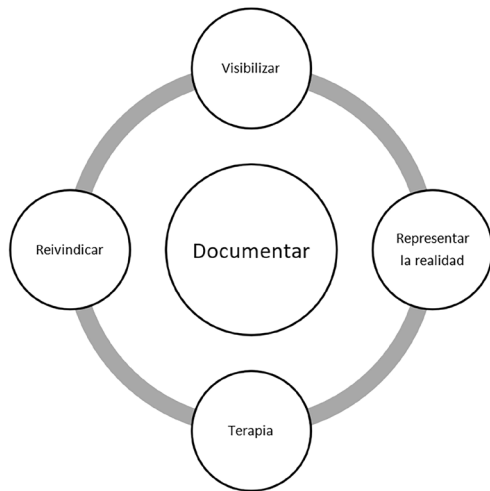


Figura 141. Tipologías de intenciones de los y las artistas al trabajar el fenómeno migratorio relacionado con la idea de documentar.

En el análisis de las obras hemos podido ver, que las intenciones pueden ser dos cosas: objetivo y herramienta. Los objetivos que veremos en este grupo de obras son documentar y visibilizar, mientras que terapia, reivindicación y representación serán usados como herramientas para llegar a los objetivos.



Figura 142. Jan Hala, Saliendo de la iglesia, 1932.

⁶⁹ Jan Hala 1890-1959 fue un pintor y acuarelista eslovaco.

Tomaremos como intención principal *Documentar* cuando consideremos que la idea de dejar un registro del hecho sea más evidente o importante que el resto de objetivos. Así, por ejemplo, a nuestro entender son muestra de ello la obra *Saliendo de la iglesia* (1932) de Jan Hala⁶⁹ donde se muestran las tradiciones en la vestimenta y acción a la hora de ir a

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

Otro ejemplo lo tendríamos en *Taperaa Mahana* (fig. 83) de Gauguin. Aquí también podemos ver un claro objetivo de documentar la sociedad del lugar. *Los coches de la catedral* (fig. 44) de Thomas Mailaender muestra esta intención de documentar haciendo una colección de fotografías de los coches llenos de equipaje de aquellas y aquellos que van y vuelven. *Lost and found* (fig. 77) de Susan Hiller muestra un documento de la sonoridad lingüística de varios idiomas o lenguas, siguiendo el mismo objetivo que las anteriores obras artísticas.

Por otro lado, la visibilización tiene en ella una intención de crítica, de denuncia evidente en la representación. Encontramos como ejemplos claros de esto muchos trabajos de Santiago Sierra como *Los nombres de aquellos asesinados en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de 2016* (fig.137). Aquí, lo que se muestra son datos y podríamos compararlo en este aspecto a la obra citada de Hiller. Estas cifras no son creadas o recopiladas por el artista, sino por el Observatorio Sirio de Derechos Humanos. Sin embargo, mediante ellos y el trabajo de exposición de los mismos por el artista y sus colaboradores/as, se visibiliza el horror de la guerra de Siria. Dice Sierra al respecto a través del diario El País:

Como contemporáneo de esta masacre estoy inevitablemente conectado a ella. Por otro lado, estoy conmovido por una profunda vergüenza de ser europeo y ver la infamia con la que aquellos que escapan de Siria o cualquier otro desastre son tratados. El Mediterráneo es un cementerio y Europa una cueva de piratas (El País, 2017, 17 de mayo).

La obra efímera *La nube* (2000) de Alfredo Jaar visibiliza la frontera de Estados Unidos de América y México y las muertes ocurridas en los intentos de traspasarla. De esta manera, el artista creó una obra de luto, efímera como la vida, que, de alguna manera, a través de las actividades que se realizaron en ambos lados, los unía.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 143. Alfredo Jaar, La nube, 2000.

La pintura *Strangers* (Edel Rodriguez, 2018, fig. 119) muestra la realidad de las condiciones tanto físicas como sociales y psicológicas de los y las migrantes. Para ello, el artista muestra a un cúmulo de sujetos hacinados en una pequeña barca que navega. En esta obra podemos ver que en *Visibilizar*, a diferencia de *Documentar*, no se necesita mostrar la verdadera realidad, sino que la artista puede llegar a su objetivo a través de la simbolización, de la representación de cosas intangibles como el miedo, o de otras iconografías y sentimientos de la metáfora.

Además, encontramos muchas obras en las que documentar y visibilizar van juntas. Un ejemplo es la instalación de video de Bruno Boudjalel de 2011 *Harragas* (fig. 113) que hace visible la situación de personas abandonadas en alta mar. Esto lo realiza mediante la documentación por video utilizando móviles que usan estas personas implicadas.

En la instalación fotográfica y de vídeo *Correspondencia* (fig. 57), Kader Attia documenta la división de su familia entre Francia y Argelia, durante dieciséis años, trabajando desde su experiencia individual de separación, para representar la realidad de un gran número de familias transnacionales. Muestra de esta manera, las diferencias de ambos mundos, uniéndolos al mismo tiempo.

El trabajo fotográfico *Éxodus* (Sebastião Salgado, fig. 115) recopila, en un libro, la situación de personas en situación en treinta y cinco países. Entre ellos se encuentran personas con destinos fijados, pero también otros que huyen

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

de la realidad que les ha tocado vivir en sus países. De modo similar, la obra *Reliquias* (Olivia Vivanco, fig. 110), anteriormente tratada, igualmente puede ser considerada como ejemplo de este grupo, ya que es claramente documental sobre la situación de muchos y muchas migrantes.

Miedo/Jauf (fig. 107) de Antoni Muntadas es otro ejemplo similar. Aquí el artista documenta varias historias personales para hacer visible el miedo de las personas. Otros trabajos muestran diversas intenciones como, por ejemplo, *Los cuadernos de viaje* de Victor Lundy (fig. 79) puesto que, además de una actividad terapéutica para el soldado, documenta, de un modo etnográfico -aunque no consistente con la metodología etnográfica científica-, las vidas de los soldados durante la guerra.

En el pabellón de España de la Bienal de Venecia de 2003 (fig. 59 y 60), Santiago Sierra visibilizó una situación burocrática y reivindicaba derechos humanos para las y los inmigrantes a través de una performance, pidiendo a los visitantes el DNI o el pasaporte español para poder entrar, sin excepciones, e informando a los visitantes solo en el idioma español (García, 2003).

Desde nuestro análisis de estas obras artísticas, debemos considerar dos partes: su temática y la intención o intención del artista y la artista. Sin embargo, creemos que para que esas intenciones sean efectivas, es necesario que el o la artista haga un trabajo anterior sobre el tema seleccionado.

A causa de la naturaleza de las temáticas que rodean al fenómeno de la migración, esa labor preliminar de la artista o del artista debe ajustarse, en la medida de lo posible, a la realidad. Es por ello, que podemos ver, aquí también, cierta similitud entre ambas disciplinas, antropología y arte: ambas retratan a su manera una parte de la sociedad y para ello necesitan recopilar información sobre la misma. Cuanto más se acerque a la realidad social, más auténtica será la representación para ambas. La obra fotográfica de un fotógrafo/a de guerra,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

como por ejemplo la de Robert Capa⁷⁰, no solo es valiosa e importante por la magnitud del dramático suceso que representa, sino también lo es por el peligro que implica conseguirla. Cuanto más cerca del peligro, de la realidad social, más relevante es la fotografía. En otras formas de creación este acercamiento a la sociedad puede suceder de forma similar.



Figura 144. Robert Capa, Tres milicianos apuntando con rifle.

Aunque suele considerarse que la autenticidad de la representación del fenómeno social suele incrementarse con la cercanía de los artistas a este fenómeno, muchas y muchos artistas han realizado obras socialmente relevantes sin haber tenido experiencia directa personal sobre lo que representaban.



Figura 145. Pablo Picasso, Guernica, 1937.

Este es el caso de la obra *Guernica* (Pablo Picasso, 1937), ya que Pablo Picasso no estuvo personalmente en el bombardeo de la localidad vizcaína,

⁷⁰ Robert Capa, 1913-1954, trabajó como fotoperiodista y corresponsal gráfico de guerra junto con Gerda Taro. Los trabajos de ambos están firmados bajo el seudónimo de Robert Capa. En sus últimos años creó junto a otros colegas una agencia de fotografía donde siguió trabajando como fotógrafo tanto de guerra como artístico.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

a diferencia del periodista sudafricano George L. Steer, corresponsal de The Times, mediante el cual el mundo conoció la destrucción de la villa. Sin embargo, queremos anotar aquí, sin profundizar en el asunto, que Pablo Picasso tuvo un peso político notable en las políticas españolas de la época, sobre todo por su relación con el Gobierno de la República (Real López, 2018).

A la hora de hacer etnografía, u otro tipo de investigación, de recopilar información y elegir una manera, método o técnica para ello, es necesario conocer la relación entre temática e intención. Una temática puede tener varias intenciones y viceversa. Son ambas las que ayudarán en la elección de los métodos de creación o recopilación de datos.

Así, por ejemplo, la migración mexicana a los Estados Unidos de América, puede abordarse desde diferentes temáticas o puntos de vista. De igual forma, puede tener diferentes intenciones, desde la visibilización del tipo de rutas o la reivindicación de mejores condiciones laborales en Estados Unidos de América. Mientras la representación de las rutas y aquello relacionado con ellas puede necesitar una estancia con las personas que transitan esos caminos y así conocer sus historias, las cuestiones relacionadas con las situaciones laborales puede requerir un conocimiento de las instituciones y las leyes relacionadas con las condiciones laborales, además de un entendimiento de las historias personales de algunos afectados.

Por tanto, para el artista o la artista también sería importante optar por una metodología acorde con la temática e intenciones elegidas. Representar las condiciones de vida de la gente que cruza la frontera de un país al otro sin ni siquiera haberse acercado a esa frontera, simplemente trabajando a partir de la lectura de las noticias, sería poco honesto y podría caer en falsedades, ideologías políticas⁷¹ y manipulación de información, entre otras. Esto, probablemente, no se

71 Con ideologías políticas no nos referimos a aquellas que el artista puede haber desarrollado a partir de sus propios intereses y pensamientos. Aludimos aquí a las manipulaciones políticas realizadas por algunos partidos políticos y que tienen como objetivo la utilización del ciudadano para sus propios fines egoístas, como pueden ser, por ejemplo, los discursos

correspondería con una obra de arte que quiere mostrar una realidad y aportar algo positivo a la sociedad.

En referencia a este asunto, en el siguiente capítulo mostraremos los métodos utilizados en las obras seleccionadas. A partir de ello, creamos una clasificación que pueda servir como herramienta tanto para la creación como para el análisis del arte.

Identificar las metodologías usadas por artistas a través del análisis de sus obras puede ser una tarea compleja. Para sacar conclusiones analíticas sobre la relación entre temática e intenciones hemos usado métodos indirectos y directos. Por un lado, nos hemos apoyado en el análisis de textos, catálogos, y los artículos, y, por otro lado, hemos recopilado información a través de entrevistas a artistas. Así, a partir de estas formas de acercamiento, hemos deducido cuáles podrían haber sido esas metodologías referentes al acercamiento al fenómeno.

Somos conscientes de los límites y de la incertidumbre que hay a la hora de comprender los métodos empleados en realidad por el o la artista y de la posibilidad de no llegar a conclusiones analíticas, y por eso nos hemos valido de métodos complementarios para subsanar la falta de información.

2.3. Análisis de los métodos etnográficos en arte

Al principio de este trabajo hemos podido analizar muy brevemente los métodos etnográficos que los y las antropólogas utilizan para su trabajo de campo. De esta manera hemos conseguido realizar una lista de varios métodos a fin de poder buscar similitudes en la forma de hacer de las y los artistas.

Los métodos que hemos buscado han sido: Método biográfico, arqueológico, etnohistórico, observación participante, entrevista, ficción etnográfica, antropología visual y/o documental, ficción posibilista, lingüística, método administrativo,

racistas. El fin último, en este aspecto, tanto del antropólogo/a como del o de la artista que pretende ayudar a los y las inmigrantes a partir de su trabajo artístico, debería ser el contener su etnocentrismo todo lo posible.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

bitácora o *sketchbook*, método comparativo, método gráfico, método sonoro, etnomúsica y etnografía de guerra.

La manera en la que hemos realizado la clasificación de algunos de los trabajos ha sido mediante la deducción, ya que, los artistas y las artistas, en general, no especifican su forma de trabajar en este aspecto.

Sin embargo, en entrevistas, en sus representaciones, intenciones o información presentada se puede atisbar cuál ha sido parte del trabajo realizado. Siendo esto suficiente para este análisis donde se pretende realizar una tipología que permita posteriormente un análisis más en profundidad.

En algunas obras se ha podido ver que la experiencia del o de la artista es lo que impera en ellas como resultado de muchos años de trabajar con el tema de la migración y de haber utilizado durante ese tiempo diversos métodos de forma consciente o inconsciente.

Entre estas vivencias podríamos encontrar, por ejemplo, conocer a una comunidad y entablar relaciones con ella de forma natural. Sin embargo, el método seguiría siendo el mismo, por ejemplo, la entrevista, ya que, en ese proceso de conocerse, siempre encontramos preguntas y respuestas.

Las artistas y los artistas, al igual que se hace en las investigaciones sociales y antropológicas, han utilizado distintos métodos de forma conjunta en muchas de las obras analizadas. Los métodos se han podido apreciar se han intentado ajustar tanto a las intenciones buscadas como al tema a tratar.

Como parte de las conclusiones del análisis, podemos afirmar que los métodos más utilizados para este tipo de trabajos artísticos son los mismos que en la antropología, es decir, la observación participante y la entrevista. Estos métodos también son utilizados en otras ciencias sociales como la sociología o la psicología.

Como ya hemos dicho anteriormente, hay trabajos que han sido realizados

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

a partir de información obtenida de forma indirecta, como, por ejemplo, a través de los medios de comunicación. Pero también se dan otros casos en que la información utilizada se obtiene de manera directa, a través de la experiencia propia o familiar.

En los trabajos de este último caso, la biografía o historias personales tienen un gran peso para llegar a la representación de temas relacionados con la migración, como lo son sentimientos de miedo o soledad.

Del análisis de cómo se usan los métodos etnográficos en el arte, consideramos que, entre los métodos principales se encuentran la arqueología, la etnohistoria, la observación participante, la biografía, el método comparativo, la ficción antropológica, la entrevista y la lingüística.



Figura 146. Tipologías de métodos etnográficos utilizados en arte.

En general, los métodos se complementan mutuamente. La *Arqueología*, como método, suele ser usada junto con los métodos de la *observación participante*, la *entrevista*, la *ficción etnográfica* y la *etnohistoria*.

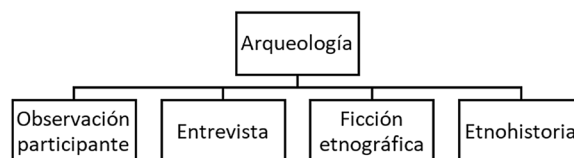


Figura 147. Tipologías de métodos etnográficos que se utilizan junto al método arqueológico en arte.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS



Figura 148. Magdalena Correa, *La desaparición*, 2006-2008.



Figura 149. Olivia Vivanco, *Fragmentos*.

En cuanto al *método arqueológico* hemos tomado en cuenta, para añadir a esta categoría, aquellas obras que recogen de alguna manera la parte material de las culturas. Encontramos como ejemplo de este tipo de trabajos la labor de Guillermo Galindo y Richard Misrach en *Border Cantos* (fig. 47), donde recopilan diversos objetos dejados atrás en la frontera con Estados Unidos de América. A partir de este material, que cuenta una historia particular, crean una obra sonora⁷².

Magdalena Correa mediante fotografía recopila, en *La desaparición* (2006-2008), varios de estos objetos materiales de dos culturas, de dos sociedades que se adaptan al desierto como nuevo hábitat.

En la obra *Fragmentos* de Olivia Vivanco, encontramos una clara muestra de este método arqueológico, donde la gente recoge objetos de la vía del tren que lleva a mucha gente migrante a través del país.

Veamos ejemplos relacionados con los objetos materiales fabricados y ya desechados en muchos casos, que recogidos aportan significado a la obra.

Por un lado, tenemos el trabajo de El Anatsui⁷³ *Bleeding Takari II* (2007). Este artista realiza su obra mediante tapas y sellos de botellas recuperadas de

72 Guillermo Galindo: *Cosas de niños | Children's things* https://www.youtube.com/watch?v=y7fX4NkKWpY&feature=emb_logo (consultado en 15 de febrero de 2022).

73 El Anatsui es un escultor ghanés nacido en 1944. Su trabajo se basa en las creencias y las tradiciones de su país.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

destilerías de Nigeria tras desecharse y crea una representación de las redes de intercambio en África.

Y, por otro lado, la obra *Viajar sin movimiento* (2010) de Mateo López⁷⁴, que reúne objetos que vio en sus viajes y que recopiló o documentó. A partir de ellos creó una instalación sobre el viaje realizado desde su Colombia natal.

En cuanto a la categoría de *Etnohistoria*, suele estar unida a otras categorías como la entrevista, la observación participante, la ficción etnográfica, la ficción posibilista y la antropología visual.

Como método etnohistórico en referencia al arte, hemos adecuado la idea de la utilización de la historia como fuente de datos etnográficos que permitan, la representación de la migración en alguna de sus vertientes temáticas.



Figura 150. El Anatsui, Bleeding Takari II, 2007.

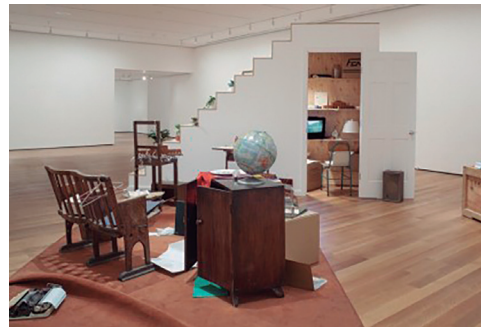


Figura 151. Mateo López, Viajar sin movimiento, 2010.

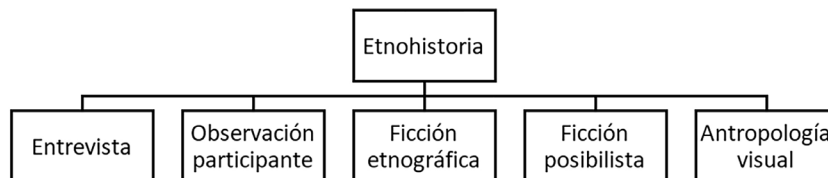


Figura 152. Tipologías de métodos etnográficos que se utilizan junto al método etnohistórico.

⁷⁴ Mateo López es un artista colombiano nacido en 1978. Su trabajo a través de dibujos y objetos narra experiencias y anécdotas.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS



Figura 153. Gilles Delmas,
Territorio, 2002.

La obra *Los nombres de aquellos asesinados en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de 2016* (Santiago Segura, fig. 137) es un buen ejemplo de este tipo, ya que este trabajo se crea a partir de la recopilación de datos de un hecho histórico como es la guerra de Siria, y de entrevistas realizadas a las personas afectadas, en una obra efímera que quiere dar voz a aquellas personas (El País, 2017).

Sin embargo, en la obra *The guatinani world tour* (fig. 84) de Guillermo Gómez Peña⁷⁵ y Coco Fusco⁷⁶, podemos ver representados los zoológicos humanos de la época colonial en forma de *ficción etnográfica* y mediante cierta ironía. Una reivindicación de la historia, y una crítica a los prejuicios históricos. Del mismo modo, podemos ver cierta *ficción posibilista*, en el hecho de que traspasan y dramatizan unos hechos pasados en un contexto actual, para observar las reacciones que provocan al público actual.

La pintura *The migration gained in momentum*⁷⁷ (Jacob Lawrence, 1941)

75 Guillermo Gómez Peña es un artista nacido en la Ciudad de México en 1955. Es performance, escritor y activista. Utiliza diferentes medios como la fotografía, el video o las instalaciones para expresar sus ideas. Pertenece a la compañía internacional de performance La Pocha Nostra.

76 Coco Fusco es una artista interdisciplinaria neoyorquina nacida en 1960. Sus trabajos abordan temas como la identidad, la raza y el género.

77 Jacob Lawrence 1917-2000 fue un artista estadounidense. Sus trabajos tratan sobre la migración, la raza, el individualismo y el humanismo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

representa la Gran migración⁷⁸, hecho histórico de las migraciones afroamericanas. Para la realización de la serie a la que pertenece esta obra, el autor pasó meses recopilando las historias escuchadas a sus familiares y amigos/as (MOMA s.f.) y estudiando el tema.



Figura 154. Jacob Lawrence, The migration gained in momentum, 1940-1941.

Una de las categorías tipológicas de métodos más importantes y más usadas es la *observación participante*. Podemos verlo en relación con la entrevista, la antropología visual, la bitácora, la ficción etnográfica y la lingüística.



Figura 155. Tipologías de métodos etnográficos utilizados junto al método de la observación participante.

⁷⁸ Es denominada Gran Migración el movimiento que, durante los años 1915 y 1930 en Estados Unidos de América, aproximadamente un millón y medio de afroamericanos (los datos varían dependiendo del tiempo y las investigaciones) realizaron desde los estados meridionales hacia el medio oeste.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

El método de la *observación participante*, de forma similar a la antropología, donde según Rosana Guber, «consiste principalmente en dos actividades: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias de las actividades de la población» (Guber, 2015, p.52), estriba, en la práctica artística, esencialmente en la misma actividad: en observar y participar en las actividades de las personas que se están conociendo.

Una de las ventajas de una buena aplicación de este método, es la posibilidad de establecer relaciones entre el/la investigador/artista y las personas del grupo social en el que se está sumergiendo, lo que facilita la comprensión de los problemas y del grupo social que se quieren representar mediante el arte.

Un claro ejemplo del empleo de la observación participante en el arte es la obra *Saliendo de la iglesia*⁷⁹ (Jan Hála, fig. 142), en la que se recogen datos sobre tradiciones de una sociedad eslovaca en la que el autor se asentó. El pintor, fascinado por el folclore del pequeño pueblo eslovaco Važec, dedicó su vida a su documentación etnográfica. Podemos asumir que en el trabajo de este autor la bitácora tuvo una gran importancia. Por un lado, el cuaderno de bitácora suele ser medio muy usado por artistas porque permite recoger de forma rápida las experiencias del momento. Por otro lado, por facilitar al trabajo de recogida de información a principios del siglo XX, en ausencia de otros recursos. El trabajo de *antropología documental y visual* es evidente al mostrar, como una fotografía, las particularidades de la vestimenta de las mujeres a la hora de acudir a la iglesia.

Los cuadernos de viaje (fig. 79) de Victor Lundy muestran también un uso evidente de *observación participante*, aunque en este caso podríamos decir que no se trata de algo voluntario, dado que hablamos de un soldado. Aun así, el método está presente, ya que, es a través de él como nacen los dibujos recopilados en sus cuadernos y que muestran cómo es la vida en el frente.

⁷⁹ Aunque no tiene como tema principal la migración, entendemos que es un ejemplo imprescindible para nuestro análisis, puesto que la forma de trabajar del artista resulta un buen ejemplo de las metodologías a las que nos referimos.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En la creación sonora y visual *Hueso del Agua* (fig. 75, 132, 180, 181 y 182), Teresa Jareño trabaja a partir del método de la *ficción etnográfica* y de una inmersión en un lugar sin cultura autóctona, en la Antártida. Su objetivo era imaginar cómo podría haber sido una sociedad que se hubiera asentado allí, cómo hubiera sido su cultura, y su arte. La labor de la artista durante su estancia le supuso una experiencia de observación de un entorno en condiciones extremas, la recopilación de datos y su procesamiento.

En la obra *Autocar-Tangier* (fig. 118) de Yto Barrada encontramos un trabajo que mezcla la *observación* y la *lingüística*. El autor que representa los autobuses que llevan a migrantes/as y viajeros/as, logró a través de la observación y la investigación, y podemos suponer que, mediante entrevistas, encontrar el código simbólico que se esconde entre los colores y símbolos de los autobuses y los propios viajeros y viajeras migrantes. Allí se puede identificar, conociendo el código, la ruta de los autobuses, a través de un vocabulario visual que las personas analfabetas pueden comprender.

En cuanto a la metodología relacionada con la *biografía*, se trata de una metodología que tiene como objeto recopilar la historia de vida de las personas. Unida a esta metodología encontramos la ficción antropológica, la observación participante, la bitácora, la ficción posibilista, la etnohistoria, la entrevista, la antropología visual y la arqueología.

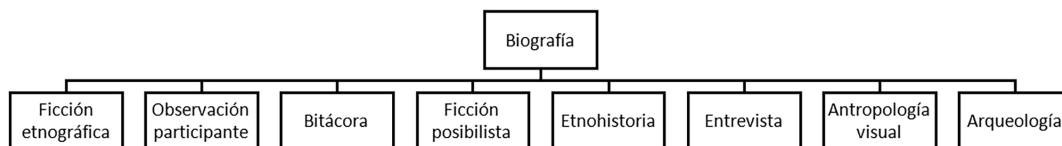


Figura 156. Tipologías de métodos etnográficos que se utilizan junto al método biográfico.

En cuanto a ejemplos artísticos que hemos relacionado con esta metodología se destaca la obra de Frida Kahlo *Allá cuelga mi vestido* (fig. 19) de 1933. Esta obra, de forma similar a muchas de la autora, muestra no solo parte de la biografía

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

de la artista, sino también un momento histórico y varios componentes materiales culturales. A través de su obra, basada en su experiencia biográfica, Frida nos muestra parte de la cultura en la que ella vivió durante su estancia en Estados Unidos. Además, representa varios sentimientos recurrentes en personas que migran, como la lejanía no solo de la propia tierra, sino también en cuanto a la nueva cultura con la que siente una necesidad social de adaptación, que no corresponde a los sentimientos propios.

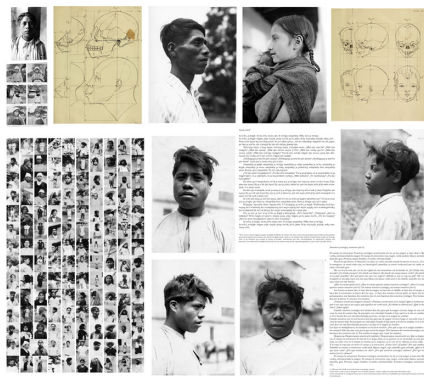


Figura 157. Óscar Farfán, Depuración étnica, 2011-2013.



Figura 158. Kate Stanworth, Where we are now, 2017.

La obra *People from before* (fig. 70), de Gautan Kansara, muestra claramente el método *autobiográfico*. Además, incluye en la instalación el video y el audio de las entrevistas a sus familiares, a través de lo que el artista intenta captar las experiencias.

La serie fotográfica de Hamid Debarrah⁸⁰ *Faciès inventaire* (2002) muestra en cada uno de los conjuntos fotográficos, la vida, el espacio de cada protagonista. Para esta labor fue necesario recopilar esas biografías a través de entrevistas.

⁸⁰ Hamid Debarrah es un fotógrafo argelino nacido en 1954. Su trabajo se basa sobre todo en retratos que buscan el encuentro con el espectador a partir de la humanidad cotidiana.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 159. Hamid Debarrah, *Faciès inventaire*, 2002.

La obra *Harragas* (fig. 113) de Bruno Boudjelal muestra una parte de la biografía de las y los migrantes, la parte dura de la migración clandestina. Para recopilar esta información, el artista hace uso del método de grabación a través de las cámaras de los móviles, método que puede ser incluido en la antropología visual.

En la serie fotográfica de Ad Van Denderen⁸¹ *Go no Go, Les frontières de l'Europe* (1998-2002) pueden verse fotografiadas algunas de las fronteras con Europa. Pero para esta obra el artista, procedente de los Países Bajos, realizó diversas estancias durante catorce años en diferentes áreas fronterizas de la zona Schengen. Durante estas residencias en diversos países, el artista

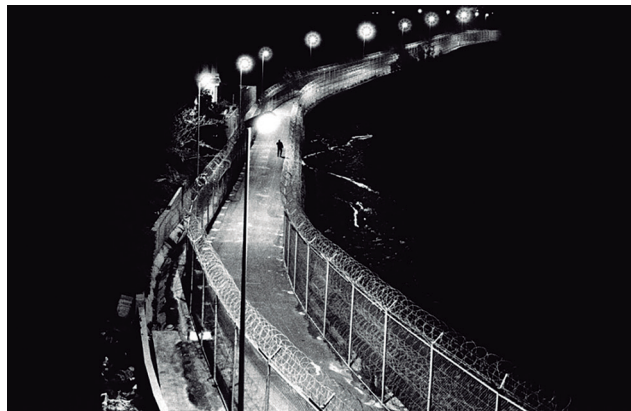


Figura 160. Ad Van Denderen, *Go no go, Les Frontières de l'Europe*, 1998-2002.

⁸¹ Ad Van Denderen es un fotógrafo de los Países Bajos nacido en 1943. Mediante sus fotografías documenta el mundo contemporáneo y cuestiones sociales como la guerra o la migración.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

convivió con los migrantes, compartiendo sus pesares, documentó los lugares o vivió la experiencia de la ilegalidad, es decir, recopiló las historias, las biografías de las personas implicadas a través, no solo de la entrevista, sino también de la observación y la participación en ese estilo de vida. Sus trabajos documentan a través de la fotografía íntima en blanco y negro las diferentes vivencias. Este trabajo se recopiló en 2003 en el libro *Go no go: Les frontières de l'Europe*.

Un caso similar en cuanto a metodología es el del trabajo realizado por Olivier Jobard⁸² para la obra *Kingsley, diario de viaje de un inmigrante clandestino* (2003). En este caso el artista acompaña a la persona migrante y documenta toda la experiencia mediante fotografías y una bitácora.



Figura 161. Olivier Jobard, Diario de viaje de un inmigrante clandestino, 2003.

Tomás Ochoa en *La casa ideal* (fig. 58), para la creación de esta obra, recopila diversas descripciones de peones inmigrantes sobre cómo serían sus espacios vitales ideales. De esta manera, construye una ficción que representa las composiciones urbanas y las recomposiciones poblacionales que derivan de las migraciones.

⁸² Olivier Jobard es un fotógrafo francés nacido en 1970. Ha cubierto muchos conflictos como fotoperiodista y ha hecho diversos trabajos retratando a migrantes y refugiados.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

La obra *El bote de Ali* (fig. 117) de Sadik Kwaish Alfraji, muestra una narrativa biográfica mediante una bitácora donde a través de la historia de un niño se expone la experiencia migratoria de la propia biografía, mezclando así el método *biográfico* y el de *bitácora*, además del método de *ficción etnográfica*, pues constituye una reconstrucción de los hechos.

Pasando ahora al análisis del método *comparativo*, es necesario hacer hincapié en que este es un método complicado para las artes, ya que, supone mostrar dos realidades en comparación, aún así, hemos encontrado algunos ejemplos que queremos recalcar. El grafiti *Yendo por una buena ola – huyendo por una mejor vida* (fig. 88) de Yescka⁸³. Aquí se comparan dos realidades en cuanto a la relación entre las personas y la costa⁸⁴. Por un lado, un surfero, que se dirige a disfrutar de las olas, y por el otro un migrante que intenta encontrar una vida mejor a través de la entrada en el país mediante vías clandestinas por mar. Esto supone un trabajo conceptual de comparación de las dos realidades sociales.

Por otro lado, el método de la *ficción antropológica*, que ya se ha mencionado a través de otros métodos, supondría la recreación mediante el arte de situaciones reales. A diferencia de la ficción posibilista, la ficción antropológica suele mostrar la realidad, mientras que la posibilista crea algo que no ha existido, pero que podría existir, o haber existido. La diferencia entre ambas es pequeña, ya que, sobre todo en el arte, la misma creación supone imaginar, inventar. Podemos encontrar incluso algún caso en el que ambos métodos se usen al mismo tiempo.

Incluiríamos aquí el trabajo de Coco Fusco *Undiscovered amerindians*, basado en el trabajo conjunto realizado por la artista con Guillermo Gómez Peña. En la obra de Fusco, se nos muestran unos grabados en los que podemos ver una ficticia muestra de seres humanos. El método de ficción antropológica puede

83 Es un artista callejero y muralista mexicano. Comunica mediante sus trabajos situaciones sociales y políticas. Fundó el colectivo ASARO que usa el arte como herramienta crítica.

84 Este grafiti fue realizado en Tarifa (Cádiz) una de las localidades con más llegadas de inmigrantes ilegales en patera de España. Es una de las entradas a Europa para la inmigración africana que busca una mejor vida en el continente europeo.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

verse aquí mediante la recreación de un hecho real, pero la introducción de la ficción posibilista, hace que en vez de ser los sujetos mostrados primitivos de la época colonial, son las actividades realizadas con Gómez Peña y como la gente reaccionó ante aquella muestra ficticia de nuevos primitivos descubiertos en el siglo XX.



Figura 162. Coco Fusco, Undiscovered amerindians, 2012.

La *entrevista* es una de las herramientas más utilizadas para conseguir información primaria en muchas ciencias sociales. Es una técnica muy empleada en los proyectos de arte para relacionarse con las sociedades que se pretende conocer y retratar. Algunos ejemplos de trabajos artísticos que tienen su método principal relacionado con las entrevistas son *Flores para un desierto* (fig. 134) de Teresa Pereda⁸⁵ y *On traslation: Miedo/Jauf* (fig. 107) de Antoni Muntadas.

La obra de Pereda busca a trabajadores indocumentados para que expresen su opinión a través de arreglos florales. Durante este trabajo entendemos que, aunque no se muestra directamente en la obra, la autora debió de crear un grupo de relación en el que, a través de entrevistas, posiblemente no formales, iría comprendiendo la situación de cada individuo que al final se uniría al trabajo floral realizado.

⁸⁵ Teresa Pereda es una artista e investigadora de Buenos Aires que nació en 1956. Está especializada en etnografía indígena americana. Sus principales temas con los que trabaja son la cosmovisión y el simbolismo.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

La obra de Antoni Muntadas, sin embargo, presenta directamente las narraciones de los y las migrantes entrevistadas como protagonistas de la obra, en un formato similar al de las entrevistas televisivas. De manera que el artista las graba en vídeo, para luego mostrarlas en el montaje que produce.

Por tanto, podemos ver que el *método de la entrevista* puede servir, por un lado, para la recopilación de información que nos permita conocer a los sujetos protagonistas de nuestras representaciones, y por otro, nos sirve directamente como método de representación.

El uso del método que hemos llamado *lingüístico* varía en cierta manera del relacionado con la ciencia lingüística o la antropología, en cuanto a que no se trata tanto de un medio para conocer las lenguas y sus entresijos, como de captar la idea de diversidad, historia y otros temas a través de las lenguas.

Así, encontramos como ejemplo para este método la obra *Lengua Madre* (fig. 46) de Zineb Sedina, en la que podemos apreciar la idea de la pérdida de identidad que lleva consigo la asimilación. Para la representación de esta idea, zineb Sedina crea vídeo-instalaciones de conversaciones en los idiomas usados por su familia migrante.

Otro ejemplo de este método es la obra de Susan Hiller *Lost and found* (fig. 77), en la que podemos oír veintitrés lenguas extintas.

Con esto vemos que es necesario considerar los métodos desde su adaptabilidad a los diferentes objetivos disciplinares. El análisis de todos estos ejemplos a través de las métricas relacionadas con la temática migratoria, la intención y el método utilizado, nos permite vislumbrar el hecho de que existe una tipología en relación con las obras artísticas relacionadas con la migración, así como a otras circunstancias sociales. Aquí no solo es importante cómo se ha representado un problema social concreto, sino también el proceso hasta llegar a esa representación en cuanto a las relaciones creadas e información recopilada.

TIPOLOGÍAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ETNOGRÁFICAS

La elección de temas y problemas concretos, los objetivos que se pretende que la obra consiga, el modo en que se obtiene la información, el material o las relaciones para llegar a una representación, nos lleva, al final, a la pregunta sobre cómo estamos haciendo este trabajo. Al fin y al cabo, las ciencias sociales, como la antropología, donde la relación entre el trabajo y la sociedad es necesaria, conlleva el conocimiento de derechos humanos y de la ética de la investigación, lo que no se produce en el caso del arte cuando se acerca a estas problemáticas, dado que en general, no considera aspectos éticos que sí se consideran en otras disciplinas, como la propia antropología. En el caso de varias de las obras artísticas analizadas, el riesgo de violar algún derecho humano, o ser éticamente incorrectas, es palpable. Los tres puntos analizados son las tres causas que nos llevan a estas cuestiones éticas.

Primero, encontramos las temáticas analizadas, las cuales al ser representadas se convierten en un tema delicado no solo para aquellos que participaron en ella, sino para toda comunidad en relación. No podemos dejar de lado la idea de que las comunidades y personas migrantes no están aisladas del resto de la sociedad de acogida. Realmente ninguna sociedad, a excepción de unas pocas y pequeñas, está aislada de las demás en el planeta. Asimismo, las intenciones de la obra y la autora o el autor, pueden llevar a confusiones y malentendidos con las personas relacionadas con el tema representado.

Por último, el método utilizado para conseguir los objetivos artísticos, conlleva diversos peligros dependiendo de cuáles se han utilizado. Es decir, no supone el mismo riesgo social para las personas implicadas una búsqueda en archivos de datos, que la implicación personal en una observación participante.

En conclusión, hemos presentado aquí tres puntos de importancia en la práctica artística que conlleva trabajo con lo que denominamos sociedad, o etnoarte. Hemos podido ver las temáticas, los objetivos o intenciones y los métodos de trabajo utilizados como referencia al fenómeno de la migración.

Al mismo tiempo, hemos hecho brevemente referencia a la cuestión de la

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

ética en las prácticas de este tipo, planteando la relación entre las tres cuestiones y la importancia de las mismas en los trabajos artísticos.

En todo este análisis no podemos olvidar en ningún momento que las obras que estamos analizando y para las cuales es importante esta investigación, son aquellas que no solamente poseen un contenido estético. Es más, consideramos que la parte estética, en comparación con el contenido social, es de menor interés para nosotros. Entendemos que en estas obras la estética no es el fin, sino la herramienta y vehículo que el o la artista emplea no solamente para expresar sus ideas y sentimientos y transmitirlos, sino para otros fines sociales y políticos. Y es precisamente por eso, por ser una herramienta, que consideramos necesario su análisis como tal, así como el conocimiento del mejor uso de la misma. De esta manera, es posible que, en algunos casos, en algunas obras, la franja divisoria entre arte y documento, por ejemplo, sea muy delgada.

CAPÍTULO 3

PAPEL SOCIAL DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL FENÓMENO MIGRATORIO

3. Papel social del arte en relación con el fenómeno migratorio

3.1. Mecanismos artísticos que se utilizan en las intervenciones artísticas

3.1.1. La responsabilidad en la representación del otro

Uno de los objetivos de esta tesis es analizar el trabajo del o la artista como etnógrafo o etnógrafa, es decir, como alguien que, de alguna manera, interactúa con los individuos y sociedades tal y como lo hace un etnógrafo de la disciplina antropológica. Es por ello que nos vemos en la situación inevitable de hablar de ética.

Así, este capítulo pretende mostrar algunos dilemas que pueden surgir en el trabajo de campo artístico, vistos, sobre todo, desde la perspectiva de la disciplina antropológica. Consideramos, pues, que esta, en su experiencia, se ha encontrado con diversos problemas similares a los que la artista o el artista se encuentra en la actualidad. También hemos mostrado que las soluciones encontradas son, aunque no perfectas, sí muy útiles para hacer frente a conflictos

PAPEL SOCIAL DEL ARTE

éticos y morales. Además, consideramos que la visión de este tema nos ayuda a llevar a discusión una problemática actual, tanto en la investigación como en la práctica artística.

A partir de los Juicios de Núremberg en 1945, las diversas disciplinas científicas y sociales relacionadas con la investigación acerca de las personas fueron creando diferentes códigos éticos que rigieron sus prácticas. De esta manera, los sujetos de investigación pudieron ser protegidos de los abusos por parte de los investigadores e investigadoras.

Cada código deontológico está adaptado a su disciplina y evoluciona con ella y con la sociedad que la alberga. Es de recordar que los derechos humanos universales, recogidos especialmente en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (Naciones Unidas, s.f.), nacieron y han evolucionado dentro de un contexto histórico y geográfico, y que por ello solamente son una herramienta, una guía, para todas aquellas personas que quieran seguirla. De hecho, son la base, hasta hoy en día, de muchos de los derechos de tantos códigos legales de diversos países dentro y fuera de Occidente.

La disciplina artística, aunque no realiza experimentos con humanos tal como lo hacen otras ciencias como la sociología, la biología o la medicina, no está al margen en cuanto a relaciones sociales, menos aun cuando el o la artista decide utilizar su creatividad en/o para cuestiones y problemas sociales.

Por tanto, es cuando el arte decide salir del estudio al mundo, y acercarse a las personas, del modo en que estamos explicando, el momento en que los dilemas y problemas éticos pueden aparecer.

Y además de estas situaciones de relación con lo social, es necesario tener en cuenta cuestiones como la autoría, el robo de material o de ideas o la apropiación de las mismas en torno a acciones no éticas o inmorales.

Al igual que pueden surgir problemas éticos y morales, también aparecen

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

las polémicas y debates sobre el lugar del arte en la sociedad. Actualmente, con el incremento de las redes sociales e, irónicamente, el aumento de la necesidad de privacidad y protección de la misma, ciertas personas han visto la necesidad de proteger sus derechos. El de la imagen y el de privacidad son temas que repercuten directamente en el trabajo artístico.

Las obras de arte, con su presencia en las redes y en la web en general, tienen más repercusión que hace medio siglo, ya que, por un lado, llegan a más personas, y, por otro, las personas son capaces de dar su opinión de forma más sencilla y rápida. La facilidad para visualizarlo es mucho mayor y, por tanto, también la sensación de peligro que sienten las personas, tanto en particular como en general, así las representadas como las que no. Ya no es solo una cuestión de representar a un individuo en concreto, sino que las personas se sienten más fácilmente identificadas tanto con el qué, como con el quién. Una foto artística tomada en cualquier lugar puede suponer una invasión a la privacidad de los que en ella aparecen, un peligro para la seguridad de las niñas y niños que pudiese aparecer en las fotografías y por ende, en la reproducción en las redes sociales

Podríamos preguntarnos entonces la validez de no estar en las redes. En ese caso, quizás no tengamos ningún problema con el derecho de privacidad de aquellos que salen en nuestra obra, pero quizás tampoco existamos para el mundo, ya que, actualmente, internet es el mayor escaparate para el arte a nivel global. Las personas se informan mediante web y redes sociales de lo que pasa tanto en su pueblo como al otro lado del mundo. Así es que, para muchas personas, sobre todo para las más jóvenes de los países desarrollados, aquello que no se encuentra en la web no existe.

Estar en la web parece, cada vez más, una necesidad, convirtiéndose en un arma de doble filo. Al mismo tiempo que podemos hacer que nuestras obras de arte sean visibles para más personas, también nuestros métodos de trabajo lo son. Mientras que, en nuestra sociedad o grupo social, algo pudiera parecer correcto,

PAPEL SOCIAL DEL ARTE

fuera de allá puede parecer totalmente incorrecto. La moralidad, en muchos aspectos, es relativa en el tiempo y el espacio. La web deshace las paredes y las distancias entre culturas y sociedades, lo que nos facilita la comunicación, pero también el conflicto.

La Constitución española describe así el derecho a la intimidad en su primer punto: «Se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen» (art.18 CE). A lo que añade en el punto cuatro: «La ley limitará el uso de la información para garantizar el honor y la intimidad personal y familiar de los ciudadanos y el pleno ejercicio de sus derechos» (ídem). Del mismo modo, en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, sobre este mismo tema, en el Capítulo II, artículo 7 podemos leer sobre lo que se considera intromisión ilegítima, lo siguiente en el punto 3: «La divulgación de hechos relativos a la vida privada de una persona o familia que afecten a su reputación y buen nombre, así como la revelación o publicación del contenido de cartas, memorias u otros escritos personales de carácter íntimo» (art. 7 LEJSP, de 5 de mayo). A lo que el punto 5 añade: «La captación, reproducción o publicación por fotografía, filme o cualquier otro procedimiento, de la imagen de una persona en lugares o momentos de su vida privada o fuera de ellos, salvo los casos previstos en el artículo 8.2» (ídem).

No nos queremos alargar aquí en cuestiones legales. Estas son un ejemplo de las leyes que protegen la intimidad de las personas en el territorio español. Con ello queremos mostrar, que las reproducciones de la imagen de las personas pueden ser consideradas una intromisión a la intimidad y al honor, y que de no hacerlo de forma correcta pueden acarrear problemas legales. Es por ello importante conseguir las autorizaciones de las personas que participan en nuestros proyectos, ya sea para el uso de información privada y/o con su propia imagen.

Tenemos que tener en consideración que este es un tema que varía de un país al otro, ya que, tiene relación con la legislación de cada uno. Sin embargo, la buena práctica de conseguir el consentimiento de uso de cada uno de los

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

participantes, en la medida de lo posible, puede ahorrarnos grandes problemas en casi cualquier parte.

No solo estos derechos a la privacidad de los demás pueden ser violados en las obras artísticas, también pueden serlo otros de otra índole dentro de nuestros trabajos realizados en entornos y con personas pertenecientes a grupos. Por ejemplo, aquellos relativos a la propiedad intelectual, el de las comunidades indígenas a la dignidad, o el de un grupo estigmatizado a la libertad.

De la misma manera, nuestros propios derechos como artistas pueden ser violados durante nuestro trabajo artístico con instituciones o grupos sociales. Algunos ejemplos podrían ser: el impago a los artistas por sus servicios u obras; incumplimiento de contratos; la pérdida, mala conservación o manipulación de las obras de arte por mala fe o incorrecto trabajo; de manejo, la apropiación de los trabajos o falta de autoridad de los mismos; o violación de la ley de propiedad intelectual.

Hemos relatado hasta este punto los problemas legales que puede acarrear una mala praxis en el arte relacionado con la problemática que tratamos, pero deberíamos hacer también una reflexión sobre la responsabilidad del o de la artista. Con estos términos quiero hacer referencia a la moral de cada persona, entendida como las prácticas, los comportamientos o los hábitos que cada cual realiza en sociedad y que tienen que ver con los valores de las personas.

Estos asuntos están desarrollados en diversos trabajos filosóficos como el de Graciano González R. Arnaiz (2021). En *Ética y responsabilidad* (2021) el filósofo cuestiona el porqué de hacer o no hacer algo y critica que nuestras acciones se basen solo en códigos morales o éticos, sin que paremos a pensar sobre qué es correcto hacer en cada situación. Según este autor, frecuentemente damos más atención a las consecuencias de nuestros actos sin considerar que estas consecuencias pueden resultar diferentes para cada persona: «las propias consecuencias están abiertas a ser interpretadas por los distintos interlocutores» (González R. Arnaiz, 2021, p.77). Indica, además, que en ocasiones pequeñas acciones aparentemente inofensivas pueden, a la larga, resultar muy dañinas.

En nuestra reflexión en relación con el arte en sociedad o etnoarte, que es el foco de esta tesis doctoral, vemos que sucede un proceso similar, es decir, es decir, son procesos que, aunque parten de buenas intenciones iniciales, pueden conllevar a riesgos de explotación o incurrir en falta de ética. Mediante la reflexión sobre algunas cuestiones éticas y morales, y con la ayuda de códigos éticos, así como trabajos de etnografía como referencia, creemos que es posible la mejora de las prácticas de los artistas y las artistas en el trabajo de campo.

Como podremos ver, las y los artistas que hemos entrevistado y conocido durante esta investigación están abiertos a las reflexiones de este tipo de asuntos, pero en ocasiones, sobre todo cuando se trata de jóvenes artistas, carecen de la perspectiva necesaria. Por fortuna, tanto esta perspectiva, como la sensibilidad de artistas, pueden ser expandidas con la ayuda de la antropología.

3.1.2. Taller sobre ética en estudiantes de arte graduados/as

Durante abril de 2019 impartí un taller¹ sobre ética en las prácticas artísticas en la Universidad de las Américas de Puebla² (Udlap), contando con el apoyo de Teresa Jareño, sobre el uso de la antropología en el trabajo artístico. En este curso de cuatro días³ se abordó la relación entre la práctica antropológica y la artística, así como la utilidad y necesidad de la ética disciplinar para trabajar con personas en el arte. En él participaron varios alumnos y alumnas graduadas en arte de la misma universidad⁴.

Para desarrollar el contenido sobre la ética artística se utilizó la ética de

1 Ver Anexo IV

2 La Universidad de las Américas de Puebla es una universidad privada en San Andrés Cholula, Puebla, México.

3 De los cuatro días, uno fue usado para el ejemplo de Teresa Jareño, donde relató su viaje en la Antártida y cómo empleó técnicas antropológicas para la realización del proyecto artístico. Los otros tres se utilizaron para mostrar las cuestiones sobre ética en las prácticas artísticas.

4 Los estudiantes participaron activamente en el taller y expusieron varios problemas éticos que relataré tal y como recuerdo y que fueron muy ilustrativos de los problemas con los que un artista puede encontrarse en su actividad en sociedad

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

la disciplina antropológica, y algunos de sus ejemplos y conceptos tales como ética, moral, políticamente correcto, derechos humanos, justicia y otros términos necesarios para el análisis de los dilemas éticos que el propio alumnado había encontrado durante sus prácticas artísticas.

Finalmente, se hizo una actividad práctica con la creación de un esquema de los puntos a tomar en consideración para un código ético para las artes, incluyendo los diversos puntos sobre los que existen desacuerdos en cuanto a la creación y aplicación de códigos éticos.

Del análisis de trabajos de estudiantes sobre la problemática ética se destacan dos casos. El primero es el de la experiencia de una alumna con una comunidad mexicana⁵ implicando a una institución. Del análisis de este caso surgieron dos dilemas: por un lado, un asunto con la institución financiadora y por otro el problema de la beneficencia. Ambos temas suelen estar presentes en la antropología y es por ello que las soluciones ofrecidas estuvieron basadas en los códigos deontológicos⁶ de esta disciplina. En la primera disyuntiva, la institución financiadora abusaba de su posición para conseguir que la artista hiciera un trabajo dentro del proyecto que se le estaba financiando y que ella consideraba que no era seguro para su propia persona. La artista se encontraba en el dilema de aceptar, seguir con el proyecto y poner en riesgo su seguridad, o no aceptar y perder la financiación y el trabajo.

Existen varios casos en la antropología donde se han dado estas circunstancias, y es por ello que los códigos deontológicos de esta disciplina suelen hacer hincapié en la especificación de los límites en los que se puede mover el y la antropóloga. De esta manera, en el caso de la Federación de Asociaciones de antropología del Estado español (Faaee) aconseja en el punto

5 Tomando en cuenta la implicación con instituciones y otras terceras personas, se ha decidido no decir los nombres de las alumnas para que no repercuta de forma negativa en posteriores proyectos para ellas.

6 Se utilizó tanto el código de la American Anthropological Association como el de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado español.

III de su código deontológico «Confirmar la compatibilidad de los propósitos y exigencias de las instituciones públicas y privadas» (Faaee, 2014 p.4). Es por ello que a la alumna se le aconsejó que en futuros trabajos similares concretará en un contrato o similar cuáles eran sus límites de trabajo⁷. Al igual que la seguridad por aquellos con los que trabajamos, debemos velar por la nuestra.

El segundo dilema que mencionaremos tuvo que ver con la beneficencia. En este caso encontramos diversas cuestiones. Por una parte, un dilema consistía en y una vez finalizado el proyecto, si unos retratos que la artista entregó a los colaboradores, eran suficiente obsequio y, por otro, si era necesario realmente ofrecer algo.

En este caso, los códigos de la American Anthropological Association (AAA) y la Faaee tienen respuestas un tanto diferentes. Mientras que la primera no considera necesaria la beneficencia a la comunidad, la Faaee en su punto IV afirma que es necesario «redundar en un beneficio social lo más amplio posible» (Faaee, 2014, p.4). Así pues, se le preguntó a la artista si al comenzar el proyecto la comunidad pidió algo a cambio de su participación. A partir de la negativa de esta, consideramos que la artista no tenía ninguna obligación de beneficencia, y que su ofrenda por la ayuda podía considerarse como una buena práctica. La alumna admitió que en todo momento tuvo el miedo de que, al pertenecer a un nivel económico superior al de la comunidad, esta le exigiera dinero para continuar con la participación o incluso al finalizar esta. Así, se le aconsejó para futuros proyectos que dejara claro el tema de la beneficencia en el Consentimiento Informado⁸.

7 Aquí es necesario tomar en cuenta que los trabajos de esta alumna se estaban centrando en Los Estados Unidos de México, donde la violencia e inseguridad, sobre todo para mujeres, es muy alta en comparación con otros países y que por ello es un factor a tener en cuenta.

8 Se denomina consentimiento informado al proceso por el cual las personas aceptan voluntariamente participar en un proyecto de investigación. Este proceso incluye la información sobre la investigación o proyecto en relación con sus objetivos, riesgos, beneficios, derechos, responsabilidades y toda la información necesaria para que los y las participantes puedan tomar la decisión de participar o no en el mismo. Dependiendo de la disciplina existen diferentes tipos de consentimiento informado o variantes del mismo adaptados a las situaciones.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En el segundo proyecto mencionado, la alumna expuso sus problemas en cuanto a trabajar con propiedad privada ajena. En este caso, su idea era reactivar ciertos edificios abandonados mediante una acción artística, lo que consistió en colocar unos diseños propios en los lugares seleccionados.

El problema surgió en cuanto que uno de los propietarios se negó a mantener aquellos diseños en su propiedad por miedo a que pertenecieran a bandas delictivas o que las atrajera de alguna manera. Así pues, se explicó a las y los alumnos que, aunque la idea era muy interesante y probablemente beneficiosa para la ciudad, debía comprenderse tanto el temor del propietario, como la situación real de peligro en la ciudad, debido a que muchos y muchas delincuentes utilizan señales visuales para marcar sus territorios y actividades. Quedó claro que debía prevalecer la seguridad de la persona, a la creación de un proyecto artístico, ya que, de lo contrario, el arte podría estar creando situaciones no controladas que facilitarían la aparición de actos de maleficencia.

En los dos ejemplos tomados del campo de la Antropología, que estamos usando aquí como referentes, se resalta la necesidad de proteger a todo aquel que pueda ser dañado por cualquier trabajo de investigación, tanto de forma directa como indirecta, es decir, tanto a los participantes como a otras y otros miembros de la comunidad. En estos casos, es necesaria la participación de las personas a cargo, como progenitores/as o representantes legales.

Entre las experiencias personales que se discutieron durante el taller, se destaca una segunda experiencia, que trata del uso de niños y niñas necesitados en procesos artísticos. En este caso analizado, se pagó a un niño para bailar, y se subrayó la necesidad de asegurarse de que no existía coacción, puesto que la necesidad puede implicar una participación no autónoma⁹. Asimismo, se

⁹ Es de destacar aquí que, en sociedades como la mexicana, y sin mencionar los casos más graves de abuso de menores, pueden verse niños y niñas de edades por debajo de los 10 años, trabajando para conseguir algo de dinero para el sustento familiar. También se alquilan estas y estos menores como reclamo para pedir dinero. En muchas ocasiones, este dinero no va directo a las familias que lo necesitan, sino a grupos organizados que abusan de menores y de sus familias.

debatíó si era posible obligar a alguien a participar tras dar su consentimiento o a que no pudiera retirar su colaboración. Se explicó que, en esta situación, todo participante tiene derecho a desvincularse de la actividad, así como a retirar todo material que hubiera cedido.

En la acción de obligar, de alguna manera, a seguir participando o negarnos a devolver el material cedido, estaríamos cayendo en acciones de maleficencia, de coacción o incluso de extorsión y , por tanto, estaríamos destruyendo la autonomía del sujeto que es lo que hace su participación no ética, es decir le estaríamos negando sus derechos.

3.1.3. Algunas herramientas deontológicas para orientar éticamente las relaciones entre la producción artística, instituciones y sociedad

Siguiendo con la actitud del o la artista frente a los grupos, muchas veces marginales, a los que se pretende ayudar y que se convierten en activo artístico, haremos referencia en este capítulo al egoísmo de la artista o del artista. En este caso, seguiremos centrándonos en los trabajos relacionados con la migración y los grupos sociales que la componen.

Por una parte, podemos preguntar en qué medida hay egoísmo cuando trabajan artistas sobre migración. Por otra parte, el análisis ético de estas situaciones puede tener un peso importante para reflexionar sobre quién se beneficia de esas obras. Volviendo a la antropología como símil, y aun teniendo en cuenta que esta tiene objetivos diferentes en cuanto a su trabajo en comparación con el arte y también puede tener fuentes de financiación diferentes, no todos los trabajos de esta disciplina conllevan un beneficio para la comunidad con la que trabaja. En ocasiones son trabajos de investigación que solo benefician a la comunidad científica. De igual manera, puede haber trabajos artísticos que únicamente beneficien a la persona artista y su público. Esto podría llevar a cuestionarnos sobre la dimensión negativa de esta acción.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Dependiendo del código deontológico, podemos encontrar diferentes opiniones al respecto en referencia a la práctica de cada disciplina. En el caso de los principios de responsabilidad profesional de la American Anthropological Association (2012), el derecho de beneficencia, aquel que obliga al antropólogo o antropóloga a dar algún tipo de beneficio al grupo social o individuos que colaboran con él o ella, no es obligatorio. En el punto siete de la declaración ética de principios de responsabilidad profesional de la AAA sobre el mantenimiento de las relaciones hace referencia a que «Anthropologists may gain personally from their work, but they must not exploit individuals, groups, animals, or cultural or biological materials»¹⁰ (American Anthropological Association, 2012). Sin embargo, la Faaee en el punto final de sus Orientaciones deontológicas para la práctica de la antropología profesional (2014) hace referencia a que «las antropólogas y los antropólogos consideran que su trabajo y sus prácticas de investigación deben siempre y, por encima de todo, redundar en un beneficio social lo más amplio posible» (Faaee, 2014, p.4).

Para comprender dónde está el problema de esta acción, creemos que es de importancia comprender la cuestión ética y de derechos de las personas. En antropología, según la American Anthropological Association, si el trabajo se ha realizado de una forma ética correcta, no hay problema para quien es el beneficiario de él. Es preciso comprender que la ética tiene su base en la concepción de la justicia¹¹ que se tenga y, teniendo en cuenta que esta no es igual para todo el mundo, en muchas ocasiones se toman los derechos humanos como referencia pragmática para poder crear relaciones humanas ecuánimes.

Las relaciones sociales que se generan alrededor del arte son múltiples y

10 Nota de la traductora: Los antropólogos pueden obtener ganancias personales de su trabajo, pero no deben explotar a los individuos, grupos, animales o materiales culturales o biológicos.

11 Dentro de los tipos de justicia podemos encontrar, por ejemplo, el utilitarismo basado en la búsqueda de la felicidad en el mayor número de personas; el libertarismo, que se basa en la libertad tanto de la persona como de mercado; o el igualitarismo, que busca que haya igualdad en la libertad. Esto afecta a todos los estratos de una sociedad, desde su tipo de economía y derechos, hasta su estratificación social, o el estado de bienestar (García-Alonso, 2016).

PAPEL SOCIAL DEL ARTE

deben ser vistas, cada una, desde su propia perspectiva para poder ser analizadas de forma adecuada en referencia a la ética que las envuelve.

A partir de esta referencia ética, hemos clasificado estas relaciones del arte con la sociedad en tres tipos: (1) las relaciones que se producen entre la obra de arte, la o el artista y las instituciones; (2) la relación entre la obra de arte, la sociedad y la vida privada del artista o la artista, y, por último, (3) la relación de la práctica etnoartística. Además de estos temas, el debate en muchas ocasiones está en la censura.

En referencia al primer tipo, a la relación entre el arte y las instituciones, en España existe el denominado *Código Deontológico del Instituto de Arte Contemporáneo* (IAC)¹², aprobado por la Asamblea General el 6 de mayo de 2011, en el cual se especifican cuáles son las relaciones de la artista o del artista con diferentes instituciones e individuos, como marchantes, museos o galerías y cuáles deben de ser los términos de trabajo entre las diversas partes a fin de que sean éticos. El código resulta una excelente herramienta para el trabajo profesional de este sector y para la protección de los derechos del artista o de la artista, así como de compradores/as y expositores/as, donde se proteja no solamente la legitimidad de la obra y su cuidado, sino también aquellos derechos referentes al pago del o de la artista y sus derechos como autor o autora.

Estos códigos solventan, principalmente, los problemas derivados del abuso por parte de instituciones en cuanto al trato a la artista o al artista y la venta de obra no legítima.

En cuanto al segundo tipo, a la relación entre el arte y la vida privada del artista o de la artista, encontramos aquí un debate moral. Por ejemplo, Rachel Cooke¹³ expuso su punto de vista sobre las decisiones éticas tomadas por la Tate Modern de Londres en cuanto a la exposición de las fotografías de Graham

12 Puede verse en <https://www.iac.org.es/documentos/codigo-deontologico.html> (consultado en 7 de marzo de 2022).

13 Periodista británica en el The Guardian y ganadora del premio British Press Awards.

Ovenden en un artículo de opinión¹⁴. La cuestión era si se debía o no mostrar la obra de este artista conociendo su vida sexual y las acusaciones de pedofilia (Cooke, 2013). La moral es una cuestión espacio-temporal importante, pero relativa. Por ello, la diferencia entre las sociedades y sus miembros, los cambios morales y normativos en lo que suponen la revisión de actitudes y acciones que en otros tiempos estaban normalizadas, a día de hoy, afectan a la exposición, o no, de ciertas obras de arte basadas en las actividades privadas de las artistas y los artistas.

Pero el punto central de la tesis doctoral está en la ética en cuanto a las prácticas artísticas sociales, es decir, en el tercer tipo, la relación de la práctica etnoartística. Nos referimos de esta manera a aquellas prácticas o proyectos artísticos que tienen lugar en sociedad, así como aquellos trabajos que se relacionen con la sociedad¹⁵.

Este tipo de trabajos tienen relación directa o indirecta con personas, al igual que los trabajos antropológicos lo tienen con las sociedades que investigan, y , por tanto, se corre el riesgo de hacer daño¹⁶ a esos individuos. La ética, en antropología, tiene que ver con la idea de no maleficencia, y es en este aspecto en el que el punto de vista sobre las relaciones del arte con la sociedad se diferencia de las dos visiones anteriormente citadas.

3.1.4. La perspectiva de los y las artistas en el trabajo en sociedad

A la hora de analizar el trabajo de una o un artista es importante también ser conscientes de su perspectiva. En el taller impartido en la Udlap, pudo apreciarse cómo las diversas procedencias económicas de los y las alumnos mostraban

14 Graham Ovenden es un pintor y fotógrafo inglés nacido en 1943.

15 Esto también podría aplicarse a situaciones individuales de trabajos realizados con personas específicas y no dentro de una sociedad, pero en este trabajo nos centraremos sobre todo en el aspecto de la práctica social.

16 Nos referimos aquí como daño a diversas formas de perjudicar a una persona, como la física, la mental, la social o la económica. Es necesario comprender esto de una forma holística, sobre todo dentro de una sociedad globalizada.

PAPEL SOCIAL DEL ARTE

diferentes visiones de la sociedad en la que vivían.

Son diversas las preguntas que se nos pueden ocurrir sobre la perspectiva y el papel de la persona artista en trabajos artísticos en sociedad. Por un lado, se ha de observar desde dónde mira la o el artista.

En el caso de los antropólogos/as y los etnógrafos/as hay un trabajo previo de concienciación del extrañamiento, para poder ver desde una perspectiva neutral y construir a partir de ella. Este se consigue a través del estudio, la reflexión y la práctica y permite a las y los investigadores alejarse lo suficiente de sus propias concepciones del mundo, para poder observar las de otros sin prejuicios y sin juzgar sus acciones. De esta manera puede llegar a comprenderlas y representarlas de la forma más adecuada posible.

En el caso de los y las artistas, en principio no existe nada de esto. Así, que estos y estas artistas se acercan a esas personas desde su propia concepción del mundo, de la realidad social, corriendo ciertos riesgos relacionados con la concepción personal de la persona artista en cuanto al otro.

De la misma manera, al no existir ese acercamiento para con la sociedad del otro por parte del o de la artista, el problema es que pueda llegar a ser idealizado y malinterpretado, o incluso no comprender todas las dimensiones que supone.

Entender la experiencia de vida de los otros, la perspectiva de vida y sus dimensiones políticas, desde el punto de vista de la otra persona, es una tarea difícil. Es cierto que a los y las artistas se les pide una visión personal del asunto tratado, sin embargo, en cuanto a los fenómenos y temas sociales, el arte puede llegar a profundizar en la comprensión del otro, apoyándose también en los recursos ofrecidos por la antropología. Esto no significa que posteriormente las y los artistas no puedan interpretarlo desde su propia visión como artistas, de la realidad social. Solo significa que deberían de ser conscientes en cuanto a la información que están añadiendo proveniente de esa concepción.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En la antropología este tipo de situaciones han sido recogidas por muchos y muchas antropólogas. Un ejemplo claro puede ser el relatado por Marvin Harris en su libro *Vacas, cerdos, guerras y brujas* (2007). En el capítulo *El macho salvaje* relata parte de la experiencia de la doctora Judith Shapiro en su estudio etnográfico de los yanomamo. En este relato destaca el papel pasivo de la mujer yanomamo y el machismo de los hombres en esa sociedad. Cuenta, además, el hecho de que estas mujeres esperan ser maltratadas por sus esposos. A raíz de esto, estas mujeres comparan el amor de sus maridos mediante las cicatrices que portan. Así, el texto comenta que las mujeres yanomamo se veían sorprendidas porque la antropóloga no portaba ninguna cicatriz, a lo que ellas concluían que ningún hombre la había amado lo suficiente.

En el libro de Harris podemos leer «Chagnon afirma que las mujeres yanomamo esperan ser maltratadas por sus maridos y que miden su estatus como esposas por la frecuencia de las pequeñas palizas que les propinan sus maridos» (Harris, 2007, p.89). El autor afirma posteriormente que «aunque no podemos concluir que las mujeres yanomamo desean que se las pegue, podemos decir que lo *esperan*» (ídem).

Este ejemplo de machismo extremo muestra cómo el matrimonio, la posición de la mujer en una sociedad y el funcionamiento de la misma, no es igual en todas las sociedades y su comprensión puede resultar difícil para aquellas personas ajenas a ella¹⁷. Es por ello que en la enseñanza antropológica se suele hacer hincapié en el concepto de etnocentrismo y en que este no guíe los trabajos etnográficos. Esto no significa aceptar todas las acciones humanas como buenas y adecuadas, pero sí implica cierta perspectiva relativista. Es decir, poder ver las acciones sociales dentro de sus propias realidades sociales. En las artes generalmente no se reflexiona sobre este tipo de conceptos, ya que, hasta ahora,

¹⁷ Mostramos este ejemplo aquí como una muestra exagerada de las diferentes formas de acción en las diversas sociedades humanas y no porque estemos de acuerdo con la práctica de la violencia en ningún caso.

pensamos, no ha habido ninguna necesidad, dejando así en manos del artista o de la artista este tipo de cuestiones morales.

Con todos estos problemas, podríamos cuestionarnos sobre las capacidades de los y las artistas para realizar interpretaciones en contextos ajenos a su persona. Así, la cuestión de la idealización de los problemas de otras sociedades también es importante, junto con la posibilidad de representar aquello que no se comprende.

Evidentemente, hay muchos y muchas artistas que trabajan con comunidades y sociedades consiguiendo unos proyectos excelentes, donde crean arte de calidad y al mismo tiempo consiguen el objetivo social que perseguían, sin vulnerar los derechos de nadie y sin necesidad de estudios previos sobre el tema. Pero muchas de estas personas son artistas que tienen una trayectoria amplia que les ha dado la experiencia para una labor social correcta o son asesorados/as por otros y otras con experiencia en labores sociales.

Es por ello que a continuación mostraremos someramente la forma en la que la antropología aborda la representación del otro. Esto con el fin de ver la utilidad de esta disciplina como referencia para el desarrollo de la práctica artística social con migrantes u otros sectores de la sociedad.

3.1.5. La representación del otro en la antropología

La antropología ha dedicado muchos de sus estudios, sobre todo aquellos más clásicos, a la representación del otro. Es por ello que la consideramos aquí la disciplina de referencia, porque lo que la antropología ha hecho mediante palabras, por su parte, el arte lo hace mediante imágenes.

En la actualidad esta frontera entre las dos disciplinas es más difusa en cuanto a los medios que en cuanto a los objetivos, ya que, la interdisciplinariedad tanto en arte como en antropología es grande. No olvidamos, por supuesto, que una cuestión es hacer antropología y otra hacer arte, pero como ya hemos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

señalado con anterioridad, nuestro objetivo en esta tesis es analizar las formas de trabajar, los métodos, y no tanto el producto final de los mismos. Por lo tanto, no buscamos decir que la antropología hace arte, o que el arte hace antropología. Solo indicamos que en ciertas prácticas y en cuanto a sus metodologías, ambas están cerca la una de la otra, sobre todo cuando el arte se ocupa de la temática social y la antropología usa las técnicas artísticas de representación. Esta condición de estar cerca la una de la otra, permite a ambas aprender para mejorar en sus metodologías y prácticas.

En este representar al otro, la antropología ha encontrado en su camino los problemas que supone tanto esta representación, como el trabajo previo para conocer a ese otro que se desea representar. Así, ha creado los medios para hacer frente a esos problemas que surgen, dando nacimiento a códigos deontológicos y directrices éticas de las que valerse. Aunque no son una varita mágica, sí que presentan facilidades de acción en los casos de conflictos de intereses y éticos.

Este trabajo representativo de las sociedades realizado por la antropología, en sus inicios estaba lleno de visiones y perspectivas etnocéntricas, de lo que hoy se consideraría abusos por parte de los y las investigadores a la hora de conseguir información o de involucrarse en las vidas de aquellos otros. La incompreensión de las vidas y formas sociales ajenas a la propia han producido multitud, no solamente de problemas dentro de aquellas sociedades, sino también de descripciones incorrectas, con sesgos propios de cada época. Esto genera que el público lector de esas descripciones, tenga una visión incorrecta de aquellos y aquellas que son investigados/as y representados/as, lo que a su vez supone en un daño social e individual a esas comunidades.

Un ejemplo en la práctica antropológica es el capítulo «*No estamos de acuerdo con algunas de tus interpretaciones*»: *Gestión de la información en el trabajo de campo con personas estigmatizadas* de Virtudes Téllez Delgado¹⁸

18 Virtudes Téllez Delgado es profesora contratada doctora en el departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español de la Universidad Autónoma de Madrid.

recogido en el libro de Margarita del Olmo *Dilemas éticos en antropología* (2010). Este está relacionado con el trabajo de Virtudes Téllez Delgado en asociaciones socioculturales de musulmanes y musulmanas que viven en Madrid y que tienen como objetivo reducir la estigmatización sufrida sobre todo a raíz de los atentados en Madrid del 11 marzo de 2004¹⁹. En este trabajo Virtudes Téllez Delgado reflexiona a partir de su experiencia sobre la ética a tener en cuenta a la hora de publicar un trabajo de investigación (ética que podríamos tener en cuenta de igual manera al crear obras de arte). En cuanto a esto, Virtudes Téllez Delgado reflexiona así:

¿Cómo se ha de gestionar la información de un trabajo de campo cuando sus informantes no están de acuerdo en el modo en que es interpretada? ¿Quién establece los límites y convergencias entre lo que se piensa, se dice y se hace: han de ser los informantes o el/la antropólogo/a? ¿Debemos limitarnos en exclusiva a repetir lo que dicen los informantes y nada más? ¿Cuándo se ha de explicitar nuestra posición política ante la situación encontrada? (Téllez Delgado, 2010, p.188).

Encontramos en estas palabras de Virtudes Téllez Delgado cierta coincidencia con algunas de nuestras reflexiones en cuanto a las prácticas artísticas y los límites que podemos encontrar en las interpretaciones de los fenómenos sociales con los que se trabaja. Al final, el arte es una interpretación de la realidad realizada por el artista o la artista y su conocimiento, sus sentimientos, su visión artística y su técnica artística.

Volviendo a Virtudes Téllez Delgado, el objetivo del trabajo de campo de esta, era saber cómo era el funcionamiento de este tipo de asociaciones. Sin embargo, lo que el colectivo investigado esperaba era que la investigadora

19 Los atentados ocurridos el 11 de marzo de 2004 en Madrid fueron unos ataques terroristas realizados contra cuatro trenes de cercanías en Madrid por parte de Al Qaeda y al Grupo Islámico Combatiente Marroquí. Fallecieron 193 personas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

creará un escrito que les ayudara con su problema de la estigmatización²⁰. De esta manera, la comunidad al leer el trabajo de la antropóloga malinterpretó este y concluyó que suponía una mayor estigmatización a raíz de algunas de las conclusiones sacadas por Virtudes Téllez Delgado sobre actividades y normas de la asociación (Téllez Delgado, 2010). De esta manera reflexiona en el escrito la antropóloga:

¿La diferencia de intereses implica una diferencia de entendimientos? ¿Esta falta de consenso se debe sólo a trabajar con una población estigmatizada en un contexto fuertemente politizado? [...] ¿Cuáles son las implicaciones de trabajar con personas que son conscientes de temer un estigma? (Téllez Delgado, 2010, p. 193).

Un trabajo de investigación o un trabajo artístico, son creados para unos lectores o lectoras, para unos espectadores o espectadoras, por tanto, la repercusión de siempre va a existir y por eso mismo, es conveniente preguntarnos qué tipo de repercusión consideramos buena o aceptable y en qué medida. Es por ello que las cuestiones o dilemas éticos surgen cuando se trabaja con comunidades o individuos, y más como el caso de Virtudes Téllez Delgado, si estos resultan estar estigmatizados o marginados por la sociedad que les rodea.

Es necesario recordar que de muchas de las interpretaciones que se han realizado en el tiempo por antropólogos/as, viajeros/as, misioneros/as y marineros/as, provienen muchos de los prejuicios que la sociedad actual tiene y mantiene y que esto lleva a la posterior marginación de sectores de la población.

Las similitudes en este aspecto entre antropología y arte hacen, que la necesidad de una ética para el trabajo de campo artístico pueda ser

²⁰ La asociación con la que Virtudes Téllez Delgado trabajó se había producido después de los atentados del 11 de marzo de 2004 en España. La asociación tenía como objetivo evitar la estigmatización de la comunidad musulmana generado por aquellas acciones.

considerado como un tema urgente, ya que, las mismas malas interpretaciones o representaciones que se pueden dar en un escrito antropológico, pueden darse en una obra de arte. Y no solo eso, en el caso del arte, es necesario tener en cuenta que, a diferencia de las monografías, artículos y similares utilizados por la antropología, por su idiosincrasia, puede resultar un medio mucho más cercano a la población. Y, por ende, se presta a más interpretaciones por su falta de palabras, por un lado, y, por otro lado, por su facilidad para influir en la gente, así como para afectar a su comportamiento. Finalmente, no debemos olvidar, que sobre todo en los últimos siglos, algunas y algunos artistas han tenido una tendencia hacia la libertad y a considerar que el arte necesita total independencia de la sociedad en cuanto a límites creativos se refiere.

Oscar Wilde creía en la absoluta libertad del o la artista a la hora de crear, lo libraba de la ética y la moralidad «Ningún artista tiene simpatías éticas» (Wilde, 2020, p.14) o «Ningún artista es morboso jamás» (idem), son frases que podemos leer en su novela *El retrato de Dorian Gray*, y resultan una buena muestra de su forma de pensamiento sobre la sociedad que le rodeaba. Ideas similares expresó el autor en su escrito *El alma del hombre bajo el socialismo*, donde muestra la necesidad de un arte que no tenga como límite ni el público ni el estado (Wilde, 2010). «Una obra de arte es el resultado único de un temperamento único. Su belleza proviene exclusivamente de ser el autor lo que es, y nada tiene que ver con el hecho de que otras personas requieran esto o aquello» (Wilde, 2010, p.35).

Sin embargo, en esta tesis hablamos sobre un tipo de arte que no tiene gran relación con esta visión de Oscar Wilde y su trabajo. No es arte que pueda ignorar a la sociedad para ser creado, ya que, es sobre y para la sociedad que se crea. Consideramos que no por ello la persona artista es menos libre. Simplemente, debe adecuarse a unas circunstancias que le benefician a él o ella y a aquellas personas desde las que crea y para las cuales crea arte también. Es, en definitiva, un arte diferente al que Oscar Wilde sentía y consideraba como verdadero arte, simplemente porque su naturaleza es diferente. Lo que tratamos es un arte comprometido y por ello debe ajustarse a las necesidades y derechos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de las sociedades retratadas. Podríamos decir que el o la artista en su papel de etnógrafo/a juega a un juego diferente, con reglas diferentes.

La relación con el otro, por tanto, es inevitable en proyectos sociales como son aquellos relacionados con el tema de las y los inmigrantes y los problemas que surgen a raíz de esa acción. Ya sea porque observamos y/o porque participamos con aquellos y aquellas, nuestra presencia es real en el espacio que se comparte. Crear sobre alguien sin haber participado con ella o con él no es posible, al menos para crear algo real y verosímil para y evitar estar lleno de ideas preconcebidas sobre los otros.

Tanto la disciplina artística como la antropológica, cuando hacen un trabajo con alguna sociedad o grupo humano, necesitan respetar a ese otro, su cultura material e inmaterial, al individuo, así como al grupo. Para ello, la antropología hace uso de la ética generalmente recogida en códigos deontológicos, que, aunque en principio pueden considerarse como unos condicionantes, también es necesario aceptar que se transforman en útiles herramientas, sobre todo en los casos en los que aparecen dilemas sociales. Además, las experiencias de otros/as investigadores/as sirven para evitar o saber lidiar con este tipo de dilemas. Pero, nos preguntamos si, aparte de la experiencia, los y las artistas cuentan con esos recursos. Este es uno de los temas que se tratarán de ver en las entrevistas realizadas más adelante.

Podemos apreciar la facilidad con la que un proyecto con inmigrantes puede tornarse complicado, éticamente hablando. Hemos mostrado un ejemplo sencillo de antropología que consideramos fácil de trasladar a la práctica artística. Así, nos planteamos algunas cuestiones como si toda práctica artística es válida o si los artistas contamos con derechos especiales, diferentes a los de otras disciplinas, para representar desde nuestra perspectiva esas dimensiones sociales. Al mismo tiempo nos preguntamos si es necesario un análisis de posibles daños.

3.1.6. El costo del uso del arte para las reivindicaciones sociales

En este capítulo se han analizado varios puntos en referencia a la ética que

PAPEL SOCIAL DEL ARTE

debe tener la artista y el artista a la hora de trabajar con y para los y las migrantes, así como para la sociedad.

Por un lado, se ha querido resaltar la similitud con la práctica antropológica y etnográfica a fin de subrayar esta última como posible punto de partida para resolver problemas éticos en la práctica artística. Entre estas similitudes se ha señalado el hecho de que ambas prácticas deben tener cuidado a la hora de considerar los derechos humanos. Además, se ha mostrado la importancia de unas buenas prácticas éticas para poder evitar encontronazos con la justicia de cada país y respetar los derechos humanos.

Para mostrar la importancia del aprendizaje de la ética en referencia a la práctica artística se ha puesto como ejemplo el taller que se realizó en la Udlap de México. Aquí se ha podido ver claramente que los problemas éticos con la sociedad existen en la práctica artística y que la falta de una enseñanza específica en las artes supone ciertos riesgos para los y las artistas.

Por otro lado, nos referimos a la actitud del o la artista cuando trabaja con asuntos que implican a la sociedad o a lo social. Se ha pretendido ver cuán peligroso es o no, el egoísmo a la hora de trabajar con personas. De esta manera se pudo señalar que esta actitud puede afectar a los derechos humanos de los colaboradores. De igual manera, esto no significa que cuando trabajamos con otras personas siempre deba repercutir en un beneficio para aquellas. Así, se ha apuntado la necesidad de un consentimiento informado para evitar que nuestras acciones se puedan considerar maleficientes.

En este capítulo se ha resaltado la importancia de trabajar la perspectiva o visión antropológica para un buen trabajo artístico con la sociedad. Hemos querido mostrar que los prejuicios son muchas veces invisibles, y que es necesario entrenar la vista y la mente para no caer en el etnocentrismo que tanto daño puede hacer a la sociedad y nuestro trabajo en arte.

Los ejemplos antropológicos que hemos utilizado nos han servido para

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

comprender que no es sencillo el trabajo con otros grupos de personas. Y que debemos tomar especial atención en considerar si el grupo social con el que trabajamos es marginal o no, o si puede sufrir de algún tipo de peligro. En referencia al fenómeno de la migración, esto puede ser especialmente relevante, ya que, existen muchas circunstancias diferentes entre los grupos de inmigrantes. Es necesario, por tanto, tener en cuenta en qué peligros ponemos a las personas que participan con nosotros. El uso de la experiencia de la antropología nos parece, en consecuencia, una herramienta práctica para poder avanzar en relación con unas buenas prácticas artísticas con migrantes o con otros grupos sociales.

Para terminar, queremos señalar que el arte social, el arte de las reivindicaciones u otro tipo de arte que implica trabajar sobre fenómenos sociales, no debería ser un arte de guerra. Queremos decir con esto que, sobre todo desde la perspectiva del método de creación y relación social que planteábamos antes, pero no únicamente desde ella, que no todo puede ser útil, que no todo vale para, por ejemplo, denunciar una situación social. Esto no quiere decir que no podamos usar estrategias de fuerte controversia, confrontación o polémica contra instituciones o colectivos. Lo que proponemos con todo esto es respetar a las personas, tanto a las representadas como a las atacadas. Uno de los modos de hacer esto es trabajando una visión amplia, holística de las situaciones, donde primero comprendamos y después actuemos en consecuencia.

La cuestión en la que se ha querido hacer hincapié, por tanto, es que, a la hora de reivindicar una injusticia, como son algunas situaciones que sufren las y los inmigrantes en ciertas áreas geográficas, no todo es válido. No consideramos que se deban defender unos derechos humanos a costa de otros derechos humanos.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SOBRE EL FENÓMENO DE LA MIGRACIÓN

4. Análisis y tipologías de las prácticas artísticas sobre el fenómeno de la migración

Tras mostrar algunos de los métodos y técnicas utilizadas en antropología para la creación de datos¹, analizaremos algunas obras y artistas que creemos que son buenos ejemplos de ese arte que trata con lo antropológico (aunque no hayan sido creados con ese objetivo).

A partir de estas obras seleccionadas podremos mostrar el uso de varias de estas técnicas y métodos ya nombrados. De esta manera, comprobaremos la relación entre arte y antropología tanto en sus modos de hacer como en sus objetivos temáticos y sociales.

Normalmente, las obras de arte se ven finalizadas, es por ello que si reducimos su temática al fenómeno de la migración entabla cierta complejidad encontrar buenos ejemplos artísticos que podamos emplear para este análisis. Por esa razón, entenderemos este fenómeno no solo como el movimiento humano,

¹ Denominamos creación de datos a la acción que realiza el antropólogo o la antropóloga porque estos materiales se recopilan desde una mirada y una interpretación específica. Es decir, no se trata de material exento de interpretación.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

sino como un fenómeno amplio, con causas y efectos de igual importancia representativa. No debemos olvidar que el trabajo antropológico relacionado con la migración no siempre ha contado con el mismo enfoque, y, por tanto, el arte en referencia a este fenómeno tampoco lo hace.

Entenderemos el fenómeno migratorio tanto desde las causas como desde sus consecuencias. Así como de forma indefinida y definida en el tiempo. E igualmente tanto como un fenómeno existente como inexistente.

Mostraremos seis ejemplos, que se corresponden con seis de las metodologías antropológicas mostradas, en los cuales se podrá apreciar un enfoque, intencionado o no, de trabajo antropológico. Aunque este trabajo se podría haber realizado con muchos de los trabajos ya mencionados, elegimos estos seis ejemplos por considerarlos más representativos y/o evidentes de lo que pretendemos mostrar.

Primero veremos el trabajo realizado por Paul Gauguin en Tahití y sus similitudes con la observación participante y el modo de trabajo de campo. Después en la obra de Frida Kahlo podremos apreciar el método autobiográfico. Tras esta artista y a partir de la labor artística de Diego Rivera, veremos algunas de las similitudes del trabajo de este con el método etnohistórico. Luego analizaremos el trabajo de Abel Quezada² y el método de la bitácora. Posteriormente, observaremos el trabajo mediante la ficción etnográfica realizado por la artista Teresa Jareño. Finalizaremos con el trabajo de Tetsuo Inagaki, pudiendo mostrar el peso de la entrevista como método de producción de material de creación artística.

A partir de estos ejemplos queremos mostrar la adaptación al arte de estos métodos y técnicas utilizados en antropología. Además, esperamos poder demostrar que su utilización tiene relación con la necesidad del trabajo artístico de herramientas de este tipo y , por tanto, la utilidad de su aprendizaje para trabajar estas temáticas.

2 Abel Quezada fue un caricaturista mexicano nacido en 1920 y fallecido en 1991. Sus caricaturas tienen un tinte de crítica social evidente.

4.1. Análisis de las prácticas artísticas

4.1.1. La observación participante y Paul Gauguin

Hay varios tipos de observación participante. Sin embargo, podemos entenderlo como un método cualitativo antropológico que permite observar las acciones de la cultura y de sociedad que se analiza desde dentro, es decir, participando las actividades realizadas por un grupo social y recopilando la información sobre esas acciones, ya sea en un cuaderno de campo de forma escrita o dibujada o por otros medios de captación, registro y grabación de la realidad.

El antropólogo o antropóloga debe convivir un grupo estudiado durante un cierto tiempo, integrándose en sus actividades, y así poder recopilar la información que necesita para su estudio. Malinowski, fundador del sistema de trabajo de campo, pasó en su primera estancia dos años en una sociedad aislada. Se supone que durante ese tiempo de estancia, puede darse la comprensión y asimilación en cierto grado de las costumbres y acciones de la sociedad.

En el caso del artista Paul Gauguin nos encontramos con que, tras la aceptación de su solicitud para viajar a Tahití en un viaje oficial artístico organizado por parte del Ministerio de Educación y el director de la Academia en marzo de 1891, se embarcó para tal fin en abril del mismo año. En junio llegó a su destino, Papeete, Tahití. Tras diversas peticiones de repatriación al gobierno francés, Paul Gauguin dejó Tahití en junio de 1893. A partir de noviembre de ese mismo año comenzaría a escribir *Noa Noa*, relatando en él su experiencia en el viaje a Tahití.

En 1895 volvería a embarcarse hacia allí, llegando a Papeete en noviembre de ese año (Prather y Stuckey, 1994). Según estos datos podríamos decir que, en

comparación con el método antropológico, Paul Gauguin³ cumple, hasta ahora, con dos de los requisitos: el desplazamiento y la larga estancia dentro de la sociedad. Durante su estancia en Tahití, Paul Gauguin decidió involucrarse en la vida nativa, muestra es una de sus cartas:

Mis vecinos se han convertido en mis amigos. Me visto como ellos, y como lo que ellos comen. Cuando no estoy trabajando, comparto su vida de indolencia y alegría, a través de la cual a veces pasan convulsiones graves y repentinas (Prather, y Stuckey, 1994, p. 180)

En este ejemplo encontramos que, como en el trabajo de campo etnográfico, y apreciando matices etnocéntricos en sus palabras, el sujeto participa de la vida nativa y crea relaciones de confianza con los habitantes del lugar. Como en la etnografía, Gauguin comienza a tener confidentes de confianza, a los que acaba considerando amigos según sus escritos. «Tengo un amigo. Vino a mí de propia voluntad, y estoy seguro de que en su venida no hay nada de interesado» (Prather, y Stuckey, 1994, p. 180). Por tanto, podemos ver que Paul Gauguin *participa* de la sociedad, y mediante sus representaciones pictóricas encontramos que también *observa*.

Este tipo de confesiones del artista suponen una especie de *diario de campo* como el de una etnógrafa o un etnógrafo. Las conversaciones con las personas locales mantenidas por Gauguin podríamos clasificarlas dentro de la metodología de *entrevista informal*, ya que, por las características del trabajo

3 Tenemos en cuenta que de todas las acciones que Paul Gauguin realizó en sus viajes a Tahití, habría muchas que no coincidan con las de un antropólogo o antropóloga, así como habrá algunas que no eran las habituales de un pintor de su época, o un ciudadano francés del siglo XIX. En este análisis nos hemos centrado en las similitudes. Por un lado, porque Paul Gauguin no era antropólogo, era pintor. Por otro lado, porque buscamos similitudes entre las dos disciplinas para encontrar los puntos en común entre ellas. Las acciones que el pintor tuvo durante su estancia en la polinesia francesa, como por ejemplo sus relaciones con menores de edad o su actitud eurocéntrica, son cuestiones profundas de analizar, tanto desde el tiempo y contexto en el que vivió el artista, como desde la visión actual con perspectivas, por ejemplo, colonialistas o de abuso de menores.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

pictórico del artista en este lugar, así como los escritos que dejó, podemos ver una curiosidad por parte de él en cuanto a la forma de interactuar de las personas de esa localidad.

Consideramos, por tanto, que, el trabajo de Paul Gauguin en Tahití se ajusta al trabajo etnográfico de la *observación participante*. Además, podemos analizar ciertos problemas y cuestiones que se dieron durante su estancia que corresponden, por un lado, al tiempo en el que vivió y por otro a similitudes con los procesos antropológicos.

Pero también evidenciamos que su modo de referirse a los nativos y las nativas que encontró durante su viaje es etnocentrista. «De momento estamos viviendo en una cabaña de negros los dos y es un paraíso cerca del Istmo» (Prather, y Stuckey, 1994, p. 77). Esta forma de referirse a las personas nativas como negros es actualmente considerada racista y discriminatoria, sin embargo, en aquella época era habitual. Esto nos lleva al etnocentrismo y una asimetría de poder que tanto la antropología, la sociedad y como vemos el arte practicaban en el siglo XIX. Por otro lado, y relacionado con ello, encontramos que los tahitianos y tahitianas que contactaron con Paul Gauguin, compartían la desconfianza que muchos otros territorios coloniales tenían sobre aquellas personas de las metrópolis que los visitaban. Paul Gauguin da muestra de ello en otro de sus escritos sobre su llegada a Tahití:

Era una misión artística, es cierto. Pero al parecer del negro, sin embargo, esta palabra fue sólo un sinónimo oficial para espionaje, y traté en vano de desengañar (Prather y Stuckey, 1994, p. 158).

Añadiendo:

Todos los que estaban con él compartían su opinión, y cuando dije que no me pagaban por mi misión, nadie quería creerme (ídem).

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Como podemos ver en este breve análisis sobre la manera de hacer de Paul Gauguin en referencia a su experiencia en Tahití, este artista realizó muchas de las actividades propias de una etnógrafa o etnógrafo, como, por ejemplo, el traslado al lugar, la larga estancia, conocimiento y participación de la sociedad nativa, recopilación de datos, entrevistas y cuaderno de campo. Es por ello que lo hemos elegido aquí como ejemplo de este método. Su trabajo pictórico al fin y al cabo supuso para él muchas horas de observación de la sociedad, para lo cual suscitó una confianza con ella que le permitía tal acto. Entre las temáticas tratadas en estos trabajos se destacan la representación de la tradición cultural de la localidad tahitiana en la que se asentó.

Podríamos decir que, la intención de Paul Gauguin, teniendo en cuenta la época del artista, podría haber sido, junto con sus objetivos artísticos, la representación de la realidad de esa sociedad, así como la documentación de esta.

En el grabado en madera de Gauguin, *Maruru* (1893-1894), podemos ver la representación de una estatua que Gauguin vio en Tahití. Pero esta no es una simple representación de la figura, sino que es una muestra de una acción cultural/religiosa, específicamente una ofrenda. Esta es una imagen perteneciente al proyecto *Noa Noa* del artista, donde pretendía ilustrar su experiencia en esa sociedad. Por todo lo que hemos relatado, podríamos considerar este grabado como una forma artística de una etnografía.



Figura 163. Paul Gauguin, *Maruru* (ofrenda de gratitud), 1896-1894.

4.1.2. Método autobiográfico y Frida Kahlo

Analicemos a continuación otra artista y la relación de su trabajo con los métodos antropológicos. Nos referimos a Frida Kahlo y su trabajo en relación con su vida y representación de la misma como algo externo a sí misma.

El método de la *autobiografía*, recordemos, tiene que ver en antropología con la extracción mediante una biografía contada por la persona protagonista de acciones sociales de la sociedad durante ese relato.

En el caso del arte, y tomando en cuenta que su objetivo no es el mismo que el de la antropología, nos vemos en la necesidad de ser un poco flexibles con ello. Es decir, y como ya hemos indicado, los y las artistas persiguen objetivos artísticos y no de otra índole. Sin embargo, en estos trabajos podemos encontrar más acciones y características sociales que en otros del mismo estilo o periodo de tiempo. Así, hallamos un claro ejemplo de una relación con este método donde se mezcla la *biografía* y la *acción social*, en la obra artística de Frida Kahlo.

Gran parte del trabajo de Frida Kahlo es autobiográfico y otra gran parte son autorretratos. Pero la cuestión es cuánta información de acción social y migración puede encontrarse en su trabajo. Lo cierto es que el análisis de algunas obras de Frida Kahlo, nos muestra parte de la forma de vivir de aquel entonces, así como diferencias culturales, sentimientos que solo se dan cuando se migra o se está fuera del hogar por mucho tiempo. Todo esto representado a través de historias personales donde encontramos recuerdos, sentimientos e historias familiares.

En referencia a la sociedad en la que vivió Frida Kahlo podemos encontrar diferentes obras relacionadas con su visión de la misma. Por un lado, tenemos la obra de *El bus* de 1929, en la que Frida representa diferentes personas que se podrían encontrar en un autobús a principios del siglo XX en México y las diferencias sociales entre ellas.



Figura 164. Frida Kahlo, El bus, 1929.

La obra representa el momento anterior al accidente de autobús que marcó la vida de la artista. Pero además de esta vivencia individual, podemos encontrar diferentes cuestiones sociales. Entre estas, por ejemplo, se aprecian los contrastes de clase social y origen de los sujetos. Así, se puede ver a un obrero, un hombre de traje que pudiera ser un extranjero por sus ojos azules y su pelo pelirrojo, una madre indígena descalza con su bebé en brazos y una mujer con traje occidental, un niño que mira por la ventana y una mujer que parece va de compras, pues lleva una cesta. Esto parece representar la variedad de orígenes de las personas que habitaban la ciudad.

En esta diversidad encontramos, por tanto, una muestra de la mezcla de culturas y orígenes dada a partir del pasado colonial y migratorio de México, y que Frida Kahlo consideró importante representar.

Encontramos en varias obras de Frida Kahlo representaciones de sucesos de la época que a ella le causaron impresión y que muestran parte de su sociedad. Podemos tomar como ejemplo la obra *Unos cuantos piquetitos* de 1935, que muestra un asesinato de aquel momento y que resulta una alegoría de su propia vida. En este trabajo podemos ver que, para la artista, era más importante la representación de un hecho social que la creación de una obra de arte con intenciones de belleza.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

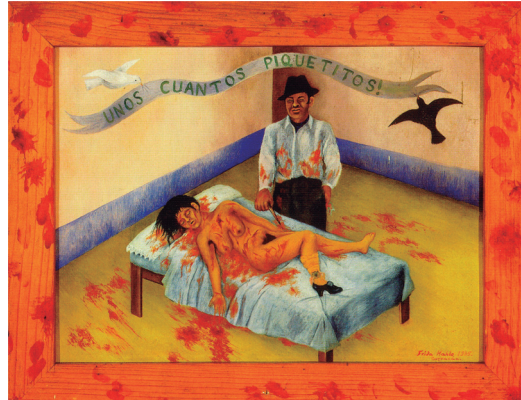


Figura 165. Frida Kahlo, Unos cuantos piquetitos, 1935.

En su obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* de 1932 (fig. 18) encontramos diferentes muestras de cómo ella veía ambas naciones, una visión de las sociedades mexicana y estadounidense. Observamos cómo para ella su tierra representaba una historia indígena, mostrando esta con objetos y arquitectura prehispánica, así como plantas nativas. En el otro lado muestra su visión de Estados Unidos de América, vista esta como un lugar industrializado, contaminado, lleno de objetos modernos.

En otra obra, *Allá cuelga mi vestido o Nueva York* de 1933 (fig. 19) muestra otra visión de la sociedad estadounidense de entonces. La obra está llena de detalles sobre el lugar que representan las diferentes experiencias de ella en el sitio. Nos recuerda a una visión etnográfica sintetizada de Nueva York desde la experiencia individual de Frida Kahlo.

Mis abuelos, mis padres y yo de 1936 recuerda con facilidad a un esquema o diagrama de antropología del parentesco⁴. En esta pintura representó un corto árbol genealógico en el que se representan sus raíces tanto indígenas como europeas. Una muestra del mestizaje de las migraciones europeas al continente americano. Esto ejemplifica la importancia que tenía el mestizaje para Frida Kahlo

4 La antropología del parentesco estudia la importancia del parentesco en las relaciones sociales y en el papel de la persona dentro de los grupos sociales. Esta área de la antropología tuvo especial importancia para el desarrollo moderno de la disciplina.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

y su identidad. En el cuadro puede apreciarse no solo los retratos de la familia, sino también ciertos símbolos propios de su hábitat y su cultura.



Figura 166. Frida Kahlo, Mis abuelos, mis padres y yo, 1936.

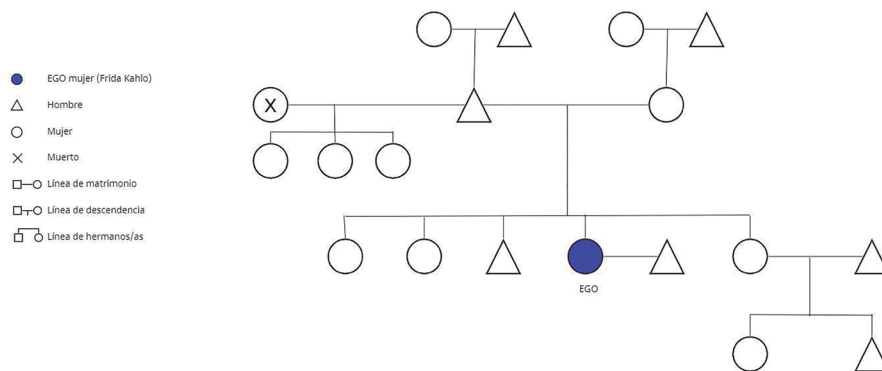


Figura 167. Diagrama de parentesco de Frida Kahlo.

A través de las representaciones de la vida de Frida Kahlo encontramos muestras antropológicas de su sociedad, como son las clases sociales, las vestimentas, la visión sobre el otro representado por Estados Unidos de América, la interculturalidad o la reivindicación de la identidad indígena. Diferentes temáticas relacionadas con temas de estudio de la antropología, desde la perspectiva de Frida Kahlo, de su vida, su biografía.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Frida Kahlo trabajó la problemática de la identidad a través de su sociedad y vivencias. El desarrollo de la identidad como una recolección de vivencias o experiencias individuales es una de las cuestiones que la antropología estudia como parte del desarrollo de una sociedad y sus agentes. Además, este es un punto de especial importancia y peso social en las personas migrantes, ya que, las nuevas experiencias y relaciones en el lugar de destino crean cambios en las identidades de estas personas. Estos cambios no son siempre bien recibidos por las personas, puesto que pueden sufrir una sensación de desarraigo con su vida anterior, su cultura, su familia o sus tradiciones. En el caso de Frida Kahlo podemos ver cómo su trabajo artístico era una muestra de su identidad.

Consideramos así el trabajo de esta artista como un ejemplo de lo que sería en arte el método de la autobiografía en antropología. Las diversas características y acciones sociales de su época, representadas en su obra y que tanta importancia tuvieron en el desarrollo de su identidad, toman hoy en día un peso extra, ya que Frida Kahlo se ha convertido para muchas personas en un ejemplo identitario a seguir o del que aprender. Además, podemos considerar, con relación a las intenciones de Frida Kahlo, que su obra es tanto una *terapia* para ella, como una *documentación* de la realidad de su época.

4.1.3. Método etnohistórico y Diego Rivera

«Devuelvo al pueblo lo que de la herencia artística de sus ancestros pude rescatar».

Diego Rivera, placa en el Museo Anahuacalli.

A continuación, analizaremos al que fue marido de Frida Kahlo, Diego Rivera, que, aunque su trabajo difiere mucho del de ella, igualmente tiene una visión y análisis de la sociedad en su interior. En este caso, hemos visto adecuado relacionar el trabajo de Diego Rivera con el *método etnohistórico*, puesto que su base está tanto en la historia como en la sociedad y la cultura.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

El método etnohistórico a diferencia del método histórico de la disciplina de historia, hace hincapié en la parte social, más que en la individual. Habitualmente este método se usa para hechos ya ocurridos para los cuales es necesario buscar material escrito. En este caso, creemos que podrían ser paralelas a los trabajos antropológicos aquellas obras de arte que muestran hechos históricos, pero que, a su vez, hacen hincapié en lo social, ya que, suponen una investigación y perspectiva similar. Por lo que, en este ejemplo vamos a usar no tanto un pintor histórico de batallas, sino uno que represente la historia y sociedad como Diego Rivera.

Como en el caso de Frida Kahlo y otros muchos artistas, la obra de Diego Rivera toca muchos temas, pero aquí nos vamos a centrar en mostrar algunos ejemplos que nosotros consideramos relevantes desde el punto de vista del método etnohistórico. También podemos encontrar la arqueología como parte de su método de conocer su cultura e historia, aunque no profundizaremos en esta última.

Diego Rivera fue un artista preocupado por la situación de la sociedad de su momento, abiertamente comunista y activista, mostró sin escrúpulos su visión del mundo en sus obras. Una de ellas son sus frescos: *Entrando a la mina*, *Salida de la mina* y *Mineros de superficie* de 1923 en el patio del trabajo de la secretaría de Educación Pública en Ciudad de México, junto a otros frescos similares de él. En estos frescos pueden verse diferentes puntos de la labor de un minero de aquella época, siendo muy clara la visión comunista de la situación del proletariado de Rivera. Estos frescos representan la

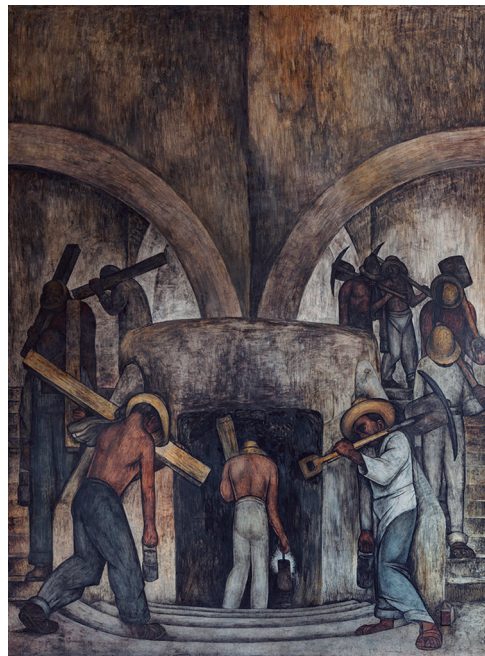


Figura 168. Diego Rivera, Entrada en la mina, 1923.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

actividad humana y las relaciones entre ellos.

Entre estos murales, se encuentran también otros trabajos que representan la agricultura, así como la Reforma agraria. Además, hallamos imágenes que aluden a festividades populares y tradición cultural como *Día de Muertos* o *Santa Anita* (1924) o a acciones políticas como mítines al aire libre como *Asamblea* (1923-1924).



Figura 169. Diego Rivera, Asamblea, 1923-1924.

En estos frescos puede verse la intencionalidad social del artista. En ellas Diego pretende mostrar una parte de la historia de su país, pero haciendo hincapié en lo cultural y social y no tanto en el suceso histórico, como hecho temporal.

En el mural de *Día de Muertos*, podemos apreciar una multitud de personas de todos los tipos y clases dentro de la sociedad mexicana. En la imagen se pueden ver una gran diversidad de características de este país, tanto tradicionales como modernas. Estas festividades en la actualidad no han cambiado demasiado desde el siglo pasado. Sigue habiendo una muchedumbre festejando, aunque por supuesto hay detalles que son diferentes, como las vestimentas o las bebidas y comidas que se consumen.



Figura 170. Diego Rivera, Día de Muertos, 1924.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

En la Secretaría de Educación Pública también se muestran otras obras en las que se puede ver el movimiento proletario de su época mediante una multitud de personajes interactuando entre ellos.



Figura 171. Patio de los murales, Secretaría de Educación Pública.

A diferencia de otras obras históricas, las de Diego Rivera destacan por esta interacción de las personas representadas. No representa un momento específico de la historia con grandes personajes únicamente en una única acción, sino que muestra a gente anónima, al igual que a personajes históricos en una interacción continua entre ellos. Su visión acerca de las clases sociales es clara en sus representaciones.

Otras obras de Diego Rivera muestran acontecimientos históricos como por ejemplo *Batalla de aztecas y españoles* fresco de 1930 en la Galería, Palacio de Cortés en Cuernavaca o *La historia de Cuernavaca y Morelos- La esclavización de los indios- Construyendo el palacio de Cortés* de 1929-1930 también frescos en el Palacio de Cortés. Como en los anteriores frescos mencionados, aquí también, la particularidad radica en la acción social que se representa en ellos más que el momento histórico que realmente representan. Al mismo tiempo que encontramos los temas del *colonialismo* y *las guerras* o *batallas* donde lo importante son las relaciones sociales que de estos momentos se crean.



Figura 172. Diego Rivera, Batalla de aztecas y españoles, 1930.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Estos son algunos de los ejemplos de los frescos realizados por Diego Rivera, en los que vemos las características de la historia y de la antropología, para aventurarnos a considerar que se trata de un ejemplo en el que puede apreciarse un método similar al etnohistórico.

Para Diego Rivera el momento político-social en el que su época se encontraba era muy importante y por supuesto era consecuencia de los sucesos históricos acaecidos durante la conquista. Al igual que Frida Kahlo, la búsqueda de la identidad mexicana era relevante para él y puede verse reflejada en su obra. Pero mientras que para Frida Kahlo era una cuestión artística individual, para Diego Rivera era un asunto histórico. Es decir, la artista mostraba la identidad que ella había asumido dentro de su espacio-tiempo. Mientras que el muralista mostraba la sociedad de México, tanto en aquel momento como en otros. Diego Rivera fue un activista político y sus obras, por tanto, también fueron para él una herramienta para la reivindicación.

Diego Rivera, al igual que muchos de sus contemporáneos, estuvo influenciado por la actividad política de su época. Las primeras décadas del siglo XX en México, estuvieron marcadas por la Revolución⁵ contra la dictadura de Porfirio Díaz, los cambios políticos por parte del nuevo régimen socialista y



Figura 173. Diego Rivera, Historia de Cuernavaca y Morelos. Construyendo el palacio de Cortés, 1929-1930.

⁵ El 20 de noviembre de 1910 comenzó el levantamiento de Francisco I Madero contra el gobierno de Porfirio Díaz. El objetivo principal fue establecer elecciones libres y democráticas. A partir de esta revolución se establecieron diversos cambios políticos para la nueva democracia mexicana como, por ejemplo, el establecimiento de la constitución de 1917. Además de los cambios políticos, también se sucedieron cambios económicos que afectaron a sectores como el de la agricultura y el petróleo.

culturales y un nacionalismo que moldeó el arte y la imagen de México de ese tiempo. Los gobiernos de la época apostaron por los murales como arma política y de educación de la población. A causa de ello, muchos artistas decidieron, a partir de la muralística, trabajar las ideas nacionalistas que el gobierno quería que la población interiorizara (Feria y Lince Campillo, 2010). El arte se convirtió en una especie de arma política y los artistas y las artistas estaban convencidos de que mediante ella podían reeducar a la población.

Además de involucrarse de esta manera, Diego Rivera fue miembro del Partido Comunista Mexicano⁶ y tuvo, dentro de la Liga Comunista Internacional⁷, parte en la gestión para que el entonces presidente de la república, Lázaro Cárdenas, concediera asilo a Trotsky⁸ (Grenat, 2020).

4.1.4. Método de la bitácora o Sketchbook y Abel Quezada

Pasaremos a continuación a analizar uno de los métodos que realmente más utilizan las y los artistas, el del cuaderno de bocetos, *sketchbook*, bitácora u otros muchos nombres que se le adjudican a esta forma de creación de imágenes y textos en un cuaderno. En este caso, hemos elegido el trabajo de Abel Quezada. Aunque es un método antiguo entre artistas, mostraremos cuáles son las características que nos llevan a considerarlo en este trabajo.

Este método es básicamente la toma de apuntes de lo natural, de la experiencia propia de lo que se ve en el terreno. Este es un método muy usado por artistas, por lo que los ejemplos podrían ser varios, y se conjunta muy bien con la *observación participante*. Aun así, hemos querido buscar uno que contuviese algún contenido social o cultural y descartar todos aquellos fuera de ese contenido. Nuestra idea, por supuesto, era encontrar un ejemplo de bitácora artística que se acercara de alguna manera a la antropología. Para ello, además de la temática,

6 Partido político que existió de forma oficial entre 1919 y 1981.

7 También llamada IV internacional. Fue una organización comunista que se basó en las ideas de León Trotsky.

8 León Trotsky (1879 – 1940). Político y revolucionario ruso.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

nos hemos fijado en el contexto en la que fue creada y si su contenido, además de bocetos, incluía notas escritas. Así, hemos elegido parte de los trabajos de Abel Quezada para analizarlo de forma breve.

Abel Quezada (1920-1991) fue un caricaturista mexicano del siglo XX que trabajó para la prensa escrita. No solo fue historietista, sino que también realizó apuntes de viajes, pinturas y murales. La faceta que más nos interesa de Abel Quezada es la viajera, por su similitud con el viaje migratorio. Los cuadernos de viaje del artista cumplen también con los requisitos arriba mencionados.

En el cuaderno de San Francisco de 1987⁹ el artista comienza con imágenes del hotel, la habitación y las vistas desde el mismo, para pasar posteriormente a diferentes visiones de la ciudad, como las calles, los vehículos y los carteles. Suponen una manera de documentar lo que encontró en sus viajes.

Encontramos también otro cuaderno relacionado con un viaje a Europa. En él muestra desde su experiencia en el avión o en los transportes hasta las cosas que pudo observar en España, Roma, Grecia... como por ejemplo una corrida de toros.



Figura 174. Abel Quezada, Cartón las calles de México III, 1960.



Figura 175. Abel Quezada, Dibujo habitación de hotel, 1987.

⁹ Puede verse parte de los cuadernos de Abel en su web: <https://abelquezada.mx/viajero/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS



Figura 176. Abel Quezada, Dibujo de la ciudad de San Francisco, 1987.

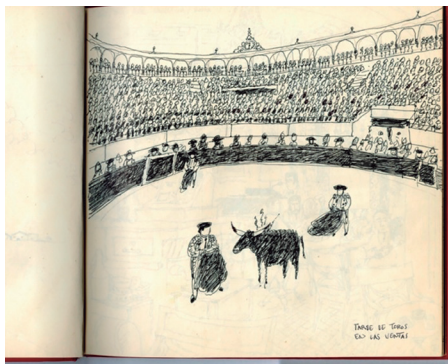


Figura 177. Abel Quezada, Tarde de toros en Las Ventas, 1981.

Las imágenes de Abel Quezada, son bocetos rápidos, realizados con pluma y en ocasiones coloreados con acuarelas. Todos ellos llevan su anotación del suceso que se muestra, como en el dibujo de la corrida de toros que se indica *Tarde de toros en Las Ventas* (Quezada, 2011).

En estos trabajos podemos ver la relación con el método de la bitácora de manera clara en el hecho de que sean bocetos y que relatan una experiencia en sociedad. Además, junto a estos dibujos añadía sus propias anotaciones del autor como lugares, sensaciones o experiencias y su visión de la sociedad.

Aunque el objetivo antropológico no es tan claro como en otros trabajos que hemos analizado, sí está la importante característica del *ver* que con anterioridad habíamos remarcado y con la cual hacíamos referencia al trabajo del antropólogo Andrew Casey comentado con anterioridad. En referencia a esta peculiar acción, Abel Quezada indicó en el *Excelsior* en 1976:

Ahora que lo pienso, veo que he pasado una gran parte de mi vida presenciando cosas inútiles. Una vez hice un largo viaje para ver una convención de magos. He estado como espectador en campeonatos de billar, en concursos de bebedores de cerveza, comedores de paella, levantadores de piedras (Quezada, 2011, p. 366).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Y continúa con más ejemplos de sus vivencias:

He presenciado la pelea de un toro contra un león, he ido de un lado a otro del mundo para ver un encuentro de box, he sido juez de un concurso de comedores de huevos de tortuga. He apostado en carreras de pulgas (idem).

El trabajo de Abel Quezada sobre la sociedad es amplio, ya que sus dibujos y pinturas se basan en la representación de esta, muchas veces de forma cómica e irónica. No nos extenderemos con el resto del trabajo de este dibujante mexicano, puesto que no es el objetivo principal de nuestra investigación¹⁰.

Queremos hacer hincapié de esta manera, en el hecho de que el cuaderno de bocetos, no solamente es usado por los artistas y las artistas para la toma de imágenes con el fin de la creación posterior de una obra mayor, sino que en ocasiones el *sketchbook* también tiene una entidad propia. Recopilando así no solo imágenes, sino historias, sociedades y culturas.

Esto nos remite directamente a la idea de lo que conocemos como *Libro de Artista* desarrollado en el siglo XX, a partir de los años 70, y que como nos dice Vásquez Rocca «nace por la voluntad del artista como una obra de arte, como un objeto de arte donde se dan cita el espacio y el tiempo» (Vásquez Rocca, 2013, cap. 1.1. par.1).

Si llevamos esta idea al cuaderno de viaje o a la bitácora, podemos ver la independencia de esta como una obra en sí, pero también como un complemento a otras obras y una recopilación de ideas y experiencias de la artista y el artista. Este tipo de objeto le da a la persona artista la flexibilidad de, mediante su mirada, tomar la realidad social, que lo rodea y plasmarla de la manera en que no puede hacer, por ejemplo, la fotografía.

¹⁰ Véase el trabajo de Abel Quezada en su página web: <https://abelquezada.mx/> (consultado en 2 de marzo de 2022).

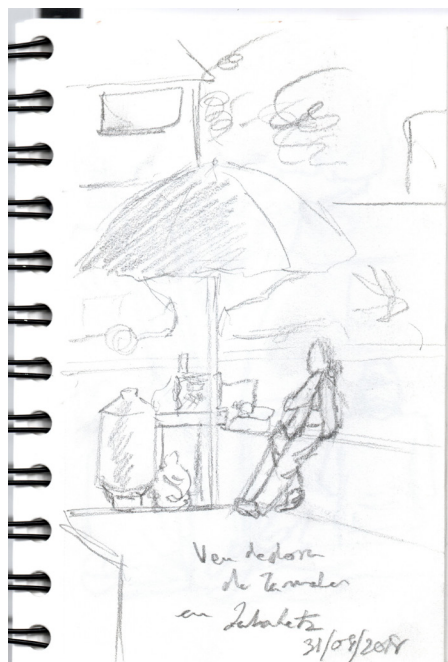


Figura 178. Estibaliz Méndez, Vendedora de tamales en Zavaleta, 2018.



Figura 179. Estibaliz Méndez, Trabajador pintando las líneas del paso de peatones mientras su hijo observa, 2018.

En el boceto propio que mostramos a continuación, podemos ver una vendedora de tamales en la calzada Zavaleta de Puebla. Esta imagen recoge uno de los trabajos de vendedor/a ambulante más habituales en las calles de México por las mañanas. Mexicanos y mexicanas cocinan los tamales¹¹ en sus casas desde muy temprano, para llevarlos y poder venderlos a pie de calle en sus cestas o contenedores donde los han cocinado. Suelen pasar toda la mañana vendiendo tamales que la gente consume en el lugar o lleva a casa o al trabajo.

En el siguiente, sin embargo, se recoge la imagen de un trabajador mientras pinta las líneas de la carretera y cuida de su hijo, ya que en México es muy común ver a los hijos e hijas junto con sus padres y/o madres mientras estos trabajan. Incluso puede verse a las pequeñas y pequeños ayudando en esas labores en lugar de estar en el colegio.

Aunque en México es obligatoria por ley la escolarización de las personas menores de edad, es muy usual que las madres y padres se abstengan de llevarlos

¹¹ Los tamales son una comida tradicional mexicana y de otras partes de América Latina hecha con una masa de maíz a la que se le agrega algún relleno como pollo o carne de cerdo. Después se envuelven en hojas de maíz y se cocinan. Existen muchos tipos de tamales en México, no solo en cuestión de sabor, también en su forma de preparación.

por diversas razones. Es por ello habitual encontrar a niños y niñas durante las horas escolares en la calle trabajando.

Pero en ocasiones esas historias y sociedades no existen o no han existido nunca. Es ahí donde entra en juego la ficción etnográfica, haciendo de la información realidad. En este caso el trabajo de Teresa Jareño nos resulta especialmente interesante.

4.1.5. Método de la ficción etnográfica y Teresa Jareño

En el método de la ficción etnográfica, el antropólogo o antropóloga crea a partir de datos reales una muestra, habitualmente visual o sonora, de la realidad que esos datos representan. Son ejemplo de ello algunas recreaciones de música o ceremonias de civilizaciones pasadas, como las que se pueden encontrar en México sobre pueblos prehispánicos¹².

En el caso de la artista Teresa Jareño, su trabajo, desarrollado en profundidad en su Trabajo Fin de Máster en arte contemporáneo, tecnológico y performativo (2014-2015) *La música de una cultura antártica desde su contexto natural: la ficción posibilista antropológica como método de creación artística*, mediante este método y otros relacionados, da vida no a algo que fue, sino que pudo haber sido, una cultura y tradiciones que el colonialismo y la migración humana no crearon.

¹² En el Museo del Templo Mayor, en Ciudad de México, pudimos presenciar durante el año 2019 una representación Amoxpoani (los que leen los libros), donde a partir de una puesta en escena narrativa, poética y musical, se hacía una reseña histórica desde la migración mexicana o salida de Aztlan hasta la llegada de los españoles. Para la creación de la música de este espectáculo nos explicaron que se utiliza el método de la ficción etnográfica. Mediante esta se recopilan textos prehispánicos en los que se pueden ver los instrumentos de entonces, se hace una investigación de la música indígena y de los cantos que han llegado hasta el día de hoy y se presuponen prehispánicos para así poder reconstruir lo que pudo ser la música que creaban las antiguas civilizaciones del territorio actual de México. Puede verse una grabación casera de esta representación en https://www.youtube.com/watch?v=itiC_rND5Sw (consultado en 9 de agosto de 2021).

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Durante sus estudios de máster, la artista logró una beca¹³, para trasladarse a la base militar argentina en la Antártida y así poder realizar un proyecto artístico relacionado con el Continente Antártico. Su proyecto, de *ficción posibilista*, resulta de la unión no solo de métodos de investigación arqueológica y antropológica, recopilando objetos y sonidos del medio, sino de un gran esfuerzo imaginativo a partir de ellos, así como de otras culturas y sus instrumentos y música. Es necesario también tener en cuenta aquí que, la Antártida nunca ha tenido una sociedad asentada en ella¹⁴.



Figura 180. Teresa Jareño, Flautas de hueso, 2012-2016.

13 La facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, con la colaboración de Technarte y la Dirección Nacional del Antártico, creó una beca de residencia artística con estancia en la Antártida durante el 2015. El objetivo de la misma era estrechar los vínculos entre arte, ciencia, tecnología y naturaleza. Puede verse la convocatoria en https://www.mural.ch/index.php?kat_id=i&kat_id2=w&sprache=&rid=1922&pos=5 .

14 La Antártida, incluso hoy en día, solo cuenta con equipos de investigación de diversos países y, a diferencia del Ártico, no con una sociedad nativa. Aunque las relaciones sociales que se crean en estas estaciones científicas entre sus habitantes podrían llegar a considerarse un tipo de cultura, ya que, cuentan con reglas de acción social, no lo consideramos, por completo, una cultura nativa como tal.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Este trabajo de Teresa Jareño sobre una migración inexistente, entendida esta como un movimiento humano que se asienta en un lugar y desarrolla una cultura propia. Y es por lo que resulta relevante en esta investigación.

La artista desarrolló con materiales que pueden o podrían encontrarse en el lugar instrumentos similares a los de otras culturas, que sin tecnología moderna han realizado. A partir de ellos crea «una expresión musical de una utópica etnia antártica» (Jareño Querejeta, 2016, p. 7). Así, la música y fotografía, produce parte de una música inexistente¹⁵ de una sociedad que nunca se desarrolló. Pero esta ficción que ella crea, no se basa en la pura imaginación o en algo que no podría haber existido. Teresa Jareño explica de esta manera parte de su proyecto de creación instrumental: «Conocemos ejemplos similares de estos instrumentos en culturas de todos los continentes, y los he adecuado a las características materiales que encontré durante mi investigación de campo» (Jareño, 2016, p.42).

No resulta, por tanto, una completa ficción, gracias a que su trabajo tiene una base teórica basada en datos e información real del desarrollo cultural de otras sociedades y que, en el caso de que hubiera habido una migración y asentamiento en el



Figura 181. Teresa Jareño, Instrumentos.



Figura 182. Teresa Jareño, Hueso del agua.

¹⁵ Puede escucharse la música compuesta por Teresa Jareño en <https://soundcloud.com/jqteresa/sets/hueso-del-agua/s-GvUaf> (consultado en 15 de febrero de 2022).

lugar, podría haber existido. Y como hemos dicho, es esta parte de búsqueda y de creación a partir de una posible creación por analogía, respeto a otras culturas, lo que hace que el trabajo de Teresa Jareño sea de nuestro interés y suponga un ejemplo válido para nuestra investigación.

Mediante este trabajo, la artista no solo crea música, sino que reflexiona acerca de la globalización y la extinción de muchas culturas antes y ahora en favor de un mundo mejor. De este modo pretende también una «comprensión del mundo a través del arte» (Jareño Querejeta, 2016, p. 9). Esto nos lleva a cierta similitud con los trabajos de antropología para la comprensión de las sociedades a través de la etnografía.

El trabajo de creación artística a través de técnicas y métodos antropológicos muestra en el caso de esta artista como puede la interdisciplinariedad dar resultados tanto artísticos como sociales.

Pero no solo a través de la observación y la investigación se obtiene información útil para el arte, también mediante una acción tan antigua como preguntar y escuchar. Así, vemos en el siguiente ejemplo el trabajo realizado mediante la entrevista.

4.1.6. Método de la entrevista - Tatsuo Inagaki

En antropología, etnografía y otras ciencias sociales, el método de la *entrevista* consiste en conversar con un individuo o grupo, para conocer lo que piensa o sabe sobre algo. En el caso de la antropología o etnografía, consiste generalmente en entrevistar a personas clave para la investigación dentro de una sociedad o grupo humano, con el cual hemos conseguido cierta confianza como para que las respuestas que nos den sean ciertas y abiertas. De esa manera, el antropólogo o antropóloga puede tener la visión de uno de los componentes del grupo sobre el tema que está investigando. Por ejemplo, podría tener relación con la cría de los hijos e hijas dentro de esa sociedad, la alimentación, la educación, la forma de relación dentro del grupo, a partir de entrevistas a una madre de esa sociedad.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En el caso del arte del que nos estamos ocupando, cuando se realizan entrevistas, habitualmente lo que se pretende a través de ellas es originar algo. En los casos que estamos analizando, ese algo busca tener una relación con la sociedad. Es por ello que hemos elegido el trabajo de Tatsuo Inagaki¹⁶ para analizar, ya que, en su escrito *Fieldwork as artistic practice en Between art and anthropology* (2010) muestra de forma muy clara su método de trabajo basado en la entrevista.

Así pues, el método que Tatsuo Inagaki plantea se divide en seis partes. En primer lugar, están las entrevistas a las personas lugareñas elegidas dependiendo de la temática o problema a tratar y la confianza o relación que se haya podido crear. A partir de esta información el artista planea su trabajo, su forma de intervención, las actividades que se podrán realizar. En muchos de sus proyectos, Tatsuo Inagaki trabaja con las personas locales que se convierten en sus colaboradores y colaboradoras, y para los y las cuales suele crear un lugar en el que trabajar, interactuar o hablar. De esta manera consigue ver cuáles son las necesidades de esa comunidad y sus circunstancias. Así, se produce un espacio para compartir, donde otros visitantes pueden experimentar aquello con lo que se está trabajando. Este espacio se transforma en una especie de museo y al final se generan actividades relacionadas con las historias de los residentes locales que hacen comprender a otros esas realidades y vivencias. Por último, el artista documenta aquello que ha sucedido produciendo catálogos de ello.



Museo de la Infancia es uno de los trabajos de Tatsuo Inagaki en Ciudad de México, 2004.

¹⁶ Tatsuo Inagaki es un artista nacido en Japón. Su trabajo es de naturaleza colaborativa con los residentes del lugar en el que hace sus intervenciones. Es también investigador sobre las comunidades artísticas en el sudeste asiático.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Ciudad de México en 2004. En este proyecto el artista recopiló fotografías de la infancia de algunas personas de la zona e historias de las mismas. Después las mostró en una escuela en desuso. La idea del artista consistía en que las personas que veían las fotografías y leían las historias sacadas a través de entrevistas pudieran revivir esas épocas y momentos.

En otro de sus proyectos, *My Place in Kaleiçi, Antalya* realizado en 2003 en Turquía, Tatsuo Inagaki entrevistó a gente local para saber cómo era vivir en ese lugar. Posteriormente, realizó, a través de la información recopilada, placas con historias de zonas de la localidad y las colocó en los sitios en los que habían sucedido los incidentes. De esta manera creó una memoria del sitio que todos podían apreciar y experimentar.

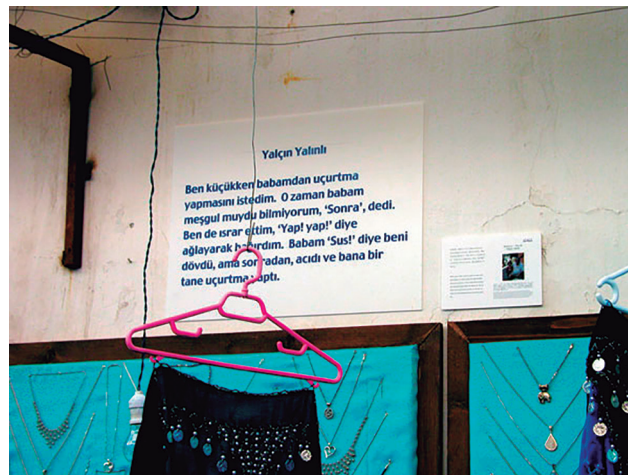


Figura 184. Tatsuo Inagaki, *My Place*, Antalya, 2003.

En estos y otros trabajos de Tatsuo Inagaki podemos apreciar, por tanto, el trabajo de la *entrevista* y en cómo el artista utiliza esas historias para devolvérselas a la misma gente, pero reformuladas para ofrecerlas a toda la sociedad.

Recapitulamos: a través de estos escuetos ejemplos hemos podido mostrar cómo algunos de los métodos etnográficos aparecen en la creación artística. También hemos visto que algunas veces estos métodos son usados de forma

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

más premeditada que en otros. Sea de la manera que sea, y aunque las obras se puedan hacer sin ese trasfondo, creemos que es ese mismo trabajo teórico el que ofrece a esas obras artísticas un contenido de mayor relevancia.

Los murales de Diego Rivera no tendrían la relevancia social y cultural que poseen, si él no hubiera sido un apasionado de su propia historia cultural¹⁷ y un activista político¹⁸. El artista transformó el cubismo y expresionismo que absorbió en su viaje a Europa en una expresión plástica propia que usaría como arma social y política (Fernanda Fera y Lince Campillo, 2010).



Figura 185. Museo Anahuacalli.

17 Actualmente en el museo Anahuacalli se conservan más de cuarenta y cinco mil piezas prehispánicas que Diego Rivera atesoró durante su vida. Incluso el museo, diseñado por el propio muralista junto con arquitectos de la época, fue construido bajo la idea de la cosmogonía prehispánica. Aunque en la actualidad la apropiación de objetos de este tipo puede ser ilegal y está regulado por ley, en la época en la que Diego Rivera creó su colección la venta de estos objetos no estaba regulada legalmente y se podían obtener, por ejemplo, en diversas tiendas de la ciudad de México. Este tipo de apropiación ha sido muy habitual en antropología, arqueología y otras ciencias. Sin embargo, en la actualidad es considerada una acción poco ética, ya que, muchos de estos objetos se entienden como propiedad de la sociedad a la que pertenecen originalmente y, por tanto, con la necesidad de que sea esa sociedad, su Estado, o una entidad adecuada y aceptada por esa sociedad, quien conserve y cuide de esos objetos.

18 Diego Rivera estuvo comprometido políticamente, muchas de sus obras son de temática política, y perteneció al Partido Comunista Mexicano. En su vivienda se realizaban encuentros entre políticos y artísticos que reunían a personas importantes de la época. Entre las diversas actividades políticas relevantes de su vida encontramos que alojó a León Trotsky.

ANÁLISIS Y TIPOLOGÍAS DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Igualmente, los trabajos de Teresa Jareño y Tatsuo Inageki no tendrían el mismo peso sin la investigación realizada con anterioridad en torno a la realidad social sobre la que descansan los trabajos artísticos de estas personas.

Sin embargo, también tenemos que reconocer que el trabajo teórico que puede haber tras una obra de arte es muy complicado de llegar a comprender sin explicaciones propias del autor o autora, ya que, lo que predomina es la creación del artista o la artista y no cómo se llegó a ella.

Conocemos casos en los y las artistas han hecho un texto escrito en el que relatan su método, como son el caso de Teresa Jareño y Tatsuo Inagaki, sin embargo, no siempre es así. En muchas de las obras artísticas es necesaria una investigación acerca del artista y de la obra para poder apreciar este tipo de trabajo como el de Frida Kahlo, Diego Rivera o Paul Gauguin. En el caso de la o el artista, sería necesario analizar su biografía, sus escritos y entrevistas. Y en el de la obra terminada, examinar la temática, el contenido, su función social o las circunstancias de su creación y tiempo.

Es por estas dificultades a la hora de conocer la metodología tras la obra, que en esta investigación decidimos también entrevistar a algunos y algunas artistas con trabajos relacionados con el fenómeno de la migración. De esta manera, pretendíamos encontrar la relevancia de los métodos etnográficos en sus obras.

Decidimos entrevistar a Olivia Vivanco, Andrea Aragón y Gustavo Artigas. Seleccionamos a estos artistas porque habían trabajado o trabajan con el fenómeno de la migración, pero también porque queríamos conocer, por considerarlo relevante, ya que, era una manera directa de saber los procesos de creación en sociedad en algunas de sus obras, para las cuales no habíamos encontrado demasiada información sobre cuáles habían sido sus métodos. Las entrevistas nos revelaron algunas de las cuestiones que nosotros suponíamos debían estar presentes en sus trabajos, pero también algunas debilidades de las formas utilizadas para trabajar y como ellas y él las habían resuelto. Por supuesto descubrimos a través de sus respuestas el trabajo que había detrás de sus proyectos y que no podíamos imaginar.

CAPÍTULO 5

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO EN ARTISTAS ACTUALES

5. Los métodos y técnicas de trabajo de campo en artistas actuales

5.1. Entrevistas y artistas seleccionados

El conocimiento y examen de las técnicas y métodos utilizados por artistas a partir del análisis de sus obras, así como de la lectura de textos y la lógica aplicada a partir de nuestras experiencias y lecturas, han sido el objetivo de la primera parte de esta tesis doctoral. Ahora nos sumergimos en el estudio de las vivencias reales de artistas a través de la entrevista directa. A partir de este ejercicio queremos averiguar, de forma directa, si nuestra hipótesis puede aplicarse a estas personas. Además, con la exposición de sus experiencias pretendemos poder enriquecer el conocimiento que se posee sobre el modo en el que trabajan que, además, esperamos que ayude a comprender su obra.

A partir del análisis y comparación de las experiencias de las artistas y el artista entrevistados pretendemos obtener información sobre sus motivaciones, recursos, formas de trabajo en sociedad, maneras de procesar la información recopilada y su transformación en elementos artísticos, así como su ética artística.

Nuestro fin es comparar el proceso de trabajo de este y estas artistas

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

con los de los etnógrafos y etnógrafas. A través de esto hemos sido capaces de ver, en estos casos específicos, cuáles son las similitudes y las diferencias entre el trabajo en las dos disciplinas. Mediante los matices y perspectivas de procedimiento de los artistas y las artistas, creemos haber encontrado algunos razonamientos sobre el porqué del uso de algunas formas de trabajo y relación social utilizados.

Aunque nosotros no tenemos como objetivo la interpretación de la obra artística final, esperamos que las características de trabajo que expondremos aquí, sirvan para que se tenga una visión e interpretación más rica sobre las piezas artísticas.

Consideramos que cada obra analizada contribuye, de un modo visual y propio, a iluminar partes de la realidad a las que las ciencias sociales no acceden, y que, en su trabajo de su producción, los artistas se han apropiado de una forma personal de algunos métodos etnográficos. Sin embargo, para conocer cómo y por qué estas personas usan esos métodos ha sido necesario entrevistarlas.

Para este fin realizamos tres entrevistas semiestructuradas a tres diferentes artistas.

Protocolo de ética usado para las entrevistas

Pusimos en marcha el procedimiento ético de la UPV/EHU a través del CEISH¹ para investigaciones con seres humanos. La universidad nos proporcionó de esta manera el formato de consentimiento informado necesario para las investigaciones relacionadas con esta institución, así como el sistema de protección de datos y todo el procedimiento institucional necesario para este tipo de proyectos.

Tras cumplimentar la memoria (M10) para el CEISH, en donde se explicaron

1 Comité de Ética para las Investigaciones relacionadas con Seres Humanos, <https://www.ehu.eus/es/web/ceid/ceish/comite>.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

el proyecto, el valor del mismo, la justificación del uso de seres humanos para él, la cualificación del equipo investigador, los objetivos científicos, metodologías, descripción del procedimiento, riesgos, tipo de selección, tipo de consentimiento y datos requeridos, escribimos, también, el formato de consentimiento informado.

Una vez obtuvimos el visto bueno del CEISH, nos pusimos en contacto con los artistas que habíamos seleccionado a partir de la búsqueda por internet.

Tras esto, enviamos a los tres artistas que accedieron a tomar parte en la entrevista el consentimiento informado para que pudieran leerlo y confirmar su participación en las entrevistas. Una vez estos documentos fueron firmados y la protección de datos puesta en marcha, nos pusimos de acuerdo con los artistas para el modo de realización de las entrevistas.

Las conclusiones del análisis de estas entrevistas muestran cómo las obras de los y las artistas son una fuente de creación, de conocimiento y reflexión en cuanto a problemas sociales y más específicamente de la migración. Los saberes, interpretaciones y puntos de vista creados por este tipo de arte, genera por tanto conocimiento que puede ser complementario para otras disciplinas desde sus propios procesos, de tal manera que se cree una interdisciplinariedad entre arte y ciencias sociales.

De esta forma, pretendemos mostrar, a través de estas conversaciones, cómo el arte produce conocimiento sobre la realidad social, empleando métodos etnográficos adaptados a las formas artísticas.

Las etnografías, aunque deben adaptarse a las situaciones que encuentran, fruto de años de labor en la mejora de los métodos y técnicas etnográficas, tienen un modo de trabajo bastante homogéneo. Sin embargo, somos conscientes de que en los artistas y las artistas no es así. A la vista de lo que hemos examinado, consideramos que, tanto por ser ámbitos nuevos en el arte como por su naturaleza creativa, los modos de trabajar de las y los artistas tienden a ser bastante heterogéneos.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

También hay que tener en cuenta, entre otros, que no todas las personas dedicadas al arte tienen una educación reglada en esta disciplina y que aun teniéndola hay considerables diferencias entre los diversos centros educativos. Así, tomando en cuenta, que las condiciones de salida de un o una artista son diferentes, hay que añadir que cada uno construye su modo de trabajo a partir de su experiencia, su tiempo, sus posibilidades, sus objetivos y su propia visión de la realidad. Con esto queremos hacer patente que no ignoramos que cada persona dedicada al arte es un mundo y que cada una interpreta en su trabajo artístico, su individual visión de cada fenómeno representado.

No obstante, una de las razones por las que hemos hecho este trabajo de investigación, es porque creemos que existen ciertas similitudes en el trabajo artístico de tipo social y participativo y que en gran medida están unidos a la etnografía.

En la antropología, la obra escrita fruto de un trabajo de campo, también incluye en su naturaleza la interpretación del etnógrafo. Tal como indica Díaz de Rada, «El producto de esa acción de observación es un texto, un registro escrito o audiovisual, que ofrece una *realidad* tal como es representada por el etnógrafo» (Díaz de Rada, 2011, p.16). Por tanto, vemos también parte de la creatividad artística en los antropólogos y las antropólogas, pues igual que la y el artista, representan por escrito aquello que han analizado con sus sentidos.

A causa de las razones expuestas, consideramos importante que antes de comenzar con el análisis de las respuestas dadas por los y las artistas a nuestros interrogantes, mostrar parte de su carrera artística a fin de que la lectora y el lector de esta investigación puedan conocer mejor a cada persona creadora y poner en contexto sus respuestas.

5.1.1. Criterios para la elección de los y las artistas

Para las entrevistas, a partir de un listado de artistas que buscamos y tras examinar y evaluar sus trabajos, decidimos elegir a tres artistas que cumplían el

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

requisito de haber trabajado en alguna de sus obras, el fenómeno migratorio en cualquiera de sus vertientes. De esta manera, se buscó a estas personas a través de sus obras y no a través de sus carreras, fama, cercanía con nosotros, sexo/ género o edad.

En esta parte de la investigación no se profundizará en el análisis de las obras en sí. Nuestro objetivo aquí, es conocer a la persona como artista y el modo en que ha utilizado los métodos etnográficos, si lo hubiera hecho; como se ha acercado al problema de la migración; como ha realizado el contacto con los grupos humanos participantes en la obra; cuál ha sido el tratamiento que les ha dado a los datos recopilados y el uso de los mismos; el grado de fidelidad del conocimiento adquirido, y la ética utilizada en cada proceso. Además de la información que el o la artista hubiera querido añadir a la entrevista. Esta información es la que consideramos que puede hacer unión con los métodos etnográficos, tanto en su contenido como en su forma de obtenerla.

Aunque nos hubiera gustado hacer algunas de las entrevistas en persona, la situación pandémica vivida durante estos años (2020-2021), no nos permitió conocer a los artistas y las artistas en persona. De igual manera, las restricciones de movilidad dificultaron poder hacer una investigación sobre artistas de forma física a través de exposiciones y eventos. Toda esta situación también afectó a la cantidad de artistas que pudimos contactar.

Sin embargo, el confinamiento, al haber fomentado el empleo de herramientas de comunicación online, nos posibilitó realizar las intervenciones por medio de ellas. Esto hizo que algunas de las entrevistas llegaran a ser mucho más ricas, pues los entrevistados pudieron hacerlas desde la comodidad de sus hogares, y a diferencia de la entrevista vía telefónica, esta permitió poder vernos y conocernos.

Entre todas las obras que pudimos encontrar en referencia al fenómeno migratorio, hubo algunas que se ajustaban más a nuestros criterios temáticos y que además creíamos que pudieran tener un trabajo social, y experiencia en

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

referencia a él, de interés a raíz de la información que habíamos leído, tanto de las obras como de los y las artistas y que, por tanto, nos indujeron a contactar con estas personas.

En el caso de la fotógrafa Andrea Aragón, pudimos ver que su trabajo estaba centrado en diferentes problemas sociales como la prostitución, las desapariciones de personas, la pobreza, la migración o la multiculturalidad y globalización. Esto nos indicaba que era una artista comprometida con lo social, lo cual nos resultaba de interés. También su experiencia con diferentes sectores y grupos sociales discriminados resultó un elemento añadido a la hora de elegir su trabajo.

Entre las diferentes series que ella muestra en su web, como *American lost boys*, *Solvencia moral* o *La línea*, encontramos que *Home* trabajaba la migración y sus efectos en la Guatemala indígena de una forma muy íntima, mostrando lo positivo y lo negativo de las migraciones relacionadas con el norte del continente.

En la variada obra de Gustavo Artigas, algunos de sus trabajos como, por ejemplo, *Dile (a ella) que está cometiendo un error* (1999), *Falsa alarma* (2001), *Tres tiempos* (2007) o *Vote para demolición* (2013), muestran una tendencia hacia lo social.

Entre todos sus trabajos destacamos *Las reglas del juego* (2000-2001). Este evento, en dos partes, trabajó sobre la frontera entre los Estados Unidos de México y los Estados Unidos de América, específicamente, en la ciudad de Tijuana. El muro fronterizo que se levanta en esta ciudad fronteriza afecta a la vida cotidiana de ambos lados del mismo. Este muro, a su vez, es el objetivo de las personas que migran, ya que cruzarlo, es la manera de llegar a Estados Unidos de América.

A partir de este trabajo descubrimos que el artista había realizado eventos artísticos que también estaban relacionados con la migración y sus consecuencias sociales, como el evento *Relay (Endless)* (2010-2011). Este trabajo fue una

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Boulder. Los participantes rellenaban un cuestionario sobre diversidad al principio de la carrera. Al finalizar esta, en la sala de descanso, encontraban unas pantallas que iban mostrando las diversas respuestas dadas en el cuestionario.

La obra de Olivia Vivanco se centra sobre todo en la migración. Varios de sus trabajos audiovisuales tienen a las personas migrantes como protagonistas invisibles, detalle que nos pareció intrigante y quisimos saber el porqué. Entre sus trabajos seleccionamos especialmente *Reliquias*, por ser visualmente, y desde nuestra perspectiva, muy metodológicamente etnográfica, al representar datos sobre las personas en formato de fichas.

En los tres casos, todos los artistas necesitaron de una relación personal con el lugar y las personas representadas o que participaron en la obra. La parte metodológica de la etnografía más relevante para esta tesis es la relacionada con la conexión entre artista y sociedad. Al fin y al cabo, la antropología actual trata de conocer las sociedades y los fenómenos sociales en contexto, lo cual implica tener que relacionarse con las personas y los lugares.

Del mismo modo, y como podremos ver a través del análisis de las entrevistas, los artistas seleccionados tuvieron que realizar estos contactos para poder crear sus obras en el contexto que deseaban representar y es ahí donde los métodos etnográficos entran en juego.

En el momento en el que el o la artista deja la soledad de su estudio y comienza a relacionarse con las personas y el fenómeno, es donde comienza a surgir un modo de trabajar diferente al de la representación del objeto tradicional u otras prácticas centradas en lo puramente artístico.

5.1.2. La entrevista

Tal como Xavier Coller en su libro *Estudio de casos* (2000) indica «el método de investigación a través del caso facilita esta combinación [en referencia

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

al pluralismo metodológico] por cuanto su objetivo es el mejor conocimiento de un aspecto sociológicamente relevante de la realidad» (p.21), también nuestro objetivo a la hora de entrevistar a los artistas y las artistas era tener una mejor comprensión de su trabajo.

El fenómeno de la migración en todos sus aspectos es, hoy más que nunca, un fenómeno muy importante en nuestras sociedades, ya que, supone un sinfín de tipos de relaciones culturales y sociales, como, por ejemplo, la aculturación o las relaciones económicas. El arte comprometido con los fenómenos sociales también se ha hecho eco de la importancia de la representación de lo que este fenómeno supone para las sociedades, tanto las emisoras como las receptoras o aquellas que están en el camino. El conocimiento de la realidad no supone una generalización del trabajo artístico, por el contrario, creemos que cada artista es un mundo y enfrenta los retos artísticos de una manera personal. Sin embargo, podremos apreciar que existen similitudes entre estos casos. La ejemplificación de nuestra hipótesis e ideas a través de sus trabajos, muestra una realidad del trabajo artístico que consideramos debe ser analizada, porque tan considerable es la participación del arte en la visualización de las situaciones migrantes, como la manera en que estas suceden.

Estamos de acuerdo con Xavier Coller cuando dice en referencia a la utilidad del análisis de los casos «algunos permiten conocer mejor una realidad a través de sus descripciones, mientras otros permiten inferir conclusiones y hacer generalizaciones» (Coller, 2000, p. 21). Aunque, esperamos que el estudio de los casos elegidos pueda proporcionarnos un poco de cada una de las aportaciones que Xavier Coller indica, nuestro objetivo principal es mostrar la realidad a través de la descripción de estas personas.

Para poder conocer mejor la realidad de las prácticas de los artistas y las artistas que trabajan de alguna manera con el fenómeno migratorio, diseñamos una entrevista semiestructurada. El objetivo del empleo de este tipo de entrevistas es analizar algunas de las metodologías utilizadas para enfrentar las temáticas

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sociales en el arte, no para conseguir datos estadísticos, ni una muestra representativa de la población artística.

Elegimos lo que Miguel S. Vallés llama entrevista estandarizada abierta para nuestras conversaciones con las y los artistas seleccionados. Como indica el autor, este tipo de entrevistas se caracterizan por «el empleo de un listado de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados, pero de respuesta libre y abierta» (Vallés, 1999, p. 180). De esta manera, nuestras entrevistas contienen un total de veintisiete preguntas, divididas en cuatro secciones diferentes: Identidad, migración y arte; proceso; relevancia de los proyectos sociales, y ética.

Los objetivos de estas preguntas son recabar información sobre los métodos etnográficos que usan para el tratamiento del fenómeno migratorio a través de los puntos que hemos considerado comunes entre ambas.

Así, las preguntas se centran en aspectos como: el modo de utilizar el método etnográfico; el modo de acercamiento al problema a trabajar; el modo de contactar con el grupo de migrantes que van a representar artísticamente; el tratamiento de los datos que se recopilan y la información sobre el uso de sus datos; protocolos de consentimiento informado; la ética utilizada por los y las artistas en el proceso creativo; el grado de fidelidad en el uso del conocimiento adquirido a través del método etnográfico que emplean².

Estas entrevistas se hicieron llegar a los artistas y las artistas vía e-mail y se les dio la opción de completarlas por escrito o vía conferencia por internet, según fuera más cómodo para ellos y ellas. En el caso de las entrevistas realizadas a través de conferencia online, se pudo divagar más sobre las cuestiones planteadas, mientras que las respuestas escritas fueron más concisas. Ambas formas de respuesta fueron enriquecedoras y útiles para nuestra investigación.

² Ver Anexo I.

5.1.3. Los y las artistas

Andrea Aragón

Andrea Aragón es una fotógrafa guatemalteca licenciada en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Comenzó a realizar fotografías en 1999 cuando trabajaba en publicidad. Hizo su inmersión en el arte a través de la amistad con Regina Galindo³, Jessica Lagunas⁴ y María Adela Díaz⁵. Su trabajo fotográfico ha podido verse tanto en exposiciones individuales como en colectivas. También se han publicado sus fotografías dentro y fuera de Guatemala en revistas de arte y libros de fotografía. Ediciones Del Pensativo publicó en 2006 su trabajo con el título *Guatemala de mis dolores*. En este libro se recopilan sus fotografías acompañadas de algunos escritos literarios. Ha trabajado para diversos medios periodísticos con sus fotorreportajes y ha publicado en *Arquitectura de las Remesas*, *La vanguardia* y *El mundo del trabajo en el siglo XXI*, entre otros. Sus exposiciones individuales han podido verse en Guatemala, Nueva York, California, Honduras y Madrid. Mientras que ha participado en diversas exposiciones colectivas en países como México, Canadá, Guatemala, Perú, Estados Unidos de América, España, Costa Rica y Honduras. Algunas de estas participaciones han sido en Photoespaña 2010, la Bienal de Arte Paiz, Bavic, Todos somos Migrantes, La Bienal de Fotografía de Lima.

Tras hacer una pequeña introducción al trabajo de Andrea Aragón y su carrera como fotógrafa, expondremos a continuación parte de su trabajo, centrándonos posteriormente en la serie de fotografías de la autora que nos llamó la atención en referencia a nuestro interés en el fenómeno de la migración.

3 Regina José Galindo, nacida en 1974 en Guatemala, es una artista especializada en performance y poesía.

4 Jessica Lagunas nicaragüense, nacida en 1971, es una artista y diseñadora gráfica enfocada en la figura de la mujer en la sociedad contemporánea.

5 María Adela Díaz es una artista multidisciplinaria guatemalteca. La artista utiliza el cuerpo como medio para transmitir sobre diferentes cuestiones sociales y políticas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Según la autora expresa en su currículum, que nos hizo llegar vía email, usa su trabajo fotográfico «como denuncia personal ante todo lo que siento que necesita verse, asumirse, resolverse». En sus fotografías podemos encontrar, además de las migraciones al norte del continente americano, niños de la calle, enfermos terminales del síndrome de inmunodeficiencia adquirida, subculturas urbanas y mujeres que ejercen la prostitución. La autora señala, también en su currículum, que su interés está en «contar la historia de la época en que vivo, con un ojo siempre crítico y con la intención de provocar».

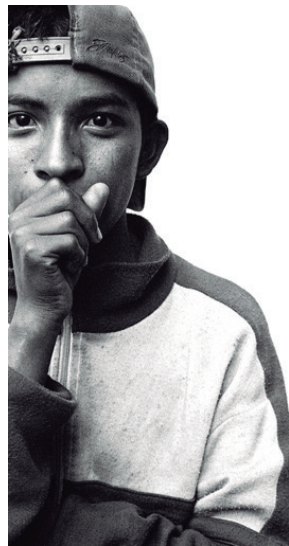


Figura 186. Andrea Aragón, serie American lost boys.

En la página web de Andrea Aragón⁶ pueden verse algunos de sus trabajos más destacados en cuanto a fotografía social. Al entrar en el sitio, Andrea Aragón nos saluda expresando mediante palabras por qué hace fotografías:

¿Por qué tomo fotos?

Porque con palabras no me atrevo a decir lo que opino.

Porque hace rato que a la poesía nadie la lee.

Porque ver y no contar es cómo no haber visto nunca.

Porque me evado, me vuelo, me disperso.

Tomar fotos es mi antídoto contra el veneno del mundo (Aragón, 2016).

Mediante este breve texto podemos ver ya cuáles son los intereses personales que Andrea Aragón tiene en la fotografía social y en la importancia que tiene para ella el retratarla y mostrarla al mundo.

⁶ <http://andrearagon.com/> (consultado en 11 de marzo de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Sus fotografías retratan, tanto a las personas protagonistas de las temáticas, como a los lugares y objetos que acompañan a cada una de las vidas que podemos ver a través de los ojos de la artista.

En las situaciones cotidianas que representa destaca su mirada en los detalles. En los retratos encontramos tanto posados intencionados que se generan a partir de la insinuación de las vidas mostradas, como posados naturales en los cuales podemos atisbar como el retratado muestra su ser a la cámara. De cualquiera de las maneras, nos es posible ver el propósito de la autora cuando nos enseña las historias al mismo tiempo individuales y colectivas.



Figura 187. Andrea Aragón, serie Capítol.

Las narraciones de Andrea Aragón mediante su fotografía hacen visibles sentimientos que son duros y que se transmiten al espectador mediante la inmersión de este en las situaciones sociales representadas. La angustia, el dolor, la desesperación o el olvido son algunos de los sentimientos que se representan a veces en fotografías en blanco y negro, otras veces en fotografías a color. Existe en las fotografías de Andrea Aragón no solo una narrativa en las formas retratadas, sino que también una expresión a través del color de las mismas.

Nos referiremos a su serie de fotografías denominada *Home*, ya que trata los efectos de la migración. Esta es una de las series más coloridas del trabajo de Andrea Aragón, y es un proyecto realizado durante los años 2005 a 2011. Así,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



Figura 188. Andrea Aragón, serie Verte por última vez. Figura 189. Andrea Aragón, Serie Home, 2005-2011.

a través de las imágenes, la artista nos hace ver el interior de Guatemala y su transformación consecuencia de la migración de sus habitantes al norte.

Podemos apreciar la sustitución de parte de la cultura guatemalteca por una nueva no autóctona, como, por ejemplo, la modificación de la arquitectura o la sustitución de la indumentaria tradicional por la moda occidental. Es de esta manera como Andrea Aragón nos muestra una visión del indígena guatemalteco alejada de la visión exótica, acercándose a la realidad social que es vivida por esta sociedad, donde la migración tiene efectos de ida y vuelta. Viéndose así una aculturación a larga distancia, una aculturación que, a diferencia de las migraciones de las personas, no tiene fronteras.

Los diversos componentes retratados en cada fotografía de lo cotidiano hacen que el espectador y la espectadora sientan, en cierto modo, una cercanía con lo representado. Vemos no solo escenas del día a día que nos hacen sentir próximos, sino que también hallamos varios objetos tan extendidos a nivel mundial que es sencillo haberse topado con alguno. Podemos encontrar símbolos estadounidenses de la globalización actual como el ratón Mickey de Disney o los restaurantes McDonald's.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

En las fotografías de *Home* encontramos, por tanto, el contraste como herramienta para el extrañamiento, donde vemos cosas con las que nos sentimos familiarizados y otras con las que no. Este extrañamiento nos lleva a buscar el sentido de la situación que se encuentra ante nuestros ojos. Aunque cada situación es diferente y cada relación conlleva unas acciones sociales distintas, hay una que las une a todas, la migración.

Andrea Aragón retrata estas consecuencias del fenómeno migratorio no de una manera negativa ni positiva, sino intentando mostrarlas tal y como son.



Figura 190. Andrea Aragón, Serie Home, 2005-2011.

Es una de las cuestiones que nos hizo decantarnos por esta artista visual, ya que, recopilar la información deshaciéndonos del etnocentrismo propio de cada persona es una característica de la antropología. Esto no implica en absoluto un trabajo objetivo, puesto que todo trabajo artístico y antropológico conlleva en sí mismo la interpretación que el retratista realiza. En este caso, Andrea Aragón muestra una visión en la que deja la significación de la escena al espectador. La labor de la autora está en la elección de la historia representada en el marco de la fotografía, además del estilo personal con que la capta.

Gustavo Artigas

Gustavo Artigas es un artista multifacético mexicano que ha trabajado con arte sonoro, instalaciones, performance, arte relacional, plataformas educativas como obras de arte, piezas de luz y pintura. Se formó entre 1991 y 1995 como artista en la Universidad Nacional Autónoma de México (Unam) en la licenciatura de Bellas Artes. Con su larga trayectoria⁷, Gustavo Artigas es un artista reconocido internacionalmente. Su trabajo ha recorrido la Bienal de Venecia, la Bienal de La Habana y la Bienal de Liverpool, entre otros importantes foros internacionales.

Residente actual en Canadá, ha participado en diferentes proyectos con instituciones canadienses. Además, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte en México. Ha realizado talleres y tutorías especializadas para artistas en múltiples países como Canadá, Argentina, Francia, España, Finlandia o México.

Durante 2010 y 2018 trabajó como profesor de arte contemporáneo en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda en Ciudad de México. Sus exposiciones más recientes han sido en Toronto en las galerías Incógnito de YYY Artist Outlet (2019-2020), Art Links Inc, United Contemporary (2019) y Color Volátil, Sur Gallery (2019). También destacan entre sus muestras *Nervio Asiático* en la Galería Extra de la Bienal Paiz de Guatemala en 2018, *Boomerang* en ZonaMaco Foto de Ciudad de México en 2017 o *Cromoscopios* en la Galería Tiro al Blanco de Guadalajara en México. Entre las últimas exposiciones colectivas encontramos *The Beautiful Game* en Perez Art Museum Miami en Miami, *Farewell Nixon*, en la galería Nixon en la Ciudad de México, ambas durante el 2017.

La obra de Gustavo Artigas, si por una cosa se puede destacar, es por su falta de monotonía, tanto en temática como en técnicas artísticas de representación.

⁷ Puede verse parte de su trayectoria artística completa, así como consultar su currículum en <http://gustavoartigas.com/ga/bio/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Aunque sobresalen sus trabajos de tipo intervención y acción, que él denomina, en general, eventos, también encontramos talleres, conferencias, videos, esculturas y pinturas, entre otros. Las temáticas tratadas por este artista varían de una obra a otra, aunque suelen contener un punto de crítica o reflexión en el ámbito social. Entre sus primeros trabajos destacan sobre todo aquellos de tipo evento como *En el aire* (2000) donde el público jugaba con aviones de unicel y escuchaba sonidos de desastres aéreos; *bAAr* (2003) evento de inauguración, que consistía en que el cóctel de bienvenida era servido por personas de Alcohólicos Anónimos; Intervenciones como *Sin título* (2003), aquí se simulaba un incendio en las instalaciones del Museo de historia de la ciudad de Panamá; o la intervención arquitectónica *Salida de emergencia* (2002) en la cual un doble de películas de acción montado en una motocicleta atravesaba la pared de la entrada del Museo de Arte Carrillo Gil en Ciudad de México. También ha realizado instalaciones como *Construyendo (al revés)* (2008), esta tuvo lugar en San Diego Children's Museum para su reinauguración. En la misma se hizo una maqueta de cojines y alfombras con una grabación de video que se reproducía al revés y se repetía cada siete segundos.

Entre los trabajos de Gustavo Artigas encontramos por ejemplo *Duplex* (2001) representado en Madrid en el edificio de Fundación Telefónica. Para esta muestra, se contrataron quince personas con aspecto similar al del artista, que hicieron una presentación en la conferencia de la inauguración de la exposición. Cinco de estos dobles fueron saliendo uno a uno, en lugar de Gustavo Artigas, y leyendo un texto del artista⁸. Las reacciones de los



Figura 191. Gustavo Artigas, *Duplex*, 2001.

⁸ Puede verse el vídeo de la conferencia en <http://gustavoartigas.com/ga/obras/duplex/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

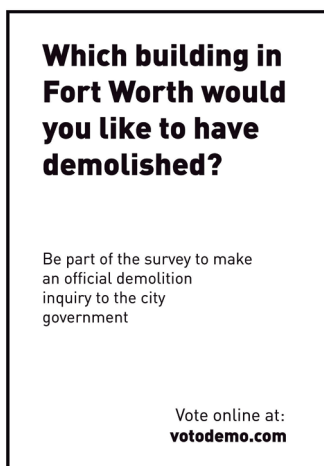


Figura 192. Gustavo Artigas, Voto por demolición, 2013.

asistentes fueron uno de los objetivos de la obra. Posteriormente, se hicieron fotografías de los dobles, tanto con el público como posadas.

En la obra *Voto por demolición* (2013) encontramos algo totalmente diferente a *Duplex*. La obra se centró en encontrar los edificios con menos cualidades estéticas para hacerlos desaparecer de la ciudad. Con ese motivo se realizó una consulta bajo la pregunta «Which building in Fort Worth would you like to have demolished?⁹». El proyecto de Gustavo Artigas para el Museo de Arte Moderno de Fort Worth consistió, por tanto, en esta votación, la cual se hizo

llegar al gobierno de la ciudad. En la web del artista puede verse la presentación del proyecto¹⁰ ante las autoridades y las reacciones de estas.

Uno de sus trabajos actuales es *Dardos tranquilizantes* que tiene más relación con la pintura. La obra en proceso desde 2015 y de tipo gráfica vectorial, muestra diferentes patrones de color encontrados en la piel de ranas venenosas.



Figura 193. Gustavo Artigas, Dardos tranquilizantes, obra en proceso desde 2015.

9 Nota de la traductora: ¿Qué edificio en Fort Worth le gustaría demoler?

10 <http://gustavoartigas.com/ga/obras/voto-para-demolicion-fort-worth-texas/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

En su última instalación a través de la proyección de videos e iluminación, *Disociación de color* (2022-2023) encontramos un juego de colores y luces a partir de la «distorsión espacial por trampas de color diseñadas» (Artigas, s.f.).

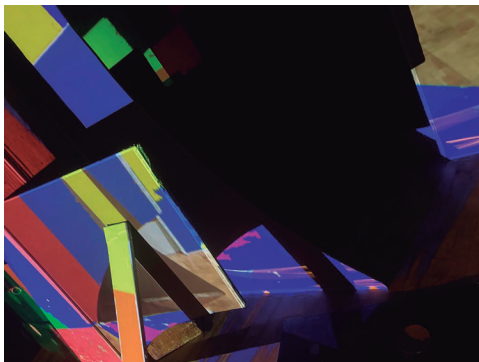


Figura 194. Gustavo Artigas, *Disociación de color*, 2022-2023.

Como podemos ver, Gustavo Artigas es un artista inquieto en su trabajo, que no se queda estancado ni en técnicas ni en temáticas. Esto confiere a su obra un gran dinamismo e interés.

Entre todas las obras realizadas por este artista, las que llamaron nuestra atención, por su temática en lo que se refiere a la convivencia entre personas de diferentes culturas, fueron *Carrera de relevos (infinita)* (2010-2011) y sobre todo *Las reglas del juego* (2000-2001). Aunque no son obras demasiado actuales, las temáticas tratadas son atemporales.

Carrera de relevos (infinita) trata de un evento realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Boulder. En él se creó una carrera de relevos en la que antes de comenzar los y las participantes debían de contestar a un cuestionario sobre la diversidad cultural. Al final del relevo las corredoras y los corredores podían ver las respuestas de todos los y las participantes en una pantalla mientras descansaban. El objetivo del artista con este proyecto era, según la web del mismo, cansarse (y convivir).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

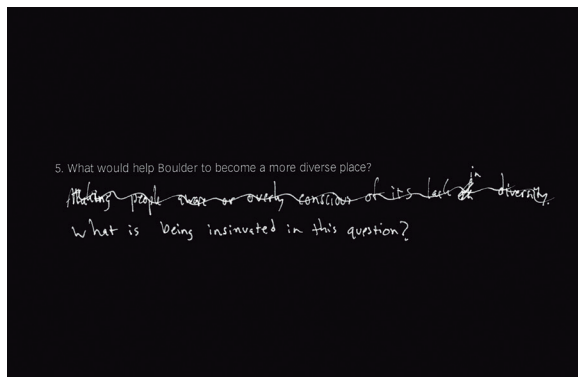


Figura 195. Gustavo Artigas, Carrera de relevos (infinita), 2010-2011.

Queremos recalcar este trabajo de Gustavo Artigas por tratar en él, la diversidad cultural de una manera totalmente diferente a como se suele realizar. Para nosotros la diversidad es relevante porque es una consecuencia de la migración tanto física como de ideas. En este caso, Gustavo Artigas trabajó la diversidad, no mostrándola como se suele hacer habitualmente, sino cuestionándola y creándola a partir de una provocación a las y los ciudadanos de Boulder.

Por otro lado, la acción de *Las reglas del juego* (2001) realizado en Tijuana (México) trabaja la convivencia de dos maneras diferentes e iguales al mismo tiempo. Gustavo Artigas utilizó el deporte como vía para mostrar la convivencia que, entre otros lugares fronterizos, se da en Tijuana.

Este enclave es uno de los puntos clave para el cruce de la frontera de México a Estados Unidos de América. Esto provoca, por tanto, una relación diversa entre la población no solo de cada lado de la frontera, sino también de aquellos y aquellas que están de paso. Este proyecto fue parte de Insite 2000 y estuvo compuesto de dos partes. Por un lado, se creó una pared de frontón en la frontera con Estados Unidos de América. Por otro lado, se realizó una acción de índole deportiva en el que se jugaron dos partidos simultáneos, tanto temporal como espacialmente, siendo uno de baloncesto y otro de fútbol.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO



Figura 196. Gustavo Artigas, Las reglas del juego, frontón, 2001.



Figura 197. Gustavo Artigas, Las reglas del juego, encuentro deportivo, 2001.

En esta segunda parte de la acción, donde se jugaban dos partidos distintos a la vez, se enfrentaron dos equipos de baloncesto norteamericanos y dos equipos de fútbol mexicanos. En este ejercicio se quería mostrar «la posibilidad (o imposibilidad) de la convivencia de ambas comunidades» (Artigas, s.f.).

La convivencia es una de las partes más complicadas dentro de las consecuencias de la migración. Muy habitualmente este movimiento de personas da como resultado, que gente con un bagaje cultural muy diferente tenga que convivir en un lugar relativamente pequeño. De este tipo de convivencias nacen muchos de los problemas que la migración parece traer.

Uno de los resultados relacionados con la dificultad de cohabitación, son la creación de guetos donde las y los migrantes se juntan con gente procedente del mismo país, o de países con los que existe una diferencia cultural inferior al país de destino. Un ejemplo podría ser el agrupamiento de europeos en un país latinoamericano, o el de latinoamericanos en Estados Unidos de América o Canadá.

Olivia Vivanco

Olivia Vivanco es una fotógrafa mexicana, maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México y diplomada en Antropología del Arte. Su trabajo como fotógrafa se decanta en tres líneas: La mujer, la memoria y la migración. En cuanto a esta última línea, su interés está en la migración como experiencia propia y la huella que esta deja.

Sus trabajos han sido exhibidos en diversos lugares, entre los que encontramos varias participaciones en exposiciones colectivas en Alemania, Colombia, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos de América, Francia, Marruecos, Puerto Rico y Uruguay.

Aunque su principal herramienta de trabajo es la fotografía, también añade a esta otras formas de arte y lenguaje audiovisual.

Entre sus diversos logros artísticos encontramos el primer premio en el decimonoveno concurso Latinoamericano de Fotografía Documental de Colombia o el tercer premio en el XXXII Concurso de Fotografía Antropológica de la ENAH y el primer premio en el Concurso de Reportaje Fotográfico Historia de Mujeres Mexicanas convocado por la ONU en México. En 2016 fue seleccionada en la XII Bienal Femsa y en la Segunda Bienal Nacional del Paisaje¹¹.

El trabajo fotográfico sobre migración realizado por Olivia Vivanco es extenso, por ello mostraremos aquí solo una pequeña parte, para poder conocer mejor el trabajo de la autora. Y posteriormente, nos centraremos en los trabajos más implicados en lo que se refiere a su orientación hacia lo etnográfico.

Entre los diversos grupos migrantes en Latinoamérica, Olivia Vivanco ha

¹¹ Puede verse su semblanza completa en <http://www.oliviavivanco.com/semblanza-background#1> (consultado en 15 de febrero de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

trabajado de forma intensa con la migración haitiana¹². Podemos ver este trabajo con esta sociedad en la serie *Nan chili o Los días/The days*. En la primera serie, la fotógrafa trabaja sobre el grupo humano haitiano en Chile, donde hace patente sobre todo el racismo hacia estas personas a la hora de integrarlas en la sociedad chilena.

En el video *Los días/The days*, aunque es el mismo tipo de grupo migrante, sin embargo, en esta ocasión la artista trabaja en un albergue de Tijuana. Aquí retrata la espera de estas personas para la solicitud de asilo en los Estados Unidos de América.

Aunque en ambos casos encontramos personas con el mismo origen, el lugar y la situación son diferentes. En el primero, en Chile, la situación que se relata es la del asentamiento y el racismo. Las dificultades de convivencia y la discriminación. En el segundo caso, en Tijuana (México), los haitianos se encuentran en el proceso de espera para llegar al país de destino.



Figura 198. Olivia Vivanco, Los días.

Por otra parte, Olivia Vivanco ha trabajado con diversos albergues, lo que ha hecho que tenga varias experiencias con diferentes grupos migrantes en México.

12 Además de las causas habituales de migración, como las situaciones políticas y económicas, la población haitiana se vio afectada por el terremoto de 2010. Este último creó un éxodo haitiano hacia el continente americano que ha dejado mucha gente proveniente de Haití por todo el territorio, muchos sin un destino fijo. Muchos países latinoamericanos se han convertido en lugares de tránsito para estas personas que se dirigen a Estados Unidos de América. Sin embargo, muchas de estas personas han decidido asentarse en estos países.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Así, lo muestran varias de sus series fotográficas y trabajos audiovisuales, como *De paso/Passing across* donde se muestran a través de la fotografía diversos escenarios por los que pasa el y la migrante y donde una huella de estas personas permanece dejando, a su vez, parte de su historia.



Figura 199. Olivia Vivanco, *De paso*.

En Parajes/Whereabouts la artista mediante composición entre líneas de audio y paisajes representa la memoria de las y los migrantes sobre sus orígenes.

Los trabajos de Olivia Vivanco son, como podemos apreciar, una representación no solo de sociedades migrantes, sino sobre las rutas, los lugares, las historias, la huella que dejan tras de ellos/as y otros matices de la migración. La autora a través del medio audiovisual trabaja tanto el retrato distante, como el paisaje de entornos cerrados y cercanos, sin dejar de lado la fotografía de detalles significativos.



Figura 200. Olivia Vivanco, *Botella*.

Todo el trabajo de Olivia Vivanco nos pareció desde un principio cercano a nuestra investigación, dado que trabaja diversos aspectos de la migración y en muchos casos lo hace centrándose en conjuntos pequeños de personas.



Figura 201. Olivia Vivanco, *Pasaporte*.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Desde el punto de vista de la investigación, los dos trabajos que más llamaron nuestra atención fueron *Fragmentos* y *Reliquias*. Durante esta tesis hemos analizado estos trabajos con relación a sus temáticas, sin embargo, en este punto señalaremos otros aspectos sobre estas series fotográficas.

En el caso de *Fragmentos* encontramos una serie de fotografías vinculadas a una acción. Esta trata sobre migrantes que recolectan objetos a través de las vías por donde pasa *La Bestia*. En la web la autora relata sobre la acción:

No existe forma de saber si los objetos encontrados son o no realmente de migrantes, pero estar en el contexto los hace detonadores de la evocación: los migrantes buscan lo que podrían ser sus propias huellas, las de quienes les antecedieron en ese punto y las que ellos muy probablemente dejaron antes o dejarán más adelante (Vivanco, s.f.).

Añade más adelante, que cada migrante que recolecta objetos, discrimina los mismos según un criterio relativo a su propia experiencia migrante. De esta manera se crea una historia común entre el y la migrante que había pasado y la persona que está en ese lugar. Cada objeto contiene un recuerdo, una historia íntima de las y los individuos en movimiento. La acción realizada, tomada en un sentido amplio, nos lleva a las relaciones sociales que no se detienen en un solo acto, sino que crean un conjunto interminable de conexiones. Este acto artístico de Olivia Vivanco parece indicar una necesidad de comprensión y vínculo de lo que el y la migrante hace y deja tras de sí en esta zona específica de la ruta migrante que algunas personas toman.

Esta necesidad de entender, de darle sentido a los objetos desperdigados por el camino, de concederles la historia que quizás hayan perdido, nos lleva directos al concepto etnográfico del extrañamiento mencionado en los escritos de Díaz de Rada y que hace referencia a esa curiosidad por aquello que es diferente a lo nuestro y lo cual queremos comprender de alguna manera (Velasco y Díaz

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de Rada, 2009). Así ocurre en muchos de los casos el acercamiento que Olivia Vivanco realiza en sus trabajos y proyectos con migrantes y que desde nuestro punto de vista contienen un matiz etnográfico claro.

No encontramos, por tanto, en las obras de Olivia Vivanco una necesidad fotográfica de mostrar el objeto a retratar sacándolo de su contexto natural, de su historia, sino que, los trabajos de la artista intentan mostrar una visión holística del tema representado. Tal como Díaz de Rada señala para la etnografía, «este pensamiento relacional que se opone a la ideología individualista recibe la denominación de holismo [...] Renunciar al holismo es renunciar a la tarea antropológica» (Díaz de Rada, 2010, p.86).

En el caso de la serie *Reliquias*, Olivia Vivanco muestra a migrantes centroamericanos/as que pasan por México. En este trabajo y a través de la muestra de los pocos objetos que estas y estos migrantes llevan consigo, además de una tarjeta con sus datos, Olivia Vivanco pone en contexto a personas que en un albergue pueden parecer un conglomerado homogéneo de gente. Las fotografías muestran, sin embargo, a cada persona tanto en su forma individual como dentro de una historia conjunta. Así, las y los individuos de quienes la fotógrafa decidió no mostrar los rostros, sino sus objetos, enseñan sus relaciones familiares, de trabajo, situaciones sociales y nacionales. Lo que Olivia Vivanco estéticamente nos da como unas sencillas fichas de personas, se convierte a su vez en las historias de muchos y muchas. No solo porque una historia representa a muchas personas en la misma situación, sino porque cada historia no es unitaria, sino que envuelve muchas relaciones entre diversas personas, lugares y tiempos. La forma de fichas con datos sobre las y los individuos fue de este trabajo lo primero que llamó nuestra atención, pues claramente tiene similitudes con las investigaciones de carácter social. Pero la forma en la que ella lo representa, a través de la fotografía, el video y el audio, donde busca no solo relatar un hecho, sino conferir una belleza al mismo, en contraste con cualquier trabajo sociológico, hace que la situación, lo que se cuenta, sea más emocional y facilite el acercamiento a la comprensión de la situación humana.

5.2. Análisis de las entrevistas a tres artistas actuales

Ya hemos explicado que las entrevistas que realizamos¹³, estaban divididas en diversas secciones a fin de organizar la información que queríamos recopilar, en una lógica que fuera útil a nuestra investigación y que ofreciera a su vez una coherencia en la conversación con el artista y la artista. De esta manera, utilizamos esta misma clasificación para hacer este análisis, viendo de forma conjunta las diferentes respuestas de las artistas y el artista.

5.2.1 Cuestiones sobre identidad, migración y arte

En nuestras entrevistas comenzamos siempre con dos preguntas relativas a la conexión personal entre el/la artista y la migración como tema artístico. Preguntamos a los artistas y las artistas sobre su preferencia en estos casos hacia la temática de la migración. En relación con esta pregunta realizamos otra con la que pretendíamos conocer si existía un origen personal en la elección del tema.

A partir de estas preguntas queríamos, por un lado, comenzar la entrevista llevándola desde el inicio por la temática de la migración. Por otro lado, queríamos saber cuáles eran las motivaciones que llevaban a estas personas a elegir esa temática. Pretendíamos conocer si la elección de los artistas y las artistas por esta temática tenía que ver con una experiencia propia e individual que quisieran trabajar mediante el arte; si era por intereses más relacionados con la sociedad y las injusticias sociales; o si había alguna otra motivación que los llevase a ello y que no hubiéramos contemplado en un principio.

En el caso de la artista Andrea Aragón, esta nos indicó que lo que a ella le llevaba a trabajar sobre este tema era, no algo personal, sino la curiosidad, el interés y el sentimiento.

13 Véase en el Anexo VI las entrevistas completas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Me han conmovido desde siempre los movimientos humanos que arrastran consigo toda clase de objetos, costumbres y cultura a donde sea que van. Me interesa cómo la gente no se va sola, se lleva su pueblo encima. Y también me interesan los que se quedan. De hecho, tal vez me interesan más. Esos que miran hacia afuera y esperan (E3).

Estas palabras de Andrea Aragón son fáciles de comprender cuando vemos su serie fotográfica *Home*, ya que, en ella, lo que se muestra son las consecuencias de la migración en el lugar de origen y no en el de destino de los migrantes.

Al mismo tiempo, Andrea Aragón también nos relató que además ve a la persona migrante no solo como la que se mueve de un lugar a otro, sino también:

Como un ser que no encuentra su lugar, que se piensa de un lado, pero que vive en otro, es un ser trasplantado un poco a la fuerza, que no se ubica, que no tiene lugar en el mundo, siempre sintiéndose fuera de lugar... ahí es a veces donde me encuentro yo con ellos (E3).

A través de esta reflexión podemos vislumbrar una idea del migrante o la migrante que no tiene por qué haberse movido para serlo. Una o un migrante que pudiéramos llamar metafórico y a la vez literal. Andrea Aragón lleva la idea de la migración a un sentimiento propio que remite a la identidad individual de las personas, así como al arte individualista comentado con anterioridad en este texto. Esta identificación con el fenómeno migratorio a través del desencaje social, también nos lleva a su vez a la identificación con el otro que hemos analizado anteriormente.

Por tanto, en Andrea Aragón podemos ver un trabajo artístico entre individual y social. Que nos puede suscitar preguntas como ¿hasta qué punto los trabajos de este tipo son sociales? ¿Hasta qué punto son una exploración del propio yo del artista?

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Cuando analizamos la respuesta de Olivia Vivanco nos encontramos, sin embargo, con otra realidad diferente. En el caso de Olivia Vivanco, esta nos indicó dos aproximaciones al tema migratorio. Por un lado, sí había tenido migración temporal por parte de su padre, el cual participó en el programa Bracero entre México y Estados Unidos América¹⁴.

Y, por otro lado, Olivia Vivanco, a partir de diversos contactos, comenzó a participar en programas y voluntariados relacionados con la migración. Según nos relató, su primer acercamiento a la migración tuvo que ver con niños y niñas jornaleras migrantes. Estos son niñas y niños que se mueven junto a sus familias de un estado a otro por cuestiones laborales. Para mitigar la desconexión educativa de estos y estas menores, existen escuelas específicas para ellos/as.

En este tipo de migración se mueve toda la familia, incluidos ancianos/as y menores de edad. Estos y estas migrantes nacionales se suelen alojar en campamentos y albergues (Rodríguez Solera, Valdivieso Martínez y Raesfeld Pippier, 2007). Esta situación no es única de México ni de estos tiempos, así Janis K. Lunon describe de esta manera al estudiante migrante:

A migrant student is a child whose parent or guardian is a migratory agricultural worker or fisher who has moved from one school district or school administrative area to another during the regular school year. The child must have had his education interrupted as a result of this move (Lunon, 1986, p.3)¹⁵.

14 El programa Bracero que se dio entre estos dos países fronterizos fue una serie de acuerdos firmados por ambos en 1942. Estos convenios fueron destinados a trabajadores agrícolas migrantes a Estados Unidos de América de forma temporal que garantizaban, por ejemplo, condiciones de trabajo dignas. Este programa finalizó en 1964. Este tipo de migración legal y temporal entre países de Latinoamérica y los Estados Unidos fueron muy habituales en el pasado y facilitaban la movilidad de las personas y familias entre los diversos países. Estas legislaciones y programas fueron cambiando con el tiempo en función de las necesidades de Estados Unidos y los intereses del gobierno de turno. Así, mientras que durante la década de 1930 se deportó a muchos mexicanos desde Estados Unidos de América, después de la Segunda Guerra Mundial se creó el Programa Bracero para mitigar la falta de mano de obra en el país (Sánchez Molina, 2018).

15 Nota de la traductora: Un estudiante migrante es un niño cuyo padre o tutor es un trabajador agrícola migratorio o un pescador que se ha mudado de un distrito escolar o área administrativa de la escuela a otro durante el año escolar regular. El niño debe haber tenido su educación interrumpida como resultado de este movimiento.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A partir de su relación y trabajo con niños y niñas jornaleras migrantes, Olivia Vivanco nos contó que su primer contacto con migrantes en un albergue fue siendo voluntaria en la 72¹⁶. Ella nos lo explicaba así:

Tenía una amiga que trabajaba en el servicio jesuita. Ella iba a capacitar a gente que estaba haciendo voluntariados en los albergues. Entonces me interesó ir a voluntariado. Y a partir de ahí fue que ya me enganché con el tema y seguí trabajándolo hasta hoy.

El trabajo de Olivia Vivanco está muy centrado en las migraciones. Ella trabaja directamente con estas personas en los albergues, conociendo a esas y esos individuos, sus situaciones y los lugares por los que pasan. Este contacto tan directo con las personas fue una de las cosas que más nos llamaron la atención de esta artista, ya que, la inmersión en el grupo social a estudiar es uno de los puntos más importantes en la etnografía. Muchas de las técnicas que hemos analizado anteriormente han sido desarrolladas, justamente, para este tipo de interacción social.

El caso de Gustavo Artigas es, sin embargo, totalmente diferente a los dos anteriores, lo cual es muy relevante para poder ver cuál ha sido su proceso. La obra *Las reglas del juego* de Gustavo Artigas no viene directamente de un interés personal en el fenómeno, sino del trabajo con la institución Insite. Esto nos descubrió una motivación que no habíamos contemplado, al principio, la del contrato de trabajo artístico. Aquí el interés primero por el fenómeno migratorio está en la institución o individuo que contrata los servicios del artista. Esto, sin embargo, no quita ningún ápice de interés al trabajo de Gustavo Artigas, por el contrario, como pudimos comprobar durante la entrevista, y que mostraremos más adelante, el proceso de Gustavo Artigas durante el trabajo de *Las reglas del juego* muestra muchas características relevantes que se deben tener en cuenta en proyectos de este tipo.

16 La 72 es un hogar refugio para personas migrantes en Tabasco. <http://la72.org/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Insite es, según su web¹⁷ «una iniciativa dedicada a la producción de obras de arte en la esfera pública mediante colaboraciones entre artistas, agentes culturales, instituciones y comunidades» (Insite, s.f.). Esta institución ha organizado media docena de ediciones en las últimas tres décadas. Cada una de las cuales ha contado con diferentes contextos y perspectivas. La iniciativa binacional entre México y Estados Unidos de América tuvo sus primeras ediciones y sede en Tijuana y San Diego. Buscando la colaboración de las instituciones de la zona y las instalaciones y acciones artísticas, la situación fronteriza de la localización ofrecía la posibilidad de crear un arte en el ámbito político, social y cultural. Insite desarrolló de esta manera un lugar de trabajo artístico polifacético.

Gustavo Artigas, que recibió una invitación para participar por parte de esta institución, lo recuerda así:

La idea era traer a artistas de todo el mundo [...] pero primero era San Diego y Tijuana. A tratar ese tema. No forzosamente la migración, sino [que ellos] lo veían desde un punto de vista amplio. Y es a mí lo que me gusta hacer. Cómo pensar, no en el tema, sino paisajísticamente. Esto es lo que pasa en este espacio específico (E2).

Sin embargo, en la entrevista Gustavo Artigas nos explicó que de todas formas él no estaba separado por completo del fenómeno, ya que, viviendo en México es un tema diario y actual.

Gustavo Artigas nos indicó en referencia al arte social que:

Cuando empecé yo a hacer ese trabajo [sobre *Las reglas del juego*] pues obviamente no había ese trabajo. O sea, lo que le llaman relacional y demás (E2).

17 Web de Insite: <https://insiteart.org/es> (consultado en 15 de marzo de 2022).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

El interés principal del artista en el fenómeno migratorio, y todas las ramas que este cubre, tiene que ver con el movimiento. Él explica así la raíz de su trabajo:

Un punto fundamental de mi trabajo es el movimiento y el cambio (E2).

Este concepto del movimiento podemos verlo en sus obras de forma clara, ya sea en la temática y/o en la realización de la misma. Así, uno de sus primeros trabajos en relación con el movimiento fue una obra realizada con cintas de audio que, puestas en *loop*, dibujaban un mapa de Chiapas. Las cintas se escuchaban y se repetían palabras en variaciones mayas. Gustavo Artigas hizo este trabajo durante el levantamiento zapatista¹⁸ de México y buscaba mostrar la diversidad mexicana y la necesidad de la reconciliación de esos mundos que se peleaban.

Desde la llegada de los españoles a México, las clasificaciones antiguas como criollo (españoles nacidos en América), mestizo (hijos de españoles e indias) e indígena (Moreno Feliú, 2019, p. 205), siguen siendo un tema actual entre la población. Se pueden encontrar personas que clasifican a los y las habitantes en México de tal manera y que se incluyen en uno u otro grupo, a partir del cual se juzgan mejores o peores que los otros. Este tipo de clasificaciones sociales afectan de forma visible a la población mexicana que es dividida y se siente dividida. Como consecuencia, y durante la historia moderna de esta nación, muchos movimientos contienen un evidente tinte relacionado con raza y clase. Según el artículo realizado en Eutopía¹⁹ por Beatriz Urías Horcasitas investigadora social en la Unam:

En México hay grupos que siguen padeciendo discriminación y estigmatización no sólo por ser indígenas o mestizos, sino también por encontrarse en los márgenes

18 El movimiento zapatista fue una insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el estado de Chiapas en 1994. Este movimiento le declaró la guerra al entonces gobierno mexicano.

19 Revista del colegio de ciencias y humanidades para el bachillerato de la Universidad Nacional Autónoma de México.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

de la cultura dominante. Además del color de la piel o la forma de las facciones, se los descalifica por su nivel educativo o el manejo de determinados códigos culturales. En suma, si bien en el México actual el factor racial influye en las oportunidades, esto se combina con otros elementos de orden económico y cultural (Urías Horcasitas, 2014, p. 7).

Volviendo a Gustavo Artigas, podemos ver que su interés en el fenómeno migratorio tiene un origen más conceptual, en referencia al movimiento, que el de Olivia Vivanco o Andrea Aragón. Sin embargo, aunque los tres artistas han realizado estancias en otros países que diferente al propio, solo Gustavo Artigas es migrante residiendo en la actualidad en Canadá, siendo él, originario de México.

De esta manera, y resumiendo, tenemos en estas tres personas tres ejemplos diferentes de contacto con el fenómeno migratorio e inmersión con el mismo:

Andrea Aragón nos muestra un interés general por problemas sociales en los que se incluye la migración.

Olivia Vivanco posee gran parte de su trabajo audiovisual centrado en este fenómeno.

Gustavo Artigas, por su parte, tiene un interés transversal, relacionado más con el movimiento.

Al mismo tiempo, podemos ver que ninguna de las tres personas comenzó a trabajar este fenómeno a partir de una experiencia propia con la migración. De cualquier manera, los tres artistas trabajan o han trabajado de una forma artística el fenómeno de la migración, con resultados estéticos y conceptuales diferentes.

5.2.2. Cuestiones sobre el Proceso

Esta parte de la entrevista contenía varias preguntas relativas al proceso de creación de los artistas y las artistas. Queríamos ver si encontrábamos entre los tres procesos tanto similitudes entre ellos, así como con los métodos etnográficos.

Estas preguntas estaban divididas a su vez en tres partes correspondientes al antes, durante y después del proceso de creación de un proyecto artístico. Comenzamos con la pregunta sobre la parte inicial o lo que nosotros llamamos *el antes*:

Para ello cuestionamos al artista y las artistas sobre cuál era la forma en que conseguían la información, en lo que se refiere al fenómeno migratorio específico que querían tratar.

Habitualmente en etnografía es necesario conocer la sociedad o fenómeno que se va a tratar para poder saber desde qué perspectiva analítica se va a proceder a investigar. Esto permite al etnógrafo y la etnógrafa concentrarse en lo que realmente es importante para su trabajo y hacerlo dentro de una lógica de investigación.

Por eso mismo, creemos que, al tratarse de un fenómeno social, esta parte del proceso artístico es también de mucha importancia para una posterior representación del fenómeno. Opinamos también que este proceso permite al artista y la artista comprender de mejor manera la migración.

Las respuestas a esta pregunta fueron similares tanto en Andrea Aragón como en Olivia Vivanco, donde encontramos que en referencia a los proyectos que nos interesaban, la naturaleza de sus fotografías era la iniciativa propia. Así, Andrea Aragón nos decía:

Mis proyectos empiezan con algo que veo y toma la foto. No hay un proceso intelectual de investigación antes. Eso viene después. Es algo que me jala visualmente por lo que la imagen dice. Todo empieza por una foto (E3).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

De forma similar, Olivia Vivanco nos contestó lo siguiente:

Trabajo más como por una cuestión intuitiva. Me pide establecer cierta interacción con el fenómeno, tener la experiencia de conocer a la gente, de vivir un poco el contexto. Luego ya empiezo a investigar (E1).

Aunque en el caso de Andrea Aragón es una cuestión visual y en el de Olivia Vivanco es más experiencial, ambas comienzan por *sentir algo* y después empiezan a investigar para su proyecto. Podríamos decir que ambas buscan, de una u otra manera, lo que las motive para la creación. Suponemos que, en general, en cualquier disciplina esta es una de las maneras de comenzar, cuando un tema nos despierta el interés por alguna razón.

El caso de Gustavo Artigas y *Las reglas del juego* es diferente. Por un lado, aquí el artista trabaja no por una iniciativa propia sino para una institución, que le que propuso tanto la temática principal como el modo de trabajo. Podemos ver que en esta situación el trabajo del artista contiene un proceso más largo donde la investigación es una parte importante de ello. En la conversación con Gustavo Artigas este nos lo describió así:

En este caso específico viene de una estructura de trabajo que nos plantearon. A todos los artistas nos llevaron a un hotel primero en San Diego. [...] Nos pusieron algo cercano a una experiencia cercana a la frontera. El intercambio con los artistas es algo que siempre me ha interesado y que obviamente pasa. Ahí estaba estructurado como esa forma y había una serie de ponentes. El caso ese, que es un caso muy particular, y que me sirvió mucho porque hubo un intercambio muy intenso con otros artistas y con especialistas. Especialistas de todos los casos, llevaban a gente de antropología, sociólogos, pensadores de México, de Estado Unidos y otros que eran de cualquier otro lado. [...] Entonces el proceso fue ese, trabajar. Un trabajo de campo, un trabajo de estudio cuando regresaba a México. Desde allí, a la distancia, empezaba a hacer preguntas, empezaba a leer más (E2).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Aunque los tres artistas comentan el hecho de que una vez tenían la idea investigaban sobre ella, en el caso de Gustavo Artigas vemos que el planteamiento desde el principio es diferente y que este afecta a cómo se inicia la idea y el trabajo.

El formato del proyecto también es evidentemente diferente. Mientras que Andrea Aragón y Olivia Vivanco trabajaron sin un equipo, Gustavo Artigas, en el proyecto que analizamos y por la situación en la que se generó, tuvo un equipo completo de trabajo detrás. Esto afectó al trabajo artístico desde el principio, ya que, mientras Andrea Aragón y Olivia Vivanco no tienen que aferrarse a ningunas pautas para sus creaciones, Gustavo Artigas en *Las reglas del Juego* si tuvo que hacerlo.

Sin embargo, Gustavo Artigas nos confesó que para él el trabajo o proyecto artístico comienza cuando:

Uno una vez tiene la idea, empieza a probarla. La obra empieza a funcionar cuando uno empieza a platicar con el otro. [...] y desde ahí empiezas a darte cuenta si sí o si no puede avanzar. Entonces desde ahí empieza el trabajo (E2).

Podemos pensar, por tanto, que, el inicio del proyecto comienza en los tres casos con la idea, sin que lo anterior, sea una sensación, una percepción estética o una investigación, tenga un peso importante para el propio o la propia artista.

La siguiente cuestión que les planteamos, estuvo relacionada con los métodos de recogida de información sobre las y los sujetos.

En esta pregunta las respuestas fueron de dos tipos. Por un lado, el artista y las artistas hablaban con las personas, las entrevistaban de manera informal. Por otro lado, dependiendo de la situación y la importancia, recogían la información en formato escrito o grabado.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Encontramos en estas formas de trabajar claras similitudes con técnicas o métodos etnográficos anteriormente mencionados como la *entrevista*, la *observación participante* o la *bitácora*.

La descripción de Andrea Aragón sobre este proceso en su trabajo fue:

Me gusta simplemente platicar, soy muy curiosa y solo pregunto y pregunto. Es decir que, entrevisto a los sujetos, pero de forma muy coloquial e informal (E3).

Por la naturaleza del trabajo de Olivia Vivanco, su forma de recoger la información nos contaba variaba entre hacer audios o bitácoras o ambas según la situación:

En este caso [sobre la serie de Fragmentos] estuve haciendo bitácoras. Estuve escribiendo todos los días lo que iba pasando. [...] Porque no era tan fácil que la gente quisiera que la grabara. Y porque además eran contactos. En el caso de este trabajo, las estancias no eran tan largas dentro de los albergues. Entonces había a quienes podía grabar, que se daba esa relación. Y quienes no, escribía. Trataba de ir guardando la experiencia (E1).

A lo que añadió:

Cuando estuve en la 72 estuve como tres semanas. Entonces había gente con la que si podía establecer vínculos un poco más profundos. [...] Pero en el caso de los migrantes que están uno o dos días solamente en el albergue, pues es complicado. Ahí he trabajado más bien a partir de bitácoras. O sea, llevando como un diario de campo (E1).

En el caso de Gustavo Artigas nos encontramos en una forma de trabajar entre la de Andrea Aragón y la de Olivia Vivanco.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Sí iba llevando un diario, pero no saqué diarios, hacía ahí un boceto y una preparación del proyecto como tal. Pero era escribir de aquí y de allá, era tomar frases de aquí y de allá. Era de discutir con personas e ir sacando, con retroalimentaciones. [...] El proceso es más o menos ese. Voy recopilando algún tipo de información, pero es información que puede pasar (E2).

Si lo comparamos con las formas de trabajo de la etnografía, podemos encontrar dos similitudes:

La primera similitud es la *entrevista* y el hablar con los implicados y las implicadas de una forma informal. Esta es una de las maneras más comunes de entrar en comunicación con el grupo social que se quiere conocer en la investigación antropológica.

Y la segunda similitud, la encontramos en la *bitácora* o el *diario de campo*. También esto es una herramienta común en la etnografía. Tal como nos comentaba Olivia Vivanco, en muchas situaciones sociales no hay la oportunidad de grabar, por ser este un método bastante invasivo si se compara con la toma de notas. Es por eso que, al igual que la fotógrafa, las etnógrafas y los etnógrafos deciden interactuar y posteriormente escribir la experiencia en el diario. Díaz de Rada describe el cuaderno de notas como «un medio de registro en el campo. La información se registra en él sobre la marcha, o aprovechando breves momentos de pausa en el curso de los acontecimientos» (Díaz de Rada, 2011, p. 37).

El cuaderno de dibujo y la bitácora son herramientas muy comunes tanto en la etnografía como en el arte. Y es de por sí, uno de los primeros rasgos comunes de ambas disciplinas que nos llevaron a cuestionarnos sobre si existían más herramientas en común entre ellas. De tal manera que en las entrevistas continuamos con las preguntas en busca de más similitudes en los procesos de trabajo de estos tres artistas. La siguiente pregunta que les planteamos tuvo que ver con los procesos para comprender el problema que querían trabajar.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

En los tres casos el artista y las artistas afirmaron que al encontrarse con un tema nuevo la lectura y la búsqueda de información eran esenciales. Pero en cada caso la manera de informarse estaba relacionada con cada proyecto. Así, en el caso de Andrea Aragón, esta nos indicó que su forma de comprender el problema era:

Quando me empieza a interesar un tema, pues ya leo y busco en internet y trato de hablar con la mayor parte de personas para tener todos los puntos de vista posibles. Pero honestamente mi trabajo es visual, no hago una investigación escrita, ni escribo más allá que un texto de presentación y pies de foto. Lo que sé de un tema, lo cuento de forma oral en conversatorios (E3).

Olivia Vivanco nos dio esta respuesta a la cuestión:

Es mucho de observación. Veo mucho cine, por ejemplo. O sea, no soy tan teórica. Pero sí me gusta más como la literatura. Las noticias también. Es como ir viendo qué está pasando y actualizarme (E1).

A lo que añadía después que mantiene algunos de los contactos que hacía en los albergues y que estos la mantenían informada sobre la situación migratoria del grupo.

Quando vemos la respuesta de Gustavo Artigas a esta pregunta, es necesario tener en cuenta que en este caso el artista contaba con un respaldo de profesionales propuestos por Insite. La institución ayudaba a que las artistas y los artistas comprendieran las situaciones que se daban en referencia al problema que se quería tratar en el lugar. Sin embargo, para Gustavo Artigas era y es de gran importancia la retroalimentación con otros/as artistas y personas. En ese aspecto destacó la relación con Alberto Caro Limón²⁰, artista de Tijuana. Gustavo

²⁰ Alberto Caro Limón es un artista y diseñador mexicano. Entre sus trabajos se pueden encontrar tanto esculturas como pinturas, así como trabajos en vidrio o diseños gráficos. Su obra profundiza, sobre todo, en temas sociopolíticos relacionados con la frontera entre Tijuana y San Diego.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Artigas nos explicaba en sus palabras la descripción de la situación fronteriza que le dio Alberto Caro Limón:

Es que aquí, una parte fundamental del problema de la frontera, es que es un abuso mutuo. O sea, yo vivo aquí, y hay unas cosas que me parecen bien y mal, unas cosas que me parecen muy dramáticas, pero en realidad es un abuso mutuo. O sea, no hay que verlo como buenos y malos y demás. Hay una simbiosis y cuando no hay una simbiosis, hay un abuso mutuo (E2).

A lo que añadía el artista:

Y ese tipo de cosas pasaron, pues estando ahí platicando con él, por ejemplo, dando vueltas por la ciudad. Entendiendo más (E2).

Por tanto, podemos ver aquí que estos artistas utilizan dos tipos de fuentes de información para la comprensión de las situaciones. Por un lado, una investigación que llamaremos teórica. Aquí encontraríamos la literatura sobre el tema a tratar, las noticias y otras fuentes que tratan el fenómeno. Aunque él y ellas -estas personas artistas-, afirmaban que no eran teóricos y que no daban gran peso a estas cuestiones, sino que se la daban a las cuestiones estéticas, visuales, artísticas que a ellas y él les concernían. En el caso de Gustavo Artigas él lo explicaba así:

Desconfío de lo verbal. Desconfío de lo verbal porque me ha tocado explicar una pieza verbalmente y que la gente no la entienda (E2).

Gustavo Artigas, al igual que Andrea Aragón u Olivia Vivanco, afirmaba que su trabajo se comprendía a través de las imágenes y no de las palabras y que, por ello, no eran muy teóricos.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Desde nuestra perspectiva creemos que existe cierta confusión entre el lenguaje con el que los y las artistas se comunican y con el que trabajan. Tenemos claro, a través de lo que él y ellas nos comunicaban, así como de nuestra propia experiencia, que las y los artistas realizan, unos más que otros, un trabajo de acercamiento y elaboración teórico. Pero que muchas de las veces, se minusvalora porque esto no aparece explícitamente en el trabajo final.

Mientras que, en trabajos teóricos y escritos, muchos autores y autoras hacen referencia a las bases que sustentan sus trabajos, por ejemplo, mediante citas o la bibliografía, la obra de arte no necesariamente necesita de ello. Esto no significa que, sin embargo, haya trabajos artísticos en los que pueden apreciarse los referentes que la o el artista ha utilizado y las influencias, sobre todo en cuanto a técnica o estilo. Pero, puede ser difícil apreciar, por ejemplo, las lecturas que haya podido hacer el o la artista o las conversaciones que haya podido tener y que han supuesto una importante influencia para la creación de su trabajo.

Lo que queremos decir aquí, es que estas cuestiones, que no aparecen en la obra final, muchas veces son desconocidas para la o el espectador y, sin embargo, son o pueden ser decisivas para el o la artista.

Este desconocimiento del proceso artístico puede generar en las personas que disfrutan del arte la impresión errónea de que la creación artística es solo una cuestión de habilidad técnica y creatividad. Aunque esta última situación puede darse en los trabajos artísticos, también es cierto que hay otros que poseen una base teórica muy amplia. Es a estas últimas a las que nosotros hacemos referencia. Esta base teórica o de investigación es la que creemos que es de gran importancia para el desarrollo de obras artísticas relacionadas con la migración, y esa es una de las cosas que queremos destacar en nuestro trabajo.

Por otro lado, en lo referente a comprender el problema, este artista y estas artistas buscan acercarse a su comprensión mediante la conversación con la gente que es parte del fenómeno, lo que supone casi literalmente una *investigación o trabajo de campo* in situ con personas migrantes.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Estas dos maneras de comprender la realidad son similares a las que se utilizan en la antropología. En sus investigaciones, habitualmente, también se utilizan esas dos formas de conocer los fenómenos sociales que se quieren investigar. Es decir, por un lado, la comprensión a través de textos y datos, y por otro lado, haciendo trabajo de campo y conociendo de primera mano el lugar, la gente y el fenómeno mediante la observación e interrelación con las personas.

Esta manera muy común de trabajo en las ciencias sociales, no lo es tanto en el arte. La naturaleza estética del arte lleva a que en muchos casos sea suficiente con la lectura u observación del hecho para poder hacer un trabajo artístico. En otros casos, lleva a los y las artistas a solo tomar en cuenta las conversaciones que han tenido con algunos implicados. En ambos casos el peligro está en que solo se tome en cuenta una perspectiva del problema y que luego sea solo esa única perspectiva la representada y conocida.

Creemos que una adecuada visión holística del fenómeno migratorio enriquece el trabajo artístico y que para ello es necesario y conveniente comprender todas las perspectivas posibles del mismo. Es para este caso, que conocer las diferentes técnicas y métodos etnográficos puede ayudar al artista y a la artista a recopilar la información que necesitan de una manera más sencilla.

A partir de nuestras preguntas quisimos ver también si estos artistas tenían dificultades para saber cómo recopilar la información o si los métodos que estaban usando eran o no utilizados de forma adecuada.

La siguiente cuestión que planteamos al artista y a las artistas fue cómo entablaban sus relaciones sociales con las personas implicadas en la cuestión, que querían trabajar sobre cómo era el proceso para acercarse a ellas y lograr su confianza.

Las respuestas a esta pregunta nos mostraron también que la interacción con las personas depende mucho de la situación en la que se encuentran, la naturaleza del proyecto artístico, así como de la persona artista.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Andrea Aragón nos comentó:

Para mí es muy fácil. En parte porque soy mujer y soy inofensiva. La gente me cuenta, se ríe con curiosidad de mi interés, me les meto a la casa con gran facilidad. Me encanta y se me nota y ellos saben que no estoy para usarlos y para sacarles nada. Además, la gente que me interesa suele ser la más invisible, así que agradecen que alguien se fije en ellos (E3).

En esta respuesta encontramos aspectos interesantes. Podemos ver por ejemplo que Andrea Aragón señaló su género como un punto importante en la interacción. Más adelante podremos ver que Olivia Vivanco también resaltó su género como cuestión a tener en cuenta en las relaciones que se generan con las personas, aunque en este caso destacó las dificultades de ser una mujer en un entorno predominantemente masculino.

El interés de la artista por las personas, así como su afabilidad, parecen también un punto importante. Gustavo Artigas nos indicó, por ejemplo, que el humor es muy importante para él cuando conoce a gente y quiere comenzar una conversación.

Además, Andrea Aragón nos instó a pensar que las personas con las que ella había trabajado, querían ser visibilizadas en la sociedad. Y que, por tanto, su labor tenía un tono de reciprocidad. Es decir, que ella con su trabajo o proyecto fotográfico no solo se beneficiaba a sí misma, sino que ofrecía algo bueno al grupo social que representaba. Este punto nos llevó a recordar algunos de los puntos de los códigos deontológicos antropológicos en referencia a la reciprocidad y la necesidad de beneficencia nombrados en esta investigación.

La respuesta de Olivia Vivanco tiene matices diferentes. Por un lado, la artista nos relata que la inmersión en el grupo social suele ser lenta:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Nunca llegó como fotógrafa. No es algo que oculté, pero no es como lo principal. En el caso de la migración centroamericana, cuando voy a los albergues, llego como voluntaria (E1).

Aquí vemos un movimiento común en el trabajo de campo antropológico, donde primero los etnógrafos y etnógrafas intentan sumergirse en el grupo social. Intentan ser uno o una más del grupo dentro de las posibilidades que se les ofrezca, y después es cuando comienzan con su trabajo de investigación más propiamente dicho. En los trabajos etnográficos, al igual que en el trabajo de Olivia Vivanco, conseguir la confianza del grupo es importante, si no imprescindible, antes de comenzar con las preguntas importantes, tal como explican los autores del libro *Writing ethnographic fieldnotes*:

First, the ethnographer enters into a social setting and gets to know the people involved in it. [...] The ethnographer participates in the daily routines of this setting, develops ongoing relations with the people in it, and observes all the while what is going on. Indeed, the term “participant-observation” is often used to characterize this basic research approach. But, second, the ethnographer writes down in regular, systematic ways what she observes and learns while participating in the daily rounds of life of others²¹ (Emerson, Fretz y Shaw, 1995, p. 1).

Olivia Vivanco nos explicaba el proceso de llegar a la confianza de las personas de los albergues de esta manera:

Dentro de la convivencia que se va dando de desayunar, cuando se les apoya en

21 Nota de la traductora: Primero, el etnógrafo entra en un escenario social y llega a conocer a las personas involucradas en él. [...] El etnógrafo participa en las rutinas diarias de este escenario, desarrolla relaciones continuas con las personas que lo habitan y observa todo el tiempo lo que sucede. De hecho, el término “observación participante” se usa a menudo para caracterizar este enfoque básico de investigación. Pero, en segundo lugar, el etnógrafo escribe de manera regular y sistemática lo que observa y aprende mientras participa en las rondas diarias de la vida de los demás.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

esto o aquello, pues les platico. [...] Porque siempre sale el tema de por qué estás aquí, de dónde vienes... y pues les platico que estoy haciendo. Así, es como, poco a poco, me voy presentando y diciéndoles que estoy haciendo un trabajo, trabajando ese tema, que ya tengo tiempo trabajándolo... y así es como voy contactando a la gente (E1).

Vemos en la explicación de Olivia Vivanco, su paciencia para contar el proyecto. Tanto en este, como en los otros dos casos, podemos apreciar que el artista y las artistas ven importante la relación sincera con el otro. Olivia Vivanco nos remarcaba por ejemplo que:

A partir de lo que quiero hacer les voy explicando. Lo que sí, es que nunca fotografío gente que no esté de acuerdo (E1).

Con ello la artista nos dice que busca, lo que en investigación se conoce como consentimiento informado, aunque en este caso se plantea de una manera informal (en el código deontológico de la Faaee podemos leer que en ocasiones en antropología suele utilizarse también un consentimiento oral) y así el antropólogo o la antropóloga:

Solicitará el consentimiento informado de los participantes en el trabajo antropológico, aun sin la necesidad de un formato escrito firmado, en cuyo caso debe justificarse la idoneidad del consentimiento informado oral, muy común en el trabajo etnográfico (Faaee, 2014, p.2).

Como hemos ido viendo hasta ahora, el caso de Gustavo Artigas es algo diferente por contar con toda una institución detrás de él. Sin embargo, esto no impide encontrar ciertas cuestiones en común con las otras dos artistas, como son la confianza y sinceridad con las personas que se conversa. En este caso específico, Gustavo Artigas nos confesaba que tener a Insite detrás facilitaba mucho la situación.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

No estaba solo. O sea, no iba solo. En este caso iba muchas veces acompañado por Alberto, otras veces acompañado por gente de la organización... aprovechábamos también la gente que conocía el lugar (E2).

Durante toda la entrevista, Gustavo Artigas nos dejó claro, que para él una de las cosas más importantes es el intercambio, en todos los sentidos de la palabra. Para el artista el contacto mediante la palabra sincera y cercana era el mejor:

Primero trato de estar en contacto con gente que conoce la pieza, conoce el lugar... y así me voy adentrando. [...]Pero siempre es muy personal y siempre trato de no entrar mucho en teorías y no confundir a la gente (E2).

En la explicación de Gustavo Artigas para conocer el lugar y la gente, detectamos la existencia de un *contacto clave*, quien para Gustavo Artigas es Alberto Caro Limón. Este tipo de contactos clave suelen facilitar la inmersión en las sociedades y grupos sociales. Es común leer en las etnografías que la persona investigadora cuenta con contactos o amigos/as dentro de la sociedad en la que se encuentra haciendo su trabajo de investigación. Por ejemplo, Peter Just narra «Una noche me encontraba en la casa de un amigo en Doro Ntika, la aldea donde llevaba a cabo mi trabajo de campo» (Monaghan y Just, 2016, p.28).

Vemos aquí también, en las palabras de Gustavo Artigas, esa necesidad de intercambiar información de forma clara para que las personas puedan entender el propósito del artista sin engaños. Este punto, al cual también se refieren las otras dos artistas, nos lleva directos a uno de los puntos del código deontológico de la American Anthropological Association, donde en su punto dos menciona:

In both proposing and carrying out research, anthropological researchers must be open about the purpose(s), potential impacts, and source(s) of support for research

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

projects with funders, colleagues, persons studied or providing information, and with relevant parties affected by the research ²²(American Anthropological Association, 2009, p.2).

La siguiente pregunta que se les planteó al artista y las artistas estaba relacionada con la integración de las personas en la preparación de la obra.

En este caso, él y las artistas hicieron referencia a que no había en general un proceso claro. Que el proceso era fluido. Andrea Aragón nos lo describía de esta manera:

Las personas son la obra y son el antes, el durante y el después. No existen tantas fases en mis proyectos, son espontáneos y crecen de forma orgánica (E3).

En esta parte de la entrevista, relacionada con el proceso anterior a comenzar el proyecto artístico como tal, se preguntó, por último, si tenían alguna otra disciplina como referencia que no fuera la artística.

Las respuestas a esta pregunta fueron muy personales. Cada artista tenía como referente o referentes disciplinas que vinculadas, sobre todo, con sus experiencias como persona, como artista y como estudiante.

De esta manera, Andrea Aragón se refirió a sus estudios en Ciencias de la Comunicación y trabajo como tal:

Soy comunicadora y trabajo en eso, así que siempre busco que mis fotos digan algo. Sin palabras, pero que estén cargadas de símbolos (E3).

22 Nota de la traductora: Tanto al proponer como al realizar la investigación, los investigadores antropológicos deben ser abiertos sobre el propósito (s), los impactos potenciales y la (s) fuente (s) de apoyo para proyectos de investigación con financiadores, colegas, personas estudiadas o que brindan información, y con las partes relevantes afectadas por la investigación

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Por otro lado, Olivia Vivanco aludía a dos referentes. Por un lado, la fotografía documental y por otro, las necesidades que había tenido trabajando la migración y cómo esas necesidades le habían llevado a utilizar métodos relacionados con la etnografía.

Siempre he trabajado a partir de la foto documental. De acercarte al fenómeno. Pero hice conciencia ya después. En realidad, sí me baso un poco como en ciertos procesos en la etnografía, que es el registro, el hecho de la observación. Parto de observar para hacer (E1).

Gustavo Artigas, nos confesó su inclinación por muchas disciplinas, destacando la filosofía y los pensadores, su gusto por el cambio y su interés por las diversas técnicas artísticas de representación. Tenía presente que su interdisciplinariedad venía de su aprendizaje de las artes y de todos los contactos sociales que se habían dado durante su vida.

La filosofía era algo que también me interesaba y un buen amigo por ahí, Santiago Ramírez, que era doctor en matemáticas y doctor en filosofía, [...] me introdujo como a varias gentes, pensadores y demás (E2).

Nos relató también como varios programas educativos le dieron la posibilidad de hacer interesantes intercambios con otras personas.

Hubo un intercambio muy fuerte de información en mi generación que era básicamente a través de catálogos y revistas que conseguíamos de arte. Pero también de pensadores. Y eso también hacía que hubiera relación con gente que después fue despuntando en otras áreas de la ciencia, de la filosofía, de la literatura... inclusive el programa este del gobierno de jóvenes creadores. Fomentaba mucho eso porque daba becas para todas las disciplinas artísticas y hacían estos encuentros de tres o cuatro días donde se trabajaba con los tutores

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

el proyecto que se estaba desarrollando. Uno estaba en contacto con las otras personas y como viendo también los proyectos de los otros (E2).

Refiriéndose a los diversos intercambios académicos, nos comentaba su experiencia en la Academia San Carlos, donde estuvo en un grupo piloto donde trabajo con personas que ya tenían una experiencia previa en diversos campos:

Teníamos a una buena actriz, una actriz de éxito, una actriz seria que estaba en mi grupo. Teníamos a otro chico que había estudiado física me parece [...]. Y teníamos así tres o cuatro gentes. Desde el principio ya había eso entonces, las lecturas que intercambiábamos y demás y las discusiones que teníamos. [...] creo que tiene que ver con eso, como un ansia de saber, un ansia de conocer, y de saber juntar (E2).

Además de toda esta experiencia que nos relataba Gustavo Artigas, debemos considerar que para su trabajo de *Las reglas del juego* el artista tuvo el apoyo de diversas personas expertas contratadas por Insite.

De esta manera vemos en estos casos, que la interdisciplinariedad que se da en el arte tiene diversos orígenes, desde la educación hasta las experiencias o las posibilidades de cada proyecto.

Una vez terminada esta sección de preguntas sobre el proceso anterior a la realización de la obra de arte, procedimos a cuestionar al y a las artistas sobre el trabajo durante la creación de las mismas. Así, con relación a los procesos que a nosotros nos interesaban, hicimos dos preguntas afines. Por un lado, nos importaba saber cómo habían procedido para procesar la información recopilada. Por otro lado, quisimos conocer qué tratamiento le habían dado a la misma.

En las respuestas a esta pregunta encontramos en común que todos hacían uso de la libreta o bitácora anteriormente mencionada en el caso de la antropología y muy común entre artistas también. Pero en lo general, el uso de la

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

misma era para hacer pequeños apuntes, a fin de recordar los sucesos, más que con la intención de recopilar información para luego usarla. Andrea Aragón nos lo describió de esta manera:

Tengo un cuaderno, ahí están las historias. [...] no soy investigadora, soy fotógrafa y me interesan las imágenes y poder recordar las historias sin fines de hacer con ellas algo más académico (E3).

Cuando vemos las imágenes de Andrea Aragón nos damos cuenta de la narratividad de las mismas. La fotógrafa pone, tal como nos contó, esas historias en imágenes, sin una intención literaria o académica, sino con el objetivo de hacer llegar al observador y observadora una historia a través de la mirada.

El caso de Gustavo Artigas es similar al de Andrea Aragón. El artista nos contaba cómo sí llevaba un cuaderno en el que volcaba ideas y vivencias, pero que generalmente se quedaban ahí.

Generalmente, todo acaba en el trabajo, y sí hay bocetajes anteriores, hay pláticas, hay entrevistas, hay todo ese tipo de cosas. Pero se van quedando como eso, frases en una libreta, una serie de fotos aquí y allá y andan por ahí regadas. Pero no, no he llegado al punto de entrar en eso como parte del material (E2).

Gustavo Artigas nos explicaba que en el caso de *Las reglas del juego* hubo un trabajo de investigación intenso.

En ese caso hay un intercambio específico, una serie de dudas, una investigación bibliográfica más profunda, una búsqueda de información por otras vías, incluso la vivencial (E2).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Sin embargo, su trabajo sigue más las líneas de la intuición a partir de la información o los hechos que le van llegando, más que el camino teórico. En este caso específico nos relató todo el proceso, sin embargo, el nombre de la obra vino por una casualidad dentro de su trabajo de investigación:

No sabía cuál era el título, me fui a una librería de segunda mano y de repente me encontré un manual de deportes. Que era de gráficas de deportes y de estructuras de deportes que se llamaba *The rules of the game* y entonces dije “este es el título de la pieza” (E2).

Por su parte y al igual que Gustavo Artigas y Andrea Aragón, Olivia Vivanco nos decía que no era una persona teórica y que no hacía un trabajo exhaustivo en ese aspecto, sí nos contó que trabajaba sobre las historias y apuntes que recopilaba.

En el caso de la parte teórica, pues, hago algunas notas, tengo como algunas referencias. A partir de la maestría fue que tuve que entrar como mucho más a la teoría. [...] En caso de los audios, transcribo y voy haciendo frases. Voy subrayando cosas comunes, cosas que repiten los migrantes de dónde vienen.

[...] Cuando estoy como voluntaria siempre tengo una libretita y voy anotando como ese tipo de frases, lo que escucho o cosas que me interesan. Y luego van saliendo palabras o conceptos comunes, o sensaciones en común, emociones, miedo... esta incertidumbre, cómo se sintieron (E1).

Podemos ver que el trabajo de procesamiento de la información recopilada es en general difuso, diverso, intuitivo y responde a dos necesidades: la primera, como de búsqueda de inspiración para la creación de las obras artísticas y la segunda como parte de la misma obra o de los textos relacionados con la misma. En ninguno de los casos se pudo ver una intencionalidad teórica en el procesamiento, búsqueda y registro de información.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

El proceso en los tres casos era similar, el apunte en el cuaderno de las cosas que iban surgiendo en cada situación, para posteriormente quedar en esos cuadernos guardados sin un desarrollo teórico más profundo una vez habían cumplido el objetivo con el que se habían recopilado.

En cuanto al tratamiento que les daban a los datos, los tres artistas afirmaron que este tenía que ver con el uso que les iban a dar a los mismos. La respuesta de Andrea Aragón creemos que resume el parecer de los tres:

Los guardo en mi memoria, formo mi criterio, no tengo archivos inteligentes, ni nada sistematizado (E3).

Algunas de las siguientes preguntas tenían que ver con la relación entre la obra y las personas que colaboraban o eran parte de la misma. Preguntamos sobre las estrategias que utilizaban para poner en práctica el proyecto artístico con otras personas colaboradoras, así como, en referencia a la integración de las mismas en la obra.

Andrea Aragón nos comentaba que para las personas colaboradoras lo que solía hacer era hablar con las mismas y mostrarles sus trabajos anteriores. En cuanto a la integración de las personas en la obra:

Las personas son parte y son la obra siempre. Como te decía, les explico, les platico, me interesó mucho por sus historias (E3).

En el caso de Olivia Vivanco, esta ha trabajado en diversos albergues. Por tanto, nos interesó ver cómo las personas responsables de los mismos colaboraban con la artista. Del mismo modo, nos atrajo saber la manera en que ella se integraba en estas instituciones.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Así, Olivia Vivanco nos relató cómo comenzó su trabajo de colaboración con los albergues para migrantes y cómo estos y estas se abrían a ella:

Me abrió muchas puertas el haber estado en la 72. [...] Todos se conocen [en referencia a la red de albergues]. Porque, además, generalmente, hacen encuentros, hacen informes conjuntos. [...] Entonces todos los directivos de albergues religiosos se conocen. Entonces el hecho de haber estado en uno me facilitó mucho poder estar en el otro. [...] Por ejemplo, en el caso de la 72 de *Reliquias*. En una exposición que organizó el servicio jesuita migrante que se llamó “Todos somos migrantes” incluyeron esas fotos y en esa exposición invitaron al padre Solalinde²³ a inaugurarla. Entonces él conoció esas fotos. En ese momento solamente platicamos de las fotos, pero después fui a Ixtepec²⁴ y le planteé qué quería hacer. Le platiqué que había estado en la exposición. Entonces eso ya me abrió las puertas (E1).

Sin embargo, Olivia Vivanco nos comentó también que no siempre es tan sencillo:

En algunos contextos ha sido un poco más difícil. Por ejemplo, cuando estuve en Altar²⁵, en Sonora. Ese sí es un contexto muy complicado. Es una zona que está controlada por el narco. [...] Ahí no me pude mover con tanta libertad. Tienes que acatar como ciertas normas que ya están ahí. De movimiento. [...] No me podía mover sin la autorización del padre²⁶ (E1).

La artista contaba con diversas experiencias dependiendo del lugar, pero afirmó que las autoridades de los albergues «en general, por parte de ellos, han

23 Alejandro Solalinde es un sacerdote católico mexicano defensor de los derechos humanos de los migrantes.

24 Ciudad Ixtepec es una ciudad en el estado de Oaxaca (México). En este municipio se encuentra el albergue Hermanos en el Camino creado por iniciativa del padre Solalinde en 2007. <http://www.hermanosenelcamino.org/> (consultado en 15 de febrero de 2022).

25 Altar es un municipio en el estado de Sonora, al norte de México, que hace frontera con los Estados Unidos de América.

26 En referencia al religioso a cargo del albergue.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sido bastante receptivos» (E1).

En cuanto a la integración de las personas en sus proyectos audiovisuales, Olivia Vivanco nos relató que no todos/as las/los migrantes reaccionan igual y que su experiencia con unos/as no siempre facilita la relación con otros/as. Así, explicaba que había una gran diferencia entre los migrantes latinoamericanos/as y haitianos/as:

En el caso de la migración centroamericana, los albergues son generalmente religiosos, entonces hay esta cosa de que, creo que tiene que ver también con la religión, los centroamericanos se asumen mucho. Tienen esta cuestión como judeocristiana de, sufro, soy víctima y entonces tú me vas a ayudar.

En el caso de los haitianos, que son protestantes, ellos tienen como una cuestión de nosotros podemos. [...] Entonces ahí me falló la estrategia de decir estoy en un albergue y soy voluntaria. Porque no había nada que yo los pudiera ayudar. Ellos no permitían que nadie los ayudara. Entonces ahí la estrategia fue estar (E1).

A partir de la enseñanza del idioma español a dos de los niños haitianos con el juego de la lotería²⁷, Olivia Vivanco consiguió crear un vínculo con las personas adultas con las cuales entablar una relación de confianza que le permitiera retratar su situación.

Entonces fue a través del juego que empezamos a establecer vínculos. Y fue muy interesante, porque cuando yo les pedía hacer foto no querían. Pero cuando les pedía hacer video y solamente ponía la cámara, de alguna manera fue un consentimiento implícito, en el hecho de seguir haciendo su vida sabiendo que estaba ahí la cámara (E1).

Esto muestra que la forma de trabajar de Olivia Vivanco tuvo que adaptarse

²⁷ El juego de la lotería es un juego en el que existen unas tarjetas que se van sacando al azar y los jugadores van marcando en sus cartones de imágenes las que aparecen. Es similar al bingo español, pero con imágenes en lugar de números.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

a las personas a las que ella quería fotografiar. Del mismo modo, el ejemplo de la experiencia de Olivia Vivanco nos da una imagen de la necesidad de adaptación de la persona artista en estas situaciones. La utilidad de la empatía, la paciencia y el esfuerzo de comprender a las personas y las situaciones para hacer un trabajo en el que no se vulnere a esas personas también resulta importante y necesario. La fotógrafa nos mostró que este último punto era de gran importancia para ella y que intentaba adaptar su trabajo continuamente para poder mantenerlo. Ella nos comentó lo siguiente sobre este punto:

Si ves mi trabajo, no hay gente en el caso de la migración centroamericana. Porque en ese caso sí he sido como muy cuidadosa en el sentido de guardar su identidad. Porque algunos vienen huyendo de la mara²⁸, de violencia... entonces trato de abordar más bien los espacios. [...] personalmente, me choca mucho el hecho de fotografiar la gente que ya está de por sí en una situación muy vulnerable, y llegar y vulnerarlos todavía más. En el sentido de hacer una imagen de alguien que está pasando por un momento difícil. Que además es un momento muy breve de su vida en el que está muy vulnerable. Y es como evidenciar algo que no es (E1).

Gustavo Artigas nos explicó que las gestiones que se tuvieron que hacer para el evento de *Las reglas del juego*, le hicieron viajar en múltiples ocasiones al lugar, así como realizar muchas reuniones con las autoridades de las ciudades. Él lo explicaba así:

El trabajo es amplio. Se lleva toda esta negociación que no llevo yo nada más. Lo lleva un grupo de abogados y un grupo de gente específica. En algunas juntas estoy yo, en algunas juntas estoy yo y yo el que menos hablo o no hablo nada ni me preguntan (E2).

28 La mara es un grupo de diversas nacionalidades de Centroamérica de pandillas criminales que forman una de las principales causas de violencia en el continente.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A lo que, en referencia al evento *Las reglas del juego*, Gustavo Artigas añadió:

Y otra vuelta que tiene más la pieza es que a juntar estos dos deportes representativos y hacer un problema, plantear claramente un problema de dos sistemas conviviendo en el mismo espacio, no sabiendo que iba a pasar. Hubo todo el trabajo de investigación después de que salió la idea. Y si claro el trabajo legal, el trabajo incluso de seguros. Los jugadores estaban asegurados, había una ambulancia fuera. Porque no sabíamos si se iban a agarrar a golpes (E2).

Una diferencia entre el trabajo de Gustavo Artigas y el de Olivia Vivanco o Andrea Aragón es el hecho de que mientras las fotógrafas realizaban una representación de las personas, Gustavo Artigas recrea la idea de la convivencia, en el caso de *Las reglas del juego*, a través del juego.

En esta obra del mexicano, las personas son una pieza indispensable del evento. Debían ser, además, un tipo de personas específicas para la segunda parte del proyecto artístico. De esta manera, Gustavo Artigas nos contaba que se contrataron cuatro equipos tanto de Estados Unidos de América como de México, dos de fútbol y dos de baloncesto para realizar el evento de los dos partidos jugados al mismo tiempo. Esto supuso ciertas gestiones legales y de seguridad.

Por último, en esta parte de la entrevista se les preguntó sobre estrategias reivindicativas.

Aunque los temas tratados en estos tres casos son evidentemente sociales y contienen una intención reflexiva para el espectador y la espectadora, ninguno de los tres artistas manifestó una intención reivindicativa clara. Incluso en el caso de Andrea Aragón, ella admitió que «no hago nada reivindicativo» (E3).

Recordemos que, según la Real Academia Española, *reivindicar* hace alusión, entre otros, a «argumentar en favor de algo o de alguien» (RAE, 2005, s.p.).

Desde nuestro punto de vista, las obras de estos artistas, aun sin la posible

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

intencionalidad de los mismos, muestran una intención reivindicativa con relación a la definición mencionada. Esto muestra la individualidad de las obras de arte, donde es el observador o la observadora quien hace la interpretación de la misma a través de sus propias experiencias. Es precisamente este punto el que Olivia Vivanco utilizaba como estrategia en sus obras.

Trato más de mostrar que demostrar. [...] yo apelo como al hacer sentir cosas y a establecer un contacto con el migrante. Pero más es como la experiencia. Finalmente, la experiencia es algo que nos toca a todos. La experiencia del traslado o la experiencia de estar en un espacio que no es tu espacio. Que es el espacio de todos, pero no es el espacio de nadie. Cómo llevar a la gente hacía eso.

No me gusta pensar como en el hecho de mostrar a la migración como este tipo de fotografías donde se muestra el sufrimiento [...]. Prefiero más esta parte poética, pero que tiene que ver cómo con el dónde puedo contactar. Desde dónde me puedo conectar con el otro. A partir de lo que vive. De los lugares por los que transita, que deja, lo que lleva. Por eso también me gusta trabajar con objetos. Porque finalmente son algo que nos toca a todos. Todos tenemos objetos significativos (E1).

Esta opinión sobre la fotografía que nos muestra Olivia Vivanco coincide con la de Susan Sontag cuando escribió:

Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente (Sontag, 2006, p. 31).

El caso de Gustavo Artigas es similar porque tampoco reivindica algo concreto. Para el artista su intención es la provocación de la acción humana en situaciones específicas que no son las habituales. En varios de sus trabajos, no solo en el de *Las reglas del juego*, encontramos esta estrategia del artista para conectar con las personas a través del movimiento. Así, sobre su intencionalidad en sus obras de arte nos confesaba:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Queremos cambiar el mundo, sí. Yo también quiero, pero, no estoy seguro de que sea algo que podamos hacer. Pero al menos hicimos el paisaje. Un paisaje particular (E2).

De esta manera, el artista nos dibujaba ese objetivo de sus obras, en las que él plantea una situación, un evento, y permite que se desarrolle de forma autónoma mediante la interacción de las personas:

Sí, hay una convivencia, pero lo que hay es una voluntad. Hay una transmisión de voluntad. [...]Y hay esa convivencia, pero lo que pasa es que hay una voluntad específica y una intensidad específica. Y hace que algo pase. Y ese algo es crear otra vez ese espacio. Ese espacio de ambigüedad, de juego (E2).

El juego y el azar de la vida es una de las cosas que más le interesan a Gustavo Artigas como estrategia creativa de ese paisaje al que hacía referencia, de ese espacio rehecho a partir de la transmisión entre los entes que participan en él:

En el juego hay un azar y es fundamental. El azar todas las obras lo tienen. Mi único mérito es que soy lo bastante impúdico o lo bastante bruto para dejar que la gente entre antes. Porque si hubiera sido más de otra forma, hubiera digamos, acabado el cuadro y luego lo puede venir a ver. Y yo lo que hago es que pongo una parte de cuadro, lo dejo ahí, jugamos a ver qué pasa, y vemos si funciona al final (E2).

Por tanto, vemos que mientras que la estrategia de Olivia Vivanco es buscar una reacción individual de la persona espectadora, donde la reflexión sobre las similitudes entre el otro y nosotros es algo que se crea a través de la experiencia mostrada, en el caso de Gustavo Artigas, el espectador o la espectadora es parte de la creación de la obra y vive en ese momento específico la experiencia.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Nuestra siguiente, y última pregunta sobre el proceso de creación, tenía como objetivo conocer las estrategias que utilizaban a la hora de exponer sus trabajos.

Las respuestas a esta pregunta tenían relación con la naturaleza de las obras y las técnicas con las que se habían realizado.

En el caso de Olivia Vivanco y Andrea Aragón, ambos trabajos son esencialmente fotográficos. En el caso de Andrea Aragón es todo fotografía y en el de Olivia Vivanco podemos encontrar además vídeos y audios. Es por eso que ambas tenían como problemática la cuestión de cómo enseñar o exponer las fotografías.

Sin embargo, en el caso de Gustavo Artigas, sus trabajos contienen dos partes. La primera relacionada con el evento que se realiza y la segunda la captación en medios de video y/o fotografía de esas acciones.

Así, en lo referente al trabajo de Andrea Aragón, esta nos comentó que:

Soy de la época de los fotógrafos documentales puristas. Por lo tanto, hago series editadas que siento que fluyen entre sí. No utilizo soportes más modernos como el video o la web. Solo elijo la serie y la imprimo (E3).

Por otro lado, Olivia Vivanco nos dijo lo siguiente en cuanto a la forma de materializar su trabajo:

Algo que sí trato de cuidar es el montaje. El cómo se va a mostrar. El cuánto a materiales. En cuanto a tipo de marco. Porque para mí eso es como superimportante. Que no choque con lo que estoy diciendo. [...] Que haya algo del fenómeno en cuanto a cómo se muestra, como algo humano. [...] Que haya como congruencia entre lo que estoy diciendo y lo que estoy mostrando y como lo estoy mostrando (E1).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A lo que añadió posteriormente:

Trato de no hacer espectacular el fenómeno, sino que pueda dialogar como de uno a uno. Incluso formatos muy pequeños, donde el espectador tenga que acercarse. Que tenga como que ir y establecer el contacto, además como físico. Que sí haya un acercamiento a la pieza (E1).

Aunque Olivia Vivanco nos relató que en exposiciones colectivas solo podía tener en cuenta cuestiones como el tamaño de la obra, material en que estaba impreso o el marco de la misma, en las exposiciones individuales buscaba una inmersión de la persona visitante en el fenómeno. Nos lo ejemplificó con la descripción de una de sus exposiciones, *Les petites haitís*²⁹ (2019-2020) en la Casa Refugio Citlaltépetl³⁰ en relación con su trabajo con la sociedad haitiana migrante:

Ahora que hice la exposición de la migración haitiana con Gema Argüello, fue la curadora, hablamos del fenómeno, de cómo mostrarlo. [...] Llegamos a la conclusión de que el hecho de poner las imágenes en pared, siempre es como limitarlas. Es como ponerlas en un plano y como casi que adherirlas, como ponerlas en un solo nivel. Y que la interacción con la persona es muy limitada. Entonces, decidimos imprimir en tela. [...] Busqué una tela que es como transparente. [...] Lo que pasó es que son imágenes que se pueden ver por los dos lados. Entonces montamos como si fueran tendederos. Un poco con esta idea de lo cotidiano. Del tendedero de los migrantes. De que se tiende la ropa. Y que también la pudieran transitar y que la imagen la pudieras ver de los dos lados.

29 La exposición *Les petites haitís* retrata a inmigrantes haitianos que pasan por Tijuana, México y Santiago de Chile. Esta muestra abordaba los procesos migratorios de estas personas. Las fotografías estuvieron expuestas entre el 29 de noviembre de 2019 y el 2 de febrero de 2020. Más información en <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1498-19> (consultado en 16 de marzo de 2022).

30 La casa Refugio Citlaltépetl es un proyecto que aborda el fenómeno migratorio desde 1999. Centrada sobre todo en el ámbito cultural, ha dado refugio a varios escritores de diferentes nacionalidades. Puede leerse más información en <https://cultura.cdmx.gob.mx/casa-refugio-citlaltépetl> (consultado en 16 de marzo de 2022).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Entonces tratamos de jugar con eso y me gustó mucho el resultado, porque siento que era como una experiencia más vivencial, más de recorrido o que de alguna forma también implicaba el transitar las imágenes. Pasar por el medio de las imágenes. Recorrerlas (E1).



Figura 202. Olivia Vivanco, Exposición Les petites haitís, 2019.



Figura 203. Olivia Vivanco, Exposición Les petites haitís, 2019.

Vemos, por tanto, que la intencionalidad en las fotografías es determinante a la hora de mostrar sus obras: Andrea Aragón muestra historias utilizando como referencia la fotografía documental para sus exposiciones, y Olivia Vivanco trabaja más sobre el acercamiento de las personas al fenómeno, a partir de una aproximación física al material audiovisual.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

En el caso de Gustavo Artigas, como ya lo hemos comentado anteriormente, la obra tiene dos partes diferenciadas. Por un lado, estaría la obra en sí, el evento, y por otro la documentación de la misma a través de medios audiovisuales. Por tanto, podemos ver que este tipo de obras tienen dos modos de exposición. Nos encontramos así que la primera parte es única tanto en espacio como en tiempo. Y que la segunda parte podríamos considerarla atemporal.

En cuanto a los eventos de Gustavo Artigas en el momento en el que se ponen en marcha ante el público, tal como el artista nos confesaba, hay un punto de azar y de no saber qué es lo que pasará. La parte siguiente, la de documentar el trabajo y crear piezas de fotografía o video con las mismas, dependen siempre de cuál haya sido el resultado de la primera parte de la obra. Así, aunque el artista nos comentaba que intentaba planear todos los posibles escenarios, siempre había algo de incertidumbre en sus obras.

5.2.3. Cuestiones sobre la relevancia de los proyectos sociales

Después de haber preguntado sobre los procesos de creación de estos artistas, preguntamos sobre cuál creían que era la relevancia de este tipo de trabajos artísticos, en especial en lo concerniente a sus propias obras.

Esta pregunta tuvo diferentes respuestas del artista y las artistas. Mientras que Andrea Aragón se lamentaba de que su obra no tuviera una repercusión mayor, Gustavo Artigas aceptaba como exitosa una obra que hubiera tenido algún tipo de interacción humana, pues según él, ahí ya se estaba creando algo diferente y eso era lo que él buscaba.

Así, Andrea Aragón nos decía:

En estos días donde está tan borrada la línea entre la realidad y la ficción, estamos tan acostumbrados a ver dramas sin inmutarnos. Creo que mi trabajo no tiene la relevancia social que en algún momento soñé que tendría. No a mucha gente le interesa lo que hago (E3).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Es cierto que la sobreexposición a imágenes y temáticas sociales sobreexplotadas por los medios, ha hecho que mucha de la población se haya inmunizado en cuanto a las desgracias humanas y las imágenes que de ellas nacen, tal como reflexiona Sontag cuando escribió:

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian (Sontag, 2006, p.38).

Al igual que en la antropología, las temáticas exóticas dejaron de ser interesantes, entre otros motivos, por el exceso de ellas y por la inadecuación en los métodos para obtenerlas. De modo que nos preguntamos si las fotografías sobre situaciones sociales difíciles están tratadas en exceso, o si las personas han visto ya todo el sufrimiento que se puede ver. También reflexionamos sobre la positividad o negatividad de esta sobreexposición.

Esto plantea dos cuestiones coincidentes. Por un lado, mientras que el hecho de que muchos artistas trabajan el mismo fenómeno puede ayudar a su difusión, focalización o visibilización. Al mismo tiempo, esto también puede crear una superabundancia de trabajos en torno al mismo tema. De esta manera, por su repetición temática, tanto las instituciones como las y los espectadores pueden dejar de ver este tipo de trabajos artísticos, para buscar otros que se ocupen de cuestiones nuevas. Por tanto, las cuestiones económicas, donde la oferta y la demanda son relevantes para la producción y exposición de obras de arte, constituyen una cuestión importante a tener en cuenta.

Esta no es una tesis que pretenda dar respuesta a estas preguntas, pero podemos ver que estos asuntos pueden estar afectando al tratamiento de estos temas, tanto en ciencias sociales como en el propio arte.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Volviendo a las respuestas dadas por las personas que entrevistamos, en el caso de Gustavo Artigas, la relevancia de su trabajo estaba en la participación creada a partir del escenario planteado por él. En el caso de *Las reglas del juego*, los escenarios eran, por un lado, la pared de frontón, y por el otro, el doble partido jugado entre jugadores de fútbol y de baloncesto. El desarrollo de la actividad en los dos escenarios y las relaciones creadas son, para Gustavo Artigas, lo importante en su obra:

La relevancia social... Creo que en particular es, como te digo, el resultado. El resultado de la pieza (E2).

En el caso de Olivia Vivanco, la artista tenía claro que sus objetivos se lograban cuando su obra llegaba a los contextos adecuados y se conseguía dialogar sobre la migración:

En contextos donde se puede dialogar con las piezas, donde puede hacer como charlas, donde pueda incluso invitar a otras personas a que hablen del fenómeno (E1).

El interés de Olivia Vivanco estaba en suscitar interés sobre la migración, como nos lo explica aquí:

Sí, procuro que se mueva hacia esos contextos, donde pueda tener como un cierto eco, o pueda generar que haya gente que pueda a partir de mi trabajo encontrar esa puntita para irse hacia saber más de la migración (E1).

Las etnografías, habitualmente, intentan dar una visión del fenómeno que se trata dentro de un grupo social. Estas descripciones son relevantes, en cuanto que muestran una realidad a fin de poder comprenderla o conocerla mejor.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

En el caso de este y estas artistas, podemos ver que uno de los objetivos es el conocimiento del fenómeno migratorio o alguna de sus características a partir de sus obras. También buscan algunos otros objetivos, como el de la reflexión o el interés por situaciones específicas. Por ejemplo, en el caso de *Las reglas del juego* de Gustavo Artigas, la convivencia en la frontera o en el caso de Andrea Aragón, las consecuencias de la migración entre las poblaciones indígenas de su tierra natal.

Con la siguiente pregunta quisimos saber si estos artistas creaban sus obras con la intención de dirigirse a algún grupo social en especial.

En este caso, los tres respondieron de forma similar, señalando que no tenían o no hacían arte para un público específico. Andrea Aragón lo comentaba de esta manera:

A quien quiera ver y escuchar. Son para todos, para los que tengan la sensibilidad de interesarse (E3).

Gustavo Artigas nos dio una respuesta similar:

No, no tengo un sector específico. Para mí cualquier persona que quiera tener un acceso al arte es bienvenida. Incluso mis estructuras, en algunos casos, sí son muy críticas, pero son las menos, en el tiempo de trabajo de acción social, como te digo, esta parte lúdica es uno de los ganchos. Esa era una de las formas de seducción. Que creo que toda obra también lo tienen, incluso las que son críticas pueden ser seductoras. Entonces, no, no hay público específico para mí (E2).

Olivia Vivanco era de la misma opinión que Gustavo Artigas y Andrea Aragón, tampoco creaba su trabajo artístico pensando en un público o sector específico, pero sí nos confesó que el interés del mundo académico le atraía especialmente:

Si es un contexto de migración académica y demás, pues claro me gusta mucho

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

porque siento que de alguna manera tiene un eco. Va a tener un eco hacia gente que está trabajando el tema o que tiene un interés en particular y que a lo mejor puede ver otras cosas o entender otras cosas, o pensar otras cosas, o aportar. Porque también eso me gusta mucho. El hecho de que yo veo una cosa, pero los otros ven otras que a lo mejor yo no vi. Y eso también me va a mí enriqueciendo para los trabajos (E1).

Lo siguiente que preguntamos a las artistas y el artista tenía que ver con cuáles eran sus objetivos sociales. En este caso, al igual que cada uno de ellos hace un trabajo diferente, sus objetivos también variaban.

En el caso de Andrea Aragón, ella nos confesaba que, aunque antes quería cambiar las cosas a través de sus fotografías, actualmente sus objetivos eran más humildes:

Yo tomo fotos para digerir lo que veo y que muchas veces me duele. Me sirve de antídoto, como que así proceso mi dolor ante lo que veo, o mi emoción, pues no siempre es algo que produce dolor. A veces, la belleza también conmueve.

Antes, cuando empezaba sí tenía la idea de cambiar las cosas con las fotos, pero ya no. Ahora me gusta pensar que con cambiarme a mí misma es suficiente (E3).

Por otro lado, Olivia Vivanco tenía claro su objetivo, y nos lo contó de esta manera:

Humanizar la representación de la migración. Darle un sentido más sensible a la experiencia. [...] Sacar de la espectacularidad la migración o el fenómeno, hacer una cosa sensible (E1).

Olivia Vivanco nos relataba que su visita a una exposición de Isabel Muñoz la había movido mucho en este aspecto:

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Había una exposición de Isabel Muñoz en el Centro Cultural de España³¹ sobre migración, que hizo con unos periodistas. Y había una foto en la que tenía a una persona que tenía una pierna amputada y está en medio de una vía del tren y la iluminación es superdramática. Es una iluminación que no es natural, una iluminación artificial. Entonces, a mí lo que me hizo pensar esa iluminación artificial es que era una puesta en escena. Entonces me causó mucho conflicto. Porque yo dije, el evidenciar acaba siendo una cuestión espectacular. Me movió mucho. Y mira que el trabajo de Isabel Muñoz me gusta mucho, pero esa foto en particular, me movió mucho. Porque dije, es una persona vulnerable, pero en la forma en la que está representada sí me movió mucho (E1).

Por último, Gustavo Artigas nos explicaba que sus objetivos sociales tenían que ver con cambiar la perspectiva de la gente a través del juego de la ambigüedad patente en sus trabajos:

Crear una perspectiva distinta o si no una perspectiva, un espacio dentro del cual puedas tener todas estas decisiones y te pueda ser ambiguo. Casi un espacio de juego, visualmente como perspectivas distintas, como que puedas pensar, esto puede estar bien, puede estar mal. La extensión a lo mejor iba por aquí... otra vez la ambigüedad. Pero esa ambigüedad puede venir un poco de mi propuesta, pero viene también del azar, de lo que está pasando. Pero también viene de esa parte de participación que es fundamental para el trabajo (E2).

Con estas respuestas comprobamos, que este tipo de trabajos artísticos en referencia a fenómenos sociales como la migración, pueden tener objetivos muy distintos e impactos diferentes en la gente. En la misma línea, preguntamos al artista y las artistas cómo creían que ayudaban a las comunidades migrantes.

En el caso de la Andrea Aragón, ella consideraba que la visibilización era su mayor aportación a la comunidad, aunque no fuera a gran escala:

31 Centro Cultural de España en México (CCEMx) es una plataforma de promoción y cooperación cultural <http://ccemx.org/> (consultado en 5 de abril de 2021)

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Creo que, con visibilizar sus historias, algo se ayuda. Pero no en la medida necesaria. Realmente los cambios que logra mi trabajo tal vez son sensibilizar y visibilizar una persona a la vez, no son grandes cambios (E3).

Para Olivia Vivanco, sin embargo, había diferentes puntos de ayuda que se habían desarrollado durante sus proyectos. Por un lado, el que aportaba su trabajo, que según ella, directamente no suponía demasiada ayuda para la comunidad. Pero, por otro lado, estaba el conocimiento de la comunidad de forma personal que había logrado a partir de ese trabajo. Ella nos respondía así a la pregunta de ayudar a la comunidad:

Siento que son palabras muy grandes. Pienso simplemente como en poner algo más sobre la mesa. [...] Entonces, más que ayudar, siento que es como poner otra opción. Cómo colaborar a que haya otras formas de ver. Porque es cierto que tener como una repercusión, tal cual, sobre los migrantes, sobre una comunidad en específico, sobre una persona en específico, pues no sé. Podría decirte que más bien he tenido contacto con gente particular, que por cuestiones hacemos amistad y demás. [...] Creo que ha sido como con la gente con la que he trabajado directamente, más que decir que mi trabajo como tal crea una repercusión en una comunidad muy amplia. Más bien me ha permitido contactar con gente y poder apoyarlos en algunas cosas que he podido (E1).

En cierta manera, Olivia Vivanco hacía también alusión a una especie de retribución a las y los migrantes a cambio del apoyo que estos le habían dado para su trabajo artístico:

Incluso de alguna forma como retribuir la forma en que ellos me han ayudado, me han apoyado en mi trabajo (E1).

De este modo, ella consideraba que las situaciones que el trabajo artístico le

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

había dado, habían generado unas relaciones personales que le habían ayudado a apoyar a las personas en dificultades a causa de la migración:

Más que mi trabajo como tal ayude, creo que es mi trabajo como tal una opción más. Como otra forma de ver. Es como tener un abanico más amplio de formas de llegar al tema, más que sea una ayuda como tal (E1).

En el caso de Gustavo Artigas, le preguntamos directamente sobre la comunidad de Tijuana en la que trabajó *Las reglas del juego*. Su respuesta tuvo una perspectiva diferente a las de las dos fotografías, una perspectiva más amplia:

Si logro hacer una pieza y es una pieza relevante es suficiente. Porque ya cumple con su labor social. El arte en sí mismo, cuando es bueno, buen arte, arte relevante, ya tiene una función social. Por eso, estamos muy mezclados, y está un poco confundido. [...] Entonces bueno, yo tengo mi cruce de caminos en el que estamos, vamos a decirle que la tarea que estoy haciendo yo, no la estoy llevando a la clase de antropología y de sociología. ¿Espero que haya una reflexión sobre eso? Claro que sí. Porque están dados los caracteres y lo que quiero es lograr una experiencia estética. Eso ya es un bien noble en sí mismo. Pero, la parte social, no puedo saberlo. No puedo saberlo del todo. Y no es mi punto. Sí, es un punto importante, pero no es un punto fundamental. Mi trabajo es hacer arte. Mi trabajo es ser responsable de lo que pasa con la pieza. Pero no puedo seguir al respecto, yo creo que, ayuda a la gente que lo ve, a pesar de que eso que pueden pasar otras cosas. Que se podrían plantear de otras formas. Se podría discutir de otro modo. Es lo que hace el arte (E2).

Con esta respuesta, Gustavo Artigas nos planteó la cuestión en relación con que, en su caso, ayudar a la comunidad no era su objetivo principal, sin embargo, durante la entrevista, hablando sobre el frontón que construyó en la frontera, afirmó estar contento de que se le hubiera dado uso después de que terminara el evento artístico:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Y también hubo un compromiso que se pudo hacer, de que la pieza sí era funcional por unos años. Y no se pudo más tiempo, porque no se pudo ampliar por cuestiones legales del lado americano, norteamericano. No se pudo dejar más tiempo la parte de la pared. Pero duró, duró un tiempo y se siguió utilizando. De hecho, la gente luego le puso una canasta de básquetbol del otro lado, y después, cuando ya se quitó por completo, lo utilizaban de estacionamiento con sus coches. Y ahí sí, la pared de concreto está ahí todavía, reciclada (E2).

De igual manera que Olivia Vivanco y Andrea Aragón, Gustavo Artigas también indicó la importancia en cuanto a que la gente vea y reflexione sobre la obra.

Las siguientes preguntas tuvieron un tono más especulativo. Queríamos saber cuáles eran las opiniones del artista y las artistas en lo que se refiere al valor de sus obras en el tiempo y cómo poder aumentar ese impacto en general. Teniendo cada artista entrevistado/a diferentes trayectorias artísticas, las respuestas a estas preguntas también estuvieron relacionadas con estas dos cuestiones.

Comenzamos preguntando su opinión sobre el impacto que creían que sus obras tenían en el tiempo.

La respuesta de Andrea Aragón, por ejemplo, tenía mucho que ver con el tipo de fotografía que ella realiza y sus gustos por la fotografía documental y su interés por comunicar:

Pues contará una historia de una época y de la gente que la vivió. Un documento. Un registro (E3).

Por otro lado, Olivia Vivanco veía el impacto en el tiempo a través de las relaciones que establecía durante la creación de los proyectos, así como en la propia experiencia para las personas:

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Siento que son estas pequeñas experiencias que van pasando en el camino, que son las que mueven cosas. [...] Estas cositas que van pasando en los procesos son muy interesantes. Son bien enriquecedoras. O el hecho de que la gente me contacte mucho tiempo después, o que sigamos en contacto (E1).

A lo que añadía:

Entonces es eso lo que es muy interesante, cómo se va alimentando y también las relaciones que establezco con ellos desde otros lugares (E1).

Para Gustavo Artigas el impacto a través del tiempo estaba en la naturaleza misma del arte:

Algo noble del arte es que, al convertirse en un valor, un valor social y también monetario, permite cosas maravillosas como puede ser el trueque. Regresar a ese tipo de formas en el que alguien te da algo a ti, que no es dinero, pero que es tu tiempo y su acción, y tú le puedes dar lo mismo de regreso (E2).

La última pregunta que realizamos en esta parte de la entrevista estuvo relacionada con ese impacto que consigue el arte en la sociedad y cómo pensaban ellos que podían aumentar ese impacto. En este caso tampoco todas las respuestas fueron iguales, puesto que se basaban en las experiencias y opiniones de las artistas y el artista.

Para Andrea Aragón la manera de aumentar el impacto era «con difusión y discusión. Llevándola a muchas partes para que se vean más» (E3).

La respuesta de Olivia Vivanco tuvo más que ver con los aspectos económicos:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

La forma en la que podría no ser tan efímera es tener algún financiamiento. Porque muchas actividades las hago sola. Es complicado estar haciendo la recolección, estar haciendo el registro, hacer video... [...] porque no tengo un equipo de trabajo. Soy yo sola. [...] Si se necesita una cuestión más material, económica para poder trabajarlo con más recursos en cuanto a poder hacer algo más que pueda permanecer más la memoria [...] ahí sé dónde se han perdido ciertas cosas que, sí sería valioso y se quedan en la experiencia, pero no están en un registro (E1).

En el caso de Gustavo Artigas, su respuesta iba en otra dirección. Aunque creía necesario el financiamiento de proyectos artísticos y la mejora en la difusión de los mismos, él le daba mucha más importancia al propio trabajo del artista o de la artista. Gustavo Artigas nos ponía como ejemplo para ilustrar su respuesta su propia experiencia:

Los grandes artistas [con los] que he tenido la oportunidad de platicar, empiezo a preguntarles cosas y a decirles cosas y a quejarme de cosas que creo que ellos ya pasaron y dejaron hace mucho, me dicen lo mismo. [...] Creo que fue Boltansky, me dijo “agárrate chavo porque vas a tener que hacer todo, todo el tiempo, todo el tiempo. Siempre todos tenemos que estar atrás de todo, todo el tiempo. Tienes que ver que se escriba, tienes que ver que...” (E2).

A lo que añadió:

Uno como artista no puede jugar también a la teoría de conspiración. [...] al final del día lo que uno no hace por uno, no lo va a hacer nadie. Y eso me lo dijo Francisco Toledo (E2).

Gustavo Artigas, por tanto, nos muestra la idea de que en algunos casos no es cuestión de falta de financiamiento o de difusión, sino que la artista o el artista no ha trabajado lo suficiente en las partes no artísticas del proyecto en el que trabaja:

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Hay que hacer mucho, hay que quejarse menos, y hay que hacerle... hablando como artista. Obviamente, hacia afuera sí es todo necesario. Siempre se puede tener un mundo mejor y una circunstancia mejor. Pero hay que crearla. Y se crea buscando las instancias y forzándolas poco a poco. Buscando mejores lugares donde exponer, invitando a la gente, que es precisamente la gente que te es afín, la gente que puede formar equipo contigo y que va a ser tu comunidad (E2).

5.2.4. Cuestiones sobre ética

Una de las cuestiones más importantes a la hora de hacer trabajo de campo en antropología es la dimensión ética con la que trabajar. Es por ello que quisimos saber a partir de unas sencillas preguntas cuáles eran las prácticas éticas de Andrea Aragón, Olivia Vivanco y Gustavo Artigas.

Igualmente, nos interesaba la importancia que él y ellas daban a esta cuestión en el ámbito de las prácticas artísticas en sociedad. Las preguntas realizadas se basaron en cuestiones que la ética antropológica contempla, pero adaptadas a las prácticas artísticas de las personas entrevistadas, más que sobre su ética.

No se buscó en este apartado que el artista y las artistas solo se refirieran a los trabajos sobre el fenómeno migratorio que estamos trabajando, ya que, la ética no la consideramos algo puntual de cada obra, sino algo que existe en la vida y trabajo continuo de las personas.

De esta manera comenzamos preguntándoles sobre el sistema que usaban para informar a las personas que participaban en sus proyectos.

En los tres casos afirmaron que intentan exponer su proyecto lo mejor posible. Andrea Aragón, por ejemplo, nos respondió:

Sí, les he dicho que sus fotos pueden estar en un libro o una revista, o que tal vez

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

serán parte de una exposición. La gente que está de acuerdo se deja fotografiar. No tengo *releases* de nadie firmados, siento que no hago transacciones con ellos, pero sí relaciones (E3).

Olivia Vivanco nos dio un ejemplo concreto del trabajo que hace con las personas en este aspecto:

En el caso de *Reliquias*, por ejemplo. Esa serie salió la primera vez que fui a Tenosique³². Tampoco te voy a decir que iba inocentemente sin pensar que iba a hacer imágenes, porque sí, obvio, llevaba una cámara. No sabía qué iba a hacer, pues era la primera vez que me acercaba. De hecho, sí hice fotos de la gente, así como más documental, pero no me gustaron mucho. Finalmente, de esas fotos curiosamente las que existen, las que se ven, son las de los espacios. Pero las que hice de la gente, esas nunca las publiqué.

Estuve en el registro de gente. Que es donde se llenan todos esos datos, que de dónde vienen, a dónde van, a qué se dedican, todo eso. Y se me ocurrió integrar esta información. No sabía muy claramente si la iba a ocupar o no. Pero, cuando les hice las fotos, de hecho, yo no tome esa información de los registros. Si no, cuando hablé con ellos, les comenté que me gustaría incluir esa información y que si podía hacerlo. Toda la gente que aparece en esas imágenes estuvo de acuerdo en que apareciera su nombre. Les dije que no iba a aparecer su rostro, porque las fotos eran de sus manos y de los objetos. Pero que si tenían inconveniente en que apareciera su nombre. Podíamos incluso, si querían, solamente quitar algunos datos, pero todos accedieron (E1).

En cuanto a la explicación de los objetivos, en los tres casos coincidió que mostrar trabajos anteriores o ejemplos de lo que se quería hacer, era un modo de trabajar muy práctico y efectivo.

Para Gustavo Artigas ser claros con la gente que participaba era

32 Municipio donde se encuentra el albergue La 72.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

imprescindible, así como hacerles saber todos los riesgos. La experiencia artística de Gustavo Artigas en proyectos colaborativos, nos confesó, le había enseñado mucho con el tiempo.

Ser lo más claro posible. Y en caso de que haya algún riesgo que estemos corriendo, que sepan perfectamente todo al respecto. Y cubrir lo más necesario. Ha habido algunas obras de riesgo realmente fuerte y sí, con el tiempo aprendí a hacerlo todavía mejor. Pero simplemente ha sido eso, ser honesto, ser claro y sí, en la medida de lo posible, tener toda clase de autorización antes y después (E2).

Podemos ver, por tanto, que, en estos casos, su punto en común era actuar con sinceridad con las personas que participaban en el proyecto. Cada uno de estos artistas han adaptado sus sistemas para informar a los y las participantes dependiendo de la trayectoria y la experiencia de cada uno, así como de la complejidad de la obra y su naturaleza. Esto, aunque en principio pueda parecer a algunas personas de sentido común, es también uno de los puntos recogidos en los códigos deontológicos, ser claros con las personas para que puedan comprender el proyecto con el que pretenden colaborar.

La siguiente pregunta estaba en relación con los problemas de privacidad, repercusión e impacto que podrían surgir y si se habían tomado el tiempo en meditar al respecto.

Las respuestas a esta pregunta fueron esclarecedoras, puesto que mostraron la relevancia que tienen las personas que participan en los proyectos artísticos para este artista y estas artistas. Por ejemplo, Andrea Aragón nos mostraba su interés en que la obra se representara respetando los intereses de los fotografiados:

Sí, por supuesto. Sobre todo, cuanto los temas no son tan públicos, como un tiempo que trabajé con prostitución. Había mujeres que no querían ser evidenciadas y pues

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

con ellas el trato fue siempre no exhibir sus fotos. Con los enfermos terminales de sida se acordó que solo mostraríamos las fotos de aquellos que ya hubieran fallecido, no las de los que seguían vivos. Afortunadamente, nunca he tenido ningún problema porque siempre he tenido claro que lo que me están regalando con sus fotos, no es mío (E3).

Olivia Vivanco nos explicó, que es consciente de que las fotografías que realiza pueden tener repercusiones negativas en las personas migrantes que participan en los proyectos que ella realiza. Por ello, nos comentó, que intentaba tener mucho cuidado, sobre todo con ciertos grupos de migrantes:

Por ejemplo, en el caso de la gente de la migración LGTB sí sufren muchísima discriminación y persecución. Realmente sí hay una homofobia muy fuerte en Centroamérica. Muchos vienen huyendo incluso. Algunas eran sexo servidoras o trabajaban en ciertos contextos donde más allá de la violencia en general en el país, pues vivían también otro tipo de violencia. Entonces con ellas sí trato de tener mucho cuidado. Pero en general con todos. Pues la verdad es que, hay unas historias de terror y aunque no sean historias tan fuertes, finalmente es algo que decidí en general con la población centroamericana. No vulnerarlos. Si tomo una decisión es general. [...] Hay ciudades donde hay mara, entonces puede que no hayan tenido problemas severos en el lugar de origen, pero sí que, en el trayecto, en el tránsito, hayan podido tener alguna situación que ponga en riesgo su imagen. A lo mejor en el momento en el que me cedieron la imagen no era un riesgo, pero en otro momento sí lo puede ser (E1).

En el caso de Gustavo Artigas, su respuesta nos muestra el aprendizaje sobre todo a partir de la experiencia de trabajar en diversos proyectos y con diferentes personas:

Sí. Por lo general siempre hay se pide [un consentimiento]. Sí, siempre ha habido ese trabajo, antes y después. Sí, fui aprendiendo sobre la marcha, sí fui aprendiendo de

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

compañeros y colegas y de experiencias aquí y haya. Y en algunos casos no lo hay. En las primeras piezas hay cosas que no. Por ejemplo, no tengo permiso del público para que salgan en *Las reglas del juego*, porque en ese tiempo no se utilizaban ese tipo de cosas. No se discutía eso. Pero tiempo después, sí, ya empezó a haber esos problemas. Entonces todos empezamos a utilizarlo y lo fuimos aprendiendo, cuando empezó a haber esas problemáticas. Afortunadamente en ninguno de estos casos las piezas incurrían en ningún tipo de [acción] denigrante ni nada. Pero, sí, entre más pueda estar informada la persona y más tenga sentido común lo que dices, pues mejor (E2).

Uno de los puntos más importantes sobre el informar a las personas sobre el proyecto artístico, sus riesgos, repercusión y demás asuntos antes comentados, es que comprendan lo que se les está explicando. Interrogamos, por tanto, al artista y las artistas sobre ello.

Las tres personas respondieron afirmativamente a esta pregunta. Andrea Aragón nos dijo:

Sí, trato de que entiendan a dónde pueden llegar las imágenes y por qué sus historias deben ser contadas. La gente sabe y hoy en día que las fotos están en todas partes, con las redes y el internet, la gente sabe los alcances de cualquier imagen (E3).

En el caso de Olivia Vivanco, la naturaleza de su forma de trabajar en la que recopila entrevistas de las personas que colaboran en su trabajo, le lleva a buscar. Es por ello que la fotógrafa mexicana toma otros puntos también en cuenta, como por ejemplo el anonimato:

En general, las entrevistas que hago de audio no tienen nombre. Prefiero no dar su nombre. Aunque yo lo sepa si ellos decidieron que sea anónima, yo la pongo como anónima. Aunque yo sepa cómo se llama esa persona y de dónde venía. Si ellos dan su nombre dentro de la entrevista, entonces es porque no hay ningún problema (E1).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Olivia Vivanco nos contaba que, aunque los proyectos son bien explicados y comprendidos, en muchas ocasiones no sabes lo que deparará el futuro a estas personas. Así que, aunque las y los individuos le den permiso para mostrar sus nombres o rostros, ella suele preferir trabajar con espacios para salvaguardar a esas personas.

En el caso de Gustavo Artigas, hemos podido ir conociendo que tanto su trayectoria artística como sus trabajos en colaboración con otras instituciones, han hecho que el artista sea muy consciente de la parte legal y ética de sus trabajos.

Uno de los problemas que suelen aparecer en la investigación de campo de antropología, son los dilemas éticos donde el investigador o la investigadora debe elegir, por ejemplo, entre su trabajo y las personas. Este tipo de cuestiones se pueden dar en cualquier tipo de trabajo en el que estén implicados otras y otros individuos. Por eso los trabajos artísticos del artista y de las artistas que estamos analizando no son una excepción. Con relación a esto nos interesaba saber si se habían encontrado con algún dilema ético durante sus proyectos.

Andrea Aragón nos respondió que «no, afortunadamente no» (E3), a lo que añadió una anécdota que está también relacionada con la pregunta anterior:

Una vez fotografié a una mujer trabajadora del sexo, ella me pidió un retrato. Le llevé una copia al siguiente día y se enojó mucho conmigo, por días no me habló o cerraba su puerta al verme. Al tiempo me logró decir que lo que pasaba, es que yo la había “puesto” como prostituta. Yo no la puse, ella estaba ahí, pensé. Pero ella se refería a que mi foto la ponía en contexto y mostraba su vida y ella solo quería un retrato que la sacara de ahí. Que la extrajera.

Aprendí que no siempre la gente quiere verse como yo la veo (E3).

Esta anécdota de Andrea Aragón nos muestra los diferentes puntos de

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

vista en una situación. Tal como sucede en la investigación antropológica con las perspectivas *emic* y *etic* a la hora de investigar un grupo social, en el arte también nos encontramos con esas dos formas de ver la realidad. Esto es un punto importante a tener en cuenta a la hora de explicar a estas personas colaboradoras nuestro trabajo artístico. El arte, quizás más que otras disciplinas, es propenso a crear puntos de vista. Es más, hemos podido ir viendo que es precisamente este el propósito de estos tres artistas, mostrar otros puntos de vista. El problema de ellos es, como en la anécdota de Andrea Aragón, que diferentes puntos de vista suelen traer muchas veces problemas de comprensión. Al fin y al cabo, podríamos entender cada uno de ellos como diferentes formas de entender un mismo fenómeno o como un lenguaje diferente. Esto nos puede conllevar, como a Andrea Aragón, un dilema en nuestro trabajo.

Este caso presentado por Andrea Aragón nos recuerda otro suceso nos lleva al suceso de Virtudes Téllez comentado con anterioridad.

Tal como Virtudes Téllez no se percató de las diferentes formas de interpretar un texto como el suyo, encontramos aquí que Andrea Aragón tampoco se dio cuenta de cómo interpretaría la mujer retratada su retrato fotográfico. Esto plantea el dilema de si debemos reflexionar sobre cómo será acogido nuestro trabajo artístico tanto por el público en general, como por las personas retratadas cuando estas son, sobre todo, grupos estigmatizados.

Las imágenes, quizás más fácilmente que los textos, pueden ser asignadas con nuevos significados y contener, por consiguiente, un efecto totalmente diferente al que el o la artista deseaba. Aunque consideramos este un punto a reflexionar, no es este el momento para nosotros de hacerlo.

Continuando con las respuestas que nos dieron, Olivia Vivanco, en su caso, nos explicaba que, por el entorno en el que trabaja, sí estuvo en situaciones que no eran totalmente seguras para su persona y donde tuvo en ocasiones que decidir si seguir con su trabajo o no:

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

A veces, no te podría decir que acoso como tal, pero, pues, sí es extraño. Son contextos de muchos hombres. De más hombres que de mujeres. A veces he tenido que mentirles y decirles que soy casada. Cosas así. Porque son contextos más de hombres que viajan solos, que en muchas ocasiones, ya recorrieron mucho. Las relaciones que se dan en estos contextos generalmente son muy breves, pero suelen ser muy intensas. Porque la gente se abre mucho. [...] A veces sí me pone en dilemas, como en el hecho de incluso buscar información de cómo puedo manejar ese tipo de situaciones, porque yo no soy psicóloga, yo no soy terapeuta. [...] Y también te digo, en ciertos contextos, también a veces un poco como de acoso (E1).

Por tanto, Olivia Vivanco nos plantea dos situaciones complicadas. Por un lado, su integridad y por otro el cuidado que no le corresponde de las personas con las que interactúa. Olivia Vivanco nos contaba que ante tales situaciones tenía el pensamiento de seguir o abandonar su proyecto:

Sí, es a veces un poco complicado. Que dices, sigo aquí o me voy. Pero ya gané cosas estando aquí con ciertas personas. Entonces si me voy tampoco estoy siendo profesional. Porque entonces no me estoy comprometiendo como dije que estaba comprometiéndome (E1).

Según Olivia Vivanco, en su experiencia en las situaciones complicadas que ha vivido, estas siempre se han solucionado, sobre todo a partir de la convivencia:

Uno va ganando terreno, porque la gente te ve ahí, porque estás, porque sufres el mismo calor que ellos, porque estás a cuarenta y tantos grados, porque no hay ventilación, porque te ven que estás toda llena de ronchas, porque te ven que estás toda horrible (E1).

En el trabajo con ciertos grupos sociales o en ciertos lugares geográficos,

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

la elección entre la integridad de uno mismo o la continuación del trabajo es una cuestión a reflexionar. Hasta qué punto nos merece la pena ponernos en peligro podría ser una pregunta razonable en ciertas circunstancias. Esta es una cuestión sumamente personal. Mientras que algunas personas están dispuestas a entrar en una zona de guerra para conseguir una fotografía de la situación en ese lugar específico, otras prefieren quedarse en un lugar que consideran seguro y trabajar desde el mismo.

Gustavo Artigas nos comentaba, que él no había tenido ningún problema ni dilema en sus proyectos, pero que era algo que en cierto modo había hecho cambiar su forma de trabajar:

Nunca he tenido ningún problema de ese tipo. Y de hecho por cómo han cambiado los tiempos también, y básicamente porque ya estaba un poco cansado de los eventos también, fui haciendo una transformación poco a poco hacia el trabajo donde estoy ahora (E2).

Gustavo Artigas nos comentó que el trabajo de enlazar todas las piezas de forma correcta, incluido el tema ético y moral, le llevó a que sus piezas artísticas al final se transformaran por completo:

De repente pasó eso. Ya sabía muy bien cómo hacer todo. [...] desarrollo, plataforma jurídica, plataforma conceptual, plataforma económica, tiempos, ritmos... Empezó como a preocuparme un poco, entonces empecé a hacer variaciones y de repente aparecía yo nada más, ya de repente aparecía nada más, cosa que me pueden haber pasado y ya luego aparecían piezas en las que no había estado y colores, y toxicidades de los colores, y pintura y ya estoy en otro lugar (E2).

Gustavo Artigas nos confesaba también que, igual que el conflicto con las autoridades le había llevado a ser artista, el proceso legal le había cohibido con el tiempo para hacer arte y que por ello había cambiado a trabajos en los que estaba

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

más cómodo y que no implicaban a tantas personas e instituciones.

Podemos ver en el ejemplo de Gustavo Artigas, que ser consecuente y responsable en cuanto a la integridad de aquellos que colaboran con nosotros, quienes a veces son grupos de personas estigmatizadas, no es contrario a poder hacer trabajos o proyectos artísticos relevantes. Pero sí supone un trabajo extra para el y la artista.

Tanto como saber si habían tenido dilemas éticos, nos atraía saber qué hacían para evitarlos.

Andrea Aragón nos respondió que lo importante para ella era la franqueza con las personas:

Ser abiertamente franca con [quien] y para que estoy haciendo las fotos, siempre decir la verdad. Ser accesible a ellos si me quieren contactar luego. Tener una relación horizontal, no de poder (E3).

Anteriormente, ya hemos comentado este punto de la sinceridad con las personas que participan, colaboran o nos ayudan en los proyectos artísticos. Aquí podemos ver cómo este aspecto es importante también para poder evitar conflictos posteriores. El que las personas estén bien informadas sobre qué es lo que hacemos y para qué necesitamos su colaboración, impide que estas entiendan de forma errónea nuestro trabajo y que luego, por ejemplo, se arrepientan de haber colaborado con nosotros.

Olivia Vivanco respondió a nuestra pregunta, a partir de su experiencia con el acoso en los albergues que anteriormente hemos mencionado:

Cuando estoy en albergues sí se dan este tipo de situaciones. Al principio yo evitaba a la gente. Pero después entendí que no, que no tenía que evitarlos, sino más bien tomarlos en broma o cotorrear con ellos. O sea, no intimidarme, no vulnerarme. Y de alguna manera evidenciarlos con los demás (E1).

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Olivia Vivanco aquí, nos mostraba cómo acudía al grupo para poder protegerse de algunos individuos que la hacían sentir incómoda:

Porque si me he dado cuenta de que el acoso es siempre cuando te sienten vulnerable, te creen solo o sola. Entonces cuando haces partícipes a los demás o les haces saber a los demás un poquito que el otro te anda ahí [...] ya hay un alejamiento, una barrera (E1).

Para Gustavo Artigas, por un lado, es importante ser sincero como Andrea Aragón, intentando que las personas entiendan el proyecto. Por otro lado, en sus trabajos suele tratar de cubrir todas las necesidades legales necesarias para evitar posteriores problemas.

Podemos ver que, mientras que la sinceridad con las personas es algo común en los tres artistas, otros aspectos, sin embargo, dependen del trabajo artístico que se esté realizando.

Mientras que Gustavo Artigas, en *Las reglas del juego*, tuvo que contar con una ambulancia, por si los jugadores se hacían daño durante el partido. Olivia Vivanco, sin embargo, ha tenido que buscar modos en los que hacer frente al acoso en los albergues.

Para terminar la entrevista se les preguntó a los tres artistas sobre cómo se informaban sobre los derechos humanos.

Nuestra intención aquí era, por un lado, ver si había una fuente común entre los tres, y por otro, en el caso de que no hubiera una fuente común, saber de dónde sacaban la información sobre este tema. Como hemos podido ir viendo, todos estaban interesados en proteger los derechos de aquellos y aquellas que colaboraban en sus proyectos artísticos.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Andrea Aragón nos contestó:

Un simple y básico sentido común, absoluto respeto a sus historias y a sus personas. No contar lo que me piden que no cuente. Ser con ellos como me gusta que sean conmigo (E3).

Olivia Vivanco refirió a las cuestiones legales que había visto desde cerca en uno de los albergues:

Sobre la marcha me he ido enterando de algunas cosas. Me tomé un curso también en el colegio de la frontera norte en línea, sobre migración internacional. [...] Porque en ese curso se habló de migración centroamericana, de los cinco tiempos de migración, de características, como son en México... entonces, más o menos así me voy enterando. También los informes que saca cada año el servicio jesuita. Siempre los bajo y siempre estoy como al tanto de si hay alguna ley que se haya modificado (E1).

Por último, la respuesta de Gustavo Artigas tenía que ver, como la de Andrea Aragón, con el sentido común, pero también con la experiencia que él había acumulado con los años:

Primero viene un sentido común, viene una educación y un bagaje que puedes tener. Afortunadamente, también a través de los viajes que he hecho por el mundo, he tenido la oportunidad de encontrar otros sistemas, otras formas... otras problemáticas. Y con base en eso, aplico básicamente el sentido común, la información que hay, los errores que pude haber cometido como artista, los errores que se han cometido... todo ese tipo de cosas (E2).

Con estas respuestas, evidenciamos, que el sentido común es algo importante para estos artistas a la hora de respetar a las personas y sus derechos.

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

Ese sentido común se alimenta a su vez de las experiencias, vividas, leídas u oídas, de los errores de uno o de las cosas que se pudieron hacer mejor. Al principio de la entrevista, Gustavo Artigas nos decía, por ejemplo, que cuando él empezó a hacer trabajos de este tipo, no existían este tipo de prácticas y que, por tanto, uno no se planteaba ciertas cuestiones que ahora sí se plantea.

Esta rápida evolución del arte a la hora de hacer su inmersión en la representación de la migración y otros fenómenos sociales, es uno de los puntos que nos han llevado a estas entrevistas. El arte, al igual que otras disciplinas, tiene tanto capacidad de ayudar como de destruir. Solo a partir del conocimiento de su práctica podemos crear herramientas de trabajo que faciliten mejores prácticas artísticas. Para ello, analizar estos casos, nos ayuda a ver algunas de las prácticas que se realizan y extraer algunas conclusiones en referencia a ellas que nos permitan encontrar la relación entre etnografía y arte. Con estas conclusiones podríamos considerar y utilizar algunos instrumentos para mejorar esta práctica artística que participa de lo social en su proceso de creación.

5.3. Conclusiones sobre las entrevistas

Las entrevistas que realizamos a Olivia Vivanco, Andrea Aragón y Gustavo Artigas nos mostraron varias características de estas personas que hacen su trabajo en torno al fenómeno de la migración y otros temas del ámbito social y cultural.

A través de las palabras de este y estas artistas es posible ver las dificultades que pueden encontrarse cuando trabajamos este tipo de problemas sociales. Entre los tres casos encontramos ejemplos de diversos tipos de artistas, a saber: en el caso de Gustavo Artigas encontramos un artista con un largo recorrido y experiencia trabajando con entidades e instituciones y con gran experiencia en aspectos legales; en Olivia Vivanco podemos ver una artista con conocimientos de antropología y que ha ido aplicando estos conocimientos a su manera de trabajar, y en Andrea Aragón encontramos una fotógrafa con actitudes periodísticas que

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

intenta representar injusticias del mundo y acercarlas a los demás.

También hemos comprobado que el nivel de compromiso social varía entre ellos. Mientras que, por ejemplo, Olivia Vivanco está centrada en las y los migrantes, Andrea Aragón lo está de una forma más general en los grupos marginados y Gustavo Artigas ha trabajado cuestiones sociales de una forma más conceptual.

Hemos visto, a través de las palabras de estos tres artistas, que la experiencia, junto con los aciertos y los errores de la misma, son un gran aprendizaje. Sin embargo, somos conscientes de que hemos tenido la suerte (o no) de encontrar artistas que intentan respetar a las personas que participan en sus proyectos.

También hemos comprobado, que no contaban con una base teórica con respecto a los derechos de las personas. Es por ello que, aunque ellos son un ejemplo en general de buenas prácticas, no es posible esperar esta actitud de todos los y las artistas, dado lo reducido del número de artistas contactados. Incluso con una educación reglada en ética sería ingenuo pensar que todos y todas fueran a ser éticos en sus trabajos en sociedad. Pero también es lógico pensar que este tipo de educación podría facilitar el trabajo de algunos/as de ellos/as para unas prácticas lo más correctas posible en términos éticos y morales.

En cuanto a los modos de trabajar de estos artistas, hemos evidenciado que, consciente e inconscientemente, parte de su trabajo tiene gran similitud con el del etnógrafo o la etnógrafa. Hemos constatado cómo entre los tres trabajan o han trabajado la observación participante, el uso del cuaderno de campo, la arqueología, la entrevista, la lingüística y los métodos gráficos y sonoros.

Además, hemos visto que, en general, estos métodos han sido utilizados de forma indefinida e intuitiva. Aunque también es cierto, que la finalidad de los mismos no era un texto etnográfico y que, por tanto, quizás, no era necesario, que fueran utilizados de forma exhaustiva y perfecta. Sin embargo, creemos que posiblemente un conocimiento mayor de los mismos, pudiera haber facilitado o

LOS MÉTODOS Y TÉCNICAS DE TRABAJO DE CAMPO

mejorado sus investigaciones preliminares, que son lo que enriquece con un valor social real sus trabajos sobre migración y sociedad.

Es necesario tener en cuenta que hemos contado con un grupo reducido de artistas, y en estos tres casos no han vivido el fenómeno personalmente y, por tanto, tienen una visión relativamente alejada del mismo, aunque Olivia Vivanco trabajara sus proyectos conviviendo con los migrantes.

Finalmente, consideramos que en el caso de que hubieran tenido como experiencia propia la migración, habría sido necesario un alejamiento de la misma para poder desarrollar una perspectiva más crítica, tal como hace la antropología cuando practica el extrañamiento dentro de la sociedad propia.

CAPÍTULO 6 EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

6. Proyecto artístico en proceso y recomendaciones éticas para buenas prácticas etnoartísticas

Este capítulo desarrolla los dos objetivos experimentales. Por un lado, presenta un proyecto artístico en proceso cuyo fin es la exploración biográfica de la experiencia personal migratoria como material para futuros desarrollos artísticos sobre la migración europea en México¹. Por otro, aporta una serie de primeras recomendaciones éticas de buenas prácticas etnoartísticas.

6.1. Proyecto en proceso (in progress): Exploración biográfica de la experiencia personal migratoria como material para futuros desarrollos artísticos sobre la migración europea en México

6.1.1. Introducción al proyecto en proceso

En mi trabajo artístico me he centrado siempre más en la representación de paisajes o naturalezas muertas, sin ninguna relación con la sociedad y sus fenómenos.

¹ Ver parte del diario de campo en el Anexo VI

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

Sin embargo, la tesis me ha invitado a incidir en las técnicas y métodos de recopilación de datos a partir de la subjetividad del o la investigadora/artista. Este, por tanto, es el objetivo de este proyecto artístico, profundizar en cuestiones metodológicas para trabajar el fenómeno migratorio de forma artística pero también teórica. Es decir, me propongo crear un proyecto artístico, que necesite de una investigación previa, para la creación posterior más centrada en cuestiones puramente creativas, así como la conceptualización de la idea de representación que me propongo. Para ese proceso anterior de investigación, hago míos los métodos etnográficos que más útiles me sean para emprender un camino de aprendizaje artístico basado en el acercamiento social, y futuramente crear obras con un trasfondo más allá del estético o conceptual.

El proyecto consta de tres fases distintas. Dos corresponden por completo a una práctica artística habitual, en la que se trata de desarrollar de forma artística y conceptual unas ideas concretas. La tercera tiene relación con la recopilación de datos que me servirán para el trabajo posterior de representación, es decir, la fase de investigación. Las fases, en concreto, son: (1) Exploración y representación de la experiencia propia; (2) Adaptación y conocimiento del otro, y (3) Exploración y representación del otro.

Además, este trabajo se complementa con un ejercicio de reflexión ética que aporta en una pequeña lista de recomendaciones de buenas prácticas etno-artísticas. Al igual que la antropología, el arte también necesita tener una base a la que asirse en caso de dilemas éticos relacionados con los métodos que usa para acercarse a la sociedad, como en el caso específico de trabajar con personas migrantes.

A partir de la investigación realizada decidí comenzar con la primera fase, Exploración y representación de la experiencia propia, se desarrolla en lo que se refiere a mi propia experiencia como migrante en México. Para ello reflexioné sobre el choque cultural y las experiencias y sentimientos nacidos en ese contacto con una cultura nueva a través de la técnica de la Biografía (ver 1.1.6. Métodos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

etnográficos y antropológicos. Diferentes técnicas para conocer la realidad en la disciplina antropológica). Es un ejercicio de autoexploración individual sobre la realidad que me rodeaba y me rodea, cuya explicación incluyo en este capítulo (ver subapartado 6.1.2 Exploración y representación de la experiencia propia a través de la descripción biográfica apoyada por algunas imágenes). A partir de este texto brevemente ilustrado puedo encontrar los puntos que me interesa explorar artísticamente y así poder usarlos de base para la siguiente fase.

En la parte *Adaptación y conocimiento del otro*, y sobre la base de los puntos extraídos del trabajo de autoconocimiento, se buscarán las temáticas a desarrollar en las conversaciones con los otros migrantes. De esta manera y a través de una entrevista base, se intentará conocer la experiencia del *otro*. Para ello se necesitarán también, y dependiendo de cada persona entrevistada, otras técnicas y métodos. Así, a la entrevista se le pueden sumar la observación participante, las técnicas audiovisuales de recopilación de información, la investigación de temáticas que puedan surgir o investigación histórica y biográfica. El conocimiento holístico de la situación de las personas entrevistadas, será de gran importancia para poder comprender lo mejor posible su relación con la cultura de origen y la de destino y cuál es el peso de cada una en su experiencia migratoria.

La última fase, *Exploración y representación del otro*, comprenderá un trabajo de reflexión sobre los datos creados a partir del trabajo de la fase anterior. A partir de esta reflexión trabajaré en la representación, a través del dibujo, la pintura y la fotografía, de los puntos que sean de mi interés.

Con este trabajo artístico-etnográfico se pretenderá hacer visible la experiencia de las personas migrantes en relación con las culturas y sociedades en las que vivían y viven. De esta manera, el espectador o la espectadora podrá empatizar con una situación migratoria diferente a la representada sobre migrantes obligados y/o sin papeles.

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

Se trata de un proyecto en proceso, del cual solamente presentamos la primera fase (*Exploración y representación de la experiencia propia*). La dedicación a la parte más teórica de la tesis y las dificultades derivadas de la pandemia COVID-19 impidieron la realización de las entrevistas con migrantes específicas para el proyecto (ver segunda fase) y sus análisis.

Este proyecto en desarrollo, buscará mostrar a través del arte sentimientos personales y experiencias relacionadas con la sociedad y la cultura de origen y destino de las personas migrantes. En este caso, el grupo de migrantes en el que se centra el proyecto artístico es aquel de europeos en México durante el siglo XXI. Aun así, y por tratarse de un trabajo artístico de base etnográfica, se trata de un proyecto en primera persona. En el análisis de mi situación, el choque cultural que he experimentado y los sentimientos que se han desarrollado en mí, a partir del alejamiento de mi cultura y el acercamiento a una nueva. Considero que, en esta parte, el método biográfico, me fue de gran ayuda y en especial el concepto de extrañamiento me aleja lo suficiente del fenómeno para poder tener una visión externa menos sesgada. La exploración de mi propia experiencia servirá de base para el desarrollo de la práctica etnográfica necesaria, para el conocimiento de las cuestiones que me interesan de las diferentes personas que participen en el proyecto. El centro de este proyecto es el interés en las experiencias de otros, su dificultad de adaptación a la adaptación a la cultura mexicana es un tema que aparece en casi todas las conversaciones que he tenido en México con diferentes residentes en el país. Por tanto, la elaboración de este trabajo artístico se ampliará desde mi experiencia a la experiencia de otras personas en una situación similar a la mía. De esta manera pretendo mostrar el impacto de la experiencia migratoria en los individuos al contacto con una nueva cultura y sociedad.

Este es en la actualidad un proyecto en creación que se aproxima a la segunda fase. Es por ello que a continuación solo presento parte de la primera fase del mismo y parte del trabajo de reflexión sobre la segunda fase.

6.1.2 Exploración y representación de la experiencia propia a través de la descripción biográfica apoyada por algunas imágenes

En 2015 mi pareja y yo decidimos embarcarnos en la experiencia que supone dejar el hogar y marchar al otro lado del océano Atlántico en busca de una mejor situación laboral. A mi marido le habían ofrecido un buen empleo en México y elegimos esa opción, frente a contratos precarios y vivir con nuestros padres. Tras analizar las legislaciones migratorias del país, nos decantamos por casarnos en febrero de 2016 antes de marchar para allí, ya que, esta era la manera más sencilla para que yo pudiera permanecer de forma legal en el país. A finales de febrero de 2016 cogimos un avión para las Américas.

La experiencia de viajar a este continente en busca de una mejor situación, no es para nada nueva para un oriundo de España. Desde que la península conoció las tierras del otro lado del Atlántico, se han presentado mil razones para migrar a ellas (algunas más obligadas que otras). Pero quiero creer que los sentimientos de dejar la madre tierra para probar suerte en un nuevo lugar, son siempre diferentes e iguales. Diferentes porque cada persona es una historia distinta y similares porque al fin y al cabo siempre dejas algo atrás, que extrañas cada día.

Desde muy pequeña, tanto en mi casa como en la ikastola, escuchaba las canciones de Iparragirre sobre dejar el País Vasco y vivir en el extranjero, pero hasta ahora nunca había entendido por completo el significado de su poesía.

Cuando llegamos a México todo eran esperanzas y excitación por conocer. Aunque también viajábamos con un equipaje de ideas preconcebidas.

Yo decidí que durante el tiempo que estuviéramos en México (nos planteamos una estancia de unos cinco años), podría enfrentarme al reto de hacer mi tesis doctoral. Y así lo he hecho.

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

Según la hipótesis y modelo de Gullahorn y Gullahorn que puede leerse en su artículo *An Extensión of the U-Curve Hypothesis* (1963), existen diferentes fases por las que una persona pasa en su estancia en el extranjero. Aunque en el trabajo de los Gullahorn se resalta que no todas las personas viven la experiencia de la misma manera, las fases a las que hacen referencia son sobre todo tres. En estas se menciona que el extranjero llega con sentimientos positivos y de optimismo al lugar. Posteriormente, cuando las relaciones con los lugareños aumentan, también lo hacen las diferencias culturales que pueden llegar a ser difíciles de aceptar y que producen confusión y depresión. Cuando son capaces de superar las dificultades de este tipo, posteriormente pasan a una fase de aculturación, en la que encuentran una manera efectiva de vivir con lo malo y lo bueno de la cultura que los acoge. Por último, hacen referencia a una última fase en la que la persona consigue una total aculturación. Ahora que, conscientemente, analizo mi estancia en el país, me doy cuenta de que mis estados de ánimo afectaron en gran manera a mi trabajo artístico. Además, es posible apreciar algunas de las fases como las de la hipótesis de Gullahorn y Gullahorn.

Al llegar a México, la excitación por conocer el lugar, la historia, el arte y otras representaciones de la cultura mexicana, fue enorme. El sentimiento de optimismo era grande. La admiración por las diferentes representaciones artísticas y la historia de la misma también era considerable.



Figura 204. Estibaliz Méndez, Popocatépetl despierta, 2017.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Durante este primer periodo de estancia nos dedicamos a hacer turismo por la geografía cercana, empapándome de la historia prehispánica y colonial y todas las representaciones arquitectónicas y artísticas de las mismas. Las fotografías, sobre todo de la arquitectura de vivos colores, junto con dibujos y pinturas del paisaje volcánico y los cielos que contrastaba con él, fueron uno de mis pasatiempos mayores. A esto se le añadieron algunos que otros bocetos de diferentes lugares y acciones de las personas que encontraba en mis pocos paseos. Sentía ansiedad por captar de alguna manera todo aquel color que tanto se diferenciaba de lo que había dejado en Euskadi.

Sin embargo, con el tiempo y algunos problemas legales con el permiso de residencia, el entusiasmo inicial se tornó, poco a poco, en depresión y morriña. Los pormenores legales nos mantuvieron sin posibilidades de salir de México durante dos años. Esto creó mucha frustración en mi persona. De la representación de los colores, los paisajes y arquitectura mexicanos, pasé a buscar diferentes motivos de mi tierra natal y mi propia historia de vida para representar.

Una vez conseguimos solventar los problemas legales y poder volver a viajar a España, mi depresión mejoró mucho. Ya no sentía la misma frustración. Una vez fuimos a visitar a la familia, amigos y amigas y



Figura 205. Estibaliz Méndez, Popocatépetl, 2017.

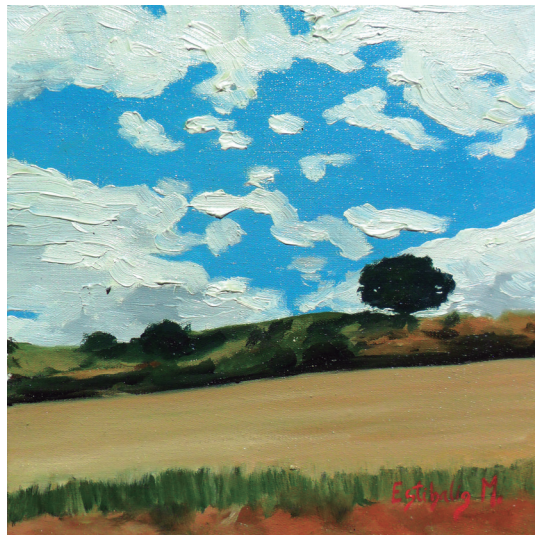


Figura 206. Estibaliz Méndez, Burgos III, 2017.

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

regresamos a México volví a sentir ciertos sentimientos positivos e ilusión por seguir conociendo estas tierras americanas.

Como en todo el mundo, a nosotros la pandemia también nos detuvo la vida. Aunque en México las restricciones no fueron tan estrictas como en Europa, nosotros decidimos priorizar nuestra salud y ser socialmente responsables. Nos encerramos en casa. Este parón para mí también supuso un parón artístico en cierta manera. Me centré más en conseguir las entrevistas para la tesis y en pensar proyectos que pudiera desarrollar una vez terminada la alarma sanitaria.

Escribo esto a principios de 2022, la pandemia casi ha pasado a ser endemia, o eso dicen las noticias. Mi tiempo en casa, sin una relación intensa con la cultura mexicana, ha cambiado mi relación con el país. Ya llevamos aquí seis años, más de lo esperado. Siento que realmente estoy entrando en una relación con el país en la que busco una manera de congeniar mi cultura con la de ellos, para poder vivir de forma más estable y equilibrada. Ya no siento la ilusión del principio por lo nuevo, ahora siento que algunas características del lugar son más cercanas a mí, las siento más mías.

Ahora que ya se puede salir a la calle sin tantas restricciones, siento que quiero ir y representar México, pero desde una mirada muy diferente.

6.1.3 Adaptación y conocimiento del otro

Esta es una de las fases que menos desarrolladas tengo actualmente. Sin embargo, hay puntos de mi propia experiencia que me gustaría analizar en las experiencias de los demás.

Tengo interés por conocer si las personas con las que deseo trabajar han pasado por las mismas fases, si han tenido los mismos intereses que yo en la cultura mexicana, saber que han echado de menos de sus hogares, cuáles son los sentimientos que han tenido, que les alegra, si tienen objetos o recuerdos que les recuerde a su tierra y saber cómo de difícil ha sido su adaptación.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Mi intención es concertar entrevistas abiertas con diversas personas inmigrantes en México a partir de un guion que me permita conocerlos mejor. Sería adecuado, desde mi perspectiva, poder captar mediante fotografía o dibujo algunos detalles de ellos, o si se diera el caso, de sus hogares aquí en México. Incluso la recopilación de algunas fotografías personales suyas pueden resultar útiles para conocer mejor la importancia de su pasado para ellos en la actualidad. Este tipo de información es útil para interpretar sus experiencias.

Como puede apreciarse, esta investigación previa al proyecto artístico supone una inmersión importante en la intimidad de las personas que puedan querer colaborar en el proyecto. Es por ello que considero importante tener unas directrices éticas para este tipo de trabajos. Aunque es probable que dependiendo de cómo desee hacer el posterior trabajo artístico, quizás nada de lo investigado aparezca de forma explícita; también esto es fundamental que las personas que participan lo sepan. De esta manera no habrá malos entendidos en este sentido. Me refiero, a que estas personas, por ejemplo, no crean que van a ser representadas en un cuadro y que posteriormente solo aparezca una audio-grabación de un sonido recurrente de su hogar. Este tipo de interpretaciones conceptuales artísticas, pueden resultar muy frustrantes para las personas que colaboran, porque no comprenden demasiado cuál es el proceso creativo de los artistas y las artistas.

Considero que intentar explicarles lo mejor posible, cuál es la importancia de su colaboración y cómo puede ser representada, tiene un gran peso. Aunque no siempre será posible hacerlo de manera perfecta, ya que, los procesos creativos no son todos iguales y contienen una gran complejidad mental y conceptual, que muchas veces solamente la o el artista comprende.

6.1.4 Exploración y representación del otro

A partir de la información que recopile de estas entrevistas y conversaciones con migrantes, el proyecto avanzará hacia la última fase que es la de *Exploración*

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

y representación del otro. En esta fase trabajaré en el estudio de esa información y en interpretarla y traducirla al lenguaje artístico que más me convenga.

En este trabajo creativo, tendré en cuenta mi anterior trabajo sobre mi propia experiencia. De la misma manera, tendré en cuenta el respeto a las personas que han colaborado con sus historias, en los términos que haya establecido con ellas. Será necesario considerar que podrán darse cuestiones como que ellos o ellas quieran compartir sus historias, pero permaneciendo en el anonimato, o que a ellas y ellos no les importe ser representados, pero no quieran que sus familiares lo sean.

En cuestiones de migración también es necesario tener en cuenta las creencias religiosas o las políticas y mantener el respeto necesario. Por tanto, tendré en cuenta tanto en la entrevista como en la posterior interpretación de las experiencias de estas personas el respeto a las mismas a partir del conocimiento de qué cuestiones son sensibles de tratar.

6.2. Recomendaciones éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas etnoartísticas

«Un mundo sin compasión no es habitable para los seres humanos.»

Adela Cortina (2013, p.21)

Quiero presentar ahora un pequeño borrador, un boceto, de lo que podría ser un conjunto de recomendaciones para el uso de técnicas etnográficas en prácticas artísticas. La intención que me orienta la redacción de estas recomendaciones no es la de crear una metodología para las prácticas etnoartísticas, sino ofrecer unas pautas éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas artísticas. Incluye reflexiones sobre algunos de los aspectos fundamentales que deben tomarse en consideración cuando se incluye a personas, con otros grupos sociales como parte del proceso artístico usando alguna de las técnicas etnográficas descritas anteriormente, tales como entrevistas con personas participantes, grupos de

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

discusión, diarios de campo, representación a través de bocetos, las notas gráficas, dibujos y/o pinturas, entre otros. Considero que cada artista tiene la libertad de crear su propia obra, usando técnicas y metodologías etnográficas para su creación cuando sea pertinente, pero todavía falta consciencia crítica en el arte sobre el uso ético de estas técnicas. En mis propios proyectos estos son algunos de los puntos que tengo en cuenta a la hora de contactar con las personas. Por esto, este es el foco y el objetivo de este apartado.

Antes de pasar a desglosar algunas de estas recomendaciones éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas artísticas, es conveniente remarcar una vez más que se trata simplemente de recomendaciones. No se pretende con estas ofrecer ninguna metodología. Hay una gran diferencia entre la naturaleza de una recomendación y de una metodología: son dos conceptos distintos que tienen propósitos diferentes.

Las recomendaciones son sugerencias o consejos que se dan a alguien sobre lo que debe hacer o cómo debe comportarse en una situación determinada. Las sugerencias, aunque se basen en principios, conocimientos, experiencias y en la comprensión de una persona sobre un tema concretos, pueden ser subjetivas y variar de una persona a otra.

La metodología, por su parte, se refiere a un conjunto de reglas, principios y directrices que se siguen para llevar a cabo un proceso o estudio específico. Las metodologías proporcionan un enfoque estructurado para lograr un resultado concreto y suelen basarse en la investigación científica y en las mejores prácticas establecidas. Las metodologías son objetivas y normalizadas y se utilizan para garantizar que los resultados sean coherentes y fiables.

En resumen, las recomendaciones son sugerencias o consejos subjetivos basados en la experiencia de una persona, mientras que la metodología es un enfoque objetivo y normalizado para llevar a cabo un proceso o estudio concreto.]

Para la creación de estas recomendaciones he tomado como base los

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

códigos deontológicos de antropología, así como la Declaración de los Derechos Humanos. En primer lugar, porque estoy familiarizada con ellos gracias a mis estudios en antropología y ética en la misma. Y en segundo lugar, porque las relaciones que se realizan en etnografía son similares a las que yo quiero mantener con las personas que quieren colaborar con sus historias personales en mis proyectos artísticos.

He utilizado mi experiencia artística, así como ideas aparecidas en las conversaciones que he tenido con diferentes artistas sobre el tema, para poder hacer una adaptación, puesto que los objetivos de las dos disciplinas son diferentes, las implicaciones éticas también pueden variar o ser un verdadero problema creativo dependiendo del modo de aplicación. Es de considerar que en la propia etnografía, por ejemplo, muchas veces es necesario adaptar las maneras de conseguir los consentimientos informados, ya que todas las situaciones no son iguales, ni todos los interlocutores tampoco.

Espero que este borrador, además de ser útil para mi trabajo de campo, sirva en un futuro para la discusión de estas cuestiones en términos más serios y generales para el uso de técnicas etnográficas en la práctica etnoartística. A continuación pasaré a detallar el conjunto de recomendaciones éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas artísticas.

Recomendaciones éticas para el uso de técnicas etnográficas en prácticas etnoartísticas

Estas recomendaciones pretenden ser una guía que pueda ser de ayuda a la hora de la recogida de información y documentación a través de uso de técnicas etnográficas en la práctica artística, entendidas como aquellas prácticas que emplean técnicas e instrumentos etnográficos de recolección de información, entre estas entrevistas, observación participante, diario de campo, bocetos, recopilación de experiencias autobiográficas, en su proceso de creación. Se ha desarrollado a partir de las conclusiones de la tesis doctoral y se presenta como parte de las aportaciones prácticas de esta tesis.

Principios en los que se basa

Durante la práctica artística en sociedad es posible que los y las artistas puedan encontrarse con dilemas como, el conflicto de intereses entre priorizar sus ideas artísticas o la seguridad de las personas que colaboran en su proyecto. También podrían encontrarse con un problema en cuanto a la financiación de su trabajo y la seguridad de su propia persona. Encontrarse con choques culturales también podría resultar un asunto en el que un artista con proyectos sociales podría toparse.

Estas son cuestiones imprevisibles, hasta cierto punto, en un trabajo con grupos sociales, instituciones y otro tipo de entidades o sujetos. Mediante los principios éticos de *No maleficencia*, *Autonomía*, *Beneficencia* y *Justicia*, usados en estas recomendaciones, se pretende dar una orientación hacia una posible resolución de los dilemas que pueden acontecer en las prácticas artísticas en sociedad.

Del mismo modo, estas recomendaciones toman en cuenta *La declaración universal de derechos humanos* de las Naciones Unidas, sin olvidar que las personas están ligadas a los grupos sociales y culturales y que, por tanto, sus derechos individuales deben ser considerados junto al respeto por esos grupos.

Principio 1: No maleficencia

El primer punto de estas recomendaciones es el de la no maleficencia, es decir, no tener intención de causar daño con nuestro trabajo, o lo que es lo mismo, hacer que las personas no corran riesgos inaceptables.

En cualquier tipo de proyecto en el que participen personas, incluidos los proyectos artísticos, existe un riesgo de daño (afectando de forma negativa a algún aspecto de su vida), ya sea psicológico, social, familiar o de otro tipo. También puede existir la posibilidad de daños materiales o inmateriales.

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

Es por ello necesario que, como artistas que practican el arte en conexión con otras personas o grupos de personas, así como sociedades, hemos de considerar los contextos en los que trabajamos y las consecuencias de nuestros proyectos. Por tanto, el o la artista antes de comenzar su proyecto artístico deberá tomarse su tiempo, para pensar sobre los daños que pueda causar su trabajo. Estos daños pueden incluir, por ejemplo, daño a la propiedad privada o pública, daños morales (a la dignidad, reputación u honor) o físicos.

Una vez la o el artista ha considerado los riesgos, es decir, las consecuencias que puede tener el trabajo, ya que de lo que se trata es de evitar daños y consecuencias serios, tendrá que sopesar si estos son asumibles por todas las partes. Estos riesgos varían dependiendo de la persona, las circunstancias, las leyes del país, así como otras cuestiones culturales de cada individuo o grupo. Entre ellas podemos encontrar, el riesgo de accidente, el riesgo de difamación, el riesgo a traumas psicológicos, el riesgo a consecuencias laborales negativas... entre otros muchos. Varios de estos riesgos pueden no ser visibles para las personas involucradas y es por ello que el o la artista debe hacer un esfuerzo para encontrarlos. La o el artista puede hacer uso del consejo profesional si lo ven necesario para la búsqueda de estos riesgos. Por ejemplo, puede hacer uso de abogados/as o psicólogos/as, así como trabajadoras/es y profesionales de ONG u otro tipo de instituciones para conocer los riesgos a los que se enfrenta el grupo social con el que quiere trabajar.

Esto no quiere decir que tengamos que hacer solo trabajos en los que no hay ningún riesgo, sino que estos riesgos deben ser asumibles. Así, por ejemplo, si se utiliza el fuego como material artístico, es necesario disponer de los permisos necesarios, por parte de las instituciones encargadas de velar por la seguridad ciudadana (Ayuntamientos, Cuerpo de Bomberos, Protección Civil, entre otras), evitando daños materiales y humanos. Igualmente, debe llevarse en consideración el emplazamiento físico de la obra, su distancia en relación con áreas boscosas y forestales.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Otro punto especialmente importante surge de trabajar con grupos vulnerables o en riesgo de exclusión o cuestiones de género. Este tipo de grupos incluyen, entre otros muchos, por ejemplo, a los y las menores de edad, a las mujeres, a personas con discapacidad, inmigrantes, personas mayores o personas LGBTQ+. Se las denomina vulnerables por tener un riesgo mayor que otras para ser discriminadas y a que sus derechos sean violados. En concreto, el género es un factor transversal en toda creación artística y existe un gran número de investigaciones y reflexiones sobre la perspectiva de género en el arte. Sin embargo, esta perspectiva también debe ser integrada en el uso de técnicas etnográficas en las prácticas artísticas, es decir, la perspectiva de género debe ser buscada en el uso de instrumentos etnográficos en prácticas artísticas. Se podrá consultar más detalles sobre este punto en el libro *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (Blazquez Graf; Flores Palacios y Ríos Everardo, 2012).

También es necesario que la artista o el artista se tome un tiempo en meditar sobre los riesgos para sí mismo/a.

Además del posible daño físico o moral a personas, es necesario considerar, dependiendo del proyecto artístico, si hay riesgo de daños a bienes irremplazables o de alto valor cultural, histórico o natural. Estos pueden incluir desperfectos a monumentos o edificios, como pueden ser, por ejemplo, las esculturas, pinturas o frescos de un edificio medieval. Pero también es necesario considerar el daño natural, como los incendios o la contaminación.

Sobre la cuestión de los derechos autorales ya haya una gran cantidad de investigaciones realizadas, y todo tipo de recomendaciones y pautas legales sobre la propiedad intelectual, el concepto de dominio público y obras huérfanas, el plagio, el acceso abierto, las Licencias Creative Commons, el copyleft, la dimensión relacionada con las nuevas digitales e Internet, el uso de las imágenes, y los derechos morales y de explotación. Sin embargo, aún existe un bajo nivel de consciencia a la hora de aplicar estos conocimientos en la práctica artística. Por un

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

lado, este tipo de conocimiento no se incluye de forma sistemática en la formación de artistas y, por otro, todavía persiste la idea de que el arte puede usarlo todo, como material para su creación. Este punto implica el plagio o la falsificación del arte, así como la tergiversación de la información recopilada durante el proceso artístico. En la elaboración de obras artísticas los referentes son habituales, sin embargo, consideraremos plagio aquellos trabajos artísticos de otras personas que hagamos pasar por nuestros, y falsificaciones, aquellas réplicas de trabajos de otras personas que queramos hacer pasar por originales. En muchas ocasiones, la línea entre la referencia o influencia y el plagio es delgada, ya que no en todas las artes es posible poner límites para poder diferenciarlas. Sobre este asunto consultar la tesis doctoral titulada Artes visuales y cultura libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo (Rodríguez Arcaute, 2008) y el trabajo Derechos de autor para el investigador (Pascual del Pobil; Muñoz de Arenillas, 2018).

Principio 2: Autonomía y consentimiento informado

El principio de autonomía supone que los individuos tienen libertad y responsabilidad en un sentido amplio y aplica tanto para las y los colaboradores de proyecto como para la misma persona artista. Las personas autónomas deben ser capaces de ejercer el autogobierno. Esto quiere decir que tienen que ser capaces de comprender lo que se les explica, razonar sobre las cuestiones en las que se involucran, así como reflexionar sobre la misma. Y, por último, esas personas tienen que poder hacer una elección independiente, sin coacción, de participar o no.

Asumimos que las personas son autónomas cuando sus acciones son intencionales y conscientes. Esto supone que se deben tomar en cuenta las diferencias comunicacionales con las personas, por ejemplo, si es necesario una interpretación de signos o una traducción a otro idioma. Igualmente, es importante, la adaptación de nuestro vocabulario a esas personas o la necesidad de, en los casos que sea necesario, un tutor o tutora, como, por ejemplo, al trabajar con personas menores de edad.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

De la misma manera que las personas colaboradoras, el o la artista también tiene su propia autonomía. Esto significa que es responsable de su trabajo y de las directrices que quiera tomar para él mismo o ella misma. Así, la o el artista debe tener la libertad de elegir la temática que quiere trabajar, así como el enfoque que quiere darle a la misma o las técnicas artísticas por las que quiera interpretarla.

Se deben respetar también los compromisos que el o la artista haya tomado con sus colaboradores. Debiendo respetar su autonomía, aunque se trate del encargo de un individuo, una entidad privada o una institución pública.

De la misma manera, la o el artista tiene derecho a decidir la repercusión de su trabajo, en cuanto a su compromiso social o político, personal, así como a usar su arte como crítica social o denuncia. Es decir, ninguna persona o entidad debe utilizar la obra del artista de una manera que el mismo/a artista no desee para su trabajo.

Para asegurarnos de que las personas colaboran con nosotros de forma autónoma, es recomendable pedir el consentimiento informado, preferentemente en formato escrito (teniendo que ajustar este a las necesidades de cada individuo).

Sin embargo, y según las características del proyecto, es posible que este consentimiento deba ser adaptado y adecuado a la situación y la persona con la que trabajemos. Lo importante será la calidad del consentimiento, más que el formato. A saber, la información que se les presenta a las personas, de forma clara y comprensible para ellas.

Es recomendable que el consentimiento incluya: Una explicación clara del proyecto en la que se incluya toda la información pertinente como financiación, posibles repercusiones, modo en el que se espera que el proyecto concluya (ideas sobre cómo se expresa el proyecto en cualquier disciplina) y riesgos; una garantía de confidencialidad, sobre todo de los datos más sensibles y ateniéndonos a las leyes del lugar, y se aceptará, que los y las participantes puedan retirar su participación, así como el material que hayan aportado sin necesidad de

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

justificación, ya que esto forma parte de la autonomía de cada persona. En este caso siempre es pertinente saber el porqué de esa retirada, no para incurrir en coacciones y obligar a las personas a que no quiten su participación, sino para comprender los riesgos que puedan no haber sido tomados en cuenta.

Se deben añadir todos los puntos que puedan resultar de interés y en los que se pueda basar la participación de las personas. Además, se recomienda dar opciones para que las personas que colaboran puedan ver el resultado del proyecto artístico.

El consentimiento informado debe evolucionar con el proyecto artístico. Estos pueden derivar de muchas maneras, ya que en cierta manera dependen, no solo de la información que el artista o la artista necesiten para su proyecto, sino, también, de la creatividad de la o el creador y de los cambios que su interpretación del fenómeno pueda tener.

Esta creatividad artística es la que hace que estas cuestiones sean complicadas y por ello es necesaria esta evolución del consentimiento informado. La mejor manera de hacerlo es ser accesibles y transparentes con las personas que colaboran con nosotros. Recordemos que omitir información, así como mentir, influye en las decisiones de las y los participantes, puesto que afecta a su autonomía.

Algunos de los datos que un consentimiento puede incluir son:

- Datos sobre el proyecto: nombre del mismo, nombre de la persona a cargo, entidades que toman parte en él.
- Objetivos que se pretenden conseguir con el trabajo de campo (una exposición artística, una colaboración con una ONG o institución, la creación de un video documental, una película, un trabajo artístico universitario...)
- Una descripción/explicación de cómo planteamos que será nuestra investigación o trabajo (preguntas sobre una cuestión, una participación

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

o actividad con el grupo, una convivencia para comprender su modo de vida...).

- Los riesgos o molestias que el proyecto pueda ocasionar (utilización de una zona comunal durante una tarde, cortes de tráfico, cuestiones referentes a datos privados...)
- Si se va a recopilar datos personales es necesario informar sobre la protección de los mismos. Este punto es probable que tenga que ser revisado con las instituciones involucradas (universidad, leyes vigentes...) Además, algunas instituciones ya tienen formatos específicos para estas cuestiones que deberíamos utilizar.
- Es importante explicar la autonomía que cada individuo tiene sobre su participación.
- Es recomendable explicar los posibles beneficios o no de la participación (si vamos a recompensarlos de alguna manera, por ello, puede ser monetaria o simplemente un gesto como una pequeña pieza artística). Esto depende de cada artista.

Principio 3: Beneficencia

El principio de beneficencia hace referencia a que el o la artista tenga una acción positiva hacia sus colaboradores y colaboradoras o el público o sociedad en general. A diferencia del principio de no maleficencia, este principio no es exigible. Por eso mismo, la o el artista puede realizar el proyecto para sí mismo o para una persona o institución privada si lo desea. De la misma manera, puede decidir no ofrecer ningún tipo de recompensa a sus colaboradoras y colaboradores.

Sin embargo, es recomendable dejar este punto claro a las personas que participan en el proyecto artístico desde el principio para evitar posteriores malos entendidos.

EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

Se puede presuponer que muchas de las y los artistas involucrados en prácticas artísticas en sociedad tengan la intención de hacer el bien, pero esto no implica que este sea directamente a las personas que participan. Es decir, se podría hacer un trabajo con inmigrantes provenientes de África, pero que el objetivo sea concienciar a las personas del país de destino sobre los males que padecen los y las inmigrantes. Esta acción no supone un bien directo a los inmigrantes. Incluso la acción artística puede suponer una exposición a la que esos inmigrantes no tengan fácil acceso. En otras palabras, aunque el trabajo de campo se ha realizado con las y los inmigrantes y el objetivo final puede ser la mejora de las circunstancias de estas personas, el proyecto artístico puede ser disfrutado no por aquellos sino por las personas del país de residencia.

En este tipo de situaciones, es importante dejar claro al informar sobre el proyecto a las personas que colaboran como pretendemos que este se materialice, ya que puede ser una cuestión importante a la hora de colaborar.

Otro punto a tener en cuenta, es que muchas de nuestras buenas acciones pueden suponer, de manera patente o de manera subyacente, ideas de superioridad o paternalismo. Es importante tener en cuenta estas cuestiones, puesto que pueden afectar a cómo nuestras buenas intenciones son vistas desde fuera y cómo pueden llegar a interpretarse.

Principio 4: Justicia

Este es uno de los principios más complicados de definir, ya que las bases de la justicia son diferentes para cada persona. Hay muchas teorías sobre la justicia. En ellas la justicia se basa en las perspectivas en cuanto a la redistribución de derechos, bienes, ingresos u oportunidades. Cada teoría pone la importancia en la necesidad, en el mérito o en el esfuerzo para la distribución. Quien debe hacer ese reparto también es una cuestión de discusión entre los teóricos de la justicia.

Estas cuestiones afectan a la manera en que cada persona o sociedad entiende el bien, la igualdad y la felicidad. El modo de ver la justicia nos hará ver estas cuestiones de forma diferente.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Existen cuatro teorías importantes en cuanto a la justicia: la utilitarista (se enfoca en los resultados de las acciones), la libertaria (ligada a la libertad sobre la propiedad), la igualitaria (basada en la igualdad en las libertades) y la republicana (entiende que hay que favorecer las virtudes personales).

Tener clara nuestra idea de justicia nos hará más fáciles algunas decisiones éticas o morales.

Estas recomendaciones pretenden ser solo unas recomendaciones generales que faciliten en particular las prácticas artísticas que usan técnicas etnográficas, y por otro, que alimenten la discusión sobre la ética en la práctica artística en general. Dado que son principios transversales a todas las prácticas artísticas, especialmente a las que usan técnicas etnográficas, deberían incluirse como puntos básicos en la formación de artistas. Igualmente, cada uno de los puntos que contempla alcanza dimensiones que no trascienden los límites de la tesis. Por lo tanto, la profundización de estas recomendaciones deberá formar parte de una agenda colectiva en la que participen todos los agentes del arte.

CAPÍTULO 7 CONCLUSIONES

7. Conclusiones

En el esfuerzo de comprender mejor los fenómenos sociales y culturales, las lecturas iniciales relacionadas con la antropología, y la realización del Grado en Antropología Social y Cultural por la UNED fueron esenciales. Es así como no empezamos a plantear cuestiones relacionadas con la relación entre los métodos para conocer la realidad usados por antropólogos/as y artistas, cuáles eran los métodos etnográficos usados por estos últimos y la importancia de los mismos para la creación artística.

También, a partir de mi propia experiencia, tanto artística como migratoria, comencé a cuestionarme sobre la relación de las artes, y, especialmente, de su práctica, con los fenómenos sociales y, sobre todo, con la migración.

Nos topamos, así, que ambas disciplinas usaban métodos parecidos para obtener la información o para relacionarse con las personas. Encontramos, por tanto, que parte de la importancia del uso de los métodos para la interpretación de fenómenos sociales y culturales en arte estaba en la eficacia y la utilidad de esas mismas técnicas o métodos. La conveniencia de estas formas de trabajar estaría comprobada por la misma antropología que lleva décadas utilizándolas para su

CONCLUSIONES

trabajo de campo e investigaciones con el fin de conocer las diferentes realidades sociales y culturales.

En mis reflexiones encontraba dificultades en hallar cuáles eran las herramientas con las que los y las artistas contaban para su práctica artística en sociedad, para el planteamiento de los problemas sociales que les interesaban o, incluso, para hacer una investigación sobre esas mismas cuestiones que les permitieran conocer mejor el fenómeno.

Me planteé si no habría escasez de trabajos sobre el tema y si sería por ello, que había poco material que investigase la cuestión añadida referida a los métodos en que las y los artistas lo abordaban.

Una vez comenzadas las investigaciones para esta tesis doctoral, y tras las primeras indagaciones realizadas, pudimos corroborar que la cantidad de obras relacionadas con la migración, o con otros hechos sociales y culturales, era abundante. Además, pudimos ver que, aunque la forma de tratar estas cuestiones ha cambiado con el tiempo, han sido temas recurrentes en el arte. Sin embargo, sí es de destacar que las obras de finales del siglo XX y las del siglo XXI hacen mucho más hincapié en fenómenos sociales, y sobre todo, en los problemas vinculados con ellos, como la injusticia, el hambre o la discriminación.

Debido a la gran cantidad de obras de arte relacionadas con fenómenos culturales y sociales, decidimos centrarnos en la migración por ser, además, un tema que podíamos comprender con más facilidad debido a nuestra experiencia migratoria.

Aun así, ya sea la migración u otro fenómeno, lo que nos quedaba claro desde nuestras primeras consideraciones, era que, el trabajo artístico en sociedad acarrea retos para las y los artistas. Ejemplo de ello son el cómo relacionarnos con los otros, cómo recopilar la información que nos interesa, o cómo interpretarla de forma conceptual y teórica para que nos sea útil.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Para el arte social es importante poder comprender adecuadamente los fenómenos que pretende interpretar, ya que, entre otros, su trabajo tiene una repercusión directa en el imaginario de las personas y, por tanto, en cómo estas actúan en sociedad.

De esta manera, planteamos la hipótesis de que hay una relación entre los métodos y técnicas antropológicas y los métodos y técnicas del arte de conocer la realidad social. Esta idea está basada en el hecho de que ambas disciplinas desean entender los mismos fenómenos y estos implican, a su vez, la necesidad de interacción con las personas que los componen. Este menester dado en las personas artistas los llevaría a usar los mismos métodos que la antropología emplea en su trabajo de campo. Además, tanto la antropología como el arte, cada una con sus objetivos y lenguaje, realizan una interpretación de las realidades sociales que implican cierto nivel de subjetividad.

Hemos observado, a través de diferentes ejemplos, entrevistas y análisis, que las y los artistas hacen su trabajo de campo de forma similar al de los y las antropólogos. Para ello utilizan técnicas y métodos análogos. Así, por ejemplo, la entrevista o la bitácora, son herramientas habituales para ambas disciplinas. La observación participante también es un método que hemos podido contemplar en nuestros análisis de obras de arte y de artistas y sus prácticas.

Por contra, comprobamos que el trabajo de campo etnoartístico es no suele ser llevado a los niveles de profundidad y corrección que alcanza en los trabajos de campo antropólogos. Esto es debido, principalmente, al rol que el trabajo etnográfico tiene en el arte, un rol menos central y menos informado que en la disciplina antropológica. Empero, nuestro análisis ha estado centrado, sobre todo, en la parte del trabajo de campo y no tanto en cómo este se convertía en una monografía o en una obra de arte. Es por ello que, nos interesaba como artistas y antropólogos/as se aproximaban al fenómeno y no tanto como acababan interpretándolo.

CONCLUSIONES

Sea cual fuere el producto final, tanto para antropólogas/os como para artistas, la importancia de unos datos de calidad en relación con el fenómeno con el que van a trabajar es indispensable. Estos datos son enriquecedores para cualquier trabajo y su veracidad es indispensable para obras con un peso social. La antropología, en su devenir, ha aprendido la importancia de este tipo de datos y es por ello que ha trabajado en la mejora de sus métodos y técnicas. Creemos que en el arte relacionado con los fenómenos sociales y que pretende tener un impacto en la sociedad, esta cuestión es igual de importante.

Por tanto, podemos afirmar que la relación entre los métodos de las dos disciplinas se basa, primero, en que ambas trabajan los mismos fenómenos desde una perspectiva similar que hace hincapié en la cultura y la sociedad. Segundo, en que las dos tienen la misma necesidad de conocer, la misma curiosidad por esos hechos. Y, tercero, en la necesidad de que la información sobre los mismos sea veraz para no caer en errores que puedan acarrear, por ejemplo, incorrecciones en las interpretaciones por parte de los observadores o una creación errónea de la imaginación popular. Por último, debido a que los sujetos y fenómenos son los mismos, los problemas en el trabajo de campo también son similares.

Para tener clara la similitud entre las formas de conocer la realidad de arte y antropología comparamos los métodos y técnicas de ambas. Encontramos así, que había varias técnicas que eran habituales en las dos disciplinas, como los apuntes de campo en bitácora, la observación participante o las entrevistas. Otras técnicas o métodos, aunque no tan habituales, si eran empleados de una forma, objetivo o perspectiva similar, como por ejemplo el análisis lingüístico. Del análisis de obras relacionadas con la migración, la cultura y la sociedad, encontramos semejanzas entre el arte y la antropología, especialmente en aspectos tales como la temática, la visión antropológica y los métodos de investigación usados.

Las tipologías elaboradas tienen el potencial de servir, tanto en este trabajo como en posteriores, a analizar las obras seleccionadas, así como ayudar a la realización de entrevistas a artistas. Las tipologías realizadas estuvieron acotadas

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

por temas en relación con la migración, incluyendo historias personales, tradiciones culturales, guerras y conflictos armados, colonialismo y otras variedades de problemas relacionados con la migración.

Al mismo tiempo, hemos podido comprobar que no todos los y las artistas tienen las mismas ideas sobre el objetivo o propósito de su obra. En referencia a lo que nosotros hemos llamado intenciones del artista o de la artista o sus intenciones hemos hallado: la representación de la realidad, la comprensión de la misma, la creación de relaciones, el recordatorio de sucesos, la terapia, la reivindicación de algún suceso o causa, la documentación o la visualización. Entre las diversas obras que analizamos, encontramos diferentes métodos atribuidos a la antropología o sociología: arqueología, etnohistoria, observación participante, biografía, método comparativo, entrevistas, lingüística, ficción etnográfica, antropología visual, la ficción posibilista o la bitácora.

Otro de nuestros objetivos fue reflexionar sobre el papel de la ética en las prácticas artísticas en sociedad. A partir de advertir algunas prácticas cuestionables y de la preocupación por los y las artistas entrevistados en cuanto a realizar prácticas respetuosas, nos dimos cuenta de que es urgente este tipo de discusión en las prácticas artísticas. En lo que se refiere a este punto, y en conexión a uno de los objetivos experimentales que nos planteamos, se realizaron unas recomendaciones éticas de buenas prácticas etnoartísticas.

Nuestro objetivo experimental final supuso poner en práctica varios de los puntos analizados durante la realización de esta tesis doctoral. De esta manera, se planteó un método de trabajo basado en algunas de las técnicas etnográficas expuestas con el fin de crear obras artísticas que relatan la emigración española en México en el siglo XXI.

El marco metodológico que utilizamos se construyó en la confluencia entre las teorías artísticas y antropológicas. Analizamos para ello, a partir de la bibliografía correspondiente, las metodologías y técnicas antropológicas con el fin de encontrar indicadores de análisis necesarios para la realización del examen de

CONCLUSIONES

diversas/os artistas y obras de arte relacionadas con el fenómeno de la migración. Tras la realización de una tipología, según el estudio de casos en función de los indicadores, clasificamos las obras de arte. A su vez, seleccionamos a los artistas, realizamos entrevistas en profundidad, e hicimos un análisis de las entrevistas basándonos en los objetivos planteados. Igualmente, la tesis presenta contribuciones plásticas y metodológicas. Por un lado, la tesis tiene relación con una práctica artística basada en la propia experiencia migratoria que es muy enriquecedora a nivel personal y, por otro lado, la tesis ofrece un conjunto de recomendaciones de buenas prácticas etnoartísticas en sociedad. Confiamos en que estas recomendaciones pueden ser de gran interés para su aplicación tanto al nivel de las prácticas artísticas personales como de cara a la docencia de Bellas Artes. Su valor máspreciado es sensibilizar al arte sobre el uso correcto de métodos y técnicas de investigación social que ya viene usando y sobre los dilemas éticos y morales que subyacen a este uso.

A continuación, presentaremos algunas conclusiones a las que hemos llegado en relación con la manera en que la antropología trabaja y que pudieran beneficiar a la práctica artística en sociedad.

Hasta el momento, y hablando en términos generales, las y los artistas han adquirido sus sensibilidades sociales de una manera intuitiva a partir de sus conocimientos del mundo o las lecturas que individualmente hayan podido seleccionar. Sin embargo, creemos que un estudio consciente de los sesgos y de cómo disminuir sus efectos es importante para trabajar una visión no etnocéntrica del mundo, sobre todo en el caso de la formación artística dirigida a cuestiones sociales. Por esta razón, la profundización en el conocimiento del otro y el yo, de las identidades y las alteridades de las personas, puede ayudar a las personas artistas en la apertura de su visión del mundo y sus culturas y sociedades, para no desarrollar tendencias etnocéntricas a la hora de tratar, sea cual fuere la manera, las cuestiones sociales en el arte.

Las conclusiones que hemos extraído de este trabajo de investigación

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

añaden complejidad a la creación artística al llamar la atención sobre todo en cuestiones éticas implicadas tanto a nivel práctico como teórico.

Aunque en general, el arte pueda suponer para algunos creadores y creadoras, y también para los que no lo son, solo algo creativo, artístico, en el caso de ese arte que se compromete con cuestiones sociales, ya no solo es la creación lo que se pone en juego. Cuando el arte trabaja sobre problemas sociales, lo está haciendo sobre la propia realidad social y para la misma. Y, por tanto, su base y su objetivo final, deben estar en ella.

Estas cuestiones nos tienen que hacer reflexionar, más que nunca, sobre las consecuencias éticas y morales de nuestras acciones. Nunca antes el cuidado de los derechos de las personas habían sido tan importantes. Es por ello que esta tesis hace énfasis en los modos en los que se realiza la práctica artística en sociedad o como hemos venido llamando, la práctica etnoartística.

La tendencia a realizar este tipo de prácticas en sociedad es creciente. Por tanto, es el momento de añadir nuevas técnicas y modos a la práctica artística. Es por ello que en esta tesis hemos querido mostrar la utilidad de la interdisciplinariedad con la antropología. De cómo las herramientas de esta última pueden ser de gran provecho para las prácticas etnoartísticas. Igualmente, testar, cómo la perspectiva antropológica puede ser de ayuda para la visión del y de la artista.

Hemos podido ver, a través de los análisis de obras de arte como de artistas, que estas personas ya utilizan muchos de los materiales de trabajo de la etnografía, pero, que este uso es en su mayoría intuitivo. Mientras que estas herramientas sociales son aprendidas en muchas disciplinas de la rama de las ciencias sociales, en los estudios de arte no suelen incluirse. Su enseñanza, en muchos casos, depende de la consideración del profesor.

A partir de nuestro trabajo esperamos haber podido mostrar la utilidad e importancia que la instrucción de métodos y técnicas etnográficas, así como la

CONCLUSIONES

ética en la práctica artística, puede tener para futuros, como actuales, artistas que quieran dedicar su trabajo a la mejora de la sociedad.

La metodología que hemos empleado, ha sido de gran ayuda para poder llegar a todas estas conclusiones. El análisis de las obras, de las y los artistas, así como las entrevistas, han dado información muy relevante en cuanto a la existencia de las metodologías de trabajo de campo en el terreno del arte, así como su importancia y su falta de enseñanza en las escuelas de arte.

Sin embargo, nos hubiera gustado poder disponer de más tiempo para poder hacer más entrevistas. La situación pandémica que se atravesó durante la investigación fue, a su vez, una gran traba en este sentido. Esta también impidió una mejor búsqueda de trabajos artísticos para analizar, ya que imposibilitó la realización de nuevas exposiciones y su visita.

El impacto psicológico en las personas que tuvo la pandemia, supuso un límite para la realización de entrevistas a artistas. Empero, creemos que las entrevistas que se realizaron, en cualquier caso, suponen un material relevante para esta investigación y quizás más allá de ella, ya que reúne a artistas con diferente currículum, pero con una experiencia en trabajo artístico en sociedad importante.

Por supuesto, somos conscientes de que la aplicación de nuevas formas de trabajar, como las expuestas, suponen mejorar la calidad del trabajo de campo en el arte, tanto en la información recogida como en las acciones realizadas. Esperamos que en futuros trabajos podamos ampliar los ejemplos en cuanto a la práctica etnoartística, profundización de las tipologías realizadas para ayudar al análisis de este tipo de trabajos artísticos, así como una exposición más amplia de métodos y técnicas interdisciplinares que mejoren el trabajo de las y los artistas con el fin de que sus obras tengan una relevancia mayor para la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

A

Abreu, Manuel Arturo. (2019, 6 de marzo). We need to talk about social practice [Tenemos que hablar de prácticas sociales]. *Art Practical*. <https://www.artpractical.com/column/we-need-to-talk-about-social-practice/?fbclid=IwAR3t4BdGrfBwe0YWNIImBsqi6XsqU2x6B2nINLwrEdC4p1GMkvvOhuc9uzjE> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Acosta, Joseph de. (1590). *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla.

Adkinson, Paul. (1990). *The ethnographic imagination*. Londres: Routledge.

Alcina Franch, José. (1989). *Arqueología antropológica*. Madrid: AKAL.

Alfonso Mola, Mariana y Martínez Shaw, Carlos. (2019). *Historia moderna: Europa, África, Asia y América*. Madrid: UNED.

Al-Mousawi, Nahrain. (2015, 22 de enero). Aesthetics of migration. Street art in the mediterranean border zones [Estética de la migración. Arte callejero en las zonas fronterizas del Mediterráneo]. *Ibraaz*. <https://www.ibraaz.org/essays/116> Consultado en 4 de marzo de 2020.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Miladys. (2008). Vinc a quedar-me. La repercusión del tema migratorio en las exposiciones de arte contemporáneo. *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, 15, 6-19.

American Anthropological Association. (2009). *Code of ethics of the american anthropological association* [Código ético de la asociación de antropología americana]. [aprobado en febrero de 2009]. <http://s3.amazonaws.com/rdcms-aaa/files/production/public/FileDownloads/pdfs/issues/policy-advocacy/upload/AAA-Ethics-Code-2009.pdf> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Andrade Guevara, Víctor Manuel Critical. (2020). Theory and the Decolonial Turn: Towards a Post-Western Emancipatory Project. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. (65) 238. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182020000100131. Consultado en 20 de marzo de 2023.

Aragón, Andrea. (2006). *Guatemala de mis dolores*. Guatemala: Del pensamiento. <http://www.creamundos.net/andreahtml2/index.html> Consultado en 15 de abril de 2021.

Arango Vila-Belda, Joaquín. (1985). Las "Leyes de las migraciones" de E.G. Ravenstein, cien años después. *Revista Española de Investigación Sociológica*, 32, 7-26.

Ardèvol, Elisenda. (1998). Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista De Dialectología y Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240.

Ardèvol, Elisenda, Bertrán, Marta, Callén, Blanca y Pérez, Carmen. (2003). Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea. *Athenea Digital*, 3. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n3.67> Consultado en 15 de septiembre de 2021.

Art Practical Editors. (2015, 25 de junio). Is it possible to create a code of ethics for the arts? [¿Es posible crear un código de ética para las artes?]. *Art Practical*.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

<https://www.artpractical.com/column/is-it-possible-to-create-a-code-of-ethics-for-the-arts/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

A.S. N. (2016, 7 de enero). Italy, where migration's front line and art's avant-garde meet [Italia, donde se encuentran la primera línea de la migración y la vanguardia del arte]. *The Economist*. <https://www.economist.com/prospero/2016/01/07/italy-where-migrations-front-line-and-arts-avant-garde-meet> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Asociación de Antropología de Castilla y León. (2002). *Manifiesto de responsabilidades profesionales*. <http://www.antropologiacastillayleon.org/manifiesto.html> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Asociación de Antropología del Estado Español. (2014). *Código deontológico*. <https://asaee-antropologia.org/asaee/codigo-deontologico/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Augé, Marc. (2018). *Los no lugares*. México: Gedisa.

Azcárate Luxán, Blanca, Azcárate Luxán, María Victoria y Sánchez Sánchez, José. (Dir.). (2006). *Atlas histórico y geográfico universitario*. Madrid: UNED.

B

Ballester, Manuela. (2021). *Mis días en México (1939-1953)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Barth, Fredrik, Parkin, Robert, Silverman, Sydel y Gingrich, Andre. (2012). *Una disciplina, cuatro caminos. Antropología británica, alemana, francesa y estadounidense*. Buenos Aires: Prometeo.

Baxandall, Michael. (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

BBC News. (2012, 11 de mayo). El colonialismo visto por artistas latinoamericanos. http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_

BIBLIOGRAFÍA

colonialismo_arte_latinoamericano_jgc Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Behar, Ruth. (1996). *The vulnerable observer. Anthropology that breaks your heart* [El observador vulnerable. Antropología que te rompe el corazón]. Boston: Beacon Press.

Berleant, Arnold. (1977). Morality and the artist: Toward an ethics of art [La moral y el artista: Hacia una ética del arte]. *Leonardo, The Journal of the Contemporary Artist*, 10, 195-202.

Blanco, Mercedes. (2012a). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 38, 169-178.

Blanco, Mercedes. (2012b). Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.

Blazquez Graf, Normal; Flores Palacios, Fátima y Rios Everardo, Maribel (Coordin.). (2012). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf. Consultado el 23 de abril de 2023.

Boas, Franz. (2000). *Primitive art*. Estados Unidos: Dover Publications Inc.

Bodenmann-Ritter, Clara. (2005). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5 – 1972*. Madrid: La balsa de la medusa.

Bohannan, Paul y Glazer, Mark. (1993). *Antropología lecturas* (2ª ed.). Madrid: McGraw-Hill.

Bonasewicz, Andrzej. (2004). Las causas y efectos de la globalización. *Actas latinoamericanas de Varsovia*, 7, 39-44.

Brigard, Emilie. (1975). The history of ethnographic film [La historia del cine etnográfico]. En Paul Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology* (pp. 13-43). París: Mouton Publishers.

Brown, Kathryn (Ed.). (2016). *Interactive contemporary art. Participation in practice* [Arte contemporáneo interactivo. Participación en la práctica]. New York: I. B. Tauris.

C

Cabañas Bravo, Miguel. (2001). El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México. *X jornadas de arte. El arte español en el siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, 287-316. España: CSIC.

Cadenas Ramos, Hugo. (2005). La antropología aplicada en una sociedad compleja. *Mad*, 13, 71-81.

Calabrese, Omar. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.

Calzadilla, Fernando y Marcus, George E. (2006). Artists in the field: Between art and anthropology [Artistas en el campo: entre el arte y la antropología]. En Arnd Schneider y Christopher Wright (Eds.), *Contemporary art and anthropology* (pp. 95-115). New York: Berg.

Canales, Alejandro I. y Zloliniski, Cristian. (2001). Comunidades transnacionales y migración en la era de la globalización. *Notas de población*, 73, 221-252.

Carballo, Manuel y Flores, Reinaldo. (2004). Migraciones: Causas e implicaciones. En *Movimientos de población. Migraciones y acción humanitaria* (pp. 63-71). Barcelona: Icaria Antrazyt.

Carignano, Dante. (2003). Migraciones: El viaje como modelo figurativo en el arte contemporáneo de América Latina. *Amérique latine histoire et mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 6. <https://journals.openedition.org/alhim/770#quotation>
Consultado en 4 de marzo de 2020.

Carrascosa Fernández, María. (2010). Creación artística, inmigración y género. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 5, 189-202.

BIBLIOGRAFÍA

- Cassell, Joan y Jacobs, Sue-Ellen (Eds.). (1987). *Handbook on ethical issues in anthropology* [recomendaciones sobre cuestiones éticas en antropología]. [publicación especial de la American Anthropological Association, nº 23]. Washington D. C.: American Anthropological Association.
- Causey, Andrew. (2017). *Drawn to see. Drawing as an ethnographic method* [Dibujado para ver. El dibujo como método etnográfico]. Ontario: University of Toronto Press.
- Chambers, Iain. (2017, 11 de julio). Art and the refugee 'crisis': Mediterranean blues [El arte y la 'crisis' de los refugiados: el blues mediterráneo]. *openDemocracy*. <https://www.opendemocracy.net/en/5050/art-and-refugee-crisis-mediterranean-blues/> Consultado en 15 de septiembre de 2021.
- Chapman, Henry C. (1873). *Evolution of life* [Evolución de la vida]. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co.
- Chárriez Cordero, Mayra. (2012). Historia de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, 5 (1), 50-67.
- Coller, Xavier. (2000). *Estudio de casos*. Madrid: CIS.
- Cone, Cynthia A. y Pelto, Pertti J. (1986). *Guía para el estudio de la antropología cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Constitución española. Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1978, núm. 311, pp. 29313 a 29424. http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/lo1-1982.html#a7 Consultado en 25 de marzo de 2020.
- Cooke, Rachel. (2013, 7 de abril). The idea of 'ethical art' is nonsense. We have to separate art from life [La idea de 'arte ético' es una tontería. Hay que separar el arte de la vida]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/07/graham-ovenden-art> Consultado en 4 de marzo de 2020.
- Cortina, Adela. (2021). *¿Para qué sirve realmente la ética?* México: Grupo Planeta.

Cucala Félix, Antonio. (2012). *Entretejidos: Ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

D

Davies, Clare. (2017, 7 de abril). 5 artists tackling the refugee crisis [5 artistas que abordan la crisis de los refugiados]. *Sleek*. <https://www.sleek-mag.com/article/art-tackling-refugee-crisis/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc (Eds.). (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*. México: UNAM; Turner.

Deleuze, Gilles. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Conferencia] [Traducción de Bettina Prezioso (2003)]. Fundación FEMIS. <https://gpe21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Del Olmo, Margarita. (2010). *Dilemas éticos en antropología. Las entretelas del trabajo de campo etnográfico*. Madrid: Trotta.

Díaz de Rada, Ángel. (2011). *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en etnografía*. Madrid: UNED.

Díaz de Rada, Ángel. (2010). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Trotta.

Dittmer, Kunz. (1975). *Etnología general. Formas y evolución de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dumont, Louis. (1988). El individuo y las culturas, o cómo la ideología se modifica por su misma difusión. En Tzvetan Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 159-172). Madrid: Júcar.

Dunn, Michael. (2013, 10 de mayo). What is the relationship between art and ethics? [¿Cuál es la relación entre el arte y la ética?]. *Theory of knowledge.net*.

BIBLIOGRAFÍA

<https://www.theoryofknowledge.net/areas-of-knowledge/the-arts/what-is-the-relationship-between-art-and-ethics/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Dussel, Enrique. (2005). Transmodernidad e interculturalidad. En Fonet-Betancourt, Raúl (ed.) *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*. Madrid: Trotta, pp. 123-160.

Dussel, Enrique. (2008, septiembre-octubre). Arte desde la periferia. *Profesiones*, 58-59. <http://www.profesiones.org/var/plain/storage/original/application/dc14d25398c0e181cb88c9983ba3486a.pdf> Consultado en 15 de septiembre de 2021.

E

E. (2016, 26 de agosto). Can art respond authentically to the refugee crisis?[¿Puede el arte responder auténticamente a la crisis de los refugiados?]. *Greek left review*. <https://greekleftreview.wordpress.com/2016/08/26/can-art-respond-authentically-to-the-refugee-crisis-a-critical-overview-from-greece/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Ellis, Carolyn y Patti, Chris. (2014). With heart: Compassionate interviewing and storytelling with holocaust survivors. *Storytelling, Self, Society* 10 (1), 389-414.

El País. (2017, 17 de mayo). Santiago Sierra recuerda con una 'performance' a los más de 300.000 muertos de la guerra siria. El País. https://elpais.com/cultura/2017/05/17/actualidad/1495015858_213664.html Consultado en 6 de marzo de 2020.

Emerson, Robert M., Fretz, Rachel I. y Shaw, Linda L. (1995(2011)). *Writing ethnographic fieldnotes* [Escribir notas de campo etnográficas] [e-book]. Chicago: The University of Chicago Press. <https://www.paas.org.pl/wp-content/uploads/2014/07/OPTIONAL-Emerson-Writing-Ethnographic-Fieldnotes.pdf> Consultado en 3 de marzo de 2023.

Escandón, Patricia. (2014). "Esta tierra es la mejor que calienta el sol": La

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

emigración española a América, siglos XVI-XVII. En Patricia Galeana (Coord.), *Historia comparada de las migraciones en las Américas* (pp. 19-31). México: UNAM.

España. Ley 1/1982, de 5 de mayo, sobre protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. Boletín Oficial del Estado, 14 de mayo de 1982 [Revisión 23 de diciembre de 2010]. http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/lo1-1982.html#a7 Consultado en 25 de marzo de 2020.

F

Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español. (2014, septiembre). *Orientaciones deontológicas para la práctica de la antropología profesional*. <https://faaeentanropologia.files.wordpress.com/2014/12/orientaciones-deontolc3b3gicas2.pdf> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Feria, María Fernanda y Lince Campillo, Rosa María. (2010, septiembre-diciembre). Arte y grupos de poder: el muralismo y la ruptura. *Estudios políticos*, 9 (21), 83-100.

Fernández De Rota y Monter, José Antonio. (1990). Antropología del arte y arte antropológico. *Anales de la fundación Joaquín Costa*, 7, 55-62. <http://revistas.iea.es/index.php/AFJC/article/view/2368/2358> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Finkelstein, Sidney. (1947). *Art and society* [Arte y sociedad]. New York: International Publishers.

Flores Ávalos, Elvira Lucía y Pérez García, Ximena. (2019). Protección al derecho a la imagen y a la voz ante las tecnologías de la información y comunicación. *Estudios en derecho a la información*, 7, 3-27.

Foster, Hal. (1995). The Artist as Ethnographer? [¿El/la artista como etnógrafo?]. En George E. Marcus y Fred R. Myers (Eds.), *The traffic in culture* (pp. 302-309). California: University of California Press.

BIBLIOGRAFÍA

Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Fountain, Claire. (2010). Extranjeros por doquier. En Arely Ramírez (Ed.), *Microhistorias y macromundos* (pp. 85-91). México: Museo Tamayo.

Francastel, Pierre. (1960). *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del renacimiento al cubismo*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Francastel, Pierre. (1975(1970)). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza editorial y Emecé editores.

G

Gaiman, Neil. (2019(2001)). *American gods*. Barcelona: Roca editorial.

Galeana, Patricia (Coord.) (2014). *Historia comparada de las migraciones en las Américas*. México: UNAM.

García, Ángeles. (2003, 14 de junio). La España tapiada de Sierra sofoca Venecia. *El País*. https://elpais.com/diario/2003/06/15/cultura/1055628002_850215.html
Consultado en 23 de febrero de 2022.

García-Alonso, Marta. (2016). *Ética y antropología*. España: UNED.

García Canclini, Nestor. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

García Canclini, Nestor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

García Gutierrez, Fernando. (2012). Arte y cultura del Japón del periodo Meiji (1868-1912). En el centenario del final del periodo Meiji. *Temas de estética y arte*, 26, 125-141.

García Villarán, Antonio. (2009). Influencias de la obra de los enajenados en la pedagogía de Paul Klee. *ActivArte*, 2, 19-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046283> Consultado en 11 de enero de 2022.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Garran, Andrew (ed.). (1886). *Picturesque atlas of Australasia* [Atlas pintoresco de Australasia]. Sydney y Melbourne: The Picturesque Atlas Publishing Co.
https://espace.library.uq.edu.au/data/UQ_217831/AU0021_Picturesque_Atlas_Australasia_V1.pdf?dsi_version=5a71fa58a0cfdaadb68e964f4a734b1f&Expires=1594332597&Key-Pair-Id=APKAJKNB4MJBNC6NLQ&Signature=hOZvjW9tlgi9~7ZAwval1GeeLGn~k0s2zm9Y3anRy0U-eY5aXaVcHjbNBGTOh9C9KnTUHK5WD3M8XWJiXFbpsiH8-fnHjx1wclSxjndLeF0d9Pd8fdMFf-MKqf4zA9HsXBB6BbkoYhC5prxrAZxWI5dv2~ra1tYQcih7rYF80uZZ1FbjbKh4I85AsBVNntCJm-L28xgu-STaeOgbxXtB5kziXwEvPfaakCvhHYYYmr~ckSBzhUIYh5N0aHGqLjBGfRwxhcj0hDXwICsrjxfDayjxjL9F5o~VltrpL79clQiiOtBHcdJ-ukMWw6A8jCuubI99Z0DR8xkriYnsnjAvjBw__ Consultado en 9 de julio de 2020.

Gauguin, Paul. (1927). *Noa Noa*. New York: Greenberg Publisher.

Geertz, Clifford. (1963). *Old societies and new states* [Viejas sociedades y nuevos estados]. Londres: Free Press.

Geertz, Clifford. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Gell, Alfred. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Argentina: Sb editorial.

Gil, Iñaki. (2019, 16 de abril). El Museo de Orsay saca del anonimato a los modelos negros del arte. *El Mundo*. <http://elmundo.es/cultura/2019/04/16/5cb4b3b221efa05c6a8b473f.html> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Gombrich, Ernst Hans. (1995). *La historia del Arte*. México: Editorial Diana.

Gómez Peña, Guillermo. (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Editorial Océano de México.

Gómez Rodríguez, María Concepción. (2003). Breve aproximación a la antropología lingüística. *Interlingüística*, 14, 467-472.

BIBLIOGRAFÍA

González Alcantud, José Antonio. (2002). *El rapto del arte: Antropología cultural del deseo estético*. Granada: Universidad de Granada.

González Ardanaz, Isabel. (2015). *Artistas en guerra. Procesos transculturales y comportamientos artísticos en la era de la globalización*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Universidad de Granada digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43480> Consultado en 4 de marzo de 2020.

González R. Arnaiz, Graciano. (2021). *Ética y responsabilidad. La condición responsiva del ser humano*. Madrid: Tecnos.

Goodenough, Ward H. (1975). Introducción. En Josep. R. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 25-45). Barcelona: Anagrama.

Goudal, Émile. (2011). El concepto de hibridación en el arte contemporáneo argelino: expresiones de las paradojas de la globalización. *Quaderns de la Mediterrània*, 15, 215-220. <https://docplayer.es/14278206-EI-concepto-de-hibridacion-en-el-arte-contemporaneo-argelino-expresiones-de-las-paradojas-de-la-globalizacion.html> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Grenat, Stella. (2020). León Trotsky, Diego Rivera y el debate sobre los modos de producción en América Latina. En Juan Marchena, Manuel Chust y Mariano Schlez (Dir.), *El debate permanente. Modos de producción y revolución en América Latina* (pp. 525-558), Santiago: Ariadna Ediciones.

Grosfoguel, Ramón. (2009). Izquierdas e izquierdas otras: entre el proyecto de la izquierda eurocéntrica y el proyecto transmoderno de las nuevas izquierdas decoloniales. *Tabula Rasa* (11): 9-29.

Gruzinski, Serge. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

Guber, Rosana. (2015). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Gullahorn, John T. y Gullahorn, Jeanne E. (1963, julio). An extension of the

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

U-curve hypothesis [Una extensión de la hipótesis de la curva en U]. *Journal of Social Issues*, 19 (3), 33-47. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1963.tb00447.x>
Consultado en 9 de noviembre de 2021.

H

Hammersley, Martyn y Atkinson, Paul. (1995). *Ethnography. Principles in practice* [Etnografía. Principios en la práctica]. London: Routledge.

Harris, Marvin. (1979). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura* (11ª ed.). Madrid: Siglo veintiuno.

Harris, Marvin. (1984). *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*. Madrid: Alianza Editorial.

Harris, Marvin. (2001). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Harris, Marvin. (2007). *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid: Alianza Editorial.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2015). *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán.

Heredia Zubieta, Carlos. (2010). Mexicanos en el exterior: La construcción del sujeto social migrante. En Roger Díaz de Cossío, *Mexicanos en el exterior: Trayectoria y perspectivas (1990-2010)* (pp. 93-106). México: Instituto Matías Romero.

Hurdley, Rachel, Biddulph, Mike, Backhaus, Vincent, Hipwood, Tara y Hossain, Rumana. (2017, 1 de noviembre). The workshop.sketchbook [El cuaderno de bocetos del taller]. *Journal of the American Anthropological Association*. <http://www.americananthropologist.org/2017/11/01/the-workshop-sketchbook/>
Consultado en 4 de marzo de 2020.

I

Illán Martín, Magdalena. (2018). La pintora Matilde Aïta de la Peñuela: “una

BIBLIOGRAFÍA

joven artista española, muy meritoria”, en el París del Segundo Imperio. *De Arte*, 17, 165-174. <https://dialnet-unirioja-es.ehu.idm.oclc.org/servlet/articulo?codigo=7235652> Consultado en 10 de enero de 2022.

Inagaki, Tatsuo. (2010). Field as artistic practice [El campo como práctica artística]. En Arnd Schneider y Christopher Wright (Eds.), *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice* (pp. 75-81). New York: Berg.

Iniesta, Montserrat y Feixa, Carles. (2006, diciembre). Historias de vida y ciencias sociales. Entrevista a Franco Ferrarotti. *Perifèria*, 5, 1-14. <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/65268> Consultado en 9 de noviembre de 2021.

Instituto de Arte Contemporáneo. (2011). *Código deontológico*. [aprobado el 6 de mayo de 2011]. <https://www.iac.org.es/documentos/codigo-deontologico.html> Consultado en 4 de marzo de 2020.

J

JAG. (2004, 27 de agosto). Santiago Sierra, provocación en Dusseldorf. *DW*. <https://www.dw.com/es/santiago-sierra-provocaci%C3%B3n-en-dusseldorf/a-1309744> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Jareño, Teresa. (2016). La música de una cultura antártica desde su contexto natural: La ficción posibilista antropológica como método de creación artística [Trabajo fin de máster sin publicar]. Universidad del País Vasco.

Jarvie, Ian. C. (1975). Nadel: Sobre los fines y métodos de la antropología social. En Josep. R. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 271-292). Barcelona: Anagrama.

Jiménez Burillo, Pablo y Bozal Chamorro, Leyre. (2017, septiembre). Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914. *La Fundación*, 40, 28-34. [https://documentacion.fundacionmapfre.org/documentacion/publico_es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1110470](https://documentacion.fundacionmapfre.org/documentacion/publico/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1110470) Consultado en 10 de enero de 2022.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Jiménez Núñez, Alfredo. (1979). *Antropología cultural. Una aproximación a la ciencia de la educación*. Madrid: Instituto Nacional de Ciencias de la Educación.

K

Kant, Immanuel. (2015). *Crítica de la razón pura* (16ª ed.). México: Editorial Porrúa.

Kearney, Michael. (1986). From the invisible hand to visible feet: Anthropological studies of migration and development [De la mano invisible a los pies visibles: estudios antropológicos de la migración y el desarrollo]. *Annual review of anthropology*, 15, 331-361.

Kortadi Olano, Edorta. (1982). El arte negro y su influencia en la pintura post-impresionista: Gauguin (1848-1903). *Cuadernos de sección. Artes plásticas y Monumentales*, 1, 201-242.

Kosuth, Joseph. (2008). The artist as anthropologist [El/la artista como antropólogo/a] //1975 [extract]. En Stephen Johnstone (Ed.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art* (pp. 182-184). Cambridge, Mass. : MIT Press.

Kottak, Conrad Phillip. (2011). *Antropología cultural*. México: McGraw-Hill.

Kroeber, Alfred y Kluckhohn, Clyde. (1952). Culture. A critical review of concepts and definitions. *Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University*, 47(1), VIII, 223.

Kuschnir, Karina. (2014). Teaching anthropologists to draw: A didactic research experience [Enseñar a dibujar a los antropólogos: una experiencia de investigación didáctica]. *Cuadernos de Arte y Antropología*, 3 (2), 23-46. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.506> Consultado en 15 de septiembre de 2021.

Kuschnir, Karina. (2016). Ethnographic drawing: eleven benefits of using a sketchbook for fieldwork [Dibujo etnográfico: once beneficios de usar un cuaderno de bocetos para el trabajo de campo]. *Visual ethnography*, 5 (1), 103-134. <https://doi.org/10.1080/17513758.2016.1191441>

BIBLIOGRAFÍA

karinakuschnir.files.wordpress.com/2016/10/kuschnir-2016-visual-ethnography-article.pdf Consultado en 15 de septiembre de 2021.

L

Lagos, Anna. (2021, mayo). Diego Rivera, de coleccionista de arte prehispánico a arquitecto de una ciudad utópica. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2021-05-10/diego-rivera-de-coleccionista-de-arte-prehispanico-a-arquitecto-de-una-ciudad-utopica.html> Consultado en 8 de junio de 2022.

Leach, Edmundo R. (1975). El método comparativo en antropología. En Josep. R. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 167-178). Barcelona: Anagrama.

Le Bot, Yvon. (2006). Migraciones, fronteras y creaciones culturales. *Foro Internacional*, 46 (3), 533-548.

Lech, Robert K., Güntürkün, Onur y Suchan, Boris. (2016, septiembre). An Interplay of fusiform gyrus and hippocampus enables prototype- and exemplar-based category learning [una interacción de la circunvolución fusiforme y el hipocampo permite el aprendizaje de categorías basado en prototipos y ejemplares]. *Behavioural brain Research*, 311, 239-246. <https://doi.org/10.1016/j.bbr.2016.05.049>

Levi-Strauss, Claude. (1966). Anthropology: Its achievements and future [Antropología: sus logros y futuro]. *Current Anthropology*, 7(2), 124–127. <http://www.jstor.org/stable/2740022> Consultado en 6 de diciembre de 2021.

Lévi-Strauss, Claude. (1975). Las tres fuentes de la reflexión etnológica. En Josep.R. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 15-23). Barcelona: Anagrama.

Lévi-Strauss, Claude. (2002). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Lienhard, Martín. (1998). Ficción etnográfica y etnografía documental en América Latina. El horizonte de 1930. *Anuario 1998 del centro de estudios superiores de México y Centroamérica*, 509-526.

López Bargados, Alberto, Hernández, Fernando y Barragán, José María. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Manresa: Angle.

López Sáenz, María del Carmen. (2007). El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporáneo. *Thémata. Revista de filosofía*, 39, 451-457.

Lorandi, Ana María. (2012). ¿Etnohistoria, antropología histórica o simplemente historia? Memoria Americana. *Cuadernos de etnohistoria*, 20 (1), 17-34.

Lorenci, Miguel. (2018, 22 de febrero). Santiago Sierra, siempre en el filo de la navaja. *La verdad*. <https://www.laverdad.es/culturas/santiago-sierra-siempre-201802222000102-ntrc.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Lowie, Robert. H. (1985). *Historia de la etnología*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lunon, Janis K. (1986, marzo). Migrant student record transfer system: What is it and who uses it? *ERIC Digest. Rural education and small schools*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED286700.pdf> Consultado en 12 de marzo de 2023.

M

MacCannell, Dean. (1988). Turismo e identidad cultural. En Tzvetan Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 207-227). Madrid: Ediciones Júcar.

Malinowski, Bronislaw. (1948). *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BIBLIOGRAFÍA

Marcus, George E. (2010). Affinities. Fieldwork in anthropology today and the ethnographic in artwork [Afinidades. El trabajo de campo en la antropología actual y lo etnográfico en la obra de arte]. En Arnd Schneider y Christopher Wright (Eds.), *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice* (pp. 83-94). New York: Berg.

Maritain, Jacques. (1960). *The responsibility of the artist* [La responsabilidad del/la artista]. New York: Charles Scribner's sons.

Martínez, Francisco. (2021). *Ethnographic experiments with artists, designers and boundary objects* [Experimentos etnográficos con artistas, diseñadores y objetos fronterizos]. London: UCL Press.

Martínez Rossi, Sandra. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. (2014). *La ideología alemana*. Madrid: Akal.

Massot, Josep. (2021, 16 de junio). Cómo Pierre Matisse robó la idea del arte moderno. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-06-17/como-pierre-matisse-robo-la-idea-del-arte-moderno.html> Consultado en 11 de enero de 2022.

Mauss, Marcel. (1967). *Introducción a la etnografía*. Madrid: Ediciones Istmo.

Maya Sánchez, Baldomero de, Guillén Martínez, Francisco José y Hernández Garre, José Manuel. (2017). El libro de artista en la antropología del arte. *Revista Nuevas tendencias en antropología*, 8. <http://www.revistadeantropologia.es/Textos/N8/EI%20libro%20de%20artista%20en%20la%20antropologia%20del%20arte.pdf> Consultado en 2 de julio de 2020.

McCausland, Elisa G. (2008, septiembre-octubre). Arte desde la periferia. *Profesiones*, 58-59. <http://www.profesiones.org/var/plain/storage/original/application/dc14d25398c0e181cb88c9983ba3486a.pdf> Consultado en 4 de agosto de 2021.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

McIndoe, Dominique. (2019, 3 de abril). Princeton art exhibit showcases mexican migration to the U.S. [Exposición de arte de Princeton muestra la migración mexicana a los EE. UU.]. *New Jersey Monthly*. <https://njmonthly.com/articles/arts-entertainment/museums-galleries/mexican-retablos-exhibition-migration-princeton-university-art-museum/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Mead, Margaret. (1975). Visual anthropology in a discipline of words [La antropología visual en una disciplina de las palabras]. En Paul Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology* (pp. 3-10). París: Mouton Publishers.

Méndez, Lourdes. (2003). *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*. Madrid: CIS; Siglo XXI.

Méndez, Lourdes. (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.

Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales, diseños globales*. Madrid: Akal.

Miró, Francesc. (29 de septiembre de 2019). Un reportero de guerra transforma el gris de los campos de refugiados en ilustraciones a todo color. *Eldiario*. es https://www.eldiario.es/cultura/comics/escapar-de-la-guerra-olivier-kugler-comic_1_1164966.html Consultado 10 de septiembre de 2021.

Monaghan, John y Just, Peter. (2016). *Una brevísima introducción a la antropología social y cultural* [Social and cultural anthropology. A very short introduction]. México: Océano de México.

Monleón, Mau. (2011). Contrageografías humanas, 2008. Roles adquiridos, circuitos de género y economías informales. Proyecto de arte público. *Reseña, Bellas Artes* 9, 185-188. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/10551> consultado en 19 de agosto de 2021.

Moreno Feliú, Paz. (2010). *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Madrid: Editorial Trotta.

BIBLIOGRAFÍA

Moreno Feliú, Paz. (2019). *De lo lejano a lo próximo. Un viaje por la antropología y sus encrucijadas*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.

Moreno Sáez, María del Carmen. (1999). El primitivismo en el arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 11, 185-201.

Müllauer-Seichter, Waltraud. (2009). *Historia de la antropología social. Escuelas y corrientes*. Madrid: Uned.

N

Naciones Unidas. (s.f.). *La declaración Universal de Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Novelo, Victoria. (2011). *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. México: CIESAS; Publicaciones de la casa chata.

O

O'Brien, Áine. (2017). Activism: Charging activism with the wild imagining of art [Activismo: cargar el activismo con la imaginación salvaje del arte]. *Open democracy*. <https://www.opendemocracy.net/en/art-in-fraught-times/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

OCA. (2019, 29 de agosto). Museo D'Orsay: El modelo negro de Géricault a Matisse. <http://www.ossayecasadearte.com/post/2019/08/29/museo-dorsay-el-modelo-negro-de-g-c3-a9ricault-a-matisse> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Okely, Judith y Callaway, Helen. (Eds.). (1992). *Anthropology and autobiography* [Antropología y autobiografía. London: Routledge.

Olmo Alonso, Saioa. (2018). *Transarte. Prácticas artísticas colaborativas, tecnologías relacionales y performatividad social* [Tesis doctoral, Universidad

del País Vasco] Universidad del País Vasco Addi. <https://addi.ehu.es/handle/10810/31664> Consultado en 9 de junio de 2021.

Orozco, José Clemente. (1993). *El artista en Nueva York*. México: Siglo veintiuno Editores.

Ortíz Castañeda, Alejandra. (2017, 3 de junio). Santiago Sierra desnuda visión convencional de la migración, la religión y la guerra. *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2017/06/03/cultura/a04n1cul> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Ossman, Susan. (2010). Making art ethnography: Painting war and ethnographic practice [Haciendo arte etnográfico: Guerra de pintura y práctica etnográfica]. En Arnd Schneider y Christopher Wright (Eds.), *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice* (pp. 127-134). New York: Berg.

P

Panoff, Michel. (1974). *Malinowski y la antropología*. Barcelona: Editorial Labor.

Panoff, Michel. y Panoff, Françoise. (1975). ¿Para qué sirve la etnografía? En J. R. Llobera (Comp.), *La antropología como ciencia* (pp. 79-83). Barcelona: Anagrama.

Parsons, Michael J. (2002). *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

Pascual de Pobil, Almudena y Muñoz de Arenilla, Lourdes. (2018). *Derechos de autor para el investigador*. Disponible en: https://bib.us.es/sites/bib3.us.es/files/introduccion_a_los_derechos_de_autor_oct2018.pdf. Consultado el 22 de marzo de 2022.

Perales Piqueres, Rosa. (2018). Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras. *NORBA, Revista de Arte*, 38, 87-107.

Peralta Martínez, Claudina. (2009). Etnografía y métodos etnográficos. *Análisis*,

BIBLIOGRAFÍA

74, 33-52. <https://www.redalyc.org/pdf/5155/515551760003.pdf> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Pineda Miranda, Ulises. (2015). Una exégesis de las prácticas artísticas respecto de la violencia en México. *AV Investigación*, 4, 77-86. <https://avinvestigacion.files.wordpress.com/2015/03/4-avi-09-pineda.pdf> Consultado en 1 de diciembre de 2021.

Prather, Marla y Stuckey, Charles F. (Eds.). (1994). *Paul Gauguin 1848-1903*. Köln: Könemann.

Q

Quezada, Abel. (2011). *Abel Quezada obras*. México: América Natural; Floresta ediciones.

Quijano, Anibal. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, pp. 93-126.

Quijano, Anibal. (2020). *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

R

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. (1975). *El método de la antropología social* [Method in social anthropology]. Barcelona: Editorial Anagrama.

Ramírez Goicoechea, Eugenia. (2011). *Etnicidad, identidad, interculturalidad. teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. Madrid: Editorial centro de estudios Ramón Aceres.

Real Academia Española (RAE). (2005). *Diccionario Panhispánico de Dudas*. <https://www.rae.es/dpd/reivindicar> Consultado en 22 de enero de 2011.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Real López, Inmaculada. (2018, otoño). Compromiso y solidaridad. Picasso y los artistas españoles del exilio republicano. *Cuadernos Republicanos*, 98, 43-72. http://www.ciere.org/files/files/Art_4_%2098_%20Compromiso.pdf Consultado en 23 de febrero de 2022.

Rebermak, Jerneja y Muhammad, Islam. (2009). Interacciones artísticas y competencias interculturales en el Mediterráneo. *Quaderns de la Mediterrània*, 12, 265-270. https://www.researchgate.net/profile/Islam-Muhammad-3/publication/41168437_Interacciones_artisticas_y_competencias_interculturales_en_el_Mediterraneo/links/56fe538808ae650a64f718cb/Interacciones-artisticas-y-competencias-interculturales-en-el-Mediterraneo.pdf Consultado en 15 de septiembre de 2021.

Requena, Miguel , Salazar, Leire y Radl, Jonas. (2013). *Estratificación social*. Madrid: McGraw-Hill; UNED.

Revista Código (16 de abril 2018). 10 proyectos en torno a la migración. <https://revistacodigo.com/lista-10-proyectos-en-torno-a-la-migracion/> Consultado en 15 de septiembre de 2021.

Ribeiro dos Santos, Renata. (2018). Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo XX. *Humanidades*, 8 (2), 1-27. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/33672/33223> Consultado en 29 de diciembre de 2021.

Riboulet, Célia. (2012). Migraciones visuales: Análisis del fenómeno migratorio a través del videoarte. *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 35(2), 169-188.

Rivera, Diego. (1973). The revolutionary spirit in modern art (1932) [El espíritu revolucionario en el arte moderno (1932)]. En David Shapiro (Ed.), *Critical studies in American art. Social realism: Art as a weapon* (pp. 54-65). Estados Unidos: Frederick Unpar Publishing.

BIBLIOGRAFÍA

Rivera, Diego. (1979). *Arte y política*. México: Grijalbo.

Rodriguez, Antonio (Ed.). (1986). *Diego Rivera. Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP.

Rodriguez Arcaute, Ignacio. (2008). *Artes visuales y cultura libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo*. [Tesis doctoral defendida en la UPV/EHU] Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=VYRc39vfQ3s%3D>. Consultada en: 22 de abril de 2023.

Rodríguez Solera, Carlos Rafael, Valdivieso Martínez, Azul y Raesfeld Pippier, Lydia. (2007). *La educación de menores jornaleros migrantes en Hidalgo* [Ponencia]. IX Congreso Nacional de Investigación Educativa, Universidad Autónoma de Yucatán. <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at10/PRE1178739424.pdf> consultado en 10 de marzo de 2021.

Rousseau, Jean-Jacques. (1820). *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de condiciones entre los hombres*. Madrid: José del Collado.

Russell, Catherine. (2011). Autoetnografía: Viajes del yo. *La Fuga*. <https://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Rutten, Kris, Dienderen, An van y Soetaert, Ronald. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art [Revisitando el giro etnográfico en el arte contemporáneo]. *Critical Arts*, 27(5), 459-473. <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513> Consultado en 15 de septiembre de 2021.

S

Sahagún, Bernardino de. (2006). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.

Sánchez Gómez, Luis Ángel. (2002). Las exhibiciones etnológicas y coloniales decimonónicas y la Exposición de Filipinas de 1887. *Disparidades*, 57 (2), 79-104.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Sánchez Gómez, Luis Ángel. (2006). Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878. *Cuadernos de historia contemporánea*, 28, 191-212.

Sánchez Molina, Raúl. (2005). «Mandar a traer» antropología, migraciones y transnacionalismo. *Salvadoreños en Washington*. Madrid: Editorial Universitas, S.A.

Sánchez Molina, Raúl. (2018). *Cruzar fronteras en tiempos de globalización. Estudios migratorios en antropología*. Madrid: Alianza Editorial.

Sansi, R. (2014). Arte, don y participación. *Ankulegi* 18, 13-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5216379> Consultado en 29 de noviembre de 2021.

Sansi, Roger. (2016a). Experimentaciones participantes en arte y antropología. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 81(1), 67-73. <http://doi.org/10.3989/rdtp.2016.01.001.06>

Sansi, Roger. (2016b). Art and anthropology after relations [Arte y antropología después de las relaciones]. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 6 (2), 425-439. <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau6.2.023> Consultado en 29 de noviembre de 2021.

Santos, Boaventura de Sousa. (2009). *Epistemología del sur*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Schapiro, Meyer. (1973). The social bases of art [Las bases sociales del arte]. En David Shapiro (Ed.), *Critical studies in American art. Social realism: Art as a weapon* (pp. 118-127). Estados Unidos: Frederick Ungar Publishing.

Schapiro, Meyer. (1999). *Estilo, artista y sociedad: Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

Schneider, Arnd y Wright, Christopher. (Eds.). (2010). *Between art and*

BIBLIOGRAFÍA

anthropology. Contemporary ethnographic practice [Entre el arte y la antropología. Práctica etnográfica contemporánea]. New York: Berg.

Schnapper, Dominique. (1988). Modernidad y aculturación a propósito de los trabajadores emigrantes. En Tzvetan Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 173-205). Madrid: Ediciones Júcar.

Segovia Martín, Nuria. (2020). *Migraciones artísticas latinoamericanas del siglo XX en los museos canarios: Políticas de gestión y comunicación* [Coloquio]. XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018), XXIII-032, 1-7. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10429> Consultado en 4 de agosto de 2021.

Sen, Amartya. (1995). *Nuevo examen de la desigualdad*. Madrid: Alianza Editorial.

Sen, Amartya. (2021). *La idea de la justicia*. México: Taurus.

Sierra, Sonia. (2016, 7 de mayo). Migración, la visión del arte en tránsito. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-espectaculares/2016/05/7/migracion-la-vision-del-arte-en-transito> Consultado en 30 de noviembre de 2021.

Sontag, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana ediciones generales.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

Souter, Gerry. (2010a). *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. México: Numen.

Souter, Gerry. (2010b). *Frida Kahlo. Detrás del espejo*. México: Numen.

Spencer, Herbert. (1959). *El antiguo Yucatán*. México: Editorial José M. Cajica jr.

Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview* [La entrevista etnográfica]. United States of America: Holt, Rinehart and Winston.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Ssorin-chaikov, Nikolai. (2013). Ethnographic conceptualism: an introduction [Conceptualismo etnográfico: una introducción]. *Laboratorium*, 5 (2), 5-18. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=25285> Consultado en 29 de noviembre de 2021.

Stewart, Jessica. (2016, 14 de noviembre). 21 year old WWII soldier's sketchbooks reveal a visual diary of his experiences [Los cuadernos de bocetos de un soldado de la Segunda Guerra Mundial de 21 años revelan un diario visual de sus experiencias]. *My modern met*. https://mymodernmet.com/victor-lundy-wwii-sketchbooks/?fbclid=IwAR0xFNdRhDLjV-naemWw9RC_TMhX6shsMe_ritlDs3UXILvWbKx46YyLOq8 Consultado en 15 de septiembre de 2021.

Suárez Ávila, Paola. (2007). Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana. *Anuario de Historia*, 1, 29-43. <http://www.journals.unam.mx/index.php/anuhist/article/view/31575> Consultado en 1 de diciembre de 2021.

T

Táiwò, Olúfémi. (2022). *Against Decolonisation: Taking African Agency Seriously*. Londres: C Hurst & Co Publishers Ltd.

Tatarkiewicz, Władysław. (2015). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Taylor, Steve J. y Bogdan, Robert. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significado*. Barcelona: Paidós.

Téllez Delgado, Virtudes. (2010). No estamos de acuerdo con algunas de tus interpretaciones: Gestión de la información en el trabajo de campo con personas estigmatizadas. En Margarita Del Olmo (Ed.), *Dilemas éticos en antropología. Las entretelas del trabajo de campo etnográfico* (pp. 187-201). Madrid: Editorial Trotta.

Tendeiro Parrilla, Nuria. (2007, 24 de julio). Cuatro puertos para un

BIBLIOGRAFÍA

cómic. *Levante, el mercantil valenciano*. <https://www.levante-emv.com/solidarios/2007/07/24/cuatro-puertos-comic-13557871.html> Consultado en 27 de diciembre de 2021.

The working group of EU member state's experts. (2017, marzo). *How culture and the arts can promote intercultural dialogue in the context of the migratory and refugee crisis* [Cómo la cultura y las artes pueden promover el diálogo intercultural en el contexto de la crisis migratoria y de refugiados]. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4943e7fc-316e-11e7-9412-01aa75ed71a1> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Tims, Charles. (2015). Ways art and culture relates to the refugee crisis [Formas en que el arte y la cultura se relacionan con la crisis de los refugiados]. *B/orders*. <https://ecflabs.org/lab/borders/ways-art-and-culture-relates-refugee-crisis> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Todorov, Tzvetan. (1988). El cruzamiento entre culturas. En Tzvetan Todorov y otros, *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 9-32). Madrid: Ediciones Júcar.

Todorov, Tzvetan. (1991). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.

Tylor, Edward B. (1904 (1881)). *Anthropology an introduction to the study of man and civilization*. Londres: Macmillan and co.

Tylor, Edward B. (1920). *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom* [Cultura primitiva. Investiga sobre el desarrollo de la mitología, la filosofía, la religión, el lenguaje, el arte y las costumbres]. London: John Murray.

U

Underwood, Alexia. (2019, 5 de febrero). This new art exhibit wants to change

the way you think about the Syrian refugee crisis [Esta nueva exposición de arte quiere cambiar tu forma de pensar sobre la crisis de los refugiados sirios]. *Vox*. <https://www.vox.com/world/2019/2/5/18196101/helen-zughaib-art-exhibit-syrian-refugees-jacob-lawrence-migration> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Unesco. (2016, 7 de mayo). El Foro Arte en Tránsito, un diálogo colectivo sobre el fenómeno migratorio y los mestizajes creativos. *Unesco*. http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/el_foro_arte_en_transito_un_dialogo_colectivo_sobre_el_fe/ Consultado en 10 de julio de 2020.

Unesco. (2018, 5 de diciembre). Unesco realiza conversatorio sobre la migración desde la perspectiva del arte. *Unesco*. http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco_conducts_discussion_on_migration_from_the_perspective/ Consultado en 10 de julio de 2020.

Urías Horcasitas, Beatriz. (2014). El racismo y el clasismo: dos formas de discriminación en México contemporáneo. *Eutopía*, 7 (20), 6-8. <http://revistas.unam.mx/index.php/eutopia/issue/view/3758/showToc> Consultado en 15 de abril de 2021.

V

Vallés, Miguel S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Van Denderen, Ad. (2003). *Go no Go: Les frontières de l'Europe*. Francia: Actes Sud.

Vásquez Rocca, Adolfo. (2013, enero-junio). Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas*, 37 (1). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18127803014> Consultado en 1 de marzo de 2022.

Vázquez Aguado, Octavio, Vaz García, Patricia, Fernández Santiago, Miriam, Fernández Borrego, Manuela Ángela, León Jariego, José Carlos y Aguaded, José

BIBLIOGRAFÍA

- Ignacio. (2008). Comics sobre migraciones: Un medio de comunicación para público no especializado. *Migraciones*, 23, 337-347.
- Velasco, Honorio y Díaz de Rada, Ángel. (2009). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta.
- Verne, Jules. (2021). *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Madrid: RBA Editores.
- Verrier, Philippe. (1997). En busca de los retablos del occidente de México. En Marianne Bélard y Philippe Verrier, *Los exvotos del occidente de México* (pp. 34-59). México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Vicente, Álex. (2021, 23 de octubre). Moderadamente anticoloniales. *El País, Babelia*, 5.
- W**
- Walsh, Catherine. (2015). Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales. *Clivajes, revista electrónica de ciencias sociales* (4) [en línea]. Disponible en: <http://clivajes.uv.mx/index.php/Clivajes/article/view/1742/3174> > Consultado en 18 de abril de 2023.
- Weeks, Harry. (2016). Ethics in public: The return of antagonistic performance [Ética en público: el retorno de la performance antagónica]. En K. Brown (Ed.), *Interactive contemporary art* (pp. 177-195). New York: I.B. Tauris & Co.Ltd.
- Wilde, Oscar. (2010). *El alma del hombre bajo el socialismo y notas periodísticas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Wilde, Oscar. (2020). *El retrato de Dorian Gray*. España: Plutón Ediciones.
- Wright, Holly. (2017, 21 de abril). Ali's boat: A story of migration [El barco de Ali: Una historia de migración]. *The British Museum*. <https://blog.britishmuseum.org/alis-boat-a-story-of-migration/> Consultado en 6 de marzo de 2020.
- Wynne, John. (2010). Hearing face, seeing voices: Sound art, experimentalism

and the ethnographic gaze [Oír rostro, ver voces: arte sonoro, experimentalismo y la mirada etnográfica]. En Arnd Schneider y Christopher Wright (Eds.), *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice* (pp. 49-64). New York: Berg.

Y

Yeter, Emine. (2016, 4 de noviembre). On contemporary art and migration [Sobre el arte contemporáneo y la migración]. *International migration institute*. <https://www.migrationinstitute.org/blog/on-contemporary-art-and-migration> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Z

Zárate Martín, Manuel Antonio y Rubio Benito, María Teresa (2018). *Fundamentos de geografía humana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces y UNED.

Exposiciones y catálogos

Art Institute Chicago. (2019). *Naeem Mohaiemen: Two meetings and a funeral* [Naeem Mohaiemen: dos encuentros y un funeral] [Exposición]. <http://www.artic.edu/exhibitions/9059/naeem-mohaiemen-two-meetings-and-a-funeral> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Bustamante Gutiérrez, Carolina y Godoy Vega, Francisco (Coord.).(2014). *Crítica de la razón migrante* [catálogo]. Madrid: AECID Publicaciones, Fundación Montemadrid. Consultado en 21 de marzo de 2021.

https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/critica_de_la_razon_migrante

Centro de la Imagen y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (2000). *Bitácora. Jan Hendrix* [Catálogo]. https://issuu.com/c_imagen/docs/bitacora Consultado en 21 de febrero de 2022.

La Casa Encendida. (2014). *Exposición Inéditos 2014. Crítica de la razón*

BIBLIOGRAFÍA

migrante [Exposición]. <http://www.lacasaencendida.es/exposiciones/exposicion-ineditos-2014-critica-la-razon-migrante-3504> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

MACBA. (2019). *Territorios indefinidos. Perspectiva sobre el legado colonial* [Exposición]. <http://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/territorios-indefinidos-perspectivas-sobre-legado-colonial> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

MOMA. (1984). “*Primitivism*” *In 20th century art. Affinity of the tribal and the modern* [“Primitivismo” en el arte del siglo XX. Afinidad de lo tribal y lo moderno] [Hoja informativa]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907> Consultado en 29 de diciembre de 2021.

MOMA. (1984). “*Primitivism*” *In 20th century art. Affinity of the tribal and the modern* [“Primitivismo” en el arte del siglo XX. Afinidad de lo tribal y lo moderno] [Comunicado de prensa]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907> Consultado en 29 de diciembre de 2021.

Musée d’Orsay. (2019). *Le modèle noir de Géricault á Matisse* [El modelo negro de Géricault a Matisse] [Exposición]. <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/le-modele-noir-de-gericault-matisse-196083> Consultado en 10 de diciembre de 2021.

Museo de León. (2014). *Colonia apócrifa, 21 de junio de 2014 - 6 de enero de 2015* [Exposición]. www.museodeleon.com/cgi-bin/zdoc30/media.pl?c=101519 Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Museo Nacional del Prado. (2021). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España* [Exposición]. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tornaviaje-arte-iberoamericano-en-espaa/5c0fe35b-44d3-56fb-a4ba-c192aab9266c> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). *Principio potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* [Exposición] <https://www.>

museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Páginas web - Artistas

Abdessemed, A. (s.f.). <https://www.adelabdessemed.com/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Aitken, Doug. (s.f.). <https://www.dougaitkenworkshop.com/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Aragón, Andrea. (2016). *Home. Andrea Aragón*. <http://andrearagon.com/portfolio/items/home/> Consultado en 15 de abril de 2021.

Araujo, Arantxa. (2020). <https://www.arantxaaraujo.com/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Artigas, Gustavo. (s.f.). *Las reglas del juego. Gustavo Artigas*. <https://gustavoartigas.com/ga/obras/las-reglas-del-juego-2/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Attia, Kader. (s.f.). <http://kaderattia.de/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Baeza, Felipe. (s.f.). <http://www.felipebaeza.com/> Consultado en 16 de febrero de 2022.

Barrada, Yto. (s.f.). <http://www.ytobarrada.com/index.html> Consultado en 19 de agosto de 2021.

Cantor, Mircea. (s.f.) mirceacantor [Perfil]. Instagram. <https://www.instagram.com/mirceacantor/?hl=es> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Correa, Magdalena. (s.f.). <https://www.magdalenacorrea.com/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Cruz, Lizania. (2021). <https://lizania.com/> Consultado en 19 de agosto de 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, María Adela. (2021). <https://mariadeladiaz.com/> Consultado en 11 de marzo de 2022.
- Fazlalizadeh, Tatyana. (s.f.). <http://tlynnfaz.com/> Consultado en 16 de febrero de 2022.
- Farfán, Oscar. (s.f.). <https://oscarfarfan.net/> Consultado en 17 de febrero de 2022.
- Fischer, Herve. (s.f.). http://www.hervefischer.net/cv_es.php. Consultado en 3 de diciembre de 2020.
- Fusco, Coco. (s.f.). *Undiscovered Amerindians*. Coco Fusco. <https://www.cocofusco.com/undiscovered-amerindians> Consultado en 4 de marzo de 2020.
- Ghazel. (s.f.). <http://ghazel.me/> Consultado en 18 de febrero de 2022.
- Gómez-Peña, Guillermo. (s.f.). <https://www.guillermogomezpena.com/> Consultado en 18 de agosto de 2021.
- Guerrilla SPAM. (s.f.). <https://www.guerrillaspam.it/index.html> Consultado en 21 de febrero de 2022.
- Gutiérrez, Alfredo. (s.f.). libre_hem [Perfil]. Instagram. https://www.instagram.com/libre_hem/ Consultado en 18 de agosto de 2021.
- Hedrix, Jan. (s.f.). <http://janhendrix.com.mx/> Consultado en 18 de febrero de 2022.
- Hiller, Susan. (2012). <http://www.susanhiller.org/home.html> Consultado en 19 de agosto de 2021.
- Inagaki, Tetsuo. (s.f.). <http://tatsuoinagaki.com/en/> Consultado en 2 de marzo de 2022.
- Iudice, Giovanni. (s.f.). <http://www.giovanniudice.it/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Jaar, Alfredo. (s.f.). <http://www.alfredojaar.net/index1.html> Consultado en 4 de marzo de 2020.

Jobard, Olivier. (s.f.). <http://olivierjobard.com/en> Consultado en 20 de agosto de 2021.

Kansara, Gautam. (s.f.). <https://gautamkansara.wordpress.com/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Khalili, Bouchra. (s.f.). <http://www.bouchrakhalili.com/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Kwish Alfraji, Sadik. (s.f.). <http://sadik.nl/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Lagunas, Jessica. (2022). <http://www.jessicalagunas.com/index.htm> Consultado en 11 de marzo de 2022.

López Cuenca, Rogelio. (s.f.). <https://www.lopezcuenca.com/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Lozano, Monica. (s.f.). <https://www.monicalozano.com/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Misrach, Richard. y Galindo, Guillermo. (s.f.) *Border cantos*. <http://bordercantos.com/> Consultado en 6 de agosto de 2021.

Monleon Pradas, Mau. (s.f.). <https://maumonleon.es/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Muñoz, Isabel. (2021). <https://isabelmunoz.es/> Consultado en 29 de diciembre de 2021.

Ochoa, Tomas. (2015). <http://tomasochoa.com/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Palacios Fernandez, José Ángel. (s.f.) <https://www.joseangelpalaciosfernandez.com/proyectos> Consultado en 28 de diciembre de 2021.

BIBLIOGRAFÍA

Pereda, Teresa. (2021). <https://www.teresapereda.com.ar/> Consultado en 19 de agosto de 2021.

Quezada, Abel. (2020). <https://abelquezada.mx/> Consultado en 13 de agosto de 2021.

Salmon, Jacqueline. (s.f.). <http://www.jacquelinesalmon.com/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Sedira, Zineb.(s.f.) <https://www.zinebsedira.com/category/work/> Consultado en 18 de agosto de 2021.

Sierra, Santiago. (s.f.). http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php. Consultado en 17 de febrero de 2022.

Van Denderen, Ad. (s.f.). <http://www.advandenderen.nl/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Vega, Elo. (s.f.). <https://elovega.net/> Consultado en 18 de febrero de 2022.

Vivanco, Olivia. (s.f.). <http://www.oliviavivanco.com/> Consultado en 15 de abril de 2021.

Weiwei, Ai. (s.f.). <https://www.aiweiwei.com/> Consultado en 16 de febrero de 2022.

Zughaib, Helen. (2019). <http://hzughaib.com/index.html> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Páginas web - General

American Anthropological Association. (2012). Principles of profesional responsibility. <https://ethics.americananthro.org/category/statement/> Consultado en 12 de marzo de 2023.

Art migration and human rights. (2015). <https://chiapas2015.tome.press/> Consultado en 4 de marzo de 2020.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Ayuda en acción. (s.f.). *Tipos de migración humana: ejemplos del fenómeno migratorio*. <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/ayuda-humanitaria/tipos-de-migracion-humana/> Consultado en 23 de julio de 2021.

Chittenden, Karen. y Rouse, Sarah. (2010). *World War II sketches by Victor A. Lundy*. The library of congress. https://www.loc.gov/rr/print/coll/628_lundy.html Consultado en 6 de marzo de 2020.

Comunidad de Madrid. (2021). *Exposición "Buen gobierno. Sandra Gamarra Heshiko"*. <https://www.comunidad.madrid/actividades/2021/exposicion-buen-gobierno-sandra-gamarra-heshiki> Consultado en 22 de noviembre de 2021.

Entreculturas y El servicio jesuita a migrantes. (s.f.). *Somos migrantes*. <https://somosmigrantesexposicion.org/exposicion/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Flowers for immigration. (s.f.). <https://flowersforimmigration.com/About> Consultado en 4 de marzo de 2020.

INSITE. (s.f.). <https://insiteart.org/es/about> Consultado en 12 de marzo de 2021.

IN-SONORA. (s.f.). <https://in-sonora.org/que-es-insonora/> Consultado en 12 de mayo de 2022.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (s.f.). <https://www.inegi.org.mx/default.html> Consultado en 17 de noviembre de 2020.

International Organization for Migration. (2021). *World Migration Report*. <https://worldmigrationreport.iom.int/> Consultado 6 de Agosto de 2021.

Kellen French, Marina. (s.f.). *Art, migration, and human dignity. American Academy in Berlin*. <https://www.americanacademy.de/event/art-migration-and-human-dignity/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

La 72. (s.f.). <http://la72.org/> Consultado en 12 de marzo de 2021.

Mariani, Nicola. (2010, 11 de enero). *Sociología del arte y arte sociológico*. <https://>

BIBLIOGRAFÍA

nicolamariani.es/2010/01/11/sociologia-del-arte-y-arte-sociologico/ Consultado en 1 de marzo de 2022.

MIT Libraries (s.f.) <https://dome.mit.edu/> Consultado en 23 de agosto de 2021.

MoMA. (s.f.). *Migration and movement*. https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/migration-and-movement/ Consultado en 6 de marzo de 2020.

Musée national de l'histoire de l'immigration. (2019) <https://www.histoire-immigration.fr/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Museo Anahuacalli. (s.F.). <http://museoanahuacalli.org.mx/> Consultado en 15 de agosto de 2021.

Museo Frida Kahlo. (s.f.). <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/> Consultado en 15 de agosto de 2021.

Naciones Unidas. (s.f.). *La declaración Universal de Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> Consultado en 25 de agosto de 2021.

Pareter, Lauren. (2015, 18 de septiembre). *7 art initiatives that are transforming the lives of refugee*. UNHCR. <https://www.unhcr.org/innovation/7-art-initiatives-that-are-transforming-the-lives-of-refugees/> Consultado en 6 de marzo de 2020.

Proyecto Duas. (2014, 3 de diciembre). *Revisando la historia desde la crítica institucional: Colonia apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España en el MUSAC de León*. <https://proyectoduas.com/2014/12/03/revisando-la-historia-desde-la-critica-institucional-colonia-apocrifa-imagenes-de-la-colonialidad-en-espana-en-el-musac-de-leon/> Consultado en 224 de noviembre de 2021.

Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de México. (s.f.). *Casa refugio Citlaltépetl*. <https://cultura.cdmx.gob.mx/casa-refugiohttps://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1498-19-citlaltépetl> Consultado en 16 de marzo de 2022.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Secretaria de Cultura. Gobierno de la Ciudad de México (2019, 30 de noviembre). *Abre en casa refugio Citlaltépetl exposición que aborda la migración haitiana en Tijuana y Chile*. <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1498-19> Consultado en 16 de marzo de 2022.

Referencias audiovisuales

Antropología UNFV. (s.f.). *Gregory Bateson y Margaret Mead – Rivalidad infantil en Bali y Nueva Guinea* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Yv9TUgo_f4U&t=438s Consultado en 6 de marzo de 2020.

Riverwestradio. (2012). *Investigator interlocutor Claire Fontaine John Kelsey Bernad* [Investigador interlocutor Claire Fontaine John Kelsey Bernad] [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=joN7j98MPcM> Consultado en 6 de marzo de 2020.

LISTADO COMENTADO DE FIGURAS

Fig. 1. John Vanderlyn, 1847, óleo sobre lienzo. Fuente: Wikimedia Commons ([https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n_en_la_pintura#/media/Archivo:Landing_of_Columbus_\(2\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n_en_la_pintura#/media/Archivo:Landing_of_Columbus_(2).jpg)). De dominio público.

Fig. 2. Jean-Baptiste Debret, 1812, litografía. Fuente: Online Licor (<https://onlinelicor.es/familia-brasilena-en-rio-1812-de-jean-baptiste-debret/>).

Fig. 3. Joaquín Torres García, 1943, óleo sobre madera, 50,3 x 60,8, Museo Tamayo, Ciudad de México, México. Fuente: Museo Tamayo (<http://old.museotamayo.org/obra/barco-constructivo>).

Fig. 4. Ai Weiwei, 2017-2018, National Gallery, Praga, República Checa. Fuente: Artpil (<https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/>).

Fig. 5. Sonia Abian, 2010, instalación, Museo Reina Sofía, Madrid, España. Fuente: Aparatoángel (<https://aparatoangel.wordpress.com/>).

Fig. 6. Milena Bonilla, 2006, instalación, Monasterio de la Cartuja, Sevilla, España. Fuente: BBC News (https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_colonialismo_arte_latinoamericano_jgc).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 7. Francesc Torres, 1992, fotografía de instalación, La casa encendida, Madrid, España. Fuente: catálogo convocatoria *Inéditos* 2014, p. 10.

Fig. 8. Exposición colonial apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España, 2014, MUSAC, León, España. Fuente: Proyecto Duas (<https://proyectoduas.com/2014/12/03/revisando-la-historia-desde-la-critica-institucional-colonia-apocrifa-imagenes-de-la-colonialidad-en-espana-en-el-musac-de-leon/>). Fotografía del MUSAC.

Fig. 9. Mariana Castillo Deball, 2013, Mapa de Nuremberg de Tenochtitlán, dibujo en el suelo, MACBA, Barcelona, España. Fuente: MACBA (<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/hablemos-territorios-indefinidos-perspectivas-sobre-legado>).

Fig. 10. Sandra Gamarra Heshiki, 2021-2022, Exposición Buen gobierno, Sala Alcalá 31, Madrid, España. Fuente: Espacios para el arte (<https://www.flickr.com/photos/espaciosparaelarte/sets/72157719846941913/>).

Fig. 11. Página del Picturesque atlas of Australia vol.1. Imagen superior, nativos oponiéndose al desembarque del capitán Cook. Imagen inferior, El astrónomo. Fuente: Trove (<https://nla.gov.au/nla.obj-1759109909/view?partId=nla.obj-1759264479#page/n30/mode/1up>).

Fig. 12. Felipe Baeza, 2016, Sin título (tanta oscuridad, tanto moreno). Fuente: New York Times (<https://www.nytimes.com/es/2018/06/24/espanol/cultura/migracion-arte-contemporaneo.html>).

Fig. 13. Tatyana Fazlalizadeh, 2018, Retrato de mi padre como extranjero. Fuente: New York Times (<https://www.nytimes.com/es/2018/06/24/espanol/cultura/migracion-arte-contemporaneo.html>).

Fig. 14. Foro internacional Arte en tránsito. Invitación para el Foro Internacional Arte en Tránsito celebrado durante el 9, 10 y 11 de mayo de 2016 en México. Fuente: Unesco (<https://m.facebook.com/UNESCOMX/photos/el-foro-internacional->

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

arte-en-tr%C3%A1nsito-arte-y-migraci%C3%B3n-reunir%C3%A1-a-un-grupo-inter/1089550867762576/).

Fig. 15. Barco Louise Michel. Barco financiado y pintado por Banksy para el rescate de inmigrantes en el Mediterráneo. Fuente: DW (<https://www.dw.com/es/barco-humanitario-financiado-por-banksy-rescata-89-migrantes-en-el-mediterr%C3%A1neo/a-54727829>).

Fig. 16. EB Itso, 2015, Sheddings (1), acrílico sobre papel, 80 x 130. Fuente: Art Basel (<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/38580/E-B-Itso-Sheddings-1>).

Fig. 17. Francis Alÿs, Retrato de una negociación. Imagen del proyecto Relato de una negociación expuesto en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre el 6 de noviembre de 2015 y el 15 de febrero de 2016. Puede verse el video de presentación del proyecto en https://www.youtube.com/watch?v=VVQjZ_iVivI Fuente: Malba (<https://www.malba.org.ar/evento/francis-aly/>).

Fig. 18. Frida Kahlo, 1932, Autorretrato en la frontera entre México y EE. UU., óleo sobre metal, 31 x 35. Fuente: Google Arts & Culture (<https://artsandculture.google.com/story/-QLCA772QViFg?hl=es-419>).

Fig. 19. Frida Kahlo, 1933, Allá cuelga mi vestido, óleo y collage sobre masonite, 45,5 x 50,5. Fuente: Exit-express.com (<https://exit-express.com/el-vestido-de-frida/>).

Fig. 20. Jean Louis Theodore Gericault, 1819, La balsa de la Medusa, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París, Francia. Fuente: Wikimedia Commons ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)). De dominio público.

Fig. 21. Marie-Guillemine Benoist, 1800, Retrato de mujer negra, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París, Francia. Esta representación muestra a la mujer no como una persona con características exóticas, muy común en las pinturas de

LISTADO DE FIGURAS

gente de tez morena de la época. La imagen pretendía luchar contra ese tipo de representaciones, así como la esclavitud. Fuente: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Guillemine_Benoist_-_portrait_d%27une_negresse.jpg#/media/File:Marie-Guillemine_Benoist_-_portrait_d'une_negresse.jpg). De dominio público.

Fig. 22. Jean-Léon Gérôme, 1872, Estudio de un modelo femenino. Fuente: Foto de la Galerie Jean-François Heim, Musée d'Orsay (<https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/le-modele-noir-de-gericault-matisse-196083>).

Fig. 23. Alphonse de Neuville y Édouard Riou, 1896, Los salvajes de Papuasias. Grabado para la novela Veinte mil leguas de viaje submarino de Jules Verne. En esta imagen se representa el ideal, el imaginario, de la época sobre estas personas. No es una representación a partir de la experiencia, sino que se basa en los datos sobre esas tierras que se distribuían entre la población, que Verne usó como base para sus novelas. Fuente: Verne, J. (2020). Veinte mil leguas de viaje submarino. Madrid: RBA.

Fig. 24. El gran combate. Representación de los indios Cheyenne en la película de John Ford, El gran combate (1964). Fuente: Diario de cine (<http://www.diariodecine.es/nrcineclasico21.html>).

Fig. 25. Lo que el viento se llevó. Scarlett O'Hara y Mammy representadas por Vivien Leigh y Hattie McDaniel en Lo que el viento se llevó (1939). Fuente: ABC (<https://www.abc.es/cultura/libros/20140327/abci-precuela-viento-llevo-201403271625.html>).

Fig. 26. Pintura Anónimo, siglo XVIII, Pintura de castas, óleo, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Fuente: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casta_painting_all.jpg). De dominio público.

Fig. 27. Croquis de Horacio Larrain del Camino del Inca del diario del antropólogo Horacio Larrain (Vol. 89, p. 181; julio 2012). En la hoja del cuaderno se ha dibujado y

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

anotado todo lo referente al cruce del Camino del Inca al cruzar el río. Fuente: Eco-antropología (<http://eco-antropologia.blogspot.com/2008/02/el-diario-de-campo-o-bitcora-el.html>).

Fig. 28. Cuaderno de campo del antropólogo Horacio Larrain donde se aprecia un recorte de periódico en relación con el tema que el antropólogo investiga. Al lado del recorte se han anotado las cuestiones pertinentes y de interés para el investigador. Fuente: Eco-antropología (<http://eco-antropologia.blogspot.com/2008/02/el-diario-de-campo-o-bitcora-el.html>).

Fig. 29. Bronislaw Malinowski con nativos de las Islas Trobriand, probablemente fotografía de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), 1918. Fuente: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronisław_Malinowski_among_Trobriand_tribe.jpg). De dominio público.

Fig. 30. Dr. Horacio Larrain, Diario de campo, n.º 2-b, pp. 69-70, 1968. Este diario narra la visita a Conkal, Yucatán, México. Fuente: Eco-antropología (<http://eco-antropologia.blogspot.com/2008/02/el-diario-de-campo-o-bitcora-el.html>).

Fig. 31. Andrew Causey, 1994, Mercado Tiga Raja, dibujo. Fuente: Causey, A. (2017). *Drawn to see*. Toronto: University of Toronto Press.

Fig. 32. Ilustración del libro de Manuel João Ramos, *Historias etíopes* (2010), pp. 10-11. Fuente: Adolfo Estalella (<http://estalella.eu/open-doc/el-dibujo-etnografico>).

Fig. 33. Fabio Cuttica, 2011-, *La prima cosa*, serie fotográfica. Este trabajo de Fabio Cuttica se centra en documentar la realidad latinoamericana de la migración a través de la cultura, los derechos humanos y otras realidades sociales que afectan a estas personas. Este trabajo fue premiado con el Premio Canon 2005 a mejor proyecto. Fuente: *Somos migrantes* (https://somsomigrantesexposicion.org/portfolio_page/fabio-cuttica/).

Fig. 34. Tamara Lempicka, 1947, *Mexican*, óleo sobre tabla, 50 x 40. Este es un ejemplo de representación individual relacionada con la migración de la artista, pero

LISTADO DE FIGURAS

que no tiene un objetivo de ayuda social en relación con el fenómeno migratorio. Fuente: Arthive (<https://arthive.com/es/tamaralempicka/works/317375~Mexican>).

Fig. 35. Fotografía de Kati Horna, 1941, Sans titre (carnaval en Huejotzingo). Esta obra es ejemplo de trabajo artístico relacionado con la migración del artista y con la fotografía antropológica desde una visión artística. Fuente: Inba (<https://inba.gob.mx/prensa/14690/kati-horna-ocupo-un-espacio-en-los-circulos-de-pintores-escultores-arquitectos-y-escritores-en-mexico>https://inba.gob.mx/prensa/14690/kati-horna-ocupo-un-espacio-en-los-circulos-de-pintores-escultores-arquitectos-y-escritores-en-mexico).

Fig. 36. Georg Dionysius Ehret, década de 1740, acuarela, Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra. Esta imagen fue reproducida en el libro del Dr. CJ Trew *Plantae Selectae* publicado en Nuremberg en 1750. Fuente: Victoria & Albert Museum (<https://collections.vam.ac.uk/item/O88258/american-turks-cap-lily-lilium-watercolour-ehret-georg-dionysus/>).

Fig. 37. Diccionario enciclopédico Brockhaus and Efron, 1890 – 1907. Recolección de rasgos étnicos de seres humanos de la época. Fuente: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b1_218-0.jpg). De dominio público.

Fig. 38. Vincent van Gogh, 1890, óleo sobre lienzo, 73,5 x 92, Museo van Gogh, Ámsterdam, Países Bajos. Fuente: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Almond_blossom_-_Google_Art_Project.jpg). De dominio público.

Fig. 39. Exposición desde el 19 de septiembre de 1984 al 15 de enero de 1985. Fotografía de archivo del MOMA realizada por Katherine Keller. Fuente: MOMA (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907?>).

Fig. 40. José Ángel Palacios Fernández, 2017, *Madurez*, acrílico sobre tela, 100 x 80. Fuente: José Ángel Palacios Fernández (<https://www.joseangelpalaciosfernandez.com/proyectos/theatrvm-mvndi>).

Fig. 41. José Ángel Palacios Fernández, 2020, La fiesta, acrílico sobre tela, 80 x 80. Fuente: José Ángel Palacios Fernández (<https://www.joseangelpalaciosfernandez.com/proyectos/el-orden-del-kaos>).

Fig. 42. Varios autores, 2006, página del cómic Proyecto puertos. Fuente: Inmigración una oportunidad (<http://inmigracionunaoportunidad.blogspot.com/2006/12/proyecto-puertos-traves-de-historias.html>).

Fig. 43. Ilustraciones pertenecientes al libro *Evolution of life* de Henry C. Chapman, 1873. En este libro se plantea la idea de que las personas provienen del mono, idea que ha perdurado en el imaginario social hasta la actualidad¹. «While accepting the theory that man has descended from an ape, it is impossible, however, to designate any particular ape as his remote ancestor²» (Chapman, 1873, p.175). Este tipo de material escrito y visual del siglo XIX fue una de las fuentes por las que las personas de la época se crearon una idea equivocada de la evolución, así como un imaginario sobre las personas de origen diferente al europeo. Muchas de estas creencias sobre el origen del hombre, así como el porqué de algunas características fisiológicas de algunas personas, perduran hasta hoy en día y, en ocasiones, han sido utilizadas y son usadas como justificación para la jerarquización de personas y por ende ideas racistas y xenófobas. Fuente: Biodiversity Heritage Library (<https://www.biodiversitylibrary.org/item/107084#page/244/mode/1up>).

Fig. 44. Thomas Mailaender, 2004, Los coches de la catedral. Fuente: Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/les-voitures-cathedrales-de-thomas-mailaender>).

1 Un ejemplo del efecto de estas ideas en el imaginario lo podemos encontrar en la película *El planeta de los simios* de 1968 basada en el libro homónimo de Pierre Boulle. En esta película se juega con la idea de que con el tiempo los chimpancés alcanzarán una evolución similar a la nuestra, adquiriendo características que actualmente son propias del ser humano, tanto físicamente, psicológica como intelectualmente. Es decir, la idea es la de una evolución lineal de los seres vivos, donde el ser humano proviene de los monos y, por tanto, los simios actuales con el tiempo tenderían a convertirse en seres similares al ser humano actual.

2 Nota de la traductora: Si bien se acepta la teoría de que el ser humano ha descendido de un simio, es imposible, sin embargo, designar a un simio en particular como su ancestro remoto.

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 45. Lizania Cruz, 2018, Flores para inmigración, Arlington Arts Center, Virginia, Estados Unidos de América. Fuente: Lizania Cruz (<https://lizania.com/Flowers-For-Immigration>).

Fig. 46. Zineb Sedina, 2002, Lengua madre, video, 5 minutos. Fuente: TATE (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sedira-mother-tongue-t12315>).

Fig. 47. Richard Misrach y Guillermo Galindo, fotograma del video Efigie perteneciente al proyecto Border Cantos. El objeto musical se realizó con objetos personales de inmigrantes en la frontera entre México y Estados Unidos. Fuente: Border cantos (<http://bordercantos.com/>

Fig. 48. Gautam Kansara, 2010, Don't hurry, don't worry. Fuente: Gautam Kansara (<https://gautamkansara.wordpress.com/dont-hurry-dont-worry-2010/>).

Fig. 49. Oscar Farfán, 2011, Tierra arrasada, fotografía de la exposición fotográfica, Centro Cultural de España, Ciudad de México, México. Fuente: Oscar Farfán (https://oscarfarfan.net/home/tierra_arrasada).

Fig. 50. Isabel Muñoz, 2010, Serie La bestia, fotografía. Fuente: Isabel Muñoz (<https://isabelmunoz.es/la-bestia/>).

Fig. 51. Eugène Delacroix, 1832, Cuaderno de bocetos de Marruecos, tinta y acuarela, 19,3 x 12,7 (la página). Fuente: WahooArt (<https://it.wahooart.com/@@/8EWFXA-Eug%C3%A8ne-Delacroix-A-Meknez.-Il-Mellah-e-Sidi-detto>).

Fig. 52. Folleto de la exposición "Artistas en el exilio" 1942, Nueva York, Estados Unidos de América. En primera fila, de izquierda a derecha: Roberto Matta, Ossip. Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger. En segunda fila: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Eugène Berman. Y en la tercera: Pavel Tchelichew y Kurt Seligmann. Fuente: Fotografía de PML para El País (<https://elpais.com/cultura/2021-06-17/como-pierre-matisse-robo-la-idea-del-arte-moderno.html>).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 53. Alexander Humboldt, 1804, Cofre de Perote. Dibujo del último volcán en América al que Alexander Humboldt subió antes de marchar a La Habana. Fuente: Centro francés de estudios mexicanos y centroamericanos (<https://cemca.org.mx/es/galeria-humboldt-y-bonpland-viajes-por-america-y-mexico/>).

Fig. 54. Paul Klee, 1914, Cúpulas rojas y blancas, detalle, acuarela y gouache en papel sobre cartón. Fuente: Staatliche Museen zu Berlin (<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/klee-in-north-africa/>).

Fig. 55. En el gráfico se muestra las técnicas que se encontraron y la cantidad de las mismas en las obras analizadas para esta investigación en porcentajes. Elaboración propia.

Fig. 56. Blu, 2012, mural en Melilla (España). El mural muestra la bandera europea pero con las estrellas sustituidas por alambre de púas que dejan fuera de la unión a cierto tipo de inmigrantes. Una metáfora de la prisión que en muchas ocasiones supone el cruce de la frontera entre Marruecos y Melilla. Un símbolo de las dificultades impuestas por la Unión Europea. Fuente: Street art news (<https://streetartnews.net/2012/04/blu-new-mural-in-melilla-spain.html>).

Fig. 57. Kader Attia, 2003, Correspondencia. Fuente: Musée de l'histoire de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/correspondance-de-kader-attia>).

Fig. 58. Tomas Ochoa, 2008, La casa ideal. Imagen del video de la instalación de La casa ideal. Fuente: Tomas Ochoa (<http://tomasochoa.com/casa-ideal/>).

Fig. 59. Santiago Sierra, 2003. Cartel, parte de la instalación, indicador del pabellón de España en la Bienal de Venecia, Italia. Fuente: Replica 21 (https://www.replica21.com/archivo/articulos/q_r/308_ruiz_venecia.html).

Fig. 60. Santiago Sierra, 2003. Imagen del Pabellón de España en la Bienal de Venecia. Fuente: El País (https://elpais.com/diario/2003/06/15/cultura/1055628002_850215.html).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 61. Alfredo 'LIBRE' Gutierrez, 2017, El otro coyote, colocada al lado de las vías por donde pasa el tren llamado "La Bestia" en Lechería, México. El coyote gigante lleva en su interior insumos, rutas, números de emergencia y otras necesidades para los inmigrantes que lo necesitan. Fuente: Univision (<https://www.univision.com/noticias/inmigracion/esta-obra-de-arte-ayudara-a-guiar-a-los-migrantes-que-cruzan-por-mexico-fotos>).

Fig. 62. Alfredo 'LIBRE' Gutiérrez, 2020, Transportapueblos: Los resilientes, Los Ángeles, Estado Unidos de América. Fuente: Fotografía de Alfredo 'LIBRE' Gutiérrez (<https://www.discoverlosangeles.com/es/transportapueblos-los-resilientes-de-alfredo-libre-gutierrez-en-exhibici%C3%B3n-en-los-%C3%A1ngeles>).

Fig. 63. Bruno Boudjelal, 2012, Les paysages du départ, Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, París, Francia. Fuente: Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/les-paysages-du-depart>).

Fig. 64. Jacqueline Salmón, 2000-2001, Sangatte, le hangar. Fuente: Jacqueline Salmón (<http://www.jacquelinesalmon.com/fr/retour-sangatte-le-hangar/>).

Fig. 65. Bouchra Khalili, 2008-2011, El proyecto del viaje de mapeo, exposición con ocho videos, *Viaje de mapeo*, y ocho serigrafías, *The constellations*. El conjunto de videos muestra viajes clandestinos en el mediterraneo dibujados sobre mapas donde se explican las referencias geográficas en relación a las rutas tomadas por los inmigrantes. Fuente: Bouchra Khalili (<http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/>).

Fig. 66. Bouchra Khalili, 2011, The constellations. Fuente: Linsso Gallery (<https://www.lingssogallery.com/exhibitions/bouchra-khalili>).

Fig. 67. Betsabeé Romero, 2017, Tu huella es el camino, tu bandera es de paz, horma de madera. Fuente: artsy (<https://www.artsy.net/artwork/betsabee-romero-tu-huella-es-el-camino-tu-bandera-es-de-paz>).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 68. Este esquema muestra algunos de los diferentes temas generales sobre migración tratados en el arte que hemos encontrado a través de nuestra investigación en las obras analizadas. Elaboración propia.

Fig. 69. Pernod Mathieu, 2012, Les Cahiers afghans, lápiz sobre papel, 25 x 36. Este trabajo se compuso de cuarenta y una páginas de cuadernos abiertos con textos escritos. El trabajo fue realizado en colaboración con Jawad y Mansour (refugiados afganos). El primer conjunto relata el viaje de Jawad quien tuvo que huir de Irán con su familia en 1989. Diecisiete años después fue enviado de vuelta a Afganistán. Los textos relatan su huida de su tierra natal por diferentes países europeos. El segundo conjunto del que se compone esta serie es un conjunto de textos traducidos escritos durante los talleres para aprender francés de la French langue d'accueil. Estas clases tenían como fin poder pedir asilo. Por último, se encontraba un conjunto de escritos con palabras en francés repetidas con el fin de aprender la caligrafía occidental. Fuente: Musée de l'histoire de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/les-cahiers-afghans-et-la-carte>).

Fig. 70. Gautam Kansara, 2008, People from before. Instalación de video en tres canales con fotografías únicas. Fuente: Gautam Kansara (<https://gautamkansara.wordpress.com/people-from-before-2008-3-channel-video-installation-with-unique-photographs/>).

Fig. 71. Mona Hatoum, 2007, Bukhara (red), lana y algodón, 141 x 212 x 1 incluido el fleco. Fuente: Foto de Jens Ziehe, a través de Art Gallery (<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/327.2008/>). Derechos de autor Moha Hatoum/DACS.

Fig. 72. En este esquema aparecen los temas que hemos encontrado en las obras analizadas y que consideramos que están relacionados con las historias personales. Elaboración propia.

Fig. 73. Yun-Fei Ji, 2009, Migración de la presa de las Tres Gargantas, pergamino xilográfico, imagen 34 x 306,5 (hoja completa 44 x 856,5). Este trabajo trata sobre el desplazamiento que creó la construcción de la presa de las Tres Gargantas en

LISTADO DE FIGURAS

China. Yun-Fei Ji narra a través de la pintura paisajística tradicional china y junto con algunas imágenes fantásticas, las diversas historias de las personas que sufrieron el desplazamiento por esta obra sobre el río Yangtze. Fuente: Moma (https://www.moma.org/learn/moma_learning/yun-fei-ji-the-three-gorges-migration-2009/).

Fig. 74. Mónica Márquez y Mabel Rivera, 2010, Desplazamientos forzados, happening. Este trabajo artístico explora los sentimientos de los inmigrantes a partir de la experiencia. Fuente: Discursos visuales (<https://discursovisual.net/dvweb17/agora/agomarquez.htm>).

Fig. 75. Teresa Jareño, 2016, Fotos del pueblo antártico. «Estas imágenes son un documento gráfico de un encuentro inexistente entre las personas occidentales y el pueblo antártico, que sólo es posible gracias a la imaginación del espectador» (Jareño, 2016, p. 40). Fuente: Cortesía de la autora.

Fig. 76. Susan Hiller, 2016, Lost and found, video de alta resolución de 30 minutos, formato 16:9. Banda sonora continua de personas que hablan 23 idiomas extintos, en peligro de extinción y revividos, traducidos y subtitulados; con una representación osciloscópica continua de las ondas sonoras de cada idioma tal como se habla. Fuente: Susan Hiller (http://www.susanhiller.org/installations/lost_and_found.html).

Fig. 77. En este esquema aparecen los elementos analizados y que consideramos que están relacionados con las tradiciones culturales. Elaboración propia.

Fig. 78. Zarina, 1999, Home is a foreign place, xilografías sobre papel Kozo, montadas sobre papel avitelado, edición 23/25, tamaño del papel 20,3 x 15,2. Fuente: The museum of fine arts, Houston (<https://emuseum.mfah.org/objects/115425/home-is-a-foreign-place>).

Fig. 79. Victor Lundy, 1 de junio de 1944, Antes del día de paga, jugando a los dados para conseguir cigarrillos. Fuente: Cultura inquieta (<https://culturainquieta.com/es/arte/ilustracion/item/13145-el-cuaderno-de-dibujos-de-un-soldado-de-21-anos-durante-la-ii-guerra-mundial-es-un-fascinante-diario.html>).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 80. Diego Rivera, 1930, Batalla de aztecas y españoles, mural en el Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos, México. Fuente: Fotografía de Benjamín Arredondo (<http://vamonosalbable.blogspot.com/2016/03/el-mural-de-diego-rivera-en-el-palacio.html>).

Fig. 81. En este esquema aparecen los aspectos analizados que están relacionados con la guerra y los conflictos armados. Elaboración propia.

Fig. 82. Tomás Ochoa, 2006, El mito de Sísifo, serie fotográfica y video instalación. En este proyecto Tomás Ochoa relacionó dialogicamente el mito de Sísifo con los mitos islámicos del paraíso. Para ello escogió ciertas calles de dos ciudades representativas del mundo islamico y el occidental, Marrakech y Zurich. En su trabajo abordó a diversas personas de la calle, elegidas al azar, para preguntarles sobre los pensamientos de un terrorista suicida. Fuente: Tomás Ochoa (<http://tomasochoa.com/the-myth-of-sisyphus/>).

Fig. 83. Paul Gauguin, 1892, Taperaa Mahana, óleo sobre lienzo, 73 x 97, Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia. Fuente: Wikiart (<https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/taperaa-mahana-1892>). De dominio público.

Fig. 84. Guillermo Gómez-Peña, 1992, Pareja en una jaula, Madrid, España. Fuente: Foto por Nicole J. Caruth a través de Magazine art 21 (http://magazine.art21.org/2014/02/12/guillermo-gomez-pena-linguistic-resistance/40_couple-in-the-cage-madrid-1992/).

Fig. 85. Victor Jean Desmeures, 1931, Postal del cartel de la exposición colonial internacional de París de 1931. Fuente: CIHEFE (<https://www.cihefe.es/cuadernosdefutbol/2016/06/el-torneo-internacional-de-futbol-de-la-exposicion-colonial-de-paris-1931/>).

Fig. 86. Pabellones de la Exposición Colonial Internacional de París de 1931. Pueden apreciarse que en la exposición había pabellones dedicados a Italia, Camboya, Estados Unidos, Bélgica, Madagascar, Holanda, Túnez, África Occidental francesa

LISTADO DE FIGURAS

y Portugal. Además del Museo permanente de las colonias. Fuente: L'Art Nouveau (http://lartnouveau.com/art_deco/expo_coloniale_1931.htm).

Fig. 87. En este esquema aparecen los elementos analizados relacionados con el colonialismo. Elaboración propia.

Fig. 88. Yescka, 2014, Huyendo por una mejor vida, graffiti en pared, Tarifa, España. En la imagen se puede leer «Yendo por una buena ola - Huyendo por una mejor vida». Fuente: Fotografía de Jonathan Rutsch en Ibraaz (<https://www.ibraaz.org/essays/116>).

Fig. 89. Giovanni Iudice, 2011, Humanidad. El artista enfatiza en su trabajo la pobreza y miseria de la migración. Fuente: AGI (<https://www.agi.it/cultura/news/2022-03-15/pittore-migranti-giovanni-iudice-ucraina-come-natura-morta-morandi-16000134/>).

Fig. 90. En este esquema aparecen los elementos analizados relacionados con los problemas de los inmigrantes. Elaboración propia.

Fig. 91. Mircea Cantor, 2009, Como pájaros en alambre de alto voltaje. Fuente: Fotografía de Farida Brechemier para el Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/like-birds-on-high-voltage-wire-mircea-cantor>).

Fig. 92. Art Spiegelman, 2015, Una cálida bienvenida. Fuente: New York Times (<https://www.nytimes.com/es/2018/06/24/espanol/cultura/migracion-arte-contemporaneo.html>).

Fig. 93. Mónica Lozano, 2018, Abrazos no muros. Muro que separa México de Estados Unidos de América en Ciudad Juárez y El Paso. Fotografía realizada durante el evento Hugs No Walls realizado por The Border Networks of Human Rights. En el mismo se reunieron familias que vivían separadas. Fuente: Mónica Lozano (<https://www.monicalozano.com/portfolios/hugs-not-walls>).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 94. Monica Lozano, serie Borders. Según la artista en su página web: «This series speaks about human condition in poignant places, in difficult times. Interrogating on the theme of survival in borders around the world, I am interested in capturing stories that are a testament of courage. Capturing the man who is capable of doing anything in order to have a new life. These images focus on the journey of the immigrant and the moment of nothingness when they cross these borders. Immigrants have left their past life but have not arrived at their future and promised dream land, they are existing in the limit of two worlds trying to exist. The reality is far away from what they think it will be, they are confronted with the unimaginable. Conscious about the problematics experienced in borders around the world, my objective is to create visual content precisely as a defense of the self.»³ Fuente: Monica Lozano (<https://www.monicalozano.com/portfolios/borders>).

Fig. 95. Ursula Biemann y Paulo Tavares, 2014 Selva jurídica, instalación de video. Proyecto a partir de la investigación de Ursula Biemann y Paulo Tavares en la frontera petrolera y minera de la Amazonia ecuatorial. Fuente: Universes in Universe (<https://universes.art/es/magazine/articles/2017/forest-law/img>).

Fig. 96. Ursula Biemann, 2003, Europlex, vídeo, 20 min. La artista realizó este trabajo junto con la antropóloga Angela Sanders. El vídeo muestra las actividades en la frontera entre España y Marruecos, haciendo visible la situación de algunas de las rutas que los inmigrantes toman. Fuente: Geobodies (<https://geobodies.org/art-and-videos/europlex/>).

Fig. 97. Barthékemy Togo, 2004, Climbing down. Fuente: Musée national de

³ Nota de la traductora: Esta serie habla sobre la condición humana en lugares conmovedores, en tiempos difíciles. Interrogando sobre el tema de la supervivencia en las fronteras de todo el mundo, me interesa plasmar historias que sean testimonio de valentía. Captar al hombre que es capaz de hacer cualquier cosa para tener una nueva vida. Estas imágenes se centran en el viaje del inmigrante y el momento de la nada cuando cruza estas fronteras. Los inmigrantes han dejado su vida pasada pero no han llegado a su futuro y tierra prometida de ensueño, están existiendo en el límite de dos mundos tratando de existir. La realidad está muy lejos de lo que creen que será, se enfrentan a lo unimaginable. Consciente de la problemática que se vive en las fronteras alrededor del mundo, mi objetivo es crear contenido visual precisamente como defensa de uno mismo.

LISTADO DE FIGURAS

l'histoire et des cultures de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/climbing-down-de-barthelemy-toguo>).

Fig. 98. Magdalena Correa, 2009-2010, Proyecto Niveo. Fotografía del proyecto Niveo. Fuente: Magdalena Correa (<https://www.magdalenacorrea.com/niveo/obra-fotografica>).

Fig. 99. Mau Monleón, 2008, Contrageografías humanas. Fuente: Las mujeres que cuidan (<http://mujeresquecuidan.blogspot.com/2010/04/contrageografias-humanas.html>).

Fig. 100. Arantxa Araujo, 2017, Linton. Fuente: Arantxa Araujo (<https://www.arantxaaraujo.com/linton>), fotografía de Brandon Perdomo.

Fig. 101. Ghazel, 1997-2007, Urgente. Fuente: Mesée de l'histoire de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/urgent-de-ghazel>).

Fig. 102. Oscar Rabine, 1997, Visa ordinaria, técnica mixta sobre papel, 37,5 x 54,9. Fuente: Dina Vierny Galerie (<https://galeriedinavierny.fr/artistes/rabine/>).

Fig. 103. Nikki S. Lee, 1997, The punk project, impresión por transferencia térmica, 76,8 x 102,2. Fuente: Guggenheim (<https://www.guggenheim.org/artwork/9534>).

Fig. 104. Poster de la película Concussion (título en España La verdad duele) de 2015. En el film, el patólogo forense Dr. Bennet Omalu, interpretado por Will Smith, lucha porque se reconozca que los jugadores de fútbol americano padecen encefalopatía traumática crónica a causa de los golpes recibidos en la práctica de este deporte. Al mismo tiempo se puede apreciar en la película ciertas cuestiones sobre la migración de Omalu desde Nigeria a Estados Unidos de América. Fuente: Movie Zonea (<https://moviezonea.blogspot.com/2015/12/concussion.html>).

Fig. 105. Ai Weiwei, 2016. El artista Ai Weiwei acostado boca abajo en Lesbos en el mar Egeo como tributo a Aylan Kurdi, de 3 años, en un intento por resaltar la difícil situación de los refugiados sirios. Fuente: Fotografía de Rohit Chawla en

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

India Today (<https://www.indiatoday.in/magazine/special-report/story/20160215-ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi-828413-2016-02-03>).

Fig. 106. Guerrilla SPAM, septiembre 2015, La deriva humana, Roma- MAAM. Fuente: Guerrilla SPAM (<https://www.guerrillaspam.it/77laderivaumana.html>).

Fig. 107. Antoni Muntadas, 2007, On Translation: Miedo/Jauf, frames del video. Fuente: Roots-Routes (<https://www.roots-routes.org/arte-e-politicarealidades-locales-situaciones-globales-la-problematika-de-la-frontera-en-dos-obras-de-antoni-muntadas-on-translation-fearmiedo-2005-y-on-translation-miedojauf-2008-di-daniel/>).

Fig. 108. Magdalena Correa, 2014-2015, Luxury has a new address. Fuente: hoy es arte.com (<https://www.hoyesarte.com/evento/el-lujo-y-la-pobreza-tras-el-objetivo-de-magdalena-correa/attachment/luxury-3/>).

Fig. 109. Rogelio López Cuenca, 2018, Golden visa. Inserción en espacios publicitarios en el metro de Plaza España, Barcelona, España. Fuente: Rogelio López Cuenca (<https://www.lopezcuenca.com/golden-visa/>).

Fig. 110. Olivia Vivanco, 2012, Reliquias. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 111. Retablo de Concepción Zapata, 1948, óleo sobre metal, 14 x 19,5. Fuente: Durand, J. y Massay, D. S. (1995). Miracles on the Border. Retablos of Mexican migrants to the United States. Tucson: University of Arizona Press (<http://archive.oah.org/special-issues/mexico/retablo8.html>).

Fig. 112. Jan Hendrix, 2000, Bitácora. Fuente: Catálogo Exposición Jan Hendrix, pp. 28-29.

Fig. 113. Bruno Boujalal, 2011, Harragas, captura de pantalla de la videoinstalación. Fuente: Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/harragas>).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 114. Jacciel Morales, 2015, Rostros y rastros de la migración. Fuente: Servicio jesuita a migrantes México (<https://sjmmexico.org/exposicion-fotografica/>).

Fig. 115. Sebastião Salgado, 1994, Refugiados de Rwanda campo de Benako, Tanzania. Fotografía parte de la recopilación en el libro Éxodo (2016) de la editorial Taschen. Fuente: Hoyesarte.com (https://www.hoyesarte.com/literatura/arte/los-exodos-segun-sebastiao-salgado_230802/).

Fig. 116. Helen Zughib, 2019, Migraciones. Pintura parte de la serie Migraciones. Inspirada en la serie Migración de Jacob Lawrence de 1941. Fuente: President Wilson House (<https://www.woodrowwilsonhouse.org/helen-zughaib-migrations/>).

Fig. 117. Sadik Kwaish Alfraji, 2014, El bote de Ali: una historia de migración, tinta china sobre papel de cuaderno. Hoja del cuaderno. Fuente: The British Museum (<https://blog.britishmuseum.org/alis-boat-a-story-of-migration/>).

Fig. 118. Yto Barrada, 2004, Autocar, Tanger fig.1 C-print, 60 x 60. Fuente: Yto Barrada (http://www.ytobarrada.com/index.php/project/print/yb_autocar_tng-%20fig1_2004.jpg.html).

Fig. 119. Edel Rodriguez, 2018, Strangers. Fuente: Mi mesa cojea (<https://mimesacojea.com/2020/02/que-hacer-con-los-negros/edel-rodriguez-strangers-2018/>).

Fig. 120. GEC, 2011, The raft of Lampedusa, Sicilia. Fuente: Ekosystem.org (<https://www.ekosystem.org/photo/930733>).

Fig. 121. Joaquín Torres García, 1943, América invertida, tinta sobre papel, 22 x 16. Fuente: Smarthistory (<https://smarthistory.org/torres-garcia-inverted-america/>).

Fig. 122. Mona Hatoum, 2002, Routes II, instalación, bolígrafo de gel sobre mapas. Fuente: MOMA (<https://www.moma.org/collection/works/96106>).

Fig. 123. Juan José Martín Andrés, 2014, Nuestro Norte es el Sur, impresión digital sobre papel algodón, 120 x 130, edición 1/3. Obra parte de la exposición Nuestro

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Norte es el Sur. Fuente: Graffica (<https://graffica.info/norte-sur-juan-jose-martin-andres/>).

Fig. 124. Bruno Serralongue, 2016, Serie Calais exposición en Marsella. Fotografías de la destrucción de un campamento de migrantes de Calais entre el 24 y el 27 de octubre de 2016. Colección Frac Grand Large. Fuente: (<https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/633/from-calais-bruno-serralonguekoropalaurenno>), fotografía de Marc Damage.

Figura 125. Bruno Serralongue, 2016, Serie Calais exposición en Marsella. Fotografías de la destrucción de un campamento de migrantes de Calais entre el 24 y el 27 de octubre de 2016. Colección Frac Grand Large. Fuente: (<https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/633/from-calais-bruno-serralonguekoropalaurenno>), fotografía de Marc Damage.

Fig. 126. En este esquema aparecen los temas que hemos encontrado en las obras analizadas y que consideramos que están relacionados con el viaje que hacen los inmigrantes. Elaboración propia.

Fig. 127. Santiago Sierra, 1999, Documentación línea de 250 cm tatuada, impresión cromogénica, 153 x 225 x 5,5. Fuente: Fundación Jumex (<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/271-documentacion-de-linea-de-250-cm-tatuada-sobre-seis-personas-remuneradas>).

Fig. 128. Santiago Sierra, 2017, exposición Mea Culpa, Padiglione d'Arte contemporanea, Milano. Fuente: Padiglione d'Arte contemporanea.

(<http://www.pacmilano.it/en/exhibitions/santiago-sierra-mea-culpa-2/>).

Fig. 129. En este esquema aparecen las intenciones de los y las artistas al interpretar el fenómeno migratorio y que hemos encontrado en las obras analizadas. Elaboración propia.

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 130. Édouard Manet, 1867, La exposición universal de 1867, óleo sobre lienzo, 108 x 196 x 2,5 . Fuente: Museo Nacional de Noruega (<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01293>).

Fig. 131. Doug Aitken, 2008, Migración (Imperio). Fuente: 303 Gallery (<https://www.303gallery.com/news/doug-aitken-migration-empire>).

Fig. 132. Teresa Jareño, 2015-2016, Instrumentos. Instrumentos realizados a partir de materiales naturales que pueden encontrarse en la Antártida. En la fotografía puede apreciarse un instrumento de cuerda donde los materiales son: cuerdas vegetales, cráneo con cubierta de cuero. También pueden verse dos aerófonos creados a partir de huesos. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 133. Betsabeé Romero, 2017, Amurallado, taller e intervención. La artista reflexiona mediante las tradiciones sobre la actualidad migratoria en la frontera. A través de su trabajo busca un diálogo entre lo local y lo global. Fuente: AAL (<https://www.artellimite.com/2018/05/28/betsabee-romero-raices-trashumantes/>).

Fig. 134. Teresa Pereda, 2008, Flores para un desierto. Fuente: Arte Online (https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/En_el_paisaje/Teresa_Pereda).

Fig. 135. En este esquema aparecen las intenciones de los y las artistas al interpretar el fenómeno migratorio y relacionados con el recordatorio de sucesos y que hemos encontrado en las obras analizadas. Elaboración propia.

Fig. 136. Malik Nejmi, 2001, Serie Bâ oua Salâm, fotografía. En esta serie de fotografías el artista analiza su propia historia y la historia colectiva. Muestra así el vínculo con Marruecos. Utiliza para este propósito un enfoque íntimo y narrativo. Fuente: Musée de l'histoire de l'immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/malik-nejmi-ba-oua-salam-2005>).

Fig. 137. Santiago Sierra, 2017. Lectura en Buenos Aires de los nombres de las personas muertas en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

de diciembre de 2016. Fuente: El País (https://elpais.com/cultura/2017/05/31/actualidad/1496233436_758796.html).

Fig. 138. En este esquema aparecen las intenciones de los y las artistas al interpretar el fenómeno migratorio y relacionados con las reivindicaciones y que hemos encontrado en las obras analizadas. Elaboración propia.

Fig. 139. Colectivo Claire Fontaine, 2010, Extranjeros en todas partes. Vista parcial de 20 neones en 20 lenguas distintas. Fuente: Interlacements (<https://rafamandu.com/tag/colectivo-claire-fontaine/>).

Fig. 140. Rogelio López Cuenca, 2017, Dark-places, instalación, impresiones fotográficas y vídeo. Fuente: Rogelio López Cuenca (<https://www.lopezcuenca.com/dark-places/>).

Fig. 141. En este esquema aparecen las intenciones de los y las artistas al interpretar el fenómeno migratorio y relacionados con la idea de documentación y que hemos encontrado en las obras analizadas. Elaboración propia.

Fig. 142. Jan Hala, 1932, Saliendo de la iglesia, Museo Nacional Eslovaco. Fuente: DailyArt (<https://www.getdailyart.com/22635/jan-hala/going-from-the-church>).

Fig. 143. Alfredo Jaar, 2000, La nube. Fuente: Alexandra Germán, Clouds File (<https://alexandragerman.me/blog/?p=672>).

Fig. 144. Robert Capa, (International Center of Photography, Magnum Photos) 1936, Tres milicianos apuntando con rifle. Fuente: Medium (<https://medium.com/@rodrigocrespoesquivel/robert-capa-el-fot%C3%B3grafo-que-retrat%C3%B3-la-guerra-civil-esp%C3%A1ola-aad0e459fcf1>).

Fig. 145. Pablo Picasso, 1937, Guernica, óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6, Museo Reina Sofía. Fuente: Museo Reina Sofía (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 146. Estos son los principales métodos etnográficos que hemos podido encontrar en las obras analizadas relacionadas con el fenómeno migratorio. Elaboración propia.

Fig. 147. Estos son los métodos etnográficos relacionados con la arqueología y que se usan conjuntamente que hemos podido encontrar en las obras analizadas relacionadas con el fenómeno migratorio. Elaboración propia.

Fig. 148. Magdalena Correa, 2006-2008, La desaparición. Fuente: Magdalena Correa (<https://www.magdalenacorrea.com/la-desaparicion/obra-fotografica>).

Fig. 149. Olivia Vivanco, Fragmentos, orilla de las vías por donde pasa “La Bestia” en diferentes puntos de México. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 150. El Anatsui, 2007, Bleeding Takari II, tapas de botellas de aluminio y alambre de cobre, 376 x 557 x 78, MOMA, Nueva York, Estados Unidos de América. Fuente: MOMA (https://www.moma.org/learn/moma_learning/el-anatsui-bleeding-takari-ii-2007/).

Fig. 151. Mateo López, 2010, Viajar sin movimiento.

Fig. 152. Estos son los métodos etnográficos relacionados con la etnohistoria como método y que se usan conjuntamente que hemos podido encontrar en las obras analizadas relacionadas con el fenómeno migratorio. Elaboración propia.

Fig. 153. Gilles Delmas, 2002, Territorio, serie fotográfica. Esta serie de fotografías muestran una visión simbólica del viaje de los inmigrantes por la frontera que no consta de ninguna información temporal o geográfica que pueda situar las escenas. Fuente: Gilles Delmas (<https://www.gilles-delmas.com/territoire.html>).

Fig. 154. Jacob Lawrence, 1940-1941, The migration gained in momentum, temple de caseína sobre tablero duro, 45,72 x 30, 48. Fuente: Jacob Lawrence (<https://lawrencemigration.phillipscollection.org/the-migration-series/panels/18/the-migration-gained-in-momentum>).

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 155. Estos son los métodos etnográficos relacionados con el método de la observación participante y que se usan conjuntamente que hemos podido encontrar en las obras analizadas relacionadas con el fenómeno migratorio. Elaboración propia.

Fig. 156. Estos son los métodos etnográficos relacionados con el método biográfico y que se usan conjuntamente que hemos podido encontrar en las obras analizadas relacionadas con el fenómeno migratorio. Elaboración propia. Fig. 156. Gabriela del Grande, 2014, *Io sto con la sposa*, documental en formato road movie, 89 min. El filme narra el encuentro que un poeta palestino y un periodista italiano tienen con cinco inmigrantes de palestinos y sirios que huyen de la guerra y como deciden ayudarlos. Fuente: *filmaffinity* (<https://www.filmaffinity.com/es/film324147.html>).

Fig. 157. Oscar Farfán, 2011-2013, *Depuración étnica*, serie fotográfica. El artista explora las diferentes cuestiones culturales y las contradicciones que aparecen en las identidades nacionales y los mestizajes culturales. En esta serie Oscar Farfán recopila más de mil seiscientos retratos de jóvenes de la República mexicana. Video de la exposición: https://vimeo.com/257038831?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=25765127 . Video de instalación: <https://www.youtube.com/watch?v=6OhhbCwLy-k> . Fuente: Oscar Farfán (<https://oscarfarfan.net/home/ethnic-cleansing>).

Fig. 158. Kate Stanworth, 2017, *Where we are now*, serie fotográfica. Esta serie retrata personas que migran desde África y Oriente hacia Europa en busca de nuevas vidas. El objetivo de la artista se centra en narrar las historias personales de estas personas a través de la reflexión sobre la migración de las mismas. Fuente: Kate Stanworth (<https://katestanworth.com/projects/test>).

Fig. 159. Hamid Debarrah, 2002, *Faciès inventaire*. Fotografías, una en positivo y la otra en negativo. Fuente: Musée National de l'Histoire et des Cultures de l'Immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/collections/facies-inventaire-d-hamid-debarrah>).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 160. Ad Van Denderen, 1998-2002, Go no Go, Les Frontière de l'Europe. Fuente: Musée de l'histoire de l'immigration

(<https://www.histoire-immigration.fr/collections/go-no-go-les-frontieres-de-l-europe-1988-2002>).

Fig. 161. Olivier Jobard, 2003, Diario de viaje de un inmigrante clandestino. Fuente: Olivier Jobard (http://olivierjobard.com/reportage_16_40_28_2_0_KINGSLEY-TRAVEL-JOURNAL-OF-A-CLANDESTINE-IMMIGRANT).

Fig. 162. Coco Fusco, 2012, Undiscovered Amerindians, grabado. Fuente: Coco Fusco (<https://www.cocofusco.com/undiscovered-amerindians>).

Fig. 163. Paul Gauguin, 1893-1894, Maruru (ofrenda de gratitud), grabado en madera, 20 x 34,6. Fuente: Wikimedia commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maruru_Merci_An_Offering_of_Gratitude_by_Paul_Gauguin.jpeg). De dominio público.

Fig. 164. Frida Kahlo, 1929, El bus, óleo en lienzo, 26 x 55, Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México, México. Fuente: Frida Kahlo (<https://www.fridakahlo.org/the-bus.jsp#prettyPhoto>).

Fig. 165. Frida Kahlo, 1935, Unos cuantos piquetitos, óleo, 48 x 38, Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Fuente: HA! (<https://historia-arte.com/obras/unos-cuantos-piquetitos>).

Fig. 166. Frida Kahlo, 1936, Mis abuelos, mis padres y yo, óleo y témpera sobre cinc, 30 x 34, MOMA, Nueva York, Estados Unidos de América. Fuente: Galerías de arte Barcelona (<https://galeriasdeartebarcelona.com/nuestras-obras-favoritas/>).

Fig. 167. Diagrama sencillo de parentesco de Frida Kahlo, donde se pueden apreciar su esposo, hermanas y hermano, y algunos ascendientes, así como los descendientes por parte de la hermana menor de Frida, Cristina Kahlo.

Fig. 168. Diego Rivera, 1923, Entrada en la mina, fresco, 474 x 350, Patio del Trabajo

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

en la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México. Fuente: Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México (<https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pb>).

Fig. 169. Diego Rivera, 1923-1924, Asamblea, fresco en la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México. Fuente: Secretaría de Educación Pública (https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_pb).

Fig. 170. Diego Rivera, 1924, Día de Muertos, fresco, 422 x 378, Secretaría de Educación Pública, Patio de las fiestas, planta baja, Ciudad de México, México. Fuente: Gobierno de México (https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_pb).

Fig. 171. Secretaría de Educación Pública localizada en edificios del siglo XVI, XVII y XX de la Ciudad de México. La parte antigua fue el convento de la Encarnación y la Aduana de Santo Domingo, de la época colonial. Pueden verse en la fotografía algunos de los murales de Diego Rivera en el patio del edificio central de la institución.

Fig. 172. Diego Rivera, 1930, Batalla de aztecas y españoles, fresco, Palacio de Cortés, Cuernavaca. Fuente: Adelante español (Mural <http://adelantespanol.blogspot.com/2012/05/el-encuentro-de-dos-mundos-detalle.html>).

Fig. 173. Diego Rivera, 1929-1930, Historia de Cuernavaca y Morelos. Construyendo el palacio de Cortés, fresco, 142 m², Museo regional Cuauhnáhuac, Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos, México. Detalle de mural. Fuente: mural.ch (https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=fr&id2=1922).

Fig. 174. Abel Quezada, 1960, Cartón las calles de México III. Fuente: Abel Quezada (<https://abelquezada.mx/cartones/las-calles-de-mexico-iii/>).

Fig. 175. Abel Quezada, noviembre de 1987, Dibujo habitación de hotel, tinta y acuarela sobre papel. Dibujo en el cuaderno Viaje a San Francisco, Estados Unidos. Fuente: Abel Quezada (<https://abelquezada.mx/viajero/>).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 176. Abel Quezada, noviembre de 1987, Dibujo de la ciudad de San Francisco, tinta sobre papel. Dibujo en el cuaderno Viaje a San Francisco, Estados Unidos. Fuente: Abel Quezada (<https://abelquezada.mx/viajero/>).

Fig. 177. Abel Quezada, noviembre de 1981, Tarde de toros en Las Ventas, tinta sobre papel. Dibujo en el cuaderno Viaje a Europa. Fuente: Abel Quezada (<https://abelquezada.mx/viajero/>).

Fig. 178. Estibaliz Méndez, 2018, Vendedora de tamales en Zavaleta, lápiz sobre papel. Página de bitácora.

Fig. 179. Estibaliz Méndez, 2018, Trabajador pintando las líneas del paso de peatones mientras su hijo observa, lápiz sobre papel. Página de bitácora.

Fig. 180. Teresa Jareño, 2015-2016, Flautas de hueso. Fuente: cortesía de la artista.

Fig. 181. Teresa Jareño. Instrumento de cuerda a partir de cráneo de animal, hueso, cuero y madera. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 182. Teresa Jareño, 2022, Hueso del agua, instalación sonora en exposición IN-SONORA 12⁴ del 10 al 14 de marzo de 2022, Sala de exposiciones Cruce, Madrid. Fuente: Cortesía del artista.

Fig. 183. Tatsuo Inagaki, 2004, Museo de la Infancia en Ciudad de México, Ciudad de México, México. Fotografía de la exposición. Fuente: Tatsuo Inagaki (<http://tatsuo-inagaki.blogspot.com/2004/05/childhood-museum-in-mexico-city.html>).

Fig. 184. Tatsuo Inagaki, 2003, My Place, Antalya, Antalya, Turquía. Fuente: Tatsuo Inagaki (<http://tatsuo-inagaki.blogspot.com/2003/10/my-place.html>).

Fig. 185. Museo Anahuacalli, Ciudad de México, México. Este museo fue proyectado por Diego Rivera para albergar su patrimonio prehispánico. Fuente: Fotografía de Alejandro Linares García a través de Wikimedia Commons (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anahuacalli4.JPG>). Licencia Creative Commons.

4 IN-SONORA es una plataforma y asociación artística y cultural que visibiliza el arte sonoro e interactivo. <https://in-sonora.org/que-es-insonora/>

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 186. Andrea Aragón, serie American Lost Boys.

Fig. 187. Andrea Aragón, serie Capitol.

Fig. 188. Andrea Aragón, serie Verte por última vez.

Fig. 189. Andrea Aragón, 2005-2011, Serie Home. Fotografía de las culturas de la globalización, como los restaurantes McDonald's. Estos restaurantes muestran una nueva imagen de la familia y las comidas entre los componentes de esta que contrasta con la cultura tradicional indígena de Guatemala. Fuente: Andrea Aragón (<https://andreaaragon.com/portfolio/items/home/>).

Fig. 190. Andrea Aragón, 2005-2011, Serie Home. En la fotografía puede apreciarse el contraste de la tradición indígena guatemalteca con la bandera de Estados Unidos de América que se infiltra en la decoración arquitectónica de Guatemala. Fuente: Andrea Aragón (<https://andreaaragon.com/portfolio/items/home/>).

Fig. 191. Gustavo Artigas, 2001, Duplex. En la fotografía tomada en el edificio telefónica pueden apreciarse varios de los dobles del artista. Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/duplex/>).

Fig. 192. Gustavo Artigas, 2013, Voto por demolición. Cartel en el que se puede leer «¿Qué edificio en Fort Worth te gustaría que fuera demolido? Se parte de la encuesta para hacer una petición de demolición oficial al gobierno de la ciudad. Vota en línea en: votodemo.com». Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/voto-para-demolicion-fort-worth-texas/>).

Fig. 193. Gustavo Artigas, en proceso desde 2015, Dardos tranquilizantes. Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/tranquilizerdarts-2/>).

Fig. 194. Gustavo Artigas, 2022-2023, Disociación de color. Fotografía de la instalación donde a través de la proyección de video e iluminación programada se consiguen diferentes efectos de luz y color en el espacio. Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/colour-dissociation/>).

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 195. Gustavo Artigas, 2010-2011, Carrera de relevos (infinita), Boulder, Colorado, Estados Unidos de América. Captura de pantalla. Puede leerse «5. What would help Boulder to become a more diverse place?» «What is being insinuated in this question?». Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/relay/>).

Fig. 196. Gustavo Artigas, 2001, Las reglas del juego, frontón en la frontera entre México y Estados Unidos de América, San Diego y Tijuana, Estados Unidos de América y México. Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/las-reglas-del-juego-2/>).

Fig. 197. Gustavo Artigas, 2001, Las reglas del juego, evento deportivo en San Diego y Tijuana, Estados Unidos de América y México. Fuente: Gustavo Artigas (<https://gustavoartigas.com/ga/obras/las-reglas-del-juego-2/>).

Fig. 198. Olivia Vivanco, Los días, Tijuana, Baja California, México. En la fotografía pueden verse a ciudadanos haitianos en el albergue en las tareas días como el peinado o las interacciones sociales. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 199. Olivia Vivanco, De paso. Albergues y rutas en México. En la fotografía puede apreciarse un barracón con literas de un albergue donde los colchones se amontonan al fondo, en orden, unos encima de otros. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 200. Olivia Vivanco, Botella, Serie Fragmentos. Fuente: Cortesía del artista.

Fig. 201. Olivia Vivanco, Pasaporte, Serie Fragmentos. Fuente: Cortesía del artista.

Fig. 202. Olivia Vivanco, 2019, Exposición Les petites Haitís, Casa Refugio Citlaltépetl, Ciudad de México, México. Fuente: Cortesía de la artista.

Fig. 203. Olivia Vivanco, 2019, Exposición Les petites Haití, Casa Refugio Citlaltépetl, Ciudad de México, México. Fuente: secretaria de Cultura (<https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1498-19>).

Fig. 204. Estibaliz Méndez, 2017, Popocatépetl despierta, óleo sobre lienzo, 50 x 30.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Fig. 205. Estibaliz Méndez, 2017, Popocatépetl, óleo sobre lienzo, 15 x 20.

Fig. 206. Estibaliz Méndez, 2017, Burgos III, óleo sobre lienzo, 20 x 20.

ANEXO I

GUIÓN DE ENTREVISTA

IDENTIDAD, MIGRACIÓN Y ARTE

- ¿Por qué el tema de la migración?
- ¿Tu interés por el tema tiene algún origen personal?

PROCESO

ANTES

- Cuando decides hacer un proyecto nuevo
 - ¿Cómo consigues la información sobre el fenómeno migratorio específico que quieres tratar?
 - ¿Qué método de recogida de información sobre sujetos utilizas?
- ¿Qué proceso empleas para comprender el problema que quieres tratar?
- ¿Cómo ha sido el proceso para acercarte a las personas para cuestiones como conseguir que confíen en ti y hablen contigo?

ANEXO I

- ¿Cómo integras a las personas en la preparación de las fases anteriores a la obra?
- ¿Tienes como referente alguna otra disciplina que no sea la artística?

DURANTE

- ¿Cómo has procedido para procesar toda la información, tanto teórica como vivencial, recopilada?
- ¿Qué tratamiento les das a los datos recopilados?
- ¿Qué estrategias utilizas para poner en práctica tu proyecto con otras personas colaboradoras?
- ¿Qué estrategias o mecanismos reivindicativos usas?
- ¿Cómo integras las personas durante la obra?

DESPUÉS

- ¿Cuáles son las estrategias que empleas a la hora de elegir el modo de exponer tu trabajo?

RELEVANCIA DE LOS PROYECTOS SOCIALES

- ¿Cuál es la relevancia social de tus trabajos?
- ¿A quién se dirigen tus proyectos?
- ¿Cuáles son tus objetivos sociales?
- ¿Cómo crees que ayudas a las comunidades de migrantes?
- ¿Qué impacto consideras que tiene tu ayuda a través del tiempo?
- ¿Cómo piensas que puede aumentarse el impacto de estas actividades artísticas para que no queden en una mera acción efímera?

ÉTICA

- ¿Tienes algún tipo de sistema para informar a los participantes en tus proyectos sobre cómo va a ser el proceso de creación, la forma de

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

exposición, el objetivo de la obra...?

- ¿En algún momento te planteas cuáles podrían ser los problemas en cuanto a privacidad, repercusión, impacto, etc. que podrían surgir para esas personas que participan en los proyectos?
- ¿Te aseguras de que el proyecto es bien entendido por los colaboradores?
- ¿Te has encontrado con algún problema o dilema ético, como por ejemplo que alguien no estuviera de acuerdo con el resultado y quisiera retirar su colaboración, o que después de colaborar te pidieran algún tipo de compensación extra?
- ¿Qué estrategias utilizas para evitar conflictos con las personas que colaboran en tus proyectos?
- ¿Cuáles son tus fuentes a la hora de respetar a tus colaboradores en cuestión de derechos humanos?

ANEXO II

TABLA PARA DATOS SOBRE OBRAS

Una de las versiones finales de las tablas utilizadas para recopilar datos sobre las obras, exposiciones y artistas relacionados con el fenómeno de la migración como idea de representación y estudio artístico.

ANEXO II

SOBRE EL ARTISTA:

Nº

NOMBRE DEL CREADOR	
¿ES ARTISTA?	<input type="checkbox"/> SI <input type="checkbox"/> NO
¿ES ANTROPÓLOGO/INVESTIGADOR?	<input type="checkbox"/> SI <input type="checkbox"/> NO
¿ES MIGRANTE?	<input type="checkbox"/> SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/> NO SE INDICA

SOBRE LA OBRA:

OBRA		
AÑO		
TIPO DE OBRA	<input type="checkbox"/> Pintura <input type="checkbox"/> Fotografía <input type="checkbox"/> Escultura <input type="checkbox"/> Video arte <input type="checkbox"/> Dibujo <input type="checkbox"/> Grabado	<input type="checkbox"/> Performance <input type="checkbox"/> Exposición/muestra/instalación <input type="checkbox"/> Artes escénicas <input type="checkbox"/> Arte sonoro <input type="checkbox"/> Arte ilustrativo
OBJETIVO DE LA OBRA	<input type="checkbox"/> Individual <input type="checkbox"/> Colectivo	
TEMÁTICA		
¿ES POLÍTICAMENTE CORRECTA?	<input type="checkbox"/> Si <input type="checkbox"/> No	
PRETENSIÓN	<input type="checkbox"/> Documentar/registrar <input type="checkbox"/> Visibilizar <input type="checkbox"/> Comprensión de la realidad <input type="checkbox"/> Recordatorio de suceso/estado <input type="checkbox"/> Revitalización	<input type="checkbox"/> Reivindicar <input type="checkbox"/> Arte terapia <input type="checkbox"/> Representación de realidad <input type="checkbox"/> Creación de relación <input type="checkbox"/> Conocimiento del otro
¿QUÉ REPRESENTA?	<input type="checkbox"/> Espacio <input type="checkbox"/> Personas/seres vivos	
¿DÓNDE LO REPRESENTA?	<input type="checkbox"/> En el origen del creador <input type="checkbox"/> En el extranjero/lugar de destino <input type="checkbox"/> Lugar del problema <input type="checkbox"/> Otro	

EN RELACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA:

MÉTODO ANTROPOLÓGICO UTILIZADO	<input type="checkbox"/> Biografía <input type="checkbox"/> Arqueología <input type="checkbox"/> Etnohistoria <input type="checkbox"/> Observación participante <input type="checkbox"/> Entrevista <input type="checkbox"/> Ficción etnográfica <input type="checkbox"/> Antr. Visual/documental <input type="checkbox"/> Ficción posibilista	<input type="checkbox"/> Lingüística <input type="checkbox"/> Administrativa <input type="checkbox"/> Sketchbook/bitácora <input type="checkbox"/> M. comparativo <input type="checkbox"/> Gráfico <input type="checkbox"/> Sonoro <input type="checkbox"/> Etnomúsica <input type="checkbox"/> Etnografía de guerra
MODO DE USO DEL MÉTODO ANTROPOLÓGICO		

OTROS DATOS:

NOTAS	
FUENTE	

ANEXO III

CUADRO DE ANÁLISIS DE OBRAS ARTÍSTICAS

Abreviaturas utilizadas:

Tipo de obra:	Intención:	Método etnográfico	Objeto representado
pint=pintura	doc=documentar/registrar	ob=observación participante	S=Espacio
dib= dibujo	terap=arteterapia	ant.vis=antropología visual	P=Personas/ seres vivos
perf=performance	rec=recordatorio de suceso	bit=bitacora/sketchbook	
foto=fotografía	repr=representación de la realidad	gu=etnografía de guerra	
cart=cartelería	revi=revitalización de algo	etnh=etnohistoria	
vid=videoarte	reiv=reivindicación	fic=ficción etnográfica	
ilust=ilustración	comp=comprensión de la realidad	ent=entrevista	
son=arte sonoro	vis=visibilizar	bio=biografía	
exp=exposición	rel=creación de relaciones	lingü=lingüística	
esc=escultura	con=conocimiento del otro	arq=arqueología	
grab=grabado		ficpos=ficción posibilista	
inst=instalación		com=método comparativo	
graf=graffiti			
mur=mural			
crit=crítica			

Tabla 1
Análisis en obras del siglo XX

Obra	Figura	Técnica	Objeto de representación	Intención	Políticamente correcto?	Método etnográfico
Saliendo de la iglesia	142	pint	p	doc	si	ob/ant.vis/bit
Cuadernos de viaje	79	dib	p	doc/terap	si	ob/bit/gu
The guatinani world tour	84	perf	p	rec	no	ethh/fic
Bitácora	112	foto	s	repr.	si	bit/ant.vis/arq
My place	184	perf	s	reiv/reiv	si	ent
Allá cuelega mi vestido	19	pint	s	comp/terap/repr	si	bio/ob
Batalla de aztecas y españoles	172	pint	p	vis/rec	si	ethh/fic
Go no Go, les frontières de l'Europe	160	foto	p/s	doc/vis/reiv	si	bio/ob/ent
Urgente	101	cart	p	vis/reiv/repr	no	bio
Punk Project (1)	103	foto	p	doc/repr	si	ob/fic
Exodus	115	foto	p	vis/repr	no	ob
Performing the border		vid	p/s	doc/vis/repr	no	ob
The migration gained in momentum	154	pint	p	vis/repr	si	ethh/fic/ent
Home is a Foreign Place	78	dib		doc/repr	si	ligü
Retablo de Concepción Zapata	111	pint	p	rec/terap	si	bio
América invertida	121	ilust	s	reiv	si	fic/ant.vis

Tabla 2

Análisis en obras del siglo XXI

Obra	Figura	Técnica	Objeto de representación	Intenciones	Políticamente correcto?	Método etnográfico
Hueso del agua	75, 132, 180, 181, 182	son	s	comp	si	arq/ob/ent/fic
Los nombres de aquellos asesinados en el conflicto sirio entre el 15 de marzo de 2011 y el 31 de diciembre de 2016	137	perf	p	vis/rec	no	ethn/ent
Pabellón España bienal de Venecia	59, 60	perf	s	vis/reiv	no	
Mea culpa	128	exp		repr		
Flores para un desierto	134	perf	s	rel	si	ob/ent
El otro coyote	61	esc	s	rel/rel	si	
Flores para inmigración	45	foto	p	vis/rei/rel/con	si	bio/ent/ant. vis
La nube	143	perf	s	vis	si	ethn/ob/ent
Undiscovered Amerindians	162	grab	p	vis	si	ethn/fic/fis-pos/ant. vis
The third Space: cultural identity today		exp		vis	si	
Migración	131	inst	s	comp	si	com/ant. vis
People from before	70	foto/exp	p	doc/rec/con	si	bio/ent
Las reglas del juego	196, 197	perf	s	vis/rei	si	fic/ficpos
Faciés inventaire. Chronique du foyer du la rue Très Cloître	159	foto	s/p	doc/vis	si	bio/ent
Descenso	97	inst	s	vis	si	

ANEXO III

Les Cahiers afghans	69	exp	p	vis/repr	si	bio/ent
Paisajes de salida	63	foto	s	comp/repr	si	ent/ant.vis
Harragas	113	vid/inst	p	doc/vis/rei	no	bio/ant.vis
Cómo pájaros en alambre de alto voltaje	91	exp	s	vis/rei	si	fic
Serie Calais	124, 125	foto	s	doc/vis		ob/ant.vis
El proyecto del viaje de mapeo	65	vid/inst	s	doc	si	fic/ant.vis
The constellations	66	dib/ilust	s	doc/vis/rei	si	ob/bit/ant.vis
Bukhara	71	esc	s	vis/terap	si	bio/arq
Extranjeros en todas partes	139	perf	s/p	rei/repr	si	lingü
Diario de viaje de un inmigrante clandestino	161	foto	p	doc/vis	no	bio/ob/ent
Serie Territorio	153	foto	s	vis		fic
Los coches de la catedral	44	foto	p	doc/vis/repr	si	ob/ant.vis
Correspondencia	57	foto/vid/inst	s/p	doc/vis/repr	si	bio/ant.vis
Le hangar	64	foto	s	vis	si	ob/ent/ant.vis
Lengua madre	46	vid/inst	p	vid/ins	si	lingü
Serie Bâ oua Salâm. ¡Mi padre está de vuelta! La paz sobre mi padre	136	foto/ilust	p	doc/vis	si	bio/ant.vis
Where we are now	158	foto	s/p	vis/comp	si	bio/ob/ent/ ant.vis
Rio Negro		foto	s	vis	si	ethh/fic
Depuración étnica	157	foto	p	vis/rei	si	ficpos
Lost and found	77	son		doc/vis/comp	si	fic.pos/lingü
La casa ideal	58	foto/vid/inst	s/p	rei	si	bio/ent/fic. pos
El mito de Sísifo	82	vis/inst	p		rei/repre	ent

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Europlex	96	vid	p	doc/vis	no	ob/ent
Sin título (tanta oscuridad, tanto moreno)	12	pint	s	vis	si	bio
Strangers	119	pint	p	vis	si	bio/fic
Una cálida bienvenida	92	pint	s	rei	si	ob/fic
Serie Home	189, 190	foto	p	vis	si	ob/ent/fic/ant. vis
La prima cosa	33	foto	p	doc/vis	si	ob/ant.vis
Rostros y rastros de la Migración	114	foto	s/p	vis/rei		ob/ant.vis
Borders	94	foto		doc/vis/repr	si	fic/ant.vis
Abrazos no muros	93	foto		doc/vis/rei/repr	si	bio/ob/ent/ant.vis
Reliquias	110	foto	p	doc/vis/rec	si	bio/arq/ent
Tiwana		vid	s/p	vis/repr		bio/ob/ant.vis
Routes II	122	dib	s	vis/repr	si	bio/eth/ent
Autocar- Tangier	118	pint	s	doc/vis/repr	si	ob/lingü
Bleeding Takari II	150	esc	s	vis/rei	si	arq/eth
Viajar sin movimiento	151	inst	s	doc/vis	si	arq/fic
Migración de la presa de las Tres Gargantas	73	ilust	p	doc/repr	si	eth
Yendo por una buena ola - Huyendo por una mejor vida	88	graf	p	vis	no	com
The Mediterranean Door		pint/mur	s/p	vis		fic
La ley del viaje	4	esc	p	vis/rei/repr	no	fic
El bote de Ali	117	dib	p	doc/terap/repr		bio/fic/bit
Migraciones	116	pint	p	vis	no	eth
Humanidad	89	pint	p	vis	no	ob/ant.vis
La deriva humana	106	pint/mur	s/p	vis/rei	no	fic

ANEXO III

lo sto con la sposa		vid	p	doc/vis/repr	no	ob/ent/ant.vis
Mural en Melilla	56	pint/mur	s	vis/rei	no	fic
Dematerialization		pint	p	vis/rei	no	fic
The Raft of Lampedusa	120	pint/mur	s	vis/rei	no	fic
On traslation: Miedo/Jauf	107	vid	p	doc/vis	no	ent/lingü
La desaparición	148	foto/vid	s	doc	si	arq/ob
Niveco	98	foto/vid	s	doc	si	arq/ob
Luxury has a new adress	108	foto/vid	s/p	doc/vis	si	ob
Mupf (moviliario urbano para fronteras)		foto/vid/exp	s	comp		
Avalancha		perf	p	rei	no	ob/ent
Golden Visa	109	ilust	s	vis	si	fic/ficpos
Dark Places	140	foto/vid/inst	s/p	rei/crit	si	ethn
Contrageografias humanas	99	ilust	p	vis	si	ent
Interna o Externa		vid	p	vis	si	ent
Nuestro norte es el sur	123	ilust	s	vis/rei	si	ethn/fic
Europeanxvid		vid	s	doc/vis		ethn
Hipocresia ibérica		vid	p	vis		
Linton: 15lbs/3hrs per week/\$31.50	100	perf	p	vis/rei	si	ob/ent/fic
Tu huella es el camino, tu bandera es de paz	67	inst	s	vis/comp	si	fic
Amurallado	133	esc	s	vis/comp	si	fic/ant.vis
Desplazamientos forzados	74	perf		vis/comp	si	ethn/ob/fic

**ANEXO IV
PROGRAMA:
TALLER SOBRE ÉTICA ARTÍSTICA**

PROGRAMA: TALLER SOBRE ÉTICA ARTÍSTICA A TRAVÉS DE LA ANTROPOLOGÍA COMO MÉTODO DE CREACIÓN. IMPARTIDO EN LA UDLAP EL 24, 25 Y 26 DE ABRIL DE 2019

INTRODUCCIÓN

La interdisciplinariedad es una realidad en las artes de hoy en día. Las nuevas temáticas exigen nuevas metodologías y responsabilidades. Es por eso que este seminario sobre las responsabilidades del artista a través de los métodos antropológicos es muy adecuado para que los estudiantes en arte desarrollen nuevas formas de creación que tengan presente una ética de trabajo en sociedad.

OBJETIVO

El objetivo principal del seminario será ofrecer al alumno conceptos, métodos y ética antropológicos que pueda usar en los procesos de creación artística.

METODOLOGÍA

El curso tuvo un carácter teórico-práctico. Se comenzó por explicar algunos métodos propios de la antropología y la etnografía en la creación de conocimiento para poder ser usados en los procesos de creación artística. Durante este aprendizaje se hizo hincapié en el conocimiento de las acciones sociales como creadoras de cultura y la reflexión sobre los trabajos que toman parte en algunas de estas acciones. Para completar este conocimiento, se reflexionó sobre la importancia de la ética en los trabajos con seres humanos. Se hicieron reflexiones y debates sobre casos artísticos concretos. A partir de los conocimientos adquiridos, se realizaron análisis sobre los proyectos de los estudiantes o aportados por ellos a fin de que pudiesen desarrollar nuevas visiones de sus trabajos artísticos.

Temas

1. Antropología aplicada al arte

1.1. Conceptos:

1.1.1 Antropología social y cultural

1.1.2 Cultura

1.1.3 Etnografía y trabajo de campo

1.1.4 La migración humana

1.1.5 El arte en la sociedad

1.2. Metodologías:

1.2.1 La observación participante

1.2.2 El dibujo en etnografía

1.2.3 La ficción antropológica

1.2.4 Representación y captura de la realidad

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

2. Ética en el trabajo con seres humanos

2.1. La necesidad de la ética

2.2. La ética en antropología

2.3. La ética en el arte

Programa de actividades

24 de abril

1. Introducción al curso

1.1. Presentación y exposición de temas que serán tratados

1.2. Dinámica y objetivos

2. Conceptos antropológicos relevantes.

3. Metodologías antropológicas en el arte

4. Análisis de casos reales aportados por los alumnos.

5. Lectura obligatoria a elegir entre dos:

5.1. Vázquez Aguado, O., Vaz García, P., Fernández Santiago, M., Fernández Borrego, M., León Jariego, J. C., & Aguaded, I. (2008). *Comics sobre migraciones: Un medio de comunicación para público no especializado*. *Migraciones*, 23, 337-347.

5.2. Riboulet, C. (2012). *Migraciones visuales: Análisis del fenómeno migratorio a través del videoarte*. *Intercom. Revista Brasileira De Ciências Da Comunicação.*, 35(2), 169-188.

25 de abril

1. ¿Por qué utilizar la ética antropológica como referencia para el arte?

ANEXO IV

1.1. Explicación, ejemplos y reflexión sobre el trabajo en sociedad.

2. Análisis de casos reales aportados por los alumnos.

3. Reflexión sobre la lectura obligatoria

4. Lectura obligatoria a elegir entre dos:

4.1. Foster, H. (2001). *El artista como etnógrafo en El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. 175-207.

4.2. Álvarez, M. (2008). *Vinc a quedar-me. La repercusión del tema migratorio en las exposiciones de arte contemporáneo*. Ensayos. Historia y Teoría Del Arte, 15, 6-19.

26 de abril

1. La importancia de la ética en el arte.

2. Ejemplos y reflexión sobre casos artísticos en relación con las sociedades.

3. Análisis de casos reales aportados por los alumnos.

4. Reflexión sobre la lectura obligatoria.

ANEXO V

TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS

Entrevista 1 (E1): entrevista a Olivia Vivanco el 15 de julio de 2020

Identidad, migración y arte

¿Por qué el tema de la migración?

¿Tu interés en el tema tiene algún origen personal?

Tengo un trabajo previo, que no está en mi página, que hice con niños jornaleros migrantes. Este fue mi primer acercamiento a la migración. Fueron escuelas primarias para niños jornaleros migrantes. Me acerqué por curiosidad. Conocí a alguien que estaba dentro de este programa que tiene la SEP¹, que es muy interesante.

Este es otro tipo de migración. Son niños que viajan con sus familias a otros estados. Vienen de Guerrero, de Oaxaca... y viajan para trabajar. Es una migración donde viaja toda la familia. Yo me acerqué por el tema de los niños. Yo había trabajado antes con niños y me llamaron la atención las escuelas para niños jornaleros. Resulta que eran niños migrantes y a partir de ahí empezó mi

ANEXO V

interés por la migración.

Mi papá estuvo en algún momento en el programa bracero² que hubo en México junto con Estados Unidos. Esta era una migración legal, donde viajaban con permiso y por temporadas. Había fotos de mi papá cuando había estado en California que iba a la pista de naranjas. Entonces por ahí también hay un interés.

¿Por qué se van? En particular, los hombres... Porque en mi familia era mi papá el que se iba por temporadas y se ausentaba... Éramos muchos hijos y él siempre estaba trabajando. Entonces eran ausencias por temporadas, donde pasaban cosas aquí, pero él no estaba. Ahí hay cierto interés.

Yo me acerqué a la migración en una estancia que hice como voluntaria en la 72³. Tenía una amiga que trabajaba en el servicio jesuita. Ella iba a capacitar a gente que estaba haciendo voluntariados en los albergues. Entonces me interesó ir a voluntariado. Y a partir de ahí fue que ya me enganché con el tema y seguí trabajándolo hasta hoy.

Proceso

Cuando decides hacer un proyecto nuevo ¿Cómo consigues la información sobre el fenómeno migratorio específico que quieres tratar?

Trabajo más como por una cuestión intuitiva. Me pide establecer cierta interacción con el fenómeno, tener la experiencia de conocer a la gente, de vivir un poco el contexto. Luego ya empiezo a investigar, me voy un poco más sobre cuestiones más teóricas, informes, estadísticas...

2 El programa Bracero fue una serie de acuerdos firmados entre Estados Unidos de América y México en 1942. Eran acuerdos para trabajadores agrícolas migrantes a Estados Unidos de forma temporal, que garantizaban condiciones de trabajo dignas. El programa finalizó en 1964.

3 La 72 es un hogar refugio para personas migrantes en Tabasco. <https://la72.org/>

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Pero trabajo mucho con la experiencia. La verdad es que siempre he trabajado mucho así, como a partir del acercamiento primero. Y a partir de eso es que empiezo, nunca voy con la una idea preconcebida. Es el contexto el que me va guiando o el que me va dando ideas de cómo puedo abordar esa migración en particular. Porque, finalmente, son migraciones muy diferentes. Por ejemplo, la centroamericana a la migración haitiana, que he estado trabajando más recientemente. Son contextos y características muy diferentes y muy específicas para cada migración.

¿Qué método de recogida de información sobre sujetos utilizas?

Hago audios, dependiendo también de cómo la gente se presta.

Hay veces que, por ejemplo, en el caso de la migración centroamericana, de la pieza donde hice recogida de objetos que se llama Fragmentos. En esa lo trabajé dentro de la maestría. Digamos que ahí yo ya iba con la idea de trabajar migración. Migración centroamericana. Y ocupé la maestría como el medio para poder moverme, trasladarme y hacer el proyecto que yo quería hacer.

En ese caso estuve haciendo bitácoras. Estuve escribiendo todos los días lo que iba pasando. Ahí estuve recogiendo, porque no era tan fácil que la gente quisiera que la grabara. Y porque además eran contactos. En el caso de ese trabajo, las estancias no eran tan largas dentro de los albergues. Entonces había a quienes podía grabar, que se daba esa relación, grababa. Y quienes no, escribían. Trataba de ir guardando la experiencia.

Cuando estuve en la 72 estuve como tres semanas. Entonces había gente con la que sí podía establecer vínculos un poco más profundos. Dentro de lo que cabe. Porque estaban esperando algún documento, estaban esperando algún trámite de su visa humanitaria... Entonces estaban más tiempo y podía yo hacer cómo estas relaciones de confianza.

Pero en el caso de los migrantes que están uno o dos días solamente en el albergue, pues es complicado. Ahí he trabajado más bien a partir de bitácoras. O

sea, de ir llevando como un diario de campo.

¿Qué proceso utilizas para comprender el problema que quieres tratar?

Es mucho de observación. Veo mucho cine, por ejemplo. O sea, no soy tan teórica. Pero sí me gusta más la literatura. Las noticias también. Es como ir viendo qué está pasando y actualizarme.

Aunque no esté yo físicamente en el lugar, porque bueno, no puedo estar tanto tiempo allá, voy y vengo. Pero siempre estoy tratando de estar actualizada, de qué está pasando, para estar pensando cómo voy a ir, qué es lo que voy a hacer. Por dónde voy a entrarle al tema.

Porque finalmente son procesos que siempre están cambiando. Por ejemplo, ahorita, en la cuestión de los centroamericanos, ya no es el tren, ya no es la Bestia⁴, la principal forma de traslado por el país. Pasó a segundo o tercer término. Ya hay otras maneras. Las rutas ya cambiaron. Entonces, siempre tengo que estar checando que está pasando.

Aunque no esté allá, ahora estoy muy alejada de la migración haitiana porque no he estado yendo a Tijuana, pero sí sé que está pasando. Tengo ya contactos. Amigos haitianos que me van contando. Les voy preguntando cosas. Es la forma en la que estoy, más o menos, tratando de estar en contexto.

¿Cómo ha sido el proceso para acercarte a las personas para cuestiones como conseguir que confíen en ti y hablen contigo?

Nunca llegó como fotógrafa. No es algo que oculté, pero no es lo principal. En el caso de la migración centroamericana, cuando voy a los albergues llego como voluntaria. No es la cámara lo primero que saco.

Dentro de la convivencia que se va dando de desayunar, cuando se les

4 La Bestia es un tren de carga de México, que además de combustible y otras materias, es utilizado por la migración que busca llegar a Estados Unidos de América.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

apoya en esto o aquello, pues les platico. Les voy platicando. Porque siempre sale el tema de por qué estás aquí, de dónde vienes... Y pues les platico que estoy haciendo. Y así es como, poco a poco, me voy presentando y diciéndoles que estoy haciendo un trabajo, trabajando ese tema, que ya tengo tiempo trabajándolo... y así es como voy contactando a la gente.

A partir de lo que quiero hacer les voy explicando. Lo que sí, es que nunca fotografío gente que no esté de acuerdo. Y en realidad, si ves mi trabajo, no hay gente en el caso de la migración centroamericana. Porque en ese caso sí he sido muy cuidadosa en el sentido de guardar su identidad. Porque algunos vienen huyendo de la mara⁵, de violencia... entonces trato de abordar más bien los espacios. Es curioso porque tengo mucho contacto con la gente, aunque la gente no aparezca en las imágenes. Es algo que busqué mucho cuando empecé a trabajar temas de migración.

Personalmente, me choquea mucho el hecho de fotografiar a gente que ya está de por sí en una situación muy vulnerable, y llegar y vulnerarlos todavía más. En el sentido de hacer una imagen de alguien que está pasando por un momento difícil. Que además es un momento muy breve de su vida en el que está muy vulnerable. Y es como evidenciar algo que no es. Que es solamente en un lapso de su vida. No sé. Es como... esa cuestión siempre me ha movido mucho.

Por eso en el tema, particularmente de centroamericanos, he trabajado más con espacios y con objetos.

¿Cómo integras a las personas en la preparación de las fases anteriores a la obra?

Siempre les digo que estoy haciendo. Que estoy haciendo, que haga, les muestro mi página, les cuento que en realidad no trabajo para ... porque siempre es lo primero. Te ven con una cámara y creen que eres periodista. Por eso siempre

⁵ La mara es un grupo de diversas nacionalidades de centroamericana de pandillas criminales que forman una de las principales causas de violencia en el continente.

ANEXO V

trato de presentarme primero. Enseñarles mi trabajo, decirles que estoy haciendo antes de sacar una cámara. Para que no haya este estrés de, ¿me vas a sacar en un periódico o algo?

Generalmente, siempre les platico, siempre les cuento. Qué estoy haciendo, si es para una cuestión académica... qué es mi trabajo. Como persona, en realidad sí he expuesto, sí expongo, pero no soy una artista de galería. No soy una artista que venda obra, que comercialice mucho mi trabajo.

Alguna vez una curadora me dijo que son temas muy sociales, que son temas muy importantes y necesarios, pero que no son nada sexis. O sea, que no son temas sexis para colgarse en un museo, ni en una galería.

Entonces, siempre les explico en que estoy trabajando y de hecho con algunas personas, incluso centroamericanos, sigo teniendo contacto por Facebook.

En la serie Reliquias hay una imagen donde una persona tiene la foto de su familia. Están su esposa y sus hijos. A ellos los conocí en la 72 y estaban el señor y su hijo. Los conocí ahí y les hice fotos. Después, varios años después, como tres años después, me contacta el chico por internet. Para decirme que perdieron esa foto y que si les puedo mandar ese archivo que les gustaría tenerlo, que la perdieron. Y, además, que si yo no tenía más fotos de él en la 72, en ese contexto donde yo les hice fotos, porque él estaba tramitando en los Estados Unidos, y necesitaba como evidencias de que había huido de El Salvador y que había pasado por albergues y demás. Sí, tenía fotos de él, entonces se las envié. Pero creo que lo que más le emocionó fue recuperar esa foto.

Entonces sí, sigo teniendo contacto con algunos. Algunos los he perdido, porque cambian de número, ya que algunos no están tan familiarizados con las cuestiones digitales, entonces cambian de contraseña, ya no recuperan sus contactos. Pero con muchos sigo teniendo todavía contacto.

¿Tienes como referente alguna otra disciplina que no sea la artística?

Curiosamente, siempre he trabajado a partir de la foto documental. De acercarte al fenómeno. Pero hice conciencia ya después. En realidad, sí me baso un poco en ciertos procesos, un poco hacia la etnografía. Que es el registro, el hecho de la observación. De que parto de observar para hacer. No llego esta cosa predeterminada de voy a hacer tal cosa y todo se tiene que ajustar a mi idea. Me gusta más trabajar de la otra forma. De conocer y a partir de las relaciones, de lo que se va dando, ir pensando. Porque, además, a mí me parece más interesante personalmente, porque implica un reto. Implica como esta cosa de tener como un lego. Es como llegar y tener como las piezas de ese fenómeno y pensar que puedo hacer con esas piezas. Más que ir con la idea.

Es realmente lo que me emociona de estos trabajos, conocer el contexto y a partir de esto pensar como lo puedo armar. Y para esto me baso en los testimonios de voz, de las bitácoras, de hacer registros solamente a veces de espacios. Ir pensando cómo puedo unirlos de alguna forma.

Yo empecé a estudiar comunicación gráfica, pensando en la fotografía. Era la carrera de la UNAM⁶ que más fotografía tenía. Yo empecé a hacer fotografía como a los 17, iba en el CCH⁷ cuando empecé a hacer foto. Y fue una decepción la comunicación gráfica. Bueno, uno que es ñoño, bueno, siempre hice todo, uno cumple y hace todas las tareas y demás. Pero fue lo que menos hice, fotografía. Y fue en el centro de la imagen donde ya realmente empecé a hacer como foto más en serio. Pero me fui dando cuenta de que, en realidad, a mí lo que siempre me interesó es acercarme a la gente. La fotografía era el pretexto, fue el pretexto.

A mí me ha costado mucho trabajo asumirme fotógrafa. Siempre “es que es fotógrafa” [refiriéndose a lo que otros dicen] y a mí siempre como que no me gustaba. Yo sentía como que era algo que me encerraba demasiado. Como meterme en un solo cajón. Y cuando empecé a trabajar, más que nada,

6 Universidad Nacional Autónoma de México.

7 Colegio de Ciencias y Humanidades.

ANEXO V

la migración, u otros proyectos, empecé a pensar en otras estrategias y otras formas, pues fue cuando me di cuenta de que realmente a mí lo que me llamaba era la antropología y la etnografía. Pues es como que dije yo de aquí soy. He vivido en un error. La parte artística es lo que me gusta mucho, pero la verdad es que, la cuestión antropológica, y eso de estar con la gente y de cómo analizar los contextos y de pensar cómo estas formas en las que trabajar las personas. Pero todos estos factores que hay que tomar en cuenta cómo no vulnerarlas, cuál es el contexto, de dónde vienen, eso me interesa mucho. Siento que para mí eso es importante, la salida artística siento que ya es más fácil para mí. Pero para mí lo complejo, o más bien lo importante o lo más interesante es armar. Cómo armar esas piezas para darle una salida.

Curiosamente, di con un diplomado en antropología del arte, que bueno ahora me invitaron a dar un módulo de ese diplomado, que es muy visual. Se llama Exploraciones de la mirada. Tiene que ver más justamente con mis procesos de llegar a la representación. A partir de estas, yo creo que los y las artistas vamos haciendo, no hay como una metodología. Yo creo que cada quien arma su propia metodología. Lo que me parece interesante de estos temas es que, además, no te puedes casar con una fórmula, porque cada contexto es diferente. Entonces hay que inventar una metodología para ese contexto.

Fue así como me fui dando cuenta de que realmente estas herramientas, que de alguna forma yo había empezado a usar como de forma intuitiva, “qué me hace falta, cómo puedo llegar a eso” pues son parte de la disciplina y que se integran y funcionan muy bien.

Siento que hay mucho, en particular a mí porque estoy en el tema de la migración, que me movió mucho. Esta cierta superficialidad de abordar, de solamente llegar y hacer fotos. Que sí, muestra una problemática, pero como con poco compromiso o poca relación con la gente. O sea, hablar del fenómeno, pero sin tener realmente... Finalmente, uno nunca va a ser el otro. Eso es un hecho. Pero tratar de acercarte un poquito más. De ir un poquito más allá. Entonces,

es ahí donde me di cuenta de que estas herramientas, el estar, el escuchar, el analizar, el ir hacia el contexto de la gente, pues si me dan como la perspectiva de lo que quiero hacer.

Durante

¿Cómo has procedido para procesar toda la información, tanto teórica como vivencial, recopilada?

Hago, por ejemplo, las transcripciones, las bitácoras. En el caso, por ejemplo, de la parte teórica, pues hago algunas notas, tengo como algunas referencias.

A partir de la maestría fue que tuve que entrar como mucho más a la teoría. Lo hago, pero hay autores que me gustan mucho. Augé⁸, por ejemplo, me gusta muchísimo. Siento que es muy fácil de leer. Marc Augé siento que tiene una cosa muy poética en sus textos. También se me hace más como hacia el arte en muchos de sus textos.

En el caso de los audios, transcribo y voy haciendo frases. Voy subrayando cosas procomunes, cosas que repiten los migrantes de dónde vienen.

Cuando estoy de voluntaria en la 72, normalmente lo que hago es que estoy en el área de registro. Entonces esa parte me sirve muchísimo porque es el primer contacto de los migrantes, de la gente que viene apenas cruzando de Guatemala con el albergue. Salen muchísimas cosas de la experiencia, que puede haber sido una experiencia más o menos fácil, o una experiencia en la que ya en unos cuantos kilómetros, ya hubo una violación, ya hubo un robo... entonces ahí es donde escuchó también mucho esta parte.

Cuando estoy como voluntaria siempre tengo una libretita y voy anotando como ese tipo de frases, lo que escucho o cosas que me interesan. Y luego van saliendo palabras o conceptos comunes, o sensaciones en común, emociones,

8 Marc Augé antropólogo francés especializado en etnología.

ANEXO V

miedo... esta incertidumbre, cómo se sintieron. Incluso la cuestión de que sintieron cuando fueron agredidos, en quien pensaron. Entonces, porque eso no lo puedo grabar, es muy personal, entonces eso nunca lo grabo, pero sí tengo una libretita donde voy haciendo ese tipo de anotaciones. A veces, cuando no puedo grabar, pues hago eso y a veces lo vacío en la bitácora, o me quedo solamente con las libretas de notas.

¿Qué tratamiento les das a los datos recopilados?

Fíjate que no siempre los utilizo en las piezas. Es más, lo utilizo para ir armando, como para pensar. A veces uso solamente frases, porque tú sabes que a veces tienes que tener diferentes statements. El que se pone en una exposición, si mandas a un concurso... entonces, pues voy agarrando un poquito de esas experiencias, para ir como armando o para algún texto que tengo que escribir sobre eso, de ahí voy trabajando.

Por ejemplo, en Parejas, es la narración, pero no está. Es el registro de voz. Es como el registro de voz del migrante, gente que me está describiendo su lugar de origen, la foto del lugar de origen, pero no aparece el migrante. Ni aparece lo que me dice. Solamente aparece el registro.

¿Qué estrategias utilizas para poner en práctica tu proyecto con otras personas colaboradoras?

[Sobre el proyecto con haitianos]

Yo con el tema de los haitianos, la migración haitiana, llegué un poco por casualidad. Porque yo estaba en Tijuana visitando a un amigo allá. Y justo fue el momento en el que llegó toda esta migración que se quedó detenida ahí, porque ya no pudieron pasar. Estaban pasando y llegó Trump y detuvo esta ley que había puesto en marcha Obama, que les permitía estar una cierta temporada en Estados Unidos. Y me interesó.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Entonces empecé a visitar con mi amigo algunos albergues, como a familiarizarme un poquito con el tema y conseguí chance de estar en ese albergue. Que me permitieran estar ahí. Pero sí fue una experiencia muy particular porque es una migración muy diferente. También había la cuestión del idioma.

Hay algo muy curioso con la migración haitiana.

En el caso de la migración centroamericana, los albergues son generalmente religiosos, entonces hay esta cosa de que, creo que tiene que ver también con la religión, los centroamericanos se asumen mucho. Tienen esta cuestión como judeocristiana de ... sufro, soy víctima y entonces tú me vas a ayudar.

En el caso de los haitianos, que son protestantes, ellos tienen como una cuestión de "nosotros podemos". Nosotros vamos a salir. Y son muy unidos. Entonces ahí me falló la estrategia de decir estoy en un albergue y soy voluntaria. Porque no había nada que yo los pudiera ayudar. Ellos no permitían que nadie los ayudara. De hecho, para la gente que estuvo apoyando, que fue más sociedad civil, en el caso de Tijuana, de la migración haitiana, fue muy útil el hecho de que ellos sean tan autogestivos. Porque les permitía solamente concentrarse en conseguir los apoyos de comida, de colchones y no tener que estar como al pendiente de esta parte de qué van a comer, ellos son como súper autogestivos.

Entonces, ahí la estrategia fue estar. Fue ir todos los días, todos los días estar ahí. Y tuve la suerte de que una niña, dos niños, hablaban español. Habían crecido en dominicana. O sea, eran mis traductores. Se dieron de alguna manera cuenta de que ya no iban a poder pasar.

Al principio tenían mucha reticencia de establecer contacto con mexicanos. Porque ellos tenían esta idea de nosotros, no vamos a quedarnos aquí. Nos vamos a ir. Pero cuando vieron, ya que iba a ser muy complicado...

Yo empecé a enseñarles español a los niños. Hice un juego de lotería⁹

⁹ El juego de lotería es un juego en el que existen unas tarjetas que se van sacando al

ANEXO V

para que aprendieran las palabras. Pero les puse otras imágenes que eran cosas de uso común. Más que el tololoche¹⁰ que viene en la lotería, que no es como un objeto que sea cotidiano. Y a partir de ahí fue que empezamos a establecer un cierto vínculo. Porque empezaron a acercarse también para querer aprender español. Entonces fue a través del juego que empezamos a establecer vínculos. Y fue muy interesante, porque cuando yo les pedía hacer foto no querían. Pero cuando les pedía hacer video y solamente ponía la cámara, de alguna fue un consentimiento implícito, en el hecho de seguir haciendo su vida sabiendo que estaba ahí la cámara. Porque yo la quitaba y luego seguía platicando con ellos.

Pero me tardé. Fueron como dos semanas de ir todos los días, estar ahí todo el día, estar con ellos haciendo actividades. Y de hecho el material que tú ves lo hice en dos días nada más. Fueron muchos días de tratar de establecer vínculo, de hecho, por eso esa serie es muy pequeñita. Si te fijas en imágenes son cinco fotos, esa serie y el video. Pero fue así como empecé a trabajar con ellos.

Ya después, platicábamos, aunque no nos entendíamos. ¿Sabes cuándo fue el momento en el que ya supe que me habían aceptado? Cuando las mujeres me dejaron entrar a la cocina. No me dejaban entrar a la cocina a ayudar. “No, no. No necesitamos”. Y un día me dejaron entrar. A partir de ese día fue que ya pude grabar.

Has comentado que has estado en diferentes albergues, ¿cómo es la relación con las autoridades, con los responsables de los albergues?

Me abrió muchas puertas el haber estado en la 72. El hecho de haber estado ya en un albergue, se conoce toda la red de albergues. Todos se conocen. Porque, además, generalmente, hacen encuentros, hacen informes en conjunto.

azar y los jugadores van marcando en sus cartones de imágenes las que aparecen. Es similar al bingo español, pero con imágenes.

10 Tipo de contrabajo utilizado en la música tradicional mexicana.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Los albergues hacen estadísticas de cuántos migrantes han pasado. Entonces todos los directivos de albergues religiosos se conocen. Entonces el hecho de haber estado en uno me facilitó mucho poder estar en el otro. Como fichitas de dominó, uno me llevó al otro. O sea, el hecho de mostrarles algo. Por ejemplo, en el caso de lo de la 72 de Reliquias. En una exposición que organizó el servicio jesuita migrante que se llamó “Todos somos migrantes” incluyeron esas fotos y en esa exposición invitaron al padre Solalinde¹¹ a inaugurarla. Entonces él conoció esas fotos. En ese momento solamente platicamos de las fotos, pero después fui a Ixtepec¹² y le planteé que quería hacer y demás. Le platiqué que había estado en la exposición. Entonces eso ya me abrió las puertas. Y ha sido así.

En algunos contextos ha sido un poco más difícil. Por ejemplo, cuando estuve en Altar¹³, en Sonora. Ese sí es un contexto muy complicado. Es una zona que está controlada por el narco. Entonces el padre prisciliano que es el que está ahí en ese albergue. Ahí no me pude mover con tanta libertad. [se omite información facilitada por la entrevistada por considerarse delicada]. Entonces tiene que acatar, he visto demasiado. O sea, ya. Es otro migrante, otra vez. Trato de que no vaya por ahí, de que no sea una confrontación al espectador. Si no que sea como algo mucho más sutil.

Después

¿Cuáles son las estrategias que utilizas a la hora de elegir el modo de exponer tu trabajo?

Algo que sí trato de cuidar es el montaje. El cómo se va a mostrar. En cuanto

11 Alejandro Solalinde es un sacerdote católico mexicano defensor de los derechos humanos de los migrantes.

12 Ciudad Ixtepec es una ciudad en el estado de Oaxaca (México). En este municipio se encuentra el albergue Hermanos en el Camino creado por iniciativa del padre Solalinde en 2007. <http://www.hermanosenelcamino.org/>

13 Altar es un municipio en el estado de Sonora, al norte del país, que hace frontera con Estados Unidos de América.

ANEXO V

a materiales. En cuanto a tipo de marco. Porque para mí eso es superimportante. Que no choque con lo que estoy diciendo. Por ejemplo, con los temas que yo trabajo, no uso papel brillante o papel satinado. Siempre trato de usar cosas que sean más orgánicas, que sean sencillas, pero no pobres. Que haya algo del fenómeno en cuanto a cómo se muestra, como algo humano. Pero que no se vea pobre ni de mala calidad. Como darle una dignidad. Que haya congruencia entre lo que estoy diciendo y lo que estoy mostrando y como lo estoy mostrando. Pero que sí se vea como una cosa orgánica.

Por ejemplo, ahora que hice la exposición de la migración haitiana con Gema Argüello, fue la curadora, hablábamos del fenómeno, de cómo mostrarlo. Se habla mucho de visibilizar la migración. Entonces, llegamos a la conclusión de que el hecho de poner las imágenes en pared, siempre es como limitarlas. Es como ponerlas en un plano y como casi como adherirlas, como ponerlas en un solo nivel. Y que la interacción con las personas es muy limitada. Entonces, decidimos imprimir en tela. Nunca lo habíamos hecho. No utilicé tela de donde se imprime normalmente foto, que es como cambas. Si no, busqué una tela que es transparente, lo fuimos a imprimir al centro, en plóter. Y me hicieron varias pruebas y me gustó el resultado. Porque lo que pasó es que son imágenes que se pueden ver por los dos lados. Entonces lo montamos como si fueran tendederos. Un poco con esta idea de lo cotidiano. Del tendedero de los migrantes. De que se tiende la ropa. Y que también la pudieras transitar y que la imagen la pudieras ver de los dos lados.

Entonces tratamos de jugar con eso y me gustó mucho el resultado, porque siento que era como mucho más, o sea era una experiencia más vivencial, más de recorrido y que de alguna forma también implicaba el transitar las imágenes. Pasar por el medio de las imágenes. Recorrerlas. Yo hice algunas grabaciones con los haitianos, entrevistas y las tuvimos como fondo. Entonces varias de las personas que estaban en esas imágenes son las que hablaban. Había cosas que la gente hablaba, que podías como ligar, saber quién era quién estaba hablando. Ciertos detalles, pistas que te daba.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Eso es algo que, si trato de cuidar, que sea congruente con el montaje. A veces yo no puedo, cuando son por ejemplo exposiciones colectivas, pues ahí yo no puedo ser parte del montaje. El curador o el museógrafo es el que decide en qué lugar va a ir. Pero por eso trato de cuidar mucho el montaje, el material. Que por lo menos la parte que a mí me corresponde, que es mi propio discurso, que es mi pieza, y cómo la estoy presentando sea congruente con lo que estoy trabajando. O sea, si son marcos, son marcos de madera muy naturales, que no le quiten importancia a la imagen y otro tipo de enmarcado que me gusta mucho, que es solamente una orilla alrededor. O la imagen volada. Pero no trato de meterle, por ejemplo, formatos enormes. Solamente tengo dos piezas que, si son formatos grandes, pero porque son espacios. Pero también en eso, trato de no hacer espectacular el fenómeno, sino que pueda dialogar como de uno a uno. Incluso formatos muy pequeños, donde el espectador tenga que acercarse. Que tenga como que ir y establecer un contacto, además como físico. Que sí haya un acercamiento a la pieza.

Relevancia de los proyectos sociales

¿Cuál es la relevancia social de tus trabajos?

Tiene que ver también con los contextos en los que se inserta. Creo que, si solamente se movieran en galerías, sería otra cosa. En contextos donde se puede dialogar las piezas, donde puede haber como charlas, donde pueda incluso invitar a otras personas a que hablen del fenómeno. Creo que ahí es por donde cobra sentido. Tampoco es que diga, no, yo no quiero entrar en una galería. Son cosas que si se dan está interesante, también sería como padre. Pero sería una cosa también muy interesante ver cómo se puede llevar a una galería. O sea, como justamente darle como este contexto social dentro de un espacio así. ¿Cómo sería? Cómo habría que de alguna forma que revestir el proyecto para que pudiera ser atractivo, o más bien, más que atractivo, pudiera mover interés en esos contextos.

ANEXO V

Pero creo que es por ahí, pues a veces me contacta gente también que quiere saber cómo llegué a los albergues, o alumnos o gente que está interesada en los temas. Pues bueno, generalmente, siempre participo cuando me buscan para algo así. Sí, me han pedido fotos para publicar para cuestiones de migración. Siempre son temas que tienen que ver con contextos de información o de migración, no tengo ningún problema de que mis fotos se publiquen. Si no hay ningún pago no hay problema siempre y cuando aparezca mi crédito. O sea, que aparezca mi nombre y es todo.

Sí, procuro que se mueva hacia esos contextos, donde pueda tener como un cierto eco, o pueda generar que haya gente que pueda a partir de mi trabajo encontrar esa puntita para irse hacia saber más de la migración.

¿A quién se dirigen tus proyectos?

Cuando hago proyectos nunca pienso en quién lo va a ver. Realmente me muevo más por mis intereses como artista. O sea, no pienso en quién lo va a ver, ¿va dirigido hacia acá, hacia acá? Parto de los temas que me interesan, de cómo lo veo, de cómo me gustaría que se viera, pero no pienso en que lo vea tal sector o tal sector. Que a lo mejor por eso es que nunca he pensado en ir a sectores comercial galería, sino que pienso solamente en que sea congruente con lo que yo veo. Con el contexto que yo veo. Trato de ser lo más ética posible. Pero siento que uno puede tener su propia ética, o puedes tener un concepto o una ética, pero a veces hay situaciones que uno desconoce. O los contextos te llevan a situaciones que son complicadas. Entonces siempre trato de actuar lo más apegado a lo que creo correcto. Sin dañar a nadie, sin que haya repercusiones en los migrantes principalmente. La gente que me ayuda, que colabora conmigo, y que de alguna manera confía en mí.

No tengo un público meta como tal. Si no más bien pienso en cómo hacer este trabajo congruente, ético, que exprese lo que yo quiero decir o más. Que

de alguna forma diga lo que yo creo que estoy diciendo. Pero no pienso en un público en particular. Nunca he tenido la idea de ... va dirigido aquí, va dirigido allá o esto es para un museo... Me gusta que sea un museo el que lo busque, me gusta que sea un contexto académico, que sea un interés más general. Que a cualquier persona le pueda llamar o le pueda decir algo. No voy hacia algún público en especial.

Claro que, si es un contexto de migración académico y demás, pues claro, me gusta mucho porque siento que de alguna manera tiene un eco. Va a tener como un eco hacia gente que haya está trabajando el tema o que tiene interés en particular y que a lo mejor puede ver otras cosas o entender otras cosas, o pensar en otras cosas. O aportar también. Porque también eso me gusta mucho. Es el hecho de que yo veo una cosa, pero los otros ven otras que a lo mejor yo no vi. Y que eso también me va a mí enriqueciendo para los trabajos.

¿Cuáles son tus objetivos sociales?

Todos los referentes de la gente que había estado trabajando en la migración vienen mucho del fotoperiodismo. Entonces, platicando justo de esto que te decía que platicaba con Gema Argüello, de esto, de sacar a la experiencia de la migración, de esta cosa bidimensional, confrontativa, a algo más humano. No sé si decir humanizar la migración, pero creo que no la migración, más bien sería un poco como humanizar la representación de la migración. Más que la migración. O sea, darle un sentido más sensible a la experiencia. Que se vea la migración como una experiencia y no como algo que no tiene fondo.

Una vez, una foto que me impactó mucho fue una, había una exposición de Isabel Muñoz en el Centro Cultural de España¹⁴ sobre migración, que hizo con unos periodistas. Y hay una foto en la que tiene a una persona que tiene una pierna amputada y está en medio de una vía del tren y la iluminación es superdramática. O sea, es una iluminación que no es natural, una iluminación artificial. Entonces, a mí lo que me hizo pensar esa iluminación artificial es que era una puesta en

14 Centro Cultural de España en México (CCEMx) es una plataforma de promoción y cooperación cultural <http://ccemx.org/>

ANEXO V

escena. Entonces me causó mucho conflicto. Porque yo dije como, o sea, es como el evidenciar acaba siendo como una cuestión espectacular. Entonces, me movió mucho. Y mira que el trabajo de Isabel Muñoz me gusta mucho, pero esa foto en particular, me movió mucho. Porque dije, es una persona vulnerable, pero la forma en la que estaba representada, si me movió mucho. Entonces, sacar de la espectacularidad como la migración, o el fenómeno, hacer como una cosa sensible.

¿Cómo crees que ayudas a las comunidades de migrantes?

Siento que son palabras muy grandes. Pienso simplemente en poner algo más sobre la mesa. Es un tema que se ha abordado mucho. Cuando empecé a trabajarlo, también me decían, ay, pero por favor, la migración se ha abordado muchísimo, o sea, busca otro tema. Pero la verdad es lo que me gusta. Y es lo que me movió.

Dentro de la migración que me toca y que he trabajado, pues bueno, lo he trabajado de esta forma. Pero más que ayudar, siento que es como, poner otra opción de cómo ver. O sea, creo que todas las formas son válidas, quizás algunas a mí me chocan un poco, como te decía el fotoperiodismo, y digo, no todo. Ciertas imágenes o ciertos autores, pero no todo es así. Pero bueno, igual y también cumplen su objetivo con cierto público, ciertas personas eso es lo que les mueve.

Entonces, más que ayudar, siento que es como poner otra opción. Cómo colaborar a que haya otras formas de ver. Porque es cierto que tener una repercusión, tal cual, sobre los migrantes, sobre una comunidad en específico, sobre una persona en específico, pues no sé. Podría decirte que más bien he tenido contacto con gente particular, que por cuestiones hacemos amistad y demás. Y pues que se han quedado aquí. Hace poco unas haitianas que vinieron de Chile las hospedó mi sobrina que se iban a ir a Estados Unidos. Este, pues más bien creo que ha sido como con la gente con la que he trabajado directamente, más que decir que mi trabajo como tal crea una repercusión en una comunidad

muy amplia. Si no más bien, pues me ha permitido contactarme con gente y poder apoyarlos en algunas cosas que he podido. Creo que ha sido más bien como la oportunidad que me ha dado de conocer gente y de poder cómo tener estos intercambios de experiencias. Incluso de alguna forma como retribuir la forma en que ellos me han ayudado, me han apoyado en mi trabajo a que cuando ellos están en alguna dificultad, o poder apoyarlos también.

Entonces, más que mi trabajo como tal ayude, creo que es mi trabajo como tal una opción más. Como otra forma de ver. Es como tener un abanico más amplio de formas de llegar al tema, más que tenga una ayuda como tal.

¿Qué impacto piensas que tiene tu ayuda a través del tiempo?

Fíjate que por ejemplo en el caso de Fragmentos fue muy interesante porque cuando estábamos recogiendo los objetos, para mí era muy interesante como la gente los significaba. Como los migrantes significaban los objetos que íbamos recogiendo. Pero también fue muy interesante, como ellos mismos se daban cuenta de, o sea, como reflexionaban sobre su propia experiencia. Entonces creo que, por ejemplo, esa experiencia fue muy enriquecedora para las dos partes. Porque también ellos al momento de significar, como de decir esto si puede ser algo que podríamos haber tirado o esto no. También era como una forma de ellos, de cómo ir armando su propia experiencia, como de reflexionar sobre todo lo que pasaban. O sea, que experiencia si habían tenido y cuáles no. Por ejemplo, por qué algún migrante si recogía alguna medicina y el otro no. Porque él había tenido la experiencia de que él o alguien más en el viaje se había enfermado y había tenido que tomar ese medicamento. Entonces era como ir llenando huecos de la experiencia. El otro, en el objeto que recoge, me cuenta algo que pasa en el proceso y eso fue bien interesante. Y también hubo gente que me ayudó en ese proceso que eran voluntarios, era gente que estaba haciendo voluntariado en los albergues. Porque, hijole, ese proyecto fue bien complicado, no parece, pero sí. Porque no era nada más como decir, ay, vénganse, vamos a las vías a recoger objetos. Si no, pues también ellos corrían riesgo de que llegara migración y se

ANEXO V

los llevara. Porque hay zonas donde es tierra de nadie. Entonces, por eso es que iban conmigo también los voluntarios, la gente que estaba haciendo voluntariado. Entonces para ellos también fue muy muy padre. De hecho, tengo testimonios, tanto de la gente que recogió como de los voluntarios. Y también hicieron unas reflexiones bien interesantes.

Por ejemplo, cuando estuve en Ixtepec eran unos chavos que iban como de una universidad que parecía que iban a fuerzas a hacer un voluntariado. Después de que hicimos lo de la recolección, como que si les cambió mucho. Si les movió el tapete de ahí, de la experiencia de recoger las cosas y de lo que los migrantes pasan. Entonces, ahí es más bien como que siento que son estas como pequeñas experiencias que van pasando en el camino, que son las que mueven cosas. Digo la obra también espero. Pero estas cositas que van pasando en los procesos son muy interesantes. Son bien enriquecedoras. O el hecho de que la gente me contacte mucho tiempo después. O que sigamos en contacto.

En Tijuana hice amistad con Paul, que es quien lleva la asociación de migrantes, la primera asociación de haitianos en Tijuana. Y pues ya es mi amigo. Ya pasó de ser una colaboración a ser amistad. Entonces esto también es como muy padre. Porque ya la relación no se basa en el interés de tu comunidad o de ser haitianos, sino que ya es como otra cosa.

Entonces eso es lo que es muy interesante, cómo se va alimentando y también ya establezco relaciones con ellos desde otros lugares.

¿Cómo crees que puede aumentarse el impacto de estas actividades artísticas para que no queden en una mera acción efímera?

Mira es que la verdad, si te soy sincera, la forma en la que podría no ser tan efímeras es tener algún financiamiento. Porque muchas actividades las hago sola. Entonces, es complicado estar haciendo la recolección, estar haciendo el registro, hacer video, hacer... entonces, por eso también que luego me voy

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

más a la bitácora, solamente a la grabación de audio. Porque... pues no tengo un equipo de trabajo. Soy yo sola. No sola de, ay, pobrecita, pero bueno, es complicado, pues organizarse para hacer una memoria, o llevarlo a algo más, de tener un registro mayor, si no tienes gente que te apoye. A veces implica viajes... digo, por ejemplo, cuando hice esas recolecciones, pues conté con voluntarios, eso me ayudó muchísimo. Pues los voluntarios me ayudaban a explicarles a los migrantes como hacer la recolección, a guardar las cosas y demás. Por ahí alguien se ofreció a hacer fotos y bueno de todas las que tomó salieron dos que funcionaron. Entonces, pues sí, a veces es complicada esa parte. O sea, si se necesita, pues, una cuestión más material, económica para poder trabajarlo como más este, pues literal, con más recursos en cuanto a poder hacer algo más que pueda permanecer más la memoria. Tener más registro si necesito alguien que esté haciendo cámara, no puedo estar haciendo todo al mismo tiempo. Entonces, ahí es donde a veces se me han perdido, este, pues ciertas cosas que sí sería valioso y se quedan en la experiencia. Pero que no está un registro tal cual.

Ética

¿Tienes algún tipo de sistema para informar a los participantes en tus proyectos sobre cómo va a ser el proceso de creación, la forma de exposición, el objetivo de la obra...?

En el caso de Reliquias, por ejemplo, fue, esa serie salió en la primera vez que fui a Tenosique¹⁵. Tampoco te voy a decir que iba inocentemente sin pensar que iba a hacer imágenes, porque, pues sí, obvio, llevaba una cámara. No sabía que iba a hacer, pues era la primera vez que me acercaba. De hecho, si hice fotos de la gente, así como más documental, pero no me gustó mucho. Pero finalmente, de esas fotos curiosamente las que existen, las que se ven, son las de los espacios. Pero las que hice de la gente, esas nunca las publiqué. Pero sirvieron para este chico, porque él sí sale en las fotos.

¹⁵ Municipio en donde se encuentra el albergue La 72.

ANEXO V

Estuve en el registro de gente. Que es donde se llenan todos esos datos, que de donde vienen, a dónde van, a que se dedicaban, todo eso. Se me ocurrió integrar esta información. No sabía muy claramente si la iba a ocupar o no. Pero, cuando les hice las fotos, de hecho, yo no tomé esa información de los registros sino que, cuando hablé con ellos, les comenté que me gustaría incluir esa información y que si podía hacerlo. Entonces, toda la gente que aparece en esas imágenes estuvo de acuerdo en que apareciera su nombre. Les dije que no iba a aparecer su rostro, porque las fotos eran de sus manos y de los objetos. Pero que sí tenían inconveniente en que apareciera su nombre. Podríamos incluso, si querían, solamente quitábamos algunos datos, pero todos accedieron. Entonces, no sabía exactamente cómo iba a terminar la pieza. Si la iba a integrar o no. Fue como ocurrencia, un poco como ver las cosas y decir voy a hacer una foto con una persona, a ver cómo funciona y si me gusta les pido a las otras personas que participen. Y con ellos si fue así.

Algunos si vieron ya las piezas terminadas porque seguía en contacto con ellos, otros les perdí la pista, pero bueno, por lo menos tengo la tranquilidad de que me dieron autorización de utilizar los datos que aparecen ahí.

¿Cómo les explicas el objetivo de lo que estás haciendo?

En el caso de Haití, pues yo ya tenía mi página y todo, entonces, enseñarles mi trabajo si me sirve. O sea, que vean lo que he hecho. Por ejemplo, en el caso de los haitianos, había pensado primero en espacios. Pero, fue muy curioso porque llegué a fotografiar personas, o sea, creo que, te voy a ser sincera, si para mí fue como mucha curiosidad. O sea, había trabajado con centroamericanos que somos muy similares, bueno, en el sentido de que hablamos el mismo idioma, o sea, establecer contacto era más sencillo. Pero con los haitianos... tienen este orgullo, como de porque me vas a ... Eso me movió mucho. Porque los centroamericanos platicábamos y demás, pero iban como, a si está bien. Pero los haitianos siempre me cuestionan. Y ¿por qué? ¿Para qué? ¿Y por qué me vas a tomar una foto? ¿Y para qué la vas a usar?

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Entonces el hecho ya de mostrarles mi trabajo y estarles explicando y que de alguna forma accedieran. Porque, además, yo quería mostrarlos a ellos y me decían ¿Por qué aquí no hay gente? Y yo les contaba que es una migración diferente.

Dentro del contexto Tijuana, es muy curioso, porque, aunque está junto a Estados Unidos, no hay muchos gringos, o muchos americanos, norte americanos negros en Tijuana. Porque San Diego¹⁶ no es una ciudad donde haya negros. Donde haya población negra. San Diego es muy blanca. Es muy racista. Entonces no es común ver gente afro en Tijuana. Yo quería, de alguna forma, ver cómo se iban integrando a esta ciudad. O sea, como pasaban como de este pequeño contexto del albergue a ser parte de la ciudad. Cuando vi que no iban a tener otro remedio que quedarse, fue cuando decidí fotografiar gente, o bueno, hacer imágenes de gente. Pasar de los espacios a las personas. Y por eso me costó más trabajo, porque como ya no eran espacios, sino que era hacerlos a ellos, entonces sí, me costó mucho trabajo. La verdad es que mis traductores me ayudaron muchísimo. Y con ellos sigo teniendo de hecho contacto, se llaman Loson y Cristina. Ellos están en Las Vegas. Entonces ellos les platicaron a sus papás, porque los papás no hablaban español. Y el papá de Loson les comentó a los demás haitianos y pues ya me vieron tan ahí, tan ahí, tan ahí, que ya el día que puse la cámara y nadie dijo que no fue como... pero si fue mucho trabajo. Eso me gusta mucho de los haitianos, que cuesta mucho trabajo que los puedas fotografiar o que puedas cómo acercarte, pero si lo haces es porque ya te dieron la entrada. Porque también creen en lo que haces. Entonces eso también es como muy padre.

Digo he fotografiado de repente en Tijuana la gente en la calle, pero bueno, siento que ya es otra cosa, porque en realidad ahorita ya son parte del contexto de Tijuana. Ya no son como, como extraños, ya están íntegros. Los ves en las

¹⁶ San Diego es una ciudad en California en Estados Unidos de América. Este estado colinda con el estado mexicano de Baja California, en donde se encuentra la ciudad fronteriza de Tijuana.

ANEXO V

fiestas, los ves en los antros, traen ya los uniformes de las fábricas en las que trabajan. O sea, ya no son haitianos, ya son gente de Tijuana. Ya son parte del contexto.

¿En algún momento te planteas cuáles podrían ser los problemas en cuanto a privacidad, repercusión, impacto, etc.? ¿Qué podrían surgir para esas personas que participan en los proyectos?

Pues es que por ejemplo en el caso de la gente de la migración LGTB si sufren muchísima discriminación y persecución. O sea, realmente sí hay una homofobia muy fuerte en Centroamérica. Muchos vienen huyendo incluso. Algunas eran sexo-servidoras o trabajaban en ciertos contextos en donde más allá de la violencia en general en el país, pues vivían también otro tipo de violencias. Entonces si con ellas trato de tener mucho cuidado. Pero en general con todos. Pues la verdad es que, si hay unas historias de terror y aunque no sean historias tan fuertes, finalmente es algo que decidí en general con la población centroamericana. O sea, no vulnerarlos y más allá de este momento difícil en el que están pasando y que están vulnerables, pues nunca puedo saber. Si tomo una decisión, pues es general. No a unos sí y a otros no. O sea, nunca puedo saber si en el camino... porque también eso es bien complicado. Hay ciudades donde hay mara, entonces puede que no hayan tenido problemas severos en el lugar de origen, pero sí que, en el trayecto, en el tránsito, hayan podido tener alguna situación que ponga en riesgo su imagen. A lo mejor en el momento en el que me cedieron la imagen no era un riesgo, pero en otro momento sí lo puede ser.

Entonces por eso decido mejor no mostrar a nadie. Y digo, por ejemplo, lo vi también en, cuando estuve en el norte, en Altar y demás. Porque quienes pasan por Altar es porque, en Altar y en las Palomas¹⁷, hay como otros dos puntos, es porque van a pasar con la mochila. O sea, van a pasar con droga. Es la forma de pasar. O sea, no hay de otra. Entonces, puede que tengan problemas, que no

¹⁷ Localidad en el municipio de Altar en el Estado de Sonora.

se llevan la mochila, o sea, puede haber un montón de cosas. Entonces por eso prefiero que sea general.

¿Te aseguras de que el proyecto sea bien entendido por los colaboradores?

En general las entrevistas que hago de audio algunos no tienen nombre. Prefieren no dar su nombre. Aunque yo lo sepa si ellos decidieron que sea anónima, yo la pongo como anónima. Aunque yo sepa cómo se llama esa persona y de dónde venía. Si ellos dan su nombre dentro de la entrevista, entonces es porque no hay ningún problema. Están asumiendo que no tienen problemas. Entonces, sí, sí, trato de ... y, bueno, en general no ha habido tanto problema, porque, pues como te digo, trabajo con espacios.

Lo que es muy curioso en realidad es que yo estoy muy cerca de la gente, aunque no aparezca en las imágenes. Entonces pareciera como que es una cosa muy lejana, pero no. Realmente para poder llegar a esos lugares y hacer esas imágenes podría ser incluso sin tener contacto con ellos, pero no me interesa.

¿Te has encontrado con algún problema o dilema ético, como, por ejemplo, que alguien no estuviera de acuerdo con el resultado y quisiera retirar su colaboración, o que después de colaborar te pidiera algún tipo de compensación?

Si pasa mucho, de repente, que, pues a veces no te podría decir que acoso como tal, pero, pues a veces sí, es como extraño. Son contextos de muchos hombres. De más hombres que de mujeres. A veces he tenido que mentirles y decirles que soy casada. Cosas así. Porque son contextos más de hombres. Y además como de hombres que viajan solos, que en muchas ocasiones ya recorrieron mucho. Es que las relaciones que se dan en estos contextos generalmente son muy breves, pero suelen ser muy intensas. Porque la gente se abre mucho. Eso también es muy curioso. Los hombres que normalmente, a veces

ANEXO V

los pienso como en sus contextos, pueden ser hombres como a lo mejor más empoderados. Incluso más machos. Sabemos también que tanto México como Centroamérica son países, son contextos muy machistas. Pero que de repente se vulneran. Entonces a veces si me pone en dilemas, como en el hecho de incluso buscar información de cómo puedo manejar ese tipo de situaciones porque yo no soy psicóloga, yo no soy terapeuta. Entonces de repente en esos intercambios se abren como emociones. De repente dices, hújole esto ya se quedó abierto ahí y yo nada más le pregunté tal cosa. Y es como, en ese tipo de conflictos. Y también te digo, en ciertos contextos, también a veces un poco como esta cosa, como un poco como de acoso. Estás allí ayudando, ellos están vulnerables, entonces hay una cosa como de “admiración” [la entrevistada hace el gesto con las manos de entre comillas].

Por ejemplo, cuando estuve en el hotel del migrante deportado, en Mexicali¹⁸, ahí si fue bien difícil porque nada más éramos dos mujeres, y yo vivía ahí, dormía ahí. Porque son deportados. Ahí eran deportados mexicanos la mayoría. También había centroamericanos, pero la mayoría eran mexicanos. Y muchos vienen de prisión. Entonces, literal, tienen mucho tiempo sin ver mujeres. Era como una situación a veces un poco tensa. Pero fue muy curioso porque, así como con algunos había situaciones tensas, siempre había alguno que salía como en defensa. Es que si es como a veces un poco complicado. Que dices, sigo aquí o me voy. Pero ya gané cosas estando aquí con ciertas personas. Entonces si me voy tampoco estoy siendo profesional. Porque entonces no me estoy comprometiendo como dije que estaba comprometiéndome.

Pero al final siempre se acomoda. Al final siempre hay un acuerdo, son como primeros impulsos de la gente, en este caso de los deportados. Pero con la convivencia se fue suavizando. Pero si hubo un momento en el que pensé... No voy a venir. Pero ya no era lo mismo... Finalmente, uno va como ganando

18 El hotel para migrantes de Mexicali es un edificio que aloja a migrantes mexicanos deportados de Estados Unidos. También está disponible para otros migrantes, tanto nacionales como extranjeros para que hagan un descanso.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

terreno, porque la gente te ve ahí, porque estás, porque sufres el mismo calor que ellos, porque estás a cuarenta y tantos grados, porque no hay ventilación, porque te ven que estás toda llena de ronchas, porque te ven que estas toda ahí toda horrible. Y dices, no es que si me voy, entonces van a decir que no aguanté. O sea, que no estoy tratando realmente de entenderlos.

Entonces, ahí hay, hígole es que si hay situaciones muy particulares. Pero se da mucho también por el hecho de que son contextos muy de hombres. Y ahí es donde a veces si hay, como te digo, una cuestión, un poquito como de acoso. Y, por ejemplo, en los contextos religiosos, a pesar de que estás en un contexto religioso, pues es mucha gente. Siempre hay algún momento tenso por ahí. Aunque esté el padre ahí, a veces hay situaciones ahí un poco tensas. Entonces, en ese tipo de cosas es donde a veces si ha habido como situaciones que dices, ¿estoy en el lugar correcto? Pero bueno, afortunadamente siempre ha pasado, llega el momento en el que se va suavizando. Y finalmente también el hecho de que esas situaciones se vayan suavizando es el permanecer.

Como dirían vulgarmente, aguantar vale.

¿Has tenido alguna vez el problema de que quieran retirarse de la colaboración o que te pidan una compensación?

No, fíjate que no. Afortunadamente no. A posteriori no. Cuando estoy haciendo algo y alguien me dice, este, no, pues sí, pero ¿cuánto? Pero tú lo vas a publicar y te van a pagar. Yo, o sea, no, no lo hago con esa gente. O sea, digo, pues no, porque no está creyendo. Porque yo estoy siendo sincera contigo. Y si no me crees, pues entonces no, no podemos. No me interesa. Porque yo sí te estoy diciendo la verdad. Y si tú crees que yo te estoy engañando, pues no podemos establecer una relación. O sea, no podemos colaborar de alguna forma. Entonces, no, no lo hago.

Pero a posteriori, o sea, que después alguien me haya dicho, oye vi mi foto..., no. Afortunadamente no. Es como te digo. Mi trabajo se mueve en contextos más

ANEXO V

cómo, pues sí, académicos, cuando se publica no se publica en Vogue.

Tengo por ejemplo un amigo, Nelson Morales¹⁹, que trabaja el tema de muxes²⁰ y diversidad y todo. Él sí, pues de repente ha sido un tema muy boom y se ha publicado hasta en Vogue. Y él sí ha tenido, por ejemplo, problemas así. Porque las muxes, así como dicen, ven en dónde están ¿no? Pero, pues, mi trabajo, no, no, hasta el momento, al momento no, hasta el momento no. Espero que no. Pero bueno, uno nunca sabe.

¿Qué estrategias utilizas para evitar conflictos con las personas que colaboran en tus proyectos?

Cuando estoy en los albergues si se dan este tipo de situaciones. Al principio yo evitaba a la gente. Pero después entendí que no, que no tenía que evitarlos, sino más bien como tomarlos en broma o como cotorrear con ellos. O sea, no intimidarme, no vulnerarme. Y de alguna manera evidenciarlos con los demás. O sea, en broma, pero hacer saber a los demás que hay algo ahí. Porque siempre va a haber alguien que defienda. Porque si me he dado cuenta de que el acoso es siempre cuando te sienten vulnerable, te creen solo o sola. Entonces cuando haces como partícipes a los demás o como que, les haces saber a los demás un poquito que el otro te anda ahí como, y así como en broma. Como que, ya hay un alejamiento, una barrera. Entonces, pues sí, he tenido que aprender ese tipo de cosas.

Al principio me intimidaba mucho. Pero, pues ya después, no, o sea, no me puedo intimidar. O sea, no puedo estar aquí con miedo. Entonces, he ido ahí como aprendiendo a cómo irlo llevando. A integrarlos a alguna actividad o

19 Nelson Morales es un fotógrafo mexicano que trabaja sobre todo la diversidad sexual y la identidad. <http://nelsonmorales.com.mx>

20 Las muxes son el género que define a una persona nacida con sexo masculino, pero que asume roles tradicionales atribuidos al género femenino en todos los ámbitos, tanto sociales como personales. Este término y su uso es originario del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca, al sur de México. Es considerado como un tercer género, es decir, mujer, hombre y muxé.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

hacerlos como importantes en algo de lo que estoy haciendo. Más que alejarlos, como integrarlos a algo. Han sido diferentes formas. Pero, pues sí, ha sido no alejarme. Sí, me lo llegué a plantear, como te decía, varias veces. Creo que no estoy en el lugar. A veces también me ha pasado que también es gente que está de paso. O sea que no son la gente con la que voy a estar trabajando siempre. Están uno o dos días. Entonces, pues bueno, ya pasó el tren, o tuvieron que irse. Entonces digo, pues no, tampoco puedo estar moviendo cada que pase algo así, porque yo me voy y también se va y ya no trabaje.

Entonces, pues, ha sido como ir aprendiendo ese tipo de cosas. Sobre la marcha. Porque además tampoco es una situación en donde dices, pues voy a denunciar un acoso. En ese sentido, sí es complicado.

¿Cuáles son tus fuentes a la hora de respetar a tus colaboradores en cuestión de derechos humanos?

Pues en algunos lugares me he ido enterando. Porque por ejemplo cuando estuve trabajando en la 72. Pues la 72 es como de los pocos junto con el albergue que está en Saltillo, el del padre que está en Saltillo, son, pues, de los pocos albergues que dan acompañamiento legal a los migrantes. En el sentido de que no es como la mayoría de los albergues, que solo pueden estar 3-5 días. Si no que pueden estar más tiempo que les dan, si quieren solicitar una visa humanitaria, les dan el acompañamiento. Si tuvieron alguna agresión, por ejemplo, ellos los acompañan a denunciar, porque ya ves que siempre tienen este miedo de que no pueden denunciar. Sienten que si denuncian los van a deportar o algo así. Entonces ellos dan ese tipo de acompañamiento.

Entonces mucho sobre la marcha me he ido enterando de algunas cosas. Me tomé un curso también en el colegio de la frontera norte en línea, sobre migración internacional. Sí, migración es como el curso reducido de todo un diplomado que dan, que dura como un año o algo así. Pero hay como una versión que dan como en línea, entonces también ese lo tomé como para enterarme de otras cosas.

ANEXO V

Porque en ese curso se habló de migración centroamericana, de los cinco tipos de migración, de características, como son en México... entonces bueno, más o menos así me voy enterando. También los informes que saca cada año el servicio jesuita. Siempre los bajo y siempre estoy al tanto de si hay alguna ley que se haya modificado, algunas no las tengo tan presentes, por eso siempre las tengo ahí. Porque siempre me acuerdo que algo leí o que algo tiene que ver con esta cierta problemática. Y pues ahí recurro a los informes. Porque ahí es donde está, como mucho más actualizado todo lo que está pasando y que justamente es la información que recopila toda esta red de albergues.

¿Quieres añadir algo más?

Sobre las herramientas etnográficas

Fíjate que me pasó algo muy curioso cuando hice justamente lo de la serie de reliquias. Hay un fotógrafo documental que me gusta mucho que es Lewis Hine²¹ qué es como de los primeros documentalistas. Pero, yo no conocía un trabajo de él que hizo en la isla Ellis sobre migrantes que iban llegando. Pero lo que se me hizo curioso fue algo que me dijo, es por aquí. Sí, estás haciendo cosas que tienen que ver con la sociología o la antropología. Porque cuando yo tomé la decisión de integrarlas la ficha, pues fue como intuitivo. Como decir bueno de alguna forma tengo que darle, me gustaría darle identidad a esta persona, pero que no sea el rostro y utilicé la ficha.

Yo conocía un trabajo de él, Lewis Hine, que era el que me gustaba mucho de niños. De niños que trabajaban en las fábricas y demás, no conocía el trabajo de las islas Ellis. Y alguien me dijo, cuando vio las fotos de Reliquias, me dijo, ay, pues este tomaste el camino, la misma estrategia que Lewis Hine. Y yo, así como... y fui a buscar la obra de Lewis Hine y vi que él, en esas fotos que trabajó

21 Lewis Hine (1874-1940) fue un fotógrafo estadounidense. Aunque en un principio utilizó la fotografía como medio para la investigación y la muestra de esta para sus clases, posteriormente comenzó a destacar la aportación estética de la fotografía. Su trabajo más destacado es el realizado en la Isla de Ellis sobre el registro de los migrantes que llegaban a ella.

en la isla Ellis, pone una información de la gente. Entonces me gustó mucho. En vez de sentir como que había copiado, me dio gusto. Fue como, ¡Ay, qué padre! O sea, tuve la misma intuición. Aunque en esas fotos que hace Lewis Hine, si son retratos. Las fotos de Lewis Hine son retratos, pero explica de dónde vienen las personas, porque migraron y es un trabajo bien, bien bonito. Porque además Lewis Hine no era fotógrafo, era sociólogo. Y empezó a hacer fotografía por el interés de la sociología, de denunciar. Y esa serie de la isla Ellis es superbonita. O sea, los retratos son, pero de verdad, hermosos. Y fue algo como que me dio mucho gusto, cuando dije, a Lewis Hine así que yo admiro tanto sociólogo y yo hice lo mismo. Pero como que me dio indicio de decir por aquí, puedo, como de decir, creo que mis intuiciones no están tan mal. Creo que sí, van como por ese camino de la antropología, de la sociología. También eso me hizo interesarme, pues en leer un poco y también en investigar un poco sobre el método etnográfico y este diplomado en antropología del arte. Y como ya buscar un poquito más de herramientas, como hacerlas más conscientes.

Sobre el diplomado en antropología del arte, ¿qué te aportó para tu trabajo?

Pati²² Tovar es la que hizo este diplomado, trabaja mucho justamente esta parte de cómo los artistas o de cómo se puede utilizar también la etnografía hacia el arte o más bien, como también los y las artistas lo utilizan. O de hacer justamente un poco lo tuyo, el planteamiento de tu tesis. Haces estas técnicas o estas metodologías parte del proceso.

Como también muchos artistas lo utilizan, me llevó a darme cuenta de que efectivamente los puedo integrar sin dejar de ser artista. O sea que no tengo que ser completamente antropólogo o antropóloga para poder integrarlas. Y que tampoco tengo que utilizarlas, porque a mí eso me causaba conflicto. Cómo decir,

22 Patricia Tovar es doctora en antropología y especializada en antropología del arte. Es directora y fundadora de LATIR. Este es un <<laboratorio dedicado a la investigación, desarrollo de proyectos, programas educativos y publicaciones, con una perspectiva transdisciplinaria>> según su página web <https://www.latir.com.mx>

ANEXO V

híjole es que como no soy antropóloga, a lo mejor no lo estoy haciendo bien. Porque esto es como una disciplina, una ciencia y no la estoy utilizando como debería porque no soy antropóloga. Entonces me quitó un poco esa culpa y de decir, bueno, no tienes que ser antropóloga, tú eres artista, pero puedes valerte de esto, y está bien que lo hagas, y también lo puedes modificar.

Pero también hay estos aspectos asuntos que tienen que ver con la ética. Entonces eso me cuadró muchas cosas, que ya traía yo como en la mente, pero que de repente más que ayudarme a integrar me causaba conflicto. Pensar, es que no soy antropóloga, es que no tengo la formación, es que no tengo toda la teoría de la antropología, es que no tengo... entonces más bien me ayudó como a asumirlo y como a decir, bueno, está bien, no tengo que ser antropóloga como tal, pero si es bueno que sepa que existe, que existe esto, que existe esto, como se llama, que esto es una técnica. Y también cómo pensar hasta donde puedo, digamos, usar ciertas estrategias de la antropología. Pero sin caer como en una cosa de, de hacer como, de inventar. O sea, como, no sé. Quizás no tenga todo el rigor de la antropología, pero que no pierda validez. Que no sea como algo de decir que viene y que es como un invento. Si no que realmente tenga como algo, que sostenga por parte de la antropología. Quizás yo lo interpreto, o hago interpretación, pero si hay algo que lo sostiene desde el otro lado. O como tratar de ser, como ética, como este tipo de detalles, que haya congruencia. Pues con decir que mi trabajo tiene, utiliza algo de la antropología o de la etnografía. Que haya como cierta correspondencia. Que realmente se note, o de alguna forma es real, pues existe. A eso me ayudó el diplomado muchos, ¿sabes? Como quitarme ese peso, es que no eres antropóloga. Pues no, no soy antropóloga, me habría gustado, pero a veces pienso, bueno quien sabe si habiendo sido antropóloga habría ganado más el peso de la teoría que el arte.

Entonces creo que es interesante, por eso me ayudó mucho el diplomado. A decir, bueno, soy artista, pero me interesa. Asumo que de alguna forma he trabajado de esta forma intuitiva, pero ahora ya tratar de asumirlo y hacerlo consciente y utilizar, y también como potenciar mejor ese tipo de herramientas para mi trabajo.

Entrevista 2 (E2): entrevista a Gustavo Artigas el 18 de diciembre de 2020

Identidad, migración y arte

En tus trabajos, tanto en “Carrera de Relevos” con la diversidad cultural y en “Las reglas del juego” con la convivencia, trabajas el tema la migración ¿Por qué este tema?

No puedo hablar específicamente de cómo se da un tema. Puedo hablar como específico de algunos de ellos. Si hay cosas en común y obviamente leo. Digamos que se tiene claro que la persona tiene una cierta capacidad, tiene un conocimiento específico, tiene sentido común y eso te da para saber dónde puedes pasar o no.

Pero si tienes la duda, lo que en realidad haces es estudiar un poco más y sobre todo preguntar. Entonces claro que hay algo que te lleva a ti, que te interesa y con base en eso hay inevitablemente una especie de trabajo de estudio, aunque sea en la cabeza, aunque no tengas estudio. Conceptualmente hablando, pasa eso. Cuando dices, no tengo estudio, pues sí, igual, no tienes un espacio físico o estás viajando por todo el mundo. Pero si tienes un estudio. Hay ese proceso. Y ese proceso de estudio sí tiene que ver con eso. Con encontrar bases, con estar tiempo viendo eso que está pasando, esa observación. Incluso esos espacios de estar perdido, viendo la pared en blanco. Y me refiero a viendo la pared en blanco en un aspecto social también.

Por ejemplo, hablando de Las reglas del juego, hay una invitación por parte de una institución. En este caso Insite. Y la idea era traer a artistas de todo el mundo y locales de San Diego y, bueno, de Estados Unidos en general. Pero primero era San Diego Tijuana y luego ya pasaron a Estados Unidos, México y luego pasaron a todo el mundo. A tratar ese tema. No forzosamente la migración,

ANEXO V

sino que lo veían desde un punto de vista amplio. Y es a mí lo que me gusta hacer. Cómo pensar, no en el tema, sino paisajísticamente. Como esto es lo que pasa en este espacio específico. Y claro que hay todas estas fuerzas de las que podemos hablar, de la política y demás. Pero estaban muy abiertos. Y eso fue muy afortunado. Pues eso es exactamente lo que más necesita un artista. Un artista necesita libertad para hacer ciertas cosas. Porque si no encuentra la libertad se la va a buscar. El artista que no se salta las trancas, pues no. Entonces es como este juego. Pero en este caso sí hubo una creación de complicidad. Y hubo un proceso muy largo. Eso es una cosa fundamental. Y eso es una cosa que desde entonces aprendí. Y que cuando puedo lo llevo a cabo y cuando sale y tiene que salir rápido, tiene que salir rápido. Pero me di cuenta de que hay una serie de procesos que si necesitan el tiempo. Y, por ejemplo, el trabajo de este tipo generalmente lo necesita. Y es mucho mejor entre más tiempo haya.

Entonces todos los y las artistas que estuvimos en esa edición, no sé si en las demás haya pasado, pero estuvimos yendo y viniendo las veces que fuera necesario. Y con eso, cómo tener contacto con gente, con especialistas, con antropólogos, con sociólogos y con gente de a pie. Con cualquier persona con la que quisiéramos relacionarnos. Si querías conocer a alguien que vendía helados, podías ir a los helados. A más amplio es tu rango de conocimiento, pues mejor.

Entonces lo que siento que, en particular a mí, la parte que me llevó a llegar a eso, es que ya estaba trabajando en un aspecto lúdico. Una relación entre fuego y arte que para mí ha sido fundamental. Esa es la parte inicial. Los aspectos sociales se dan desde ese sentido. Hay juegos que puedes jugar solo, hay juegos que puedes jugar en equipo.

Entonces la parte sociológica del trabajo en este caso es la idea, o la posibilidad de solución en el conflicto entre dos comunidades. Que una es integración y otra es separación.

Yo ya estaba pensando en juegos. También en quitarle la seriedad al arte que me tocó a mí. Porque no quiero decir que el arte sea aburrido. A mí me tocó

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

mucho arte aburrido. Yo tenía ganas de hacer cosas que llegaran a la gente y que fueran también un puente. Como tal también creo que el humor es una forma de inteligencia superior. Y a mí me parece absurdo que los premios de actuación se los den a actores dramáticos y no a cómicos. Porque a un gran cómico lo pones a hacer drama y lo puede hacer y lo hace mejor que los otros y del otro lado no se puede. De hecho, la academia tiene ese rollo, no quiere jugar.

Entonces la sociología te habla de esta posibilidad de integrar o separar. El juego de separación es esta idea, que no nace con Trump, pero él la hace. Mucho tiempo antes, con Bush padre y sus hijos, la llevan mucho más allá. En la cual está esta muralla que divide los dos países. Entonces digo, vamos a hacerla más alta. Así empezaba la presentación.

Después de dos años de trabajar ya llegaba el momento en que los artistas íbamos presentando el proyecto. Yo busqué cierto drama, pero también cierta comicidad. Entonces decía, vamos a hacer la muralla grande. Pero “¿Por qué? ¿Cuál es tu argumento para hacerla?” Porque en realidad no la voy a hacer toda. Lo que voy a hacer es una cancha de frontón, o más bien de balonmano y que va a ser evidente que podemos jugar con esta estructura. Y más allá de que juguemos, nosotros, de todos modos, juegan. Yo había ido al lugar y había visto que los chicos jugando fútbol soccer, que es lo que la gente juega en la calle en México. Se les volaba la pelota e iban por ella. El juego que jugaran, si se les va del otro lado saltan. Era una imagen increíble. Entonces dije, “lo voy a poner ahí, queda para la comunidad, ellos juegan y queda esa parte”. Esa es la parte de la separación. Obviamente, habla de que nada más es de un lado el juego. Del otro lado está la policía, la border patrol, la patrulla fronteriza y su única participación es enojarse cuando los niños se saltan. Y les dicen, “pásame la pelota, güero, pásame la pelota”.

Hay otros comentarios adicionalmente y se van viendo las fuerzas que están en cuestión. Como ese muro tiene otras connotaciones. Y cómo pasan cosas por arriba y cómo pasan cosas por abajo y pasan directo. Y hay muchas cosas que

ANEXO V

rebotan, y hay muchas cosas que mueren ahí, y también hay otras cosas que nacen.

Siempre me ha interesado, en todos mis trabajos, que haya un espacio muy claro. Que aúna dos puntos que aparentemente están separados. Si logro hacer eso, estoy creando, hablando escultóricamente tal vez, o arquitectónicamente, estoy creando un espacio más amplio de pensamiento. Porque la gente puede decir, no es que Artigas es un poco perverso, pero tal vez es un poco juguetero, o tal vez no sabe que también está esto, tal vez debiera ser más serio... Esa publicidad me gusta.

Entonces, viene la otra parte, la integración. Después de haber hecho esta posibilidad, que de entrada hacer todo el trabajo de poder lograr que se construya ese pedazo de muro más amplio, con toda la negociación que se llevó a cabo, venía la otra parte. Y aquí hago un paréntesis amplio, como artista uno nunca está solo. Hay una cosa muy clara, ni en este trabajo, ni en la pintura, ni en la escultura, ni en ningún trabajo la obra existe solo por el artista. El artista es aquel que logra como materializarla y ponerla ahí. Pero hay un proceso hacia atrás amplio y que se está cerrando por una serie de circunstancias. El artista tiene la idea y entonces empieza a mover a la gente y pasa. Pero no se está solo en estos cruces. Y es obvio que yo solo me hubiera tardado toda mi vida. Tal vez hubiera sido un trabajo de Cristo. Me hubiera llevado el mismo tiempo que Cristo se llevaba en hacer sus obras, sus instalaciones y demás.

Pero en este caso, como hay una invitación, hay un contexto específico, hay un equipo, se logran hacer las cosas. Que uno puede, uno tiene y uno logra crear esos espacios o esos equipos. Ya sea proponiendo a una institución, ya sea comisionado por la institución, pero en realidad uno, uno tiene eso desde la cofradía. Y ahí sí te quería decir, eso es otro punto, si queremos hablar de metodologías, a mí me queda claro que uno, una vez que tiene la idea, empieza a probarla. La obra empieza a funcionar cuando uno empieza a platicar con el otro. Digamos con un colega. Pero puede ser cualquier persona. Y le preguntas, "¿Qué piensas de esta idea? ¿Te parece que esta idea sea algo relevante? ¿Te parece que esta idea tiene algo de temperatura? ¿Te parece que esta idea podría ser

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

algo?” y desde ahí empiezas a darte cuenta si sí o sí no puede avanzar. Entonces desde ahí empieza el trabajo.

El trabajo es amplio. Se lleva toda esta negociación que no llevo yo nada más. Lo lleva un grupo de abogados y un grupo de gente específica. En algunas juntas estoy yo, en algunas juntas estoy yo y soy el que menos hablo o no hablo nada ni me preguntan. “Aquí está el maestro” y “quieres hablar?” “buenas tardes y mucho gusto” y ya. Y en otros casos si tienes que hacer todo el trabajo de convencimiento de por qué hacerlo. Y claro, cuando uno empieza en el trabajo, uno empieza con cosas pequeñas, claro. Pero uno ya va mostrando. Yo muestro, esa es la forma también en la que trabajo. Primero tuve que producir. Y te digo, desconfío de lo verbal. Desconfío mucho de lo verbal porque me ha tocado explicar una pieza verbalmente y que la gente no la entienda. O que me digan “creo que sí, pero no sé” y cuando se materializa, cuando se ve a veces no es lo que yo quería porque no llegó a ser tan bueno para que la gente entienda lo que pasa.

Entonces, estamos en esa parte de las reglas del juego, que es lo que ponemos como ejemplo, ya está la idea después de la separación viene la integración. Entonces en el problema de la integración también ya hemos visto que las cosas están integradas de otro modo. Y las separaciones están dadas de otro modo. Entonces también lo que tengo que hacer no es un enfrentamiento, porque obviamente, porque no es un enfrentamiento, en unos niveles no es un enfrentamiento, pero obviamente no es así de evidente.

Hay muchos niveles, hay muchas cosas que están pasando al mismo tiempo. Entonces en ese caso, me viene la idea de hacer este juego combinado. De repente pase por algún lugar y había una cancha que tenía una portería de fútbol y que le habían soldado también la de basquetbol porque obviamente hay que economizar, hay que usar el espacio lo mejor posible porque no hay mucho espacio a veces. Y así es el tercer mundo. Es normal. Y tiene una referencia incluso muy personal a mi infancia, a la infancia de casi todos los mexicanos. En la escuela salías al recreo y salían todos, primaria, secundaria, preparatoria. Todos

ANEXO V

jugaban todo al mismo tiempo y todo se puede hacer. Entonces también tenía ese referente. Pero de ese referente me di cuenta después. Pero también vale la pena utilizarlo. Que es algo particular. Entonces, entrando en eso, lo que quería era algo donde no hubiera enfrentamiento. Pero que si hubiera esa sugerencia de que hay un juego y hay mexicanos y hay estadounidenses. Esa era la idea de cómo hacemos para que la competencia no sea el punto.

Entonces el punto era precisamente la convivencia como te decía, lo que quería lograr. Por eso tengo esta idea de tener un juego representativo, basquetbol de Estados Unidos, aunque en realidad el basquetbol se inventó en Estados Unidos, pero lo hizo un canadiense. Propiamente es canadiense. Y del otro lado el fútbol soccer. Y el soccer viene, bueno, de la tradición del calcio italiano. El calcio tradicional. Aunque los ingleses dicen que ellos lo manejan desde antes, no. La realidad del calcio italiano es medieval, claro, documentado y todavía se sigue practicando. Y es la base del fútbol. Y son golpes y sangre. Solo pueden jugar dos veces al año porque acaban hechos pedazos. ¿Por qué? Porque el deporte y el juego es una forma en que la gente se puede encontrar y puede rivalizar sin llegar a matarse. Y eso es lo que hace el calcio en particular y otros muchos deportes. Lo que hace es evitar la muerte. Nos encontramos, no estamos de acuerdo, no nos gustamos, pero no nos vamos a matar. Nos vamos a dar con todo, pero no nos vamos a matar. Entonces eso es fundamental en ese trabajo, porque de ahí viene el soccer. Y el soccer por alguna razón no les gusta a los norteamericanos, no sé por qué, pero no les gusta. El argumento que le dan al profesor Naismith, es que había mucho roce, había mucho golpe. Entonces crea el basquetbol, las trece reglas. Pero esas trece reglas como ves luego se pierden. Pero eso no es relevante, lo que es relevante es que se crea el basquetbol porque el soccer es muy violento. Entonces tiempo después, como te das cuenta, ahora el basquetbol es igual de agresivo. Tiene la misma violencia que el soccer, tal vez hasta más. Y se dan la vuelta.

Y otra vuelta que tiene más la pieza es que al juntar estos dos deportes representativos y hacer un problema, plantear claramente un problema de dos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

sistemas conviviendo en el mismo espacio, no sabiendo que iba a pasar. Hubo todo el trabajo de investigación después de que salió la idea. Y si claro el trabajo legal, el trabajo incluso de seguros. Los jugadores estaban asegurados, había una ambulancia fuera. Porque no sabíamos si se iban a agarrar a golpes. No sabíamos que iba a pasar de una mala manera, aunque si de una buena manera, porque son atletas, son deportistas. Entonces hay una cosa de honor en el deportista en general. Aunque puede saltarse, puede salir la pasión, el deporte ya llega a ese punto en el que hay un respeto específico por el otro.

En el trabajo de convencimiento hubo mucho esa parte como de discusión con el otro, de “Pero ¿qué va a pasar al final?” “pues no sé, vamos a divertirnos y vamos a ver qué pasa” “a ok” y entonces cada uno buscaba estrategias e incluso la gente va poniendo una parte fundamental en el trabajo. Viendo lo que haces es simplemente dar la información o, bueno, lo que yo hago es dar la información. Toda la información que tengo. Yo no dejo cosas bajo la mesa. Si digo, se trata de jugar dominó y de tomarse un trago completo si pierdes. Ahí está. Y aparte es participativo. Porque muchas piezas pueden tener el factor de contratar a un profesional para hacer algo como atravesar la pared de un museo, que en ese caso es un profesional de películas de acción. Pero en este caso en específico no tenía por qué haber remuneración. Y si hubo una remuneración, por así decirlo.

Se juega el partido, todo funciona de manera increíble, y por eso el éxito de la pieza es una posibilidad. El planteamiento es específico y creo que tiene su valor. Pero creo también que pasara lo que pasó, que nadie pudo prever que pasará, que se diera como si no estuvieran juntos. Incluso hay gente que ve el video y cree que están mezclados. Si ha llegado gente que me dice “a si este video donde mezclaste, editaste el video del juego con ...”, les digo “no está editado. O sea, están jugando en el mismo lugar al mismo tiempo” porque todo el mundo creía que iba a ser una debacle y un desastre. Que iba a haber golpes y que iba a estar todo mal. Y no. Yo no esperaba nada. Nos cubrimos de todas formas posibles, hablamos todo lo posible. Los chicos se presentaron, jugaron, se divertieron. Los primeros cinco minutos no saben qué pasa. Y todo lo demás lo juegan bien.

ANEXO V

Luego me dicen “pero ¿cómo puedes... no puedes saber que los dos sistemas son los mismos?” lo que te quería decir también de una forma de cómo se cierran los ciclos, es que después el fútbol soccer necesita otro tipo de canchas. No puede ser ya en grandes canchas. Te tienen que hacer una reducción del soccer y se crea el fútbol de salón. Y el fútbol de salón oficialmente se juega en una duela de madera, en una cancha del mismo tamaño que la de basquetbol y con los mismos tiempos que el basquetbol. En vez de dos de 45 minutos del soccer, son los cuatro tiempos de 15 minutos. Entonces hay muchos niveles dentro de esta pieza. Te hablo de esos que no son evidentes, porque los otros, bueno, se han hablado y demás. Pero, claro, lo que te quiero decir es que hay un trabajo específico y luego sigue habiendo trabajo cuando las piezas tienen como una posibilidad, ya empiezan como a decirte cosas. Te siguen diciendo cosas y va pasando. Y es afortunado que te toqué a ti. A veces pasa, a veces no pasa, a veces hay que intentarlo y lo intenté bien. Pero luego lo voy a intentar mejor. Voy a fallar mejor la próxima.

¿Tu interés por el tema tiene algún origen personal?

Algo noble del arte es que, al convertirse en un valor, un valor social y también monetario, permite cosas maravillosas como puede ser el trueque. Regresar a ese tipo de formas en el que alguien te da algo a ti, que no es dinero, pero que es su tiempo y su acción, y tú le puedes dar lo mismo de regreso. Al final del juego hay para los jugadores un trofeo donde están estas dos figuras, el fútbol hace la chilena, el basquetbol [...] una cosa de ballet o de lucha que no entiendes. Ellos mismos cuando lo ven no saben qué pensar. Pero es una edición limitada. Ellos se quedaron todos. Cada uno de los jugadores y entrenadores y demás tienen uno. Y después de eso hubo otros cinco o seis que me quedé yo y ya. No hay nada más. Ellos tienen una de esas ediciones y no existe más de eso. Además, al final, en la parte de recapitulación, en donde tienes obviamente un poco del feedback, cuando hay esa posibilidad, fue hacer una barbacoa y platicar sobre eso. Tiempo después me enteré, que el rugby, que también es una variante

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

del calcio y del soccer y, además, tiene esa tradición, incluso profesionalmente. Cuando acaban el partido, que es un juego violento llevado a cabo por caballeros, es como dicen ellos que son, en vez de lo contrario en el soccer, hay siempre un encuentro entre jugadores y público. Entonces eso es hermoso. De eso yo me enteré después. Aquí hicimos lo mismo. Al final hubo un momento en el que pudimos platicar sobre lo que había pasado y sobre las sorpresas y sobre lo que se había logrado. Y en el punto ese vamos a comer, vamos a debatir, vamos a platicar y nos vamos a conocer un poco más. Y algunos nos separaremos y otros nos volveremos a ver al día siguiente.

Sobre lo que me decías de la migración, mira, un punto fundamental de mi trabajo es el movimiento y el cambio. Ese es uno de los problemas que tenía desde la pintura. Cuando empiezo a pintar no logro hacer que las cosas se muevan. Entonces, en un momento específico, algún maestro o alguno de mis compañeros me dijo, “no seas necio, no se va a mover. Si quieres que se mueva, agarra una cosa que se mueva. O sea, hay otras formas de hacerlo”. Entonces, dije, “claro, claro, podemos hacer otra cosa”.

Me encantaba la música, tenía conocimientos de electrónica, mi padre estudió ingeniería, sé algunas cosas de electrónica que agarraba sobre la música y demás. Lo que hice fue empezar a hacer dibujos con cinta de audio. Cintas de audio que funcionaban. Lo que se llama un loop ahora, eran loops hechos tal cual con la cinta. Por ejemplo, ante el levantamiento zapatista en México fue un momento muy emocionante, obviamente. Hubo un momento en el que se esperaba un cambio específico, lo que también planteaba mucha problemática. Entonces lo que hice fue plantear una serie de piezas en variaciones mayas, el tseltal, el tzotzil y demás, que ni siquiera yo entendía. Y era muy sencillo. Estaban simplemente diciendo, en algunos casos, palabras como sol, tierra, dios, lo que sea. Pero lo que trataba de decir es que cuando me preguntaba la gente de qué van estas piezas, era eso. Hay una brecha aquí que es el problema que tenemos que zanjar. Se están levantando en armas, vamos a intentar que haya una reconciliación. Que haya una reconciliación de dos mundos. Somos dos

ANEXO V

mundos distintos. Entonces lo que ellos entienden como dios, no es lo mismo que estamos entendiendo nosotros. Y lo que entendemos por tierra queda claro que tampoco es lo mismo. Entonces vámonos con cuidado con esas cosas.

Pero bueno, para hacerte un ejemplo de la pieza, técnicamente simplemente la cinta salía del casete, lo adapté de tal forma que pudiera estar presentada todavía en cuadro, todavía tenía esa parte bidimensional. Entonces dibujaba un mapa de Chiapas y regresaba y seguía dando vueltas porque estaba en loop con rodillitos. Y la grabación que tú escuchabas era una peregrinación tzotzil, e iban tocando. Era la idea del movimiento, darle la vuelta, desde ahí viene esto del movimiento.

Entonces esa ha sido una constante en el trabajo. También me muevo de una técnica a otra. Me muevo de un tema a otro. Pero me muevo sobre todo porque si creo en esa función del movimiento como algo elemental, como una energía específica. Creo que con el tiempo me he dado cuenta de que me interesa mucho también ese momento en el que la materia se convierte en energía y viceversa. O si la materia es una forma de la energía. Porque creo que es así en realidad. Y si nuestro punto fundamental es lo visual, y lo visual nace de la luz, y la luz es algo que se comporta al mismo tiempo como partícula y como energía, hay algo ahí particular para nosotros los y las artistas.

Entonces entendiendo ese cambio, ese movimiento, eso me ha ayudado a intentar todas estas variaciones. Poco a poco me he dado cuenta de eso y de otras posibilidades. Pero si es una cosa fundamental del trabajo. Eso me llevó también al juego y esa actividad como tal. No nada más el salto de estar haciendo cuadros solo, porque primero tuve otro problema. Empiezo la carrera, mis padres no están del todo de acuerdo con que yo estudié arte, no están del todo de acuerdo con el modo de vida que llevaba desde antes. Y por una cuestión de salud mental dejó de vivir con ellos. Pues con todas las particularidades de empezar una vida independiente a los veinte, veintiún años. Trabajar aquí, tener un pequeño lugar, un cuarto de servicio, ya has visto los cuartos de servicio en

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

México, en Puebla como son. Viviendo en un cuarto de servicio. Y este, no pude pintar cosas grandes. Entonces de repente tenía que pedirles a mis compañeros que me ayudaran con pedazos del cuadro o que me prestaran sus estudios. Y ahí empiezo a darme cuenta de cómo no todo estaba centrado en mí. O no tenía que estar centrado en mí, no tenía yo que hacer todo. Era una necedad que me iba a impedir, no solo hacer cosas, sino conectarme con los otros.

De ese tipo de experiencias, viene después ese desprendimiento. Porque hay un desprendimiento. Inevitablemente, va a haber un desprendimiento en algún momento. Incluso cuando llegas a tener la pieza, digamos si es una cosa material, si esa cosa tiene un valor, tu obligación es dejarla ir. La tienes que dejar ir. Te guste o no. Y es así de sencillo. Tienes que dejar ir.

El arte siempre ha sido un acto social. Punto. O sea, si no hay alguien que la vea, no existe. No existe. Existe para ti, está guardada, pero hasta que alguien más la vea, no pasó. No lo sabemos. Siempre ha sido así. Lo que pasa es que, lo general es que somos tangenciales. O sea, los visuales, afortunadamente, y buenos y los que son buenos en otras disciplinas, no son narrativos, no son panfletarios, no son directos, porque ese no es nuestro trabajo. Nuestro trabajo es encontrar cosas tangenciales, crea, tal cual, una perspectiva distinta.

Por eso el arte social aburrido es el que ves en el puesto de periódicos. Cuando ves lo mismo en el museo que en el puesto de periódicos algo está mal. Entonces si es lo mismo, o sea obviamente está mal socialmente, claro, pero el problema es que está mal dentro del museo porque no va por ahí. No hay otra perspectiva. Y eso es una parte muy peligrosa del arte social y del activismo, por ejemplo.

Yo no me considero activista. Bueno, no considero mi labor artística como activismo. Cuando hago activismo, hago activismo totalmente separado. Por ejemplo, tuvimos un problema con uno de los chicos de la Esmeralda cuando hubo una manifestación de los 43. Tuve que organizar una subasta con todos los amigos, todos mandaron obra, conseguimos dinero. Logramos acabar todos,

ANEXO V

porque todo el mundo participó. Al final salieron los quince que habían detenido con este chavo, con este estudiante de la Esmeralda. Porque si me gusta que haya de repente esas cosas claras. Se puede hacer, no digo que no se pueda. Pero cuando se quiere, cuando se quiere pagar con una sola tarea dos materias, hay algo tramposo. Hay unas que, sí se pueden, pueden extrapolarse. No digo que no se puedan. Pero generalmente la gente cree que, porque es social, ya automáticamente es pieza.

Entonces con esto del movimiento, yo nunca pensé la verdad viajar mucho. Vengo de una familia de clase media, me considero muy afortunado. Mi abuelo no tuvo educación universitaria, mi padre estudió en la UNAM, yo estudié en la UNAM también. En la escuela pública. En la universidad pública. Pero nunca creí viajar. A los trece años un tío que tenía mucho dinero, me invitó a ir a San Antonio, Texas. Había sido la única salida del país que había tenido. No pensé en salir. Dedicándome al arte tampoco pensé que fuera a viajar. Y pude todo esto, porque luego hay esta fortuna de que se abren las fronteras durante mi generación, todo el periodo del principio del neoliberalismo, que ahora esperemos estar viendo el final. Pero fue afortunado para el proceso artístico y para el momento artístico que me tocó vivir. Entonces eso me hizo viajar.

Viajar es otra forma de movimiento también. No solamente está reflejada en el trabajo. Tuve la fortuna de eso, de que el éxito que tuvo me permitió viajar después y salir del país. No me tuve que ir porque no me reconocieran, yo tuve mucha suerte y también me reconocieron ahí. Tuve una serie de becas, como te digo de estas piezas que mis amigos ya ni siquiera se acuerdan, también porque no las saco.

Hay algo fundamental, si no lo llamamos migración, vamos a llamarlo turismo. Y el turismo de trabajo es probablemente la forma más amplia vivencialmente que puede haber del viajar. Porque se parece a la migración. Tú vas de trabajador a otro país. Entonces como artista te llevan a trabajar. Entonces la gente “a sí, mira este... aquí está la Cibeles, está El Corte Inglés” y lo que quieras. Ya está

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

padre, ok, pero te llevan a trabajar. Entonces vas a comer donde comen todos. Y te quedas en el hotel que es bueno, pero no es el mejor, porque está cerca del museo. Y vas a trabajar y es un viaje de negocios. Entonces conoces la realidad de otra forma, por un periodo específico estás ahí. Si lo quieres se puede relacionar con la migración. Y conoces los casos de la gente que está en otros lugares y estas cosas que pasan. Entonces es más mi interés en ese sentido.

Si ha habido un trabajo muy específico posterior que ahora he dejado un poco de sitio específico. En el sitio específico, obviamente hay una obligación de trabajo muy particular. Porque también si estás convocado o lo vas a ser, pues yo en lo particular lo que hago es mucho trabajo de campo. Mucho trabajo de campo hacia zonas no agradables. Desde el principio, o sea, hago bromas sobre las cosas más pesadas, lo que más les molesta e incluso he llegado a hacer obras al respecto. Porque es una forma de conocer a fondo, tener un momento de intensidad con alguien. Una pieza que puedes ver con eso es la de Voto por demolición, que es de las últimas de esta serie. Esa curiosamente ya no es del sitio específico porque va saltando. Esa fue como un reto. Que ya hice mucho trabajo en sitio específico, ahora voy a hacer un sistema que se puede aplicar en muchos lugares, pero que sea lo mismo.

Pero, en fin, entonces, viene esa parte de exposición y me da posibilidades de desarrollar el trabajo. El trabajo es obviamente un trabajo muy fuerte de campo, tratar de hacer y de tener el mayor tiempo posible, con un límite para que no acabes escribiendo la biblia, el Corán, una de las que se parezca. Te pones ese límite, trabajas durante ese tiempo, no llegas al punto. Hay un decir entre artistas, expones porque ya estás cansado, o sea, porque ya no puedes más. Paré por cansancio. Que no podía más. Entonces es ese es como un límite en particular.

Cuando sé que ya no, que ya está algo así, ya lo platicué, ya empezó este proceso de intercambio. Estás viendo que la temperatura, ese, es un punto muy importante para mí. Tiene que haber temperatura. Si la gente no se emociona de lo que le platicas, o no le causa algún tipo de duda, o no le saca una risa

ANEXO V

incómoda, entonces, no vale la pena. Pero si pasan alguna de esas cosas te das cuenta de que eso puede que sea y va creciendo. Entonces es otra vez movimiento y otra vez intercambio.

Entonces viene esa parte de ya no hacer, por ejemplo, cosas de sitio específico y jugarle un poco a una de estas piezas. A ver, por este periodo voy a hacer lo mismo, la estructura va a ser la misma, voy a hacer una fórmula. Entonces la fórmula es esa. ¿Qué edificio de tu ciudad quisieras ver demolido? Y así. Llegó a ciudades, sale por una invitación en la trienal de arquitectura de Lisboa. Y acabé ahí porque había un arquitecto que había visto mi trabajo y que no quería hacer nada, entonces me invitó a mí y a otros cuatro artistas como representantes. Nosotros éramos el pabellón, lo que hacíamos. Se le hizo fácil y estuvo muy divertido. Entonces ahí empecé con eso. Como a no hablar de las cosas que te gusta como turista ni de la belleza como tal, sino lograr la belleza desde el vacío. De hecho, la actuación se llamaba este <<vacíos urbanos>>. Entonces lo que yo quería era crear un vacío. Porque todo el mundo lo que estaba tratando de hacer era propuestas, qué hacer con los espacios vacíos. Y yo lo que quería era crear un vacío. Me parecía más bello. Decir, arquitectónicamente no se puede borrar, o sea, Rauschenberg puede borrar la de Kooning, pero curiosamente yo no puedo borrar a Le Corbusier o alguna otra cosa. Y hay cosas que deberían borrarse y se han borrado. Ha habido casos, pero no es algo que la gente tenga presente. Y si la molestia de la ciudad, en específico en la cual hay cosas que te molestan. Hay edificaciones que molestan.

Entonces, en fin, eso tiene como todo un proceso, pero el proceso es igual. Llegó a una ciudad, no la conozco, estoy en contacto antes con arquitectos, me van asesorando sobre el lugar. Llegó al lugar, busco los lugares que me han dicho, de los que me han hablado. Trabajo más de campo. Proponemos seis edificios en una votación abierta, ponemos urnas donde se pueden, en todos lados, universidades, escuelas, donde se dejan, en el museo mismo si hay un museo o el espacio. La que menos votos pueda tener generalmente. Y después hago un recuento, llego al resultado y mandó una carta al gobierno de la ciudad. Curiosamente, nunca me dan audiencia hasta que estuve en Fort Worth, la última

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

vez que lo hice, y me dieron audiencia. Entonces habló con los representantes del gobierno. En el video curiosamente aparezco yo. Ahí la gente está invisible y estoy yo presente. En el video, ves no solamente gráficas, números, blablablá. Y ves a Artigas parándose y hablando con representantes.

Entonces viene ese movimiento, lo curioso es que después de toda esta parte, pues tomamos una decisión muy personal de venir a Canadá. Entonces ya estoy un poco del otro lado. Porque además en la migración hay también dos puntos. Que los llevan y otros que se van, porque se tienen que ir. Aquí, a Canadá, no nos invitaron, tenemos amigos, no hay ningún problema. Ahora entiendo también otro tipo de problemáticas que ya había visto en otros trabajos, pero los puedo entender más fehacientemente. Porque ya había entendido los protocolos, las formas... todo ese tipo de cosas cambian y son muy particulares. Pueden ser muy difíciles, pero al final del día la creatividad es la que salva todas esas cosas. A todos los niveles. Porque la gente que quiere sobrevivir sobrevive y encuentra la manera. Encuentra la forma. Y si bien la situación es complicada y siempre va a ser complicada, también se dan esas formas en las que la gente se mueve para aquí y para allá y se dan cosas.

Yo les decía, por ejemplo, una frase clásica que tengo cuando me preguntan, muy seriamente como, digamos que estoy en Finlandia, “¿Cuál es? ¿Qué es lo que te gusta de Finlandia? ¿O qué es lo que quieres decir a los finlandeses?” les digo “lo que quiero es encontrar el pequeño mexicano que tienen ustedes adentro, porque yo tengo un pequeño finlandés”. Del intercambio que tenemos hay unas cosas que hay en común. Entonces se ríen y entienden. Entienden que al final del día somos humanos y que, si bien hay una serie de protocolos, de diferencias, de políticas y demás, el punto del arte permite entrar en esas zonas. No parto de las diferencias, sino precisamente de lo que hay en común. Y me dicen “es que yo no tengo nada de mexicano” y el día que los conoces y te das cuenta de si en México se hacen de esto y esto y esto que tú crees que es de acá, nada más también pasa allá. Esto que se creen esto también pasa acá. Esto que sea de tal forma también pasa acá. Entonces, hay ese intercambio y calza lo mismo de ida y vuelta. Entonces, grosso modo, eso es la migración en mi caso.

Proceso

Antes

¿Cómo conseguiste la información sobre el fenómeno migratorio específico que querías tratar? Como la convivencia o la diversidad cultural.

En este caso específico viene de la estructura de trabajo que nos plantearon. A todos los y las artistas nos llevaron a todos a un hotel primero en San Diego. Nos llevaron a un hotel de estos que están junto a la carretera, que salen en cualquier película. Ni siquiera en un Holiday Inn, era un hotel, no de paso, pero que está junto a la carretera. No pusieron algo cercano a una experiencia cercana a la frontera. No solo el intercambio con los artistas es algo que siempre me ha interesado y que obviamente pasa. Ahí estaba estructurado como esa forma y había una serie de ponentes. El caso ese que es un caso muy particular y que a mí me sirvió mucho porque hubo un intercambio muy intenso con otros artistas y con especialistas. Especialistas de todos los casos, llevaban a gente de antropología, sociólogos, pensadores de México, de Estados Unidos y otros que eran de cualquier otro lado. Curadores japoneses, una curadora francesa, está Catherine Devine, ahí fue la segunda vez que la vi, de hecho, insertada a dar una plática. Entonces el proceso fue ese, trabajar. Un trabajo de campo, un trabajo de estudio cuando regresaba a México. Desde allí, a la distancia, empezaba a hacer preguntas, empezaba a leer más. Y el intercambio interdisciplinario era fundamental. Muchas de las charlas también se daban mientras estábamos todos, eso era muy divertido, íbamos a recorrer las ciudades, las dos ciudades en transporte público y en algunos casos en un camión o algo así. Y cuando era en un camión, alguien aprovechaba para dar una plática sobre cualquier cosa.

Entonces eso también es importante en el trabajo. O sea, que también hay una parte de trabajo rudo, de investigación y de búsqueda, pero hay una parte fundamental que es de estar a la deriva en el lugar.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Entonces ahí estuve a la deriva muchas veces. Yo fui de los artistas, en ese caso, que tuve que estar más presente en Tijuana y en San Diego por la complejidad de lo que había planteado. Debo de haber viajado al menos doce veces ahí en el periodo de un año más o menos. Cada mes tenía que estar allá viendo detalles y si me necesitaban para las juntas y demás. Porque la estructura, afortunadamente por ser grande y binacional, permitía que pudieran avanzar en lo que yo estaba pensando. Y cuando era necesaria mi presencia, ya sea para hablar con los potenciales jugadores o representantes de gobierno que pasaba en otros casos, hacerlo. Y así como cuando hace uno una plática de artista, es básicamente lo que hago cuando tengo que desarrollar un proyecto. Si hablo del proyecto, pero lo que hago es mostrar trabajo anterior para que entiendan, no confié en mi capacidad verbal. Quiero causar el menor malentendido posible. Si muestro lo que pasó antes, a veces la gente, si no entiende lo que viene después, al menos puede tener esperanza de que no salga tan mal. Que nadie muera en el intento, además.

Fue muy intenso, trabajo de campo, trabajo con todas las instancias que tuvieron que ver. Personal, muy personal.

¿Qué método de recogida de información sobre las personas utilizaste?

Sí, iba llevando un diario, pero no saqué diarios, hacia ahí un bocetaje y una preparación del proyecto como tal. Pero era escribir de aquí y de allá, era tomar frases de aquí y allá. Era de discutir con personas e ir sacando, con retroalimentaciones. Pero también algo importante, al menos en mi proceso, es que una vez que encuentro esa idea que puede tener temperatura, empieza un intercambio automático. Nada más el hecho de platicársela a alguien y que ese alguien te diga “me parece bien”, la segunda pregunta es “¿Por qué?”. Entonces en esa explicación que te da el otro vas entendiendo si está llegando lo que tú quieres, sí está llegando a otro lugar, o si está llegando a dos lugares, uno que no habías visto tu.

ANEXO V

El proceso es más o menos ese. Voy recopilando algún tipo de información, pero es información que puede pasar. Por ejemplo, no sabía cuál era el título [de la pieza], me fui a una librería de segunda mano y de repente me encontré un manual de deportes. Que era de gráficas de deportes y de estructuras de deportes que se llamaba "The rules of the game" y entonces dije "este es el título de la pieza". Por eso digo que fue totalmente fortuito. Pero si hay un trabajo de todo lo que te expliqué del juego. Hay toda esa parte del juego. Si había una de la parte de la migración, por ejemplo, sé cuáles son los problemas, soy mexicano, no tengo que explicarlos, me queda claro. Los he vivido. Sé lo que pasa. Hubo muchos datos que no conocía porque la gente también de Tijuana es una gente muy, muy divertida. Porque la gente, generalmente en México cuando hay cierta tensión, la primera parte puede ser cómica, la primera reacción es como que ya lo demás no. Pero en ese momento histórico específico no estaba tan duro y si había mucho humor. Ahí también encontraba algunos puntos. Pero todo viene de esa parte, de esas dos partes

¿Qué proceso utilizaste para comprender el problema que querías tratar?

Una parte que no conocía era lo que pasaba del otro lado. Es muy curioso porque un artista que se llama Alberto Caro-Limón es de Tijuana, fue una de las personas participantes, en la primera edición también, lo explicó muy bien: Es que aquí, una parte fundamental del problema de la frontera, es que es un abuso mutuo. O sea, yo vivo aquí, en México, yo soy de aquí, yo vivo aquí y hay unas cosas que me parecen bien y mal, unas cosas que me parecen muy dramáticas, pero en realidad es un abuso mutuo. O sea, no hay que verlo como, buenos y malos y demás. Hay una simbiosis y cuando no hay una simbiosis hay un abuso mutuo. Y ese tipo de cosas pasaron, pues estando ahí platicando con él, por ejemplo, dando vueltas por la ciudad. Entendiendo más. Y lo que hago también viene estas teorías de solución sociológica y demás. Y que claro, son una aplicación.

¿Cómo haces para que las personas confíen y participen en tus proyectos?

Otra vez porque no estaba solo. O sea, no voy solo. No iba solo. En este caso iba muchas veces acompañado por Alberto, otras veces acompañado por gente organizadora... aprovechábamos también la gente que conocía el lugar. Hay varias conferencias. Pero lo fundamental es, como te decía, como el evento social, o el mundo social, y el momento que nace la pieza es en principio un intercambio. Entonces la forma más clara es, obviamente, preguntar. Preguntar a los locales, saber cuestiones históricas, obviamente después de jurídicas y otros casos. Pero la forma del acercamiento es muy humana. En mi caso, es eso. Primero trato, como te digo, de estar en contacto con gente que conoce la pieza, conoce el lugar... y así me voy adentrando. Es como llegar a casa de un amigo y querer conocer el lugar. Pero en este caso es querer entrar a un punto muy particular para que salga algo nuevo. Pero siempre es muy personal y siempre trato de no entrar mucho en teorías y no confundir a la gente.

Está claro, ser muy claro. Entonces, algunas gentes decían “así pues, está muy bien, el gobierno no nos ha dado... no han pavimentado esta parte de la... de la colonia, la zona libertad”. Por un lado, hubo un acercamiento muy claro. Y también hubo un compromiso que se pudo hacer, de que la pieza si era funcional por unos años. Y no se pudo más tiempo, porque no se pudo ampliar por cuestiones legales del lado americano, norteamericano. No se pudo dejar más tiempo la parte de la pared. Pero duró, duró un tiempo y se siguió utilizando, de hecho la gente luego le puso también una canasta de basquetbol del otro lado. Y después, cuando ya se quitó por completo, lo utilizaban de estacionamiento con sus coches. Y ahí sí, la pared de concreto, la pared de concreto está ahí todavía, reciclada.

¿Tienes como referente alguna otra disciplina que no sea la artística?

Ya tenía referencias antes, por ejemplo, antes de esa pieza realicé otra en la bienal de la Habana. Si hay una serie de cosas, sobre todo en esta parte de las cintas de audio y demás. También hay una serie de perfecciones desde ciencia movimiento. Entonces tuve mucho contacto y desarrollo desde ahí. La filosofía era algo que también me interesaba y un buen amigo por ahí, Santiago Ramírez, que era doctor en matemáticas y doctor en filosofía, tenemos una buena relación y él me introdujo como a varias gentes, pensadores y demás. Incluso fue una de las personas que llevé a dar clases a la academia de San Carlos. Yo lo propuse y lo metieron como a la fuerza. También a él le gustaba mucho “me gusta saltar de un lugar a otro. Me gusta que mi currículum tenga este... que he dado clases en todos lados, hasta en la academia de San Carlos”. Y a mí, con el tiempo, me doy cuenta de que también me gusta lo mismo, pero me gusta más con la idea de que a veces dicen que soy fotógrafo... He sido jurado de fotografía, he sido jurado de pintura, soy pintor también. Y me gusta que la gente me reconozca como eso. Aunque sabe que no es mi interés serlo y no, no quiero ser de ningún gremio. No me interesa. O quiero ser de todos. No me gusta la idea de gremios dentro de gremios, sino la idea en general. Entonces este, ya desde antes sabía eso. Hubo un intercambio muy fuerte de información en mi generación que era básicamente a través de catálogos y revistas que conseguíamos de arte. Pero también de pensadores. Y eso también hacía que hubiera relación con gente que después fue despuntando en otras áreas de la ciencia, de la filosofía, de la literatura... inclusive el programa este del gobierno de jóvenes creadores. Fomentaba mucho eso porque daban becas para todas las disciplinas artísticas y hacían estos encuentros de tres o cuatro días donde se trabajaba con los tutores el proyecto que se estaba desarrollando o esa forma de trabajar y uno estaba en contacto con las otras personas y como viendo también los proyectos de los otros y entonces podía ver desde batallas terribles, o encuentros monumentales intelectuales hasta proyectos interdisciplinarios y demás. Eso ya estaba dado. Otra cosa particular es que en el grupo en el que estuve en la academia de San Carlos, fue un grupo piloto. Que tenía una serie de variantes. Pero una cosa fundamental es que todos o teníamos una edad un poco más alta para haber entrado, no teníamos 18 años,

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

o sea habíamos estado un periodo por ahí haciendo cualquier otra cosa o venían de otras carreras.

Teníamos una muy buena actriz, una actriz de éxito, una actriz sería que estaba en mi grupo. Teníamos a otro chico que había estudiado física me parece, matemáticas o física me parece. Y teníamos así tres o cuatro gentes. Desde ese principio ya había eso, entonces las lecturas que intercambiábamos y demás y las discusiones que teníamos o que tuve, eran así, tenían que ver con eso, todos teníamos en la mesa algo. Pero fuera como músico yo en algunas cosas y los compañeros en cualquier otra. Entonces existe eso, no quedarse en esa parte... utilizar todo. Creo que tiene que ver con eso, como un ansia de saber, un ansia de conocer, y un saber juntar. Ahora le digo a la gente que entiendo mejor el trabajo que estoy haciendo actualmente, más esta investigación formal, que no es del todo formal, o sea, hay unos comentarios que todavía no... pero no pasa nada.

En realidad, lo que hago es intentos de hacer un nudo, un buen nudo con cabos sueltos. Y con eso me refiero a eso, hay una cosa que viene de allá que puede ser un gusto por el juego, hay otra cosa que viene por allá que tiene que ver con teoría del color, hay otra cosa que viene por allá de una política educativa a través de televisión y que no llega a todos, no toda la gente tiene televisión o computadora. Esa es mi forma de trabajar. Si me dijeras, ¿cuál es mi método? Es hacer un nudo de cabos sueltos. Y los cabos sueltos son todas esas cosas que me pasan, todas esas cosas que me parecen interesantes, materializarlas. Si puede hacer un chiste de algunas cosas y que al final pueden estar totalmente relacionadas con una teoría antropológica o un referente artístico o mi familia o un juguete de mi hija.

Durante***¿Cómo procediste para procesar toda la información, tanto teórica como vivencial, recopilada?***

En ese caso particular con unos dolores de cabeza impresionantes. En ese caso hay un intercambio específico, una serie de dudas, una investigación bibliográfica más profunda, una búsqueda de información por otras vías, incluso la vivencial y ya. Y nada más. Hay muchas partes que también pienso que, hay muchos momentos increíbles en algunas piezas que el público no puede ver. O sea, momentos como ese, momentos en el que uno ve algo como lo que te decía de la cancha está y que tiene el recuerdo de la infancia... y de repente dices es que esto es la idea. Y eso no lo puede ver la gente, pero todas esas cosas están pasando todo el tiempo. De manera específica, desde que estaba en la carrera por haber estado en fotografía, tuve un maestro que se dedicaba a documentar algunos trabajos. De ahí me dijo "Es importante documentar y demás". Incluso me decía "si algún día llegas a ser famoso es bueno que tengas tus obras en diapositiva, a color, en blanco y negro, y si puedes en video también en video". Y este fue un gran consejo. Y era blanco y negro, cosas que ya no se usan. Es muy divertido. Es que la prensa te pide a veces. Ni siquiera era para presentar trabajos. No era de que lo guardes para nada, es por si sale en el periódico, no llevan a tomar la foto a tu pieza, se lo vas a tener que dar. Porque la sección de cultura no trabaja así. Tú le tienes que dar el material. Ni siquiera te van a mandar un fotógrafo. Así lo decían. Entonces me pareció muy bonito comentario y empecé a hacer ese trabajo y empecé a ayudar a mis compañeros también con eso, con tomar fotografías a pesar de que no tenían una cámara. Una cámara fotográfica sería no la tuve hasta dos o tres años después de haber salido de la carrera. Pero sabía tomar fotografía, y hacíamos todo tipo de documentación de las cosas que íbamos haciendo o piezas. Entonces si tengo un archivo fotográfico

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

muy particular de las cosas que me fui encontrando de las canchas de juego, entonces hay un pequeño archivo de imágenes fotográficas y sobre todo en el desarrollo del texto que te mandé, en ese texto en específico y viene las ideas de lo que fue pasando de alguna manera. Es un ensayo, pero al mismo tiempo también puedes verlo como una bitácora de lo que pasó. Como el corolario de una bitácora, o como un programa de mano también. Como este resumen de lo que vas a ver y que no sabes que va a pasar. Entonces esta es la forma.

Créeme, soy muy estructurado y demás, pero es que tampoco veo las cosas de esa forma. Antes de venir de México vendí mi biblioteca, más de mil trescientos libros, con mucho gusto, lo puedo decir. La amaba, la amaba. Pero la pude dejar ir muy bien. Pero algo que me decía la gente es que no entendían por qué no tenía un orden. Y si, mi biblioteca no tenía un orden. Los libros estaban totalmente revueltos. Y solo sabía dónde estaban porque por mi memoria visual. Sabía que el libro de Fontcuberta Sputnik estaba del lado izquierdo de la parte baja. ¿Por qué? Porque lo sabía. Es todo. Y me preguntaban “¿tienes tal libro?” “Sí, mira, aquí está. Es más, te lo tengo repetido, acá también está.”

Pero a lo que voy es eso, o sea, si me preguntas si hay, pero un sistema y un modo, no. Generalmente, todo acaba en el trabajo, y si hay bocetajes anteriores, hay pláticas, hay entrevistas, hay todo ese tipo de cosas. Pero se van quedando como eso, frases en una libreta, una serie de fotos aquí y allá, y andan por ahí regadas y, pero no, no he llegado al punto entrar en eso como parte del material. Y hay muchas cosas que pasan ahí, que son piezas dentro de la pieza y en algunos casos, de hecho, hay cosas mucho más intensas afuera de la pieza que en la portada donde la gente.

¿Qué tratamiento les diste a los datos recopilados? ¿Qué haces con esos datos que recopilas? ¿Cómo los utilizas?

El tratamiento que le puedo dar a ese material es en miras a lo que viene. O sea, es material que va, vamos a decirlo de una manera muy ecológica, como

ANEXO V

abonando la tierra para lo que sigue. Entonces, de hecho, creo que después de la pieza, o sea, una vez que se presenta, o que se desarrolla o que hay el evento y sucede, está documentado, tiene sus referentes como prox y como fotografías o video o texto, que son la pieza que se presenta, que ven. La gente que no pone sobre la mesa como parte de la discusión del pensar visual, la estructura. Más que un procesamiento específico, lo que viene es una retroalimentación. O sea, lo que la gente entiende de la pieza, lo que la gente ve. Con la gente me refiero a colegas, amigos, prensa, ensayistas, lo que sea. Lo que pase. Cuando pasa mucho el viento no pasa poco bien. Pero siempre hay ese proceso de ver en realidad qué es lo que pasó. También entre artistas decimos que, uno hace una propuesta a un lugar, va al lugar y hace una cosa diferente y cuando regresas de ese lugar te das cuenta de lo que tenías que hacer en realidad. Entonces es una forma muy cómica, pero muy profundo de decir, hay cosas que se tiene que hacer en ese lugar y hay cosas que uno tiene que seguir haciendo. Entonces eso es lo que pasa con el material. Trato de que haya, a veces por el ritmo de trabajo no puedes, pero es fundamental tener el tiempo de entender qué es lo que uno hizo. Más allá del archivo que sirve y de la información, es entender. Y probablemente esa es la respuesta a tu pregunta. Es un saber qué fue lo que pasó en realidad. Qué es lo que queda en la memoria de la gente. Porque al final del día esa es la pieza. La memoria. Y me refiero a la memoria tal cual. Como, lo que queda en la gente. Lo que alguien escribe, porque recuerda. Incluso “a recuerdo esta pieza por...” a eso quiere decir que ya lo lograste.

Por un tiempo recibí la crítica de “no, es que nunca apareces en las piezas y demás” y quién sabe qué. Me hicieron muy temprano esta crítica. Lo más curioso del caso es que ya aparecía, siempre, sin querer salía en algún lugar. Entonces después de eso lo hice a propósito. En muchas de las acciones salgo haciendo alguna cosa. En realidad, tengo que coordinar todo. Es una cosa muy profesional de que tienes que cuidar, pero hay una parte de preparación, puedo estar poniendo el lodo para unas luchas en barro. Pero nadie se da cuenta de que soy yo. A lo que me refiero, y regresando a lo que te decía, es eso, simplemente que el material se convierte en una cosa fundamental para lo que siga.

¿Qué estrategias o mecanismos reivindicativos utilizaste?

Hay un planteamiento específico y un desarrollo que ya me parece en sí, en lo personal como intenso. Como una pregunta interesante. El punto es que no llegó a la respuesta yo solo. En ese tipo de proyectos y en muchos otros, eso pasa en todas las obras. Si uno mete en análisis cualquier pieza, todas las piezas de arte son iguales. Te digo, que esto de la categorización y disciplinas, no funciona.

Ahí simplemente lo que estaba haciendo es, digamos que estaba en el estudio, llegamos a esa parte y esa parte es en la que deje que los colores se mezclaran como fuera. Les di la libertad... le di la libertad a la materia, que resulta también, filosóficamente hablando, Manuel de Landa dio una plática en la que, por ejemplo... hay intercambio, demostrando que la materia tiene voluntad. O sea, que se ha demostrado que la materia tiene voluntad. Entonces, a lo que voy en eso es que, si estoy haciendo un planteamiento específico, hay una participación, hay un cierto riesgo y demás, hay una dirección de mi parte, pero no es un acto dictatorial. No soy un director neurótico, soy un director orgánico. O soy dictatorial en cuanto a que trato de ser muy específico en cómo se ponen las cosas. Pero llegan a un punto en que dejó ir. Dejo ir y ahí entra el azar.

Puede ser que el motociclista atravesara bien la pared del museo o puede que no. Y de hecho casi no. Salió bien, pero la gente no se dio cuenta de que por poco pasa algo terrible. O puede ser un incendio simulado en el museo de historia de Panamá y puede ser que me corran del país. Si sale algo mal, a pesar de que ya había hablado con todos los del cuerpo de bomberos, con los diputados, con no sé qué... Me faltó hablar con presidencia en ese caso. Pero, si sale algo mal, sale mal. Pero a lo que me refiero es que, generalmente, la única diferencia es que estoy abriendo el proceso. Es el mismo proceso que llevamos todos como artistas. Y tengo la suerte, más bien no tengo la suerte, creo que mi mérito es crear la estructura. Poner la estructura. Y mi parte afortunada es que de repente, las cosas que pasan si le suman en vez de quitarle. Pero eso es parte del azar. Digo, puede pasar, y puede pasar que se agarraran a golpes y fuera un

ANEXO V

desastre y demandas y demás. Y hubiera sido interesante verlo, pero hay una estética muy particular en que pasara eso. A veces me cae mal porque no es así. Porque está muy lejos de ser así. Porque tenga que seguir siendo de la misma forma. Por eso también queremos cambiar el mundo, sí. Yo también quiero, pero, no estoy seguro de que sea algo que podamos hacer. Pero al menos hicimos el paisaje. Un paisaje particular, como yo lo vi en ese momento. O cómo pudo haber sido... no cómo pudo haber sido, porque pasó. Fue en ese momento. En ese pequeño momento pasó eso, esa es mi aportación en esa parte del paisaje. Estoy documentando con una intención y con una voluntad específica, con mi ojo lo que vi ahí.

[¿La estrategia es plantear la situación?]

Pues que haya un evento, sí. Puede ser un evento. Porque, por ejemplo, si pones, si estás en tu ciudad y de repente sabes que hay un museo de historia al lado y que nadie va nunca, que no importa, pero parece que se está quemando y sales a verlo, puede haber toda clase de reacciones. Y hubo toda clase de reacciones. Y llegaron los bomberos y tiraron agua y demás. Además, mandaron bomberos que no sabían que era un simulacro, que no era un fuego de veras. Y hubo mucha tensión y mucha molestia. Al final ya no. Inclusive salió en las noticias. En las noticias lo manejaron como, “¿Se quemó el museo de historia?” y se iban a comerciales. Y regresaban y “no, no. Era una obra de no sé quién...”.

A lo que voy es que, si hay una convivencia, pero lo que hay es un, hay una voluntad. Hay una transmisión de voluntad. Porque yo entiendo, siento que estoy absorbiendo cosas... no si se las malentienda, es probable que sí. Si las entiendo, lo importante es que vienen de afuera. Se mezclan con lo que puedo estar pensando y lo que puedo ser yo como entidad intelectual específica. Pero al final, este, cuando sale, hay ese movimiento. Hay una voluntad y hay algo que pasa. Si hay esa convivencia, pero lo que pasa es que hay una voluntad específica y una intensidad específica. Y hace que algo pase. Y ese algo, como te digo, es

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

crear otra vez ese espacio. Ese espacio de ambigüedad, de juego. También hay una serie de teorías de Brian Sutton-Smith, que sigue después de Johann Singer y después de Calvas. Viene este neozelandés que hace una propuesta sobre siete variaciones de ambigüedad. Incluso esas siete variaciones de ambigüedad, les puedes quitar la palabra juego y poner la de arte y funciona. Porque no se pueden explicar y eso es lo particular del arte también. Sí, lo puedes explicar, ya que paso. Pero no lo puedes repetir, es el punto.

En el juego hay un azar y es fundamental. El azar todas las obras lo tienen. Mi único mérito, es que soy lo bastante impúdico o lo bastante bruto para dejar que la gente entre antes. Porque si hubiera sido más de otra forma, hubiera digamos, acabado el cuadro y luego lo puede venir a ver. Y yo lo que hago es que pongo una parte del cuadro, lo dejo ahí, jugamos a ver qué pasa, y vemos si funciona al final. Pero sí lo dejo ahí. La verdad es que, digo, los jugadores están jugando, no están dirigidos, están metidos en su rollo. La gente que está viendo que se quema el museo tal cual, este se está quemando el museo, y así todo lo demás. Son reacciones reales de la gente. El factor humano.

El evento de participación, probablemente al final, tiene que ver, sí, con un contacto conmigo. Si somos seres un tanto huraños o no muy sociables. Curiosamente, ese también es un mecanismo de poder realizarse con el otro.

¿Cómo integraste las personas durante la obra?

Pienso en términos artísticos, busco todas estrategias, por ejemplo, la conferencia de Dúplex, cuando la hice, es anterior a la conferencia de Cattelan en la que se presenta. Hay un curador italiano también, ahora no me acuerdo de su nombre, muy connotado que se presentó, dijeron, viene Maurizio Cattelan y blablá, entonces estaba el curador este, pero con luz muy baja, entonces empezó a hablar y presentaba las piezas y todo el mundo creía que era Maurizio. Esa pieza es posterior. De hecho, pasó, hay una serie de cosas por ahí muy particulares.

ANEXO V

En 2001, Dúplex, sabía de algunas conferencias de artistas, pero no sabía de ninguna reciente. Entonces, hice esa pieza, Dúplex, ya estaba haciendo piezas que pasaban en el espacio público y tenían que ver con otras cosas, dije, si voy a entrar al museo tengo que entrar por un lugar donde no se espere. Que la gente no lo vea venir.

[sobre Relay] Ese tipo de pensamiento me da las posibilidades de entrar. Por ejemplo, Boulder, en específico, es una ciudad supernaturista, como muy metida en todo lo sano, y ellos no tienen McDonald's, lo cual hace que tampoco tengan gente pobre, pues la gente pobre come en el McDonalds. Entonces todos son bonitos y los que no son bonitos tienen también un ejército de gente que trabaja para ellos, pero que nadie ve, porque están metidos de una forma... es una cosa muy perversa. Puede pasar. Entonces el rollo era un poco eso, sobre la diversidad, pero que no existe la diversidad. Muchas de las preguntas que venían, trataban de irse hacia otro lugar. Como tratar de que pensarán de otro modo. Pero lo que hago, es abusar de su rollo fit. Entonces me dan un ala del museo de arte contemporáneo ahí. Pero es una sala muy complicada, es una sala circular. Entonces lo que hago es poner ahí este círculo para correr. Construimos, tal cual, un círculo para correr e invitamos a la gente a ir a hacer ejercicio. Pero solo podían hacer ejercicio si llenaban el test. Y en algunos casos también hubo hasta medallas y todo. En el rollo de integración ahí, lo que les decía desde el principio que ya estaba cansado de que pusieran tanto el rollo de diversidad como el punto. Entonces les hice una serie de preguntas que me parecían interesantes para romper ese rollo de diversidad, porque a todos nos hacían iguales. Les decía, "dime de ti algo que no pueda saber si te estoy viendo". Entonces había gente que ponía bromas de soy un alienígena, y había gente que ponía soy esquizofrénico o tal cosa. Y todas esas estaban viendo todo el tiempo. Se ponían en una pantalla, en la zona en la que descansaban después de correr y darle vueltas. Porque era una carrera de relevos, entonces la idea era un poco esa. "Ok, yo estoy cansado de hablar de este tipo de cosas, me están convocando a hacerla y es un honor. Pero la verdad, estoy cansado. Entonces, porque no nos cansamos juntos. Vamos

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

a darle una vuelta más a estas cosas, literalmente corriendo. Pero pensemos en eso". Entonces entras, das unas respuestas específicas, das vueltas ahí, te cansas y luego te sientas. Y donde te sientas están todas las respuestas de los otros. Entonces probablemente cambie un poco lo que tú pusiste, o te encuentres en el otro. En las respuestas del otro. Entonces la diversidad se vuelve una cosa totalmente diferente, probablemente no lo haya. Probablemente, vean que sí, las respuestas buenas, hay buenas respuestas a las preguntas malas, hay respuestas malas, había como de todo. Había una mezcla. Pero básicamente lo que hacía era eso. En esa pieza en específico. Entonces, había total anonimato en las preguntas. Algunas personas se llevaban una medalla. Y aunque no lo creas, una de las preguntas era eso, que es lo que te motivó a participar. Y mucha gente ponía "que me iban a dar una medalla". Y no lo decían en broma. Lo decían en serio. Eso es algo muy fuerte, no te tengo que entrar en detalles, pues si la gente te dice que "necesito una medalla" es porque no han tenido ninguna medalla.

Hay ese tipo de cosas que de repente salen en el trabajo. Ahí el planteamiento, pues es más la gente que se le va invitando. Hay publicidad en algunos lugares, trabajo con escuelas para que asistan, de boca en boca y había otra estrategia, por ahí que ya no recuerdo que era muy particular. Porque aparte podrías correr afuera del museo. También a veces doy esas opciones. Porque también estoy reflejándome. Como diciendo, yo voy a estar en el museo un rato también como artista, pero también llega un momento que digo "ya, que hueva. Vámonos a otro lado".

Hay muchas cosas que pasan, pueden ser lo que sea, pero el museo lo que está haciendo es nada más hacerte el marco. En la tradición del marco, marco tal cual, cuando nace la pintura y es necesario enmarcarla para que no se confunda con el tapiz... lo están enmarcando. Están enmarcando eso que tiene que ser visto, es hermoso. O tiene que ser visto porque es tan grotesco, pero entra en lo estético. Hay que verlo. Hay que darle ese marco. Entonces el museo tiene esa función. Y a veces está mal llevada y a veces no se entiende y a veces se pierde

ANEXO V

por completo, pero su valor real es eso, de contener ese espacio de belleza. Pero, el chiste es que es al mismo tiempo un marco, pero que tiene una entrada y una salida. Entonces tendría que pasar algo una vez que pasas, una vez que cambias, una vez que emigras hacia el otro lado. Si migraste y saliste y ¿cambio algo?

Como comentario también de los viajes, de las estancias, de las vivencias en otros países. También es muy claro que hay gente que regresa y que cambia por los viajes. Y hay gente que solo va a cultivar esos lugares comunes. Y eso es muy fuerte. Y creo que el arte, cuando es arte, pasan esas cosas. Dejas de estar en un lugar común. Y pasa también en la migración y pasa también en muchas cosas. Si te encuentras eso. Y en el arte depende de uno, pero en la vida nos toca a todos eso.

Después

¿Cuáles fueron las estrategias que utilizaste a la hora de elegir el modo de exponer tu trabajo?

Generalmente, cuando estoy desarrollando la pieza en algunos casos, también en esa parte hay un poco de ese azar. En ese bocetaje anterior y llamémosle bocetaje a todo este proceso de investigación, del trabajo de campo... y llamémosle realización de la pieza al evento como tal. Digamos que esto es el enmarcado y como se va a colocar. Entonces, digamos que pienso el tipo de marco que va a tener al final eso. Si lo ponemos como lo de la boda que te decía, más o menos como va a ser ese álbum. Ese álbum familiar. Pero eso no quiere decir que el final sea así. Por ejemplo, la documentación que tenía del museo en llamas en Panamá, todo tenía que ser móvil y tenía que ser muy cinematográfico de alguna manera, pero de alguna manera muy como de noticia. Y el manejo es ese. El manejo es ese porque es lo que se buscaba. Como es una toma general y se va entrando en el país, de repente llegan los bomberos y hay una búsqueda dramática en ese material.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Te quisiera decir algo, también como no veo la división entre las cosas, o todo es pieza o nada es pieza para mí. Es o todo o nada. Por eso te digo, que me gustan los artistas, también eso en tensión. Y si de repente aparece que eso, que Marcel Duchamp pasó por ahí y se golpeó y le salió un moratón... eso también es parte de lo que me interesa saber. Parece que no importan, pero esas cosas me ayudan a mí como material. Entonces, en ese caso, por ejemplo, se empezó así en las reglas del juego, hay primero una edición convencional de unos planos y al final el detalle de la bola yéndose al otro lado. Que de hecho no lo pude captar bien, o sea no lo pude captar bien porque no me tocó días en donde estuvieran jugando, y el día que jugaron no salió bien. Y de hecho, si ves el video, está como buscado porque no se logró. Y en la parte del juego es totalmente una edición deportiva. Aparecen los equipos, lentamente, y sus nombres, y se ve que se mueven. En el único momento que hubo un choque entre los jugadores de soccer, que fue el único momento que chocaron dos jugadores, o sea el delantero y el portero, esa imagen es la única que repito. Porque como no pasó nada, porque como nadie chocó con nadie, dije "este es el replay". Y ahí está el replay, repetición de la imagen. Entonces se ve el replay y se repite la imagen. Porque es la única jugada que vale la pena, porque es la cosa más rara. La cosa que todos esperábamos que no pasó. Pero es totalmente deportiva. Entonces hay ese tipo de cosas, que, obviamente, no son la pieza, son parte de la pieza y son pieza como tal. Y me gusta también que se paren también por sí mismas. Con ese tratamiento que les doy. El evento ya acabó. Lo que tengo es este material, entonces con este material como hago un buen video. En el video de Dúplex tenemos apoyo de telefónica, entonces podemos tener un buen crew de televisión, una productora, una agencia de publicidad que le hacía el trabajo a telefónica. El director de telefónica consigue que esa gente se haga cargo de conseguir el casting. Hicieron un casting. El video está editado como, primero, como video de conferencia, y para mí es muy divertido. Porque empieza y ves a la gente y aparte en la entrada de la exposición no hay sillas. Entonces todo el mundo está parado y empieza aburrida. Sale un tipo que se parece a mí, pero nadie me conocía físicamente. Y empiezan el acto y ya cuando empiezan a

ANEXO V

cambiarse y empieza a salir y entrar gente y como a romperse por completo... Al final están todos muertos de risa. Pero, pues, no ven de dónde viene, y la visión es totalmente eso. Primero empieza siendo así, como gente ponente, y luego son eso, reacciones y pláticas. Entonces vas viendo cómo va cambiando. Tanto la persona que va entrando, como la reacción de la gente. Es un intercambio así. Hay esa intención. En algunos casos existe anterior alguna idea de cómo voy a editar, de qué tipo de imágenes si es que hay imágenes como fotos. Por ejemplo, también en dúplex las fotos no querían que fueran iguales, no quería que fuera documentos.

Lo que me llevó a regresar a la academia fue que hice talleres para artistas antes. Pero antes de hacer los talleres para artistas, me di cuenta de que lo que estaba haciendo al trabajar con la gente, era hacer talleres. Porque la dinámica era la misma que la de un taller, la única diferencia era que estaba explicando mi trabajo y tratando de llegar a un punto.

Entonces una de las dinámicas que tuve con estos chicos, que créeme que estar con quince personas que se parecen a ti físicamente, es de lo más incómodo que puede haber en el mundo. Es una cosa muy rara. Porque volteas y es como cuando oyes tu voz. Dices, “no, no, es que yo no me oigo así”. Pasa lo mismo cuando ves a quince personas, dices “es que no se parece... es que yo no soy así, ¿Ese se parece a mí?” entonces te dicen “sí, sí se parece”, “¿en qué?” “en esto, esto y esto”. Rarísimo, rarísimo. Hicimos unas fotos en que, en unos, están en una formación circular, entonces parece una cosa de algún culto raro, y está la otra foto donde están, en la oficina del director de telefónica, porque tenía ganas de quitarle su oficina un rato. Entonces, lo mandé a descansar y estuvo feliz de no ir a trabajar ese día. Tomamos fotos, entonces están todos los dúplex por todos lados como si estuvieran haciendo todas las cosas y hay otra en donde están en línea todos los dúplex. Es una conquista inversa, así lo vi en ese momento. Y por ejemplo esa pieza es un retrato. Todas las piezas son retratos. Pero esa pieza en particular es un statement. Tampoco creo en statements, pero esa pieza, si me piden un statement, ese es un statement para que quede claro...

Relevancia de los proyectos sociales

¿Cuál es la relevancia social de ese trabajo?

La relevancia social... creo que en particular el cómo te digo, el resultado. El resultado de la pieza. Creo que la relevancia social de cualquier pieza es que funcione. Es lo que te decía, que todo vale, o sea, todo vale. Eso lo aprendí de cuando me tocó dar clases, en mi periodo de docente. Sí, lo dije todo el tiempo. Todo vale, no hay que decir que no, pero no todo funciona. Y este todo vale, todo vale con responsabilidad, todo vale sabiendo lo que te vas a meter... Por el tipo de trabajo me llegaban unos alumnos que realmente querían hacer cosas desquiciadas, sin ningún sentido común. Pero bueno, con un poco de plática se va dando cuenta la gente de eso.

Como te digo, las piezas que funcionan, pues, funcionan y funcionan por eso. ¿Por qué creo que funciona esa pieza?, desde el punto de vista estético funcionan porque está bien integrada en cuanto a sus componentes. Socialmente, también funciona mucho, porque da esa posibilidad, como, no diría romántico, pero utópica. Hay un componente utópico que pasa por el resultado, eso es fundamental. Es fundamental para la pieza. La gente llora a veces, me ha tocado gente que llora o ríe mucho. Hay gente que me dice, “no es demasiado serio”, “este es una cosa más seria de lo que tú dices” “está bien, ok, lo que tú digas”. Pero al final del día es eso, y que también se logra esa integración en la cual yo dejo ir, y lo que funciona, funciona mejor, precisamente porque dejé ir.

¿A quién se dirigía ese proyecto?

No, no tengo un sector específico. Para mí cualquier persona que quiera tener un acceso al arte es bienvenida. Incluso mis estructuras, en algunos casos si son muy críticas, pero son las menos, en el tipo de trabajo de acción social, como te digo, esta parte lúdica es uno de los ganchos. Esa era una de las formas de seducción. Que creo que toda obra también lo tiene, incluso las que son críticas pueden ser seductoras. Entonces, no, no hay público específico para mí.

¿Cuáles eran los objetivos sociales?

Crear una perspectiva distinta o si no una perspectiva, un espacio dentro del cual puedas tener todas estas visiones y te pueda ser ambiguo. Casi un espacio de juego, visualmente como perspectivas distintas, como que puedas pensar, esto puede estar bien, puede estar mal. La extensión a lo mejor iba por aquí... otra vez la ambigüedad. Pero esa ambigüedad puede venir un poco de mi propuesta, pero viene también del azar, de lo que está pasando. Pero también viene de esa parte de participación que es fundamental para el trabajo.

¿Cómo crees que ayudaste a las comunidades de la zona de Tijuana, por ejemplo?

Si logro hacer una pieza y es una pieza relevante es suficiente. Porque ya cumple con su labor social. El arte en sí mismo, cuando es bueno, buen arte, arte relevante, ya tiene una función social. Por eso, estamos muy mezclados, y está un poco confundido el asunto. Como decir que Picasso no tiene relevancia social, quien quieras, cualquier abstracto, ósea todo el mundo. ¿No tienen relevancia? Tienen toda la relevancia social del mundo. Porque se está portando. Entonces bueno, yo tengo mi cruce de caminos en el que estamos, vamos a decirle que la tarea que estoy haciendo yo, no la estoy llevando a la clase de antropología y de sociología. Espero que haya una reflexión sobre eso, claro que sí. Porque están dados los caracteres y lo que quiero es lograr una experiencia estética. Eso ya es un bien noble en sí mismo. Pero, la parte social, no puedo saberlo. No puedo saberlo del todo. Y no es mi punto. Sí, es un punto importante, pero no es un punto fundamental. Mi trabajo es hacer arte. Mi trabajo es ser responsable de lo que pasa con la pieza. Pero no puedo seguir al respecto, yo creo que, ayuda a la gente que lo ve, a pensar que eso que pueden pasar otras cosas. Que se podrían plantear de otras formas. Se podría discutir de otro modo. Es lo que hace el arte.

¿Cómo opinas que puede aumentarse el impacto de estas actividades artísticas para que no queden en una mera acción efímera?

Es que precisamente su valor es ese, que cumple... que es como una fotografía. Es algo que pasó en ese momento. Algo que pasó y... entonces cómo pedir que Capa haga de nuevo la foto del soldado... que dicen que está trucada, que no pasó en realidad... en fin. Es como pedirle a Capa que haga la foto muchas veces. Lo específico de ese tipo de trabajos es eso, que sean efímeros. Además, hacerlo repetido sería complicado.

Yo creo que es una obligación del artista también entender esas funciones. Como te lo decía de una forma muy clara, con este con sin, o a pesar de, créeme que con los grandes artistas con los que he tenido la oportunidad de platicar, empiezo a preguntarles cosas y a decirles cosas y a quejarme de cosas que creo que ellos ya pasaron y dejaron hace mucho, me dicen lo mismo, me dicen exactamente lo mismo. O sea, en el momento que les dije “no es que no puede ser, este, tuve este problema con la prensa” o “esta institución tal cosa” o “se calló un apoyo” o... no sé. Y creo que fue, no sé si fue Daniel Buren o fue Christian Boltansky, creo que fue Boltansky me dijo “agárrate chavo porque vas a tener que hacer todo, todo el tiempo, todo el tiempo. Siempre todos tenemos que estar atrás de todo, todo el tiempo. Tienes que ver que se escriba, tienes que ver...” y con eso voy a que el artista tiene que entender que hay un material específico. Entonces te podría decir que todas esas cosas son necesarias, y son opciones necesarias, pero creo que como artista uno tiene que encontrar esas cosas. El arte, yo pienso firmemente que viene de la carencia, es una teoría que tengo. Y con eso me refiero no a la carencia de que vives precariamente. La carencia de que falta algo. Hay algo que hay que poner. Uno está viendo algo que falta, pero no está ahí, y nadie se da cuenta de que está ahí y que hace falta eso. Entonces hay que traerlo a la vista. Hay una carencia en lo que se está viendo. Se puede relacionar también con todas estas cosas, con toda esta necesidad de las cosas que están mal y que de alguna manera ese peso haga que se pueda crear

ANEXO V

algo, algo bello. Pero tiene que ver más con esos términos. Con esos términos, filosóficamente hablando, incluso. Pero uno es el que también tiene que hacer ese trabajo.

Todos los anteriores que me dices estoy totalmente de acuerdo [refiriéndose a los ejemplos dados para la aclaración de la pregunta y que se refieren al apoyo económico e institucional], pero también, uno como artista no puede jugar también a la teoría de conspiración, y es algo que les decía a mis alumnos y se lo digo a los artistas. “No es que me está yendo mal...” y luego dices “pues tal vez estás descuidando esto, tal vez estás descuidando lo otro. Tal vez deberías estar más aquí, tal vez deberías estar más activo en esto...” “Porque hay formas. Y al final del día, lo que uno no hace por uno, no lo va a hacer nadie. Y eso me lo dijo Francisco Toledo, eso lo decía Francisco Toledo. Y ese es otro artista que también, ese sí tuvo muy claro la división de activismo y de obra, tal vez porque es de los últimos modernistas, pero si quieres un activista en México, se nos acaba de morir, y era ese señor. Ese señor si hizo activismo y no cuentos. Hacía cuadros y empezó a hacer cosas por la sociedad y Oaxaca. Pero, por eso, lo pongo de ejemplo como activismo, este señor estaba haciendo activismo y a qué edad se murió... Y luego nos vienen con unas cosas... Hay que hacer mucho, hay que quejarse menos, y hay que buscarle... hablando como artista. Obviamente, hacia afuera si es todo necesario. Siempre se puede tener un mundo mejor y una circunstancia mejor. Pero hay que crearla. Y se crea buscando las instancias y forzándolas poco a poco. Buscando mejores lugares donde se puede exponer, invitando a la gente, que es precisamente la gente que te es afín, la gente que puede formar equipo contigo y que va a ser tu comunidad. No tu red de trabajo, networking, no es una cosa de estrategia, es una cosa de supervivencia. Tiene que ver con los que son afines y los que son de tu grupo. Entonces, más bien tiene que ver con eso. Y eso vas para arriba, y vas para abajo, y vas para un lado, y vas para el otro, y cambian, suben, bajan toda la vida. Es cuestión de tiempo, pero básicamente es eso.

Ética

[En este u otros trabajos sociales o con otras personas que hayas realizado]

¿Tienes algún tipo de sistema para informar a los participantes en tus proyectos sobre cómo va a ser el proceso de creación, la forma de exposición, el objetivo de la obra...?

Como te decía, ser lo más claro posible. Y en caso de que haya algún riesgo que estemos corriendo que sepan perfectamente todo al respecto. Y cubrir lo más necesario. Ha habido algunas obras de riesgo realmente fuertes y si con el tiempo aprendí a hacerlo todavía mejor. Pero simplemente ha sido eso, ser honesto, ser claro y si, en la medida de lo posible, tener toda clase de autorización antes y después.

¿En algún momento te planteas cuáles podrían ser los problemas en cuanto a privacidad, repercusión, impacto, etc. que podrían surgir para esas personas que participan en los proyectos?

Sí. Por lo general siempre hay se pide [un consentimiento]. Sí, siempre ha habido ese trabajo, antes y después. Sí, fui aprendiendo sobre la marcha, sí fui aprendiendo de compañeros y de colegas y de experiencias aquí y allá. Y en algunos casos no lo hay. En las primeras piezas hay cosas que no. Por ejemplo, no tengo permiso del público para que salgan en “las reglas del juego”, porque en ese tiempo no se utilizaban ese tipo de cosas. No se discutía eso. Pero tiempo después, sí, ya empezó a haber esos problemas. Entonces todos empezamos a utilizarlo y lo fuimos aprendiendo, cuando empezó a haber esas problemáticas. Afortunadamente en alguno de estos casos las piezas no incurrían en ningún tipo de [acción] denigrante ni nada. Pero, sí, entre más pueda estar informada la persona y más tengas sentido común lo que dices, pues mejor.

ANEXO V

¿Te aseguras de que el proyecto es bien entendido por los colaboradores?

¿Te has encontrado con algún problema o dilema ético, como por ejemplo que alguien no estuviera de acuerdo con el resultado y quisiera retirar su colaboración, o que después de colaborar te pidieran algún tipo de compensación extra?

No. Nunca. Nunca he tenido ningún problema de ese tipo. Y de hecho por cómo han cambiado los tiempos también, y por, básicamente, porque ya estaba un poco cansado de los eventos también. Si fui haciendo una transformación poco a poco hacia el trabajo en donde estoy ahora. Pero, básicamente por eso. Porque no, no hubo problema y de hecho llegó un momento en que hacer este tipo de piezas en serio me sentía como este efecto de película. Donde ves que alguien está haciendo un acto de malabarismo en cámara lenta y al mismo tiempo está hablando con otra persona. De repente me pasó eso. Ya sabía muy bien cómo hacer todo. Todo esto de lo que hablas, desarrollo, plataforma jurídica, plataforma conceptual, plataforma económica, tiempos, ritmos... Empezó como a preocuparme un poco, entonces empecé a hacer variaciones y de repente aparecía yo nada más, y ya de repente aparecían nada más cosas que me pueden haber pasado y ya luego aparecían piezas en las que no había estado y colores, y toxicidades de los colores, y pintura y ya estoy en otro lugar. No quiere decir que no pueda hacer las otras, pero un poco por eso.

[¿Te ha ido cohibiendo todo este proceso legal...?]

Sí. Si me queda claro que el conflicto con la autoridad me llevó a ser artista. Y yo creo que a muchos nos lleva a ser artistas. También cuando te conviertes en una autoridad en algo es bueno moverse hacia otro lugar. Ser una autoridad también, saber ser una autoridad, pero también saber cuándo tienes que dejar de serlo. Has de cambiar hacia otro lugar e intentar otras cosas.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

Se es padre toda la vida, pero no ejerces, así como esas cosas. Entonces ahorita estoy con otras cosas por lo mismo. Siendo muy llanamente a mí me gusta, cosas, tener ejemplos muy claros.

¿Qué estrategias utilizas para evitar conflictos con las personas que colaboran en tus proyectos?

¿Cuáles son tus fuentes a la hora de respetar a tus colaboradores en cuestión de derechos humanos?

Claro. Primero viene un sentido común, viene una educación y un bagaje que puedes tener. Afortunadamente, también a través de los viajes que he hecho por el mundo he tenido la oportunidad de encontrar otros sistemas, otras formas... otras problemáticas. Y con base en eso aplicó básicamente el sentido común, la información que hay, los errores que pude haber cometido como artista, los errores que se han cometido... todo ese tipo de cosas. Y si no errores, llamándole errores más como en un experimento fallido, porque no en todos los casos hay una mala intención. Problemas de derechos humanos. Pero creo que, una buena obra va a sumar a eso. Una buena obra de arte siempre es necesaria. O sea, puede pasar un día que no se cree una obra de arte y el mundo no se va a terminar. No pasa nada. Pero si hay una obra de arte más que valga la pena mañana, vale la pena. Y lo mismo va con contar con mejores posibilidades de los derechos humanos, pero ya es una aportación si uno logra hacer eso.

Entrevista 3 (E3): entrevista a Andrea Aragón el 10 de febrero de 2020

Identidad, migración y arte

¿Por qué el tema de la migración?

Me han conmovido desde siempre los movimientos humanos que arrastran consigo toda clase objetos, recuerdos, costumbres y cultural a donde sea que van. Me interesa cómo la gente no se va sola, se lleva su pueblo encima.

Y también me interesan los que se quedan. De hecho, tal vez me interesan más. Esos que miran hacia afuera y esperan.

¿Tu interés por el tema tiene algún origen personal?

No de forma obvia, solo he sido migrante una vez y por solo un año.

Algo de otra vida quizá...

Sin embargo, si piensas en el migrante como un ser que no encuentra su lugar, que se piensa de un lado, pero vive en otro, es un ser trasplantado un poco a la fuerza, que no se ubica, que no tiene lugar en el mundo, siempre sintiéndose fuera de lugar... Ahí es, a veces, donde me encuentro yo con ellos.

El otro día, en un conversatorio, salió algo que nunca me di cuenta de que tenía dentro, y fue la claridad de que soy la hermana menor de un tipo que nunca me quiso y yo siempre admiré. Tal vez, un poco como los migrantes que ven al Big Brother con admiración y se saben no correspondidos.

Proceso

Antes

Cuando decides hacer un proyecto nuevo ¿Cómo consigues la información sobre el fenómeno migratorio específico que quieres tratar?

Mis proyectos empiezan con algo que veo y tomo la foto. No hay un proceso intelectual de investigación antes. Eso viene después. Es algo que me jala visualmente por lo que la imagen dice. Todo empieza por una foto.

¿Qué método de recogida de información sobre sujetos utilizas?

Me gusta simplemente platicar, soy muy curiosa y solo pregunto y pregunto.

Es decir que, entrevisto a los sujetos, pero de forma muy coloquial e informal.

¿Qué proceso utilizas para comprender el problema que quieres tratar?

Cuando me empieza a interesar un tema, pues ya leo y busco en internet y trato de hablar con la mayor parte de personas para tener todos los puntos de vista posibles. Pero honestamente mi trabajo es visual, no hago una investigación escrita, ni escribo más allá que un texto de presentación y pies de foto. Lo que sé de un tema, lo cuento de forma oral en conversatorios.

¿Cómo ha sido el proceso para acercarte a las personas para cuestiones como conseguir que confíen en ti y hablen contigo?

Para mí es muy fácil. En parte porque soy mujer y soy inofensiva. La gente me cuenta, se ríe con curiosidad de mi interés, me les meto a la casa con gran facilidad. Me encanta y se me nota y ellos saben que no estoy para usarlos y para

ANEXO V

sacarles nada. Además, la gente que me interesa suele ser la más invisible, así que agradecen que alguien se fije en ellos.

¿Cómo integras a las personas en la preparación de las fases anteriores a la obra?

Las personas son la obra y son el antes, el durante y el después. No existen tantas fases en mis proyectos, son espontáneos y crecen de forma orgánica. Todo empieza como una foto y termina con miles de fotos y años de seguimiento. Se acaba cuando me deja de interesar el tema. Pero la migración no ha dejado de interesarme. Me toca en lo más profundo porque es un tema que cada día se pone peor.

¿Tienes como referente alguna otra disciplina que no sea la artística?

Soy comunicadora y trabajo en eso, así que siempre busco que mis fotos digan algo. Sin palabras, pero que estén cargadas de símbolos.

Durante

¿Cómo has procedido para procesar toda la información, tanto teórica como vivencial, recopilada?

Tengo un cuaderno, ahí están las historias. Perdón por el poco glamur, pero no soy investigadora, soy fotógrafa y me interesan las imágenes y poder recordar las historias sin fines de hacer con ellas algo más académico.

¿Qué tratamiento les das a los datos recopilados?

Los guardo en mi memoria, formo mi criterio, no tengo archivos inteligentes, ni nada sistematizado.

LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

¿Qué estrategias utilizas para poner en práctica tu proyecto con otras personas colaboradoras?

Platico, les cuento, les muestro lo que tengo hecho.

¿Qué estrategias o mecanismos reivindicativos utilizas?

No hago nada reivindicativo.

¿Cómo integras las personas durante la obra?

Las personas son parte y son la obra siempre. Como te decía, les explico, les platico, me interesó mucho por sus historias.

Después

¿Cuáles son las estrategias que utilizas a la hora de elegir el modo de exponer tu trabajo?

Soy de la época de los fotógrafos documentales puristas. Por lo tanto, hago series editadas que siento que fluyen entre sí. No utilizo soportes más modernos como el video o la web. Solo elijo la serie y la imprimo.

Relevancia de los proyectos sociales

¿Cuál es la relevancia social de tus trabajos?

En estos días donde está tan borrada la línea entre la realidad y la ficción, estamos tan acostumbrados a ver dramas sin inmutarnos. Creo que mi trabajo no tiene la relevancia social que en algún momento soñé que tendría.

No a mucha gente le interesa lo que hago.

ANEXO V

¿A quién se dirigen tus proyectos?

A quien quiera ver y escuchar. Son para todos, para los que tengan la sensibilidad de interesarse.

¿Cuáles son tus objetivos sociales?

Yo tomo fotos para digerir lo que veo y que muchas veces me duele. Me sirve de antídoto, como que así proceso mi dolor ante lo que veo, o mi emoción, pues no siempre es algo que produce dolor. A veces la belleza también conmueve.

Antes, cuando empezaba sí tenía la idea de cambiar las cosas con las fotos, pero ya no. Ahora me gusta pensar que con cambiarme a mí misma es suficiente.

¿Cómo crees que ayudas a las comunidades de migrantes?

Creo que, con visibilizar sus historias, algo se ayuda. Pero no en la medida necesaria. Realmente los cambios que logra mi trabajo tal vez son sensibilizar y visibilizar una persona a la vez, no son grandes impactos.

¿Qué impacto crees que tiene tu ayuda a través del tiempo?

Pues contará la historia de una época y de la gente que la vivió. Un documento. Un registro.

¿Cómo crees que puede aumentarse el impacto de estas actividades artísticas para que no queden en una mera acción efímera?

Con difusión y discusión. Llevándolas a muchas partes para que se vean más.

Ética

¿Tienes algún tipo de sistema para informar a los participantes en tus proyectos sobre cómo va a ser el proceso de creación, la forma de exposición, el objetivo de la obra...?

Si, les digo que sus fotos pueden estar en un libro o una revista, o que tal vez serán parte de una exposición. La gente que está de acuerdo se deja fotografiar. No tengo releases de nadie firmados, siento que no hago transacciones con ellos, pero sí relaciones.

¿En algún momento te planteas cuáles podrían ser los problemas en cuanto a privacidad, repercusión, impacto, etc. que podrían surgir para esas personas que participan en los proyectos?

Si, por supuesto. Sobre todo, cuando los temas no son tan públicos, como un tiempo que trabajé con prostitución. Había mujeres que no querían ser evidenciadas y pues con ellas el trato fue siempre no exhibir sus fotos.

Con los enfermos terminales de sida se acordó que solo mostraríamos las fotos de aquellos que ya hubieran fallecido, no las de los que seguían vivos.

Afortunadamente, nunca he tenido un problema porque siempre he tenido claro que lo que me están regalando con sus fotos, no es mío.

¿Te aseguras de que el proyecto es bien entendido por los colaboradores?

Sí, trato de que entiendan a dónde pueden llegar las imágenes y por qué sus historias deben ser contadas. La gente sabe y hoy en día que las fotos están en todas partes, con las redes y el internet, la gente sabe los alcances de cualquier imagen.

ANEXO V

¿Te has encontrado con algún problema o dilema ético, como por ejemplo que alguien no estuviera de acuerdo con el resultado y quisiera retirar su colaboración, o que después de colaborar te pidieran algún tipo de compensación extra?

No, afortunadamente no.

Pero sí tengo una anécdota. Una vez fotografié a una mujer trabajadora del sexo, ella me pidió un retrato. Le llevé una copia al siguiente día y se enojó mucho conmigo, por días no me habló y cerraba su puerta al verme. Al tiempo me logró decir que lo que pasaba es que yo la había “puesto” como prostituta. Yo no la puse, ella estaba ahí, pensé. Pero ella se refería a que mi foto la ponía en contexto y mostraba su vida y ella solo quería un retrato que la sacara de ahí. Que la extranjera.

Aprendí que no siempre la gente quiere verse como yo la veo.

¿Qué estrategias utilizas para evitar conflictos con las personas que colaboran en tus proyectos?

Ser abiertamente franca con para qué estoy haciendo las fotos, siempre decir la verdad. Ser accesible a ellos si me quieren contactar luego. Tener una relación horizontal, no de poder.

¿Cuáles son tus fuentes a la hora de respetar a tus colaboradores en cuestión de derechos humanos?

Un simple y básico sentido común, absoluto respeto a sus historias y a sus personas. No contar lo que me piden que no cuente. Ser con ellos como me gusta que sean conmigo.

ANEXO VI DIARIO DE CAMPO

A continuación se presentan algunas de las fotografías¹, bocetos, dibujos, pinturas y pensamientos que forman parte de mi trabajo de diario de campo artístico. Este contenido está organizado en función de diferentes intereses y temas según mi experiencia vital en México. A través de estas imágenes se pretende hacer ver el trabajo de recopilación de información gráfica y personal de una parte de mi biografía: los viajes realizados, las experiencias vividas, los sentimientos experimentados y otras sensaciones.

Llegué a México en 2016, desde entonces he visitado algunas de las ciudades y pueblos de este país como Zacatlán de las manzanas, Chignaguapán, Oaxaca, Puebla, Cancún, Ciudad de México, Cholula, entre otras pequeñas poblaciones y zonas arqueológicas del país. En algunos lugares he sacado fotografías, en otros he podido hacer pequeños bocetos del lugar. He podido observar a la gente de clase baja, media y alta, aunque en las siguientes imágenes se muestran, sobre todo, lugares, detalles y paisajes que son testigo del lugar y de parte de la cultura de México.

¹ En muchas de mis fotografías aparecen los rostros de personas de forma clara, por esta razón no se han incluido en esta muestra ya que no me encuentro cómoda vulnerando la privacidad de esas personas.

ANEXO VI: Diario de campo, México, paisaje y cultura



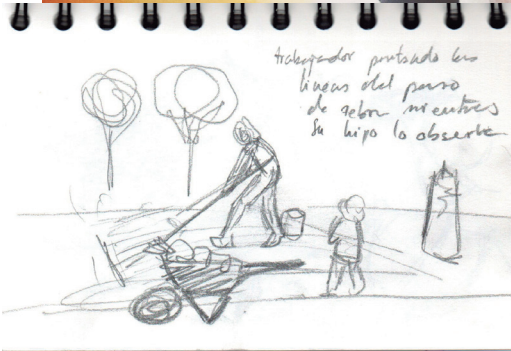
LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



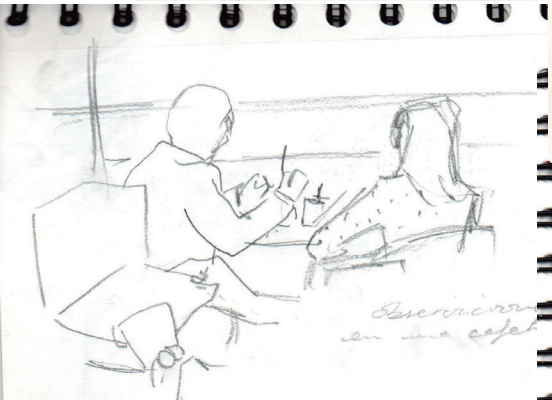
Esteban Mendo 2016

ANEXO VI: Diario de campo, México, paisaje y cultura

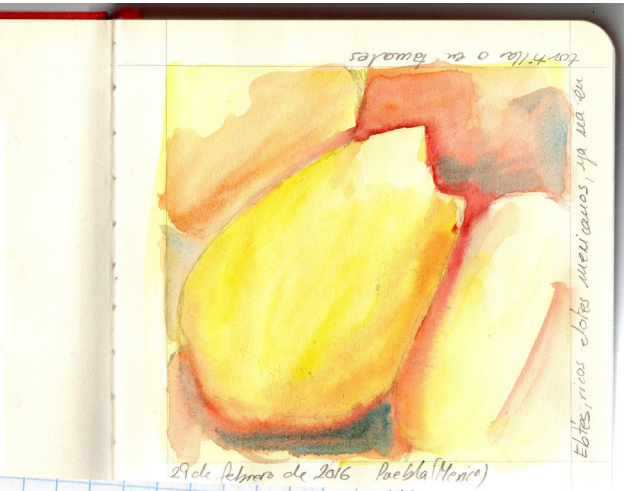
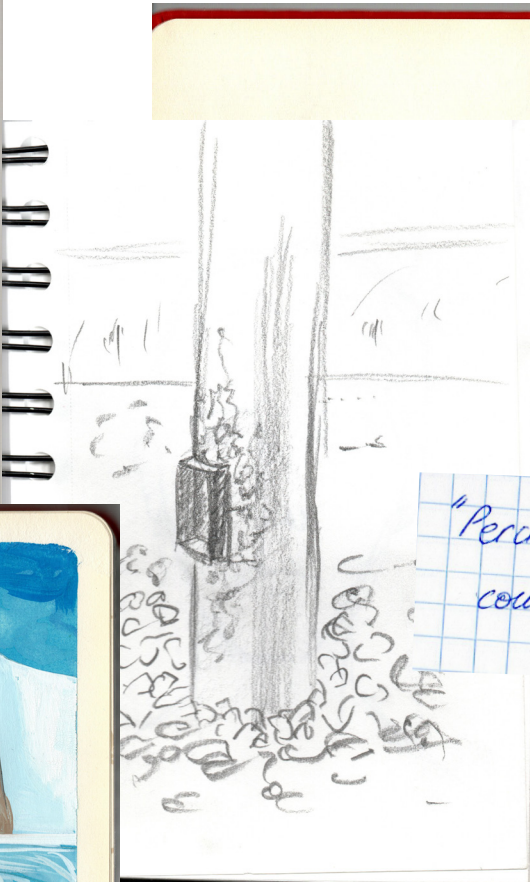
La vida es hermosa aquí, pero lo cambiaría rápido por volver a sentir la tierra sobre mi piel y disfrutar de las montañas vueltas de Euzkaldierria.



Catedral de Pueblos



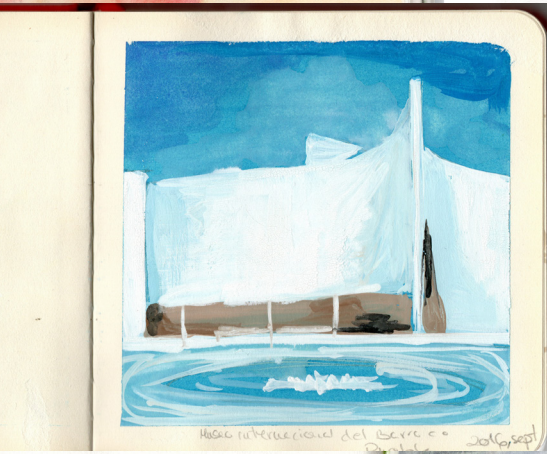
LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA



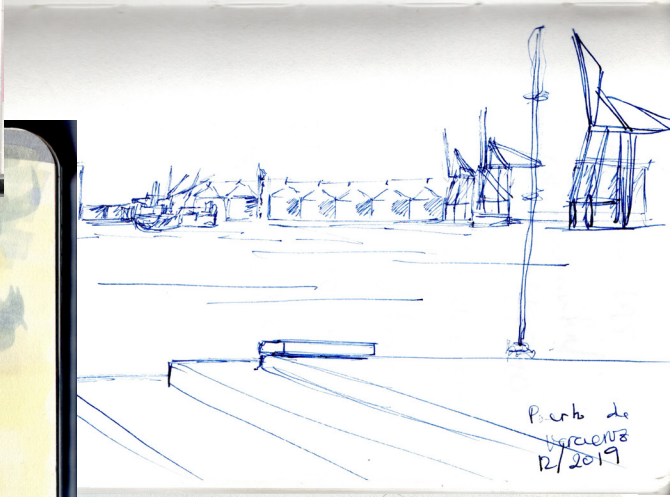
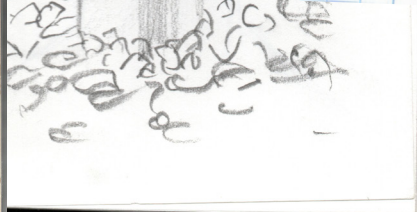
21 de febrero de 2016 Puebla (México) 2016

Estos rios elotes mexicanos, ya son en tortillas o en bowls

"Peribo México como la vida que comienza a descubrir el mundo."



Hacia intersección del barrio... 2016 sept



Puerto de... 2019



su abordar más en México. cada día su poco más de 9/11/2016 lo mismo

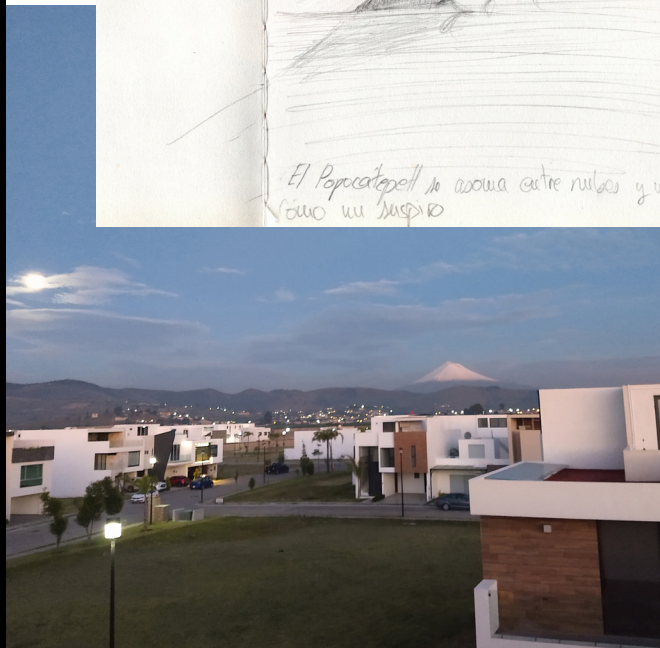
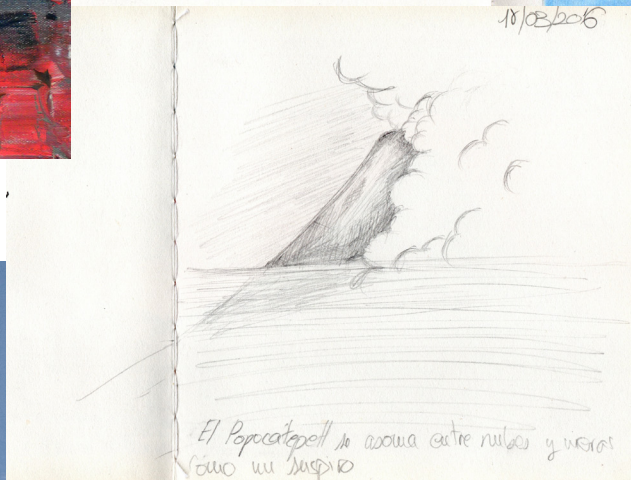
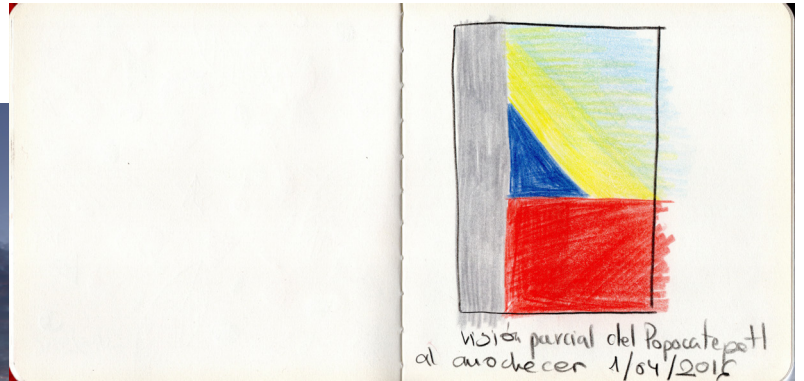
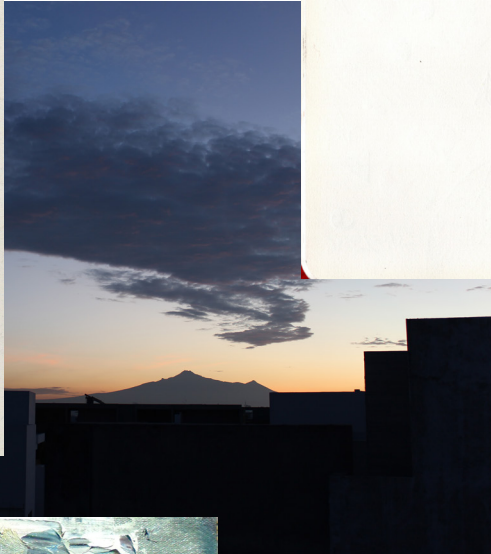
Miércoles 23 de Noviembre de 2016 Puebla - México

Hoy vivo en Puebla desde febrero y no hay día que no haya echado de menos mi hogar. Siempre mi mente ha tenido tendencia a pensar en el pasado, en hermosos momentos

Vista desde estudio casa en O. Dorco.



ANEXO VI: Diario de campo, volcanes



LA PRÁCTICA ETNOARTÍSTICA

