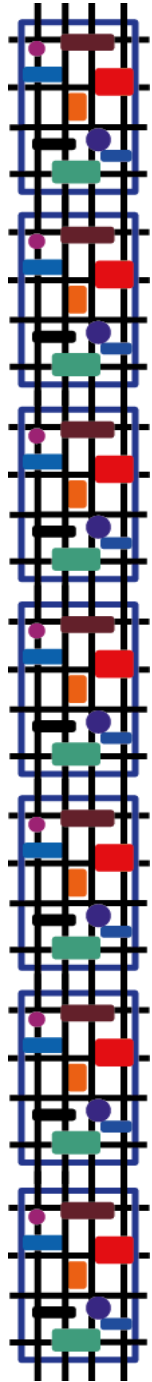






Universidad Autónoma de Chiapas  
Dirección General de Investigación y Posgrado  
Consortio de Ciencias Sociales y Humanidades  
Doctorado en Estudios Regionales



## **Prácticas interculturales en la producción artística visual en San Cristóbal de las Casas**

Tesis que para obtener el grado de

**Doctor en Estudios Regionales**

Presenta:

**Heidi Elizabeth Aguilar Pérez**

Directora de tesis:

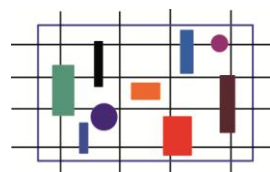
**Dra. Elsa María Díaz Ordaz Castillejos**

Comité tutorial:

**Dr. Fernando Lara Piña**

**Dr. Juan Manuel Torres de León**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; junio 2015.



**Doctorado en  
Estudios  
Regionales**



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI  
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TD-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 22 de Junio de 2015.

Oficio No. CIP/1183/2015.

C. HEIDI ELIZABETH AGUILAR PEREZ

Promoción: **CUARTA**  
Matrícula: **09062001**  
Sede: **TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS**  
Presente.

" PRACTICAS INTERCULTURALES EN LA PRODUCCION ARTISTICA VISUAL EN SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS ".

Se le **autoriza la impresión de siete ejemplares impresos y cuatro electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis tesis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales y a la Coordinación del Doctorado en Estudios Regionales.

Se anexa oficio con los requisitos de entrega de tesis, emitido por la Dirección de Desarrollo Bibliotecario.

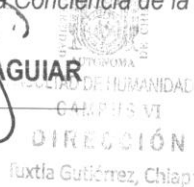
Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

*"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"*

**MTRO. GONZALO ESTEBAN GIRON AGUIAR**

Director



Vo. Bo

**Dra. Nancy Leticia Hernández Reyes**

Coordinadora del Doctorado en Estudios Regionales



C.c.p.- Expediente/Minutario.  
GEGA/NLHR/mcmd\*

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología el apoyo otorgado para la realización de mis estudios de posgrado, los cuales concluyen con esta tesis como producto final del Doctorado en Estudios Regionales.

**NO. DE BECA: 333138.**

## AGRADECIMIENTOS

A Jean Clot, por su apoyo incondicional en todo momento.

A la Dra. Elsa María Díaz Ordaz Castillejos, por sus consejos y su acompañamiento a lo largo de los estudios de posgrado.

Al Dr. Fernando Lara, por sus revisiones y recomendaciones.

Al Dr. Juan Manuel de la Torre, al Dr. Antonio Cruz Coutiño y a la Dra. Dulce María Cabrera por sus sugerencias.

A Maruch Sántiz, Luis Aguilar, Masafumi Hosumi, Alejandro Tello, María Dolores Arias por su valiosa colaboración en el presente proyecto.

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. La práctica artística contemporánea: procesos y modos de acción.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1. La noción de lo cultural .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Lo (inter)cultural como proceso.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3. Las artes visuales en la época contemporánea.....</b>	<b>19</b>
1.3.1. Configuración de las artes visuales.....	20
1.3.2. Las artes visuales: espacio de vinculación .....	28
<b>1.4. La práctica artística visual .....</b>	<b>33</b>
1.4.1. La dimensión cultural y la práctica artística.....	40
1.4.2. La práctica: esquema de acción entre la estrategia y la táctica.....	44
<b>1.5. Los actores en contacto: construcción de redes de relaciones.....</b>	<b>48</b>
<b>1.6. Globalización, identidad y artes visuales .....</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo 2. San Cristóbal de las Casas: espacio de diversidad cultural y territorio de la práctica visual .....</b>	<b>55</b>
<b>2.1. Fronteras simbólicas en el territorio de la práctica artística .....</b>	<b>58</b>
<b>2.2. Aproximaciones geográficas y distancia sociocultural: San Cristóbal de las Casas lugar de confluencias y diferencias socioculturales.....</b>	<b>65</b>
<b>2.3. Los escenarios para el arte visual en San Cristóbal de las Casas.....</b>	<b>79</b>
2.3.1. Espacios institucionales de difusión artística .....	80
2.3.2. Espacios culturales alternativos o independientes .....	86
2.3.3. Espacios adaptados para promover las artes visuales .....	88
<b>2.4. La representación de la cultura maya en Chiapas dentro del arte visual.....</b>	<b>90</b>

2.5. La noción de comunidad en las prácticas de artistas visuales procedentes de pueblos originarios .....	94
<b>Capítulo 3. Recorrido en el proceso investigativo.....</b>	<b>98</b>
3.1. Diseño metodológico.....	98
3.2. Posicionamiento del investigador.....	102
3.3. La proximidad adecuada.....	104
3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	107
3.4.1. La observación participante .....	109
3.4.2. Notas de campo .....	112
3.4.3. Registro fotográfico .....	116
3.4.4. La entrevista .....	120
3.5. Triangulación de datos de la investigación .....	128
3.6. Codificación y categorización para el análisis.....	130
<b>Capítulo 4. Prácticas de los artistas visuales en San Cristóbal de las Casas .....</b>	<b>136</b>
4.1. Procesos de formación de los artistas visuales .....	137
4.2. Interacciones y redes de los artistas visuales.....	149
4.2.1. Construcción de redes, acciones para la participación de los artistas visuales en el contexto local .....	150
4.2.2. Diversificación de redes y referentes por medio de la práctica artística visual .....	157
4.3. Hacia una interculturalidad en los procesos y prácticas de los artistas visuales.....	168
<b>Reflexiones finales .....</b>	<b>180</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>187</b>

<b>Anexo 1. Mapa de galerías y espacios de difusión de las artes visuales</b>	
<b>en San Cristóbal de las Casas .....</b>	<b>197</b>
<b>Anexo 2. Apuntes sobre galerías y espacios de difusión de las artes visuales</b>	
<b>en San Cristóbal de las Casas .....</b>	<b>198</b>
<b>Anexo 3. Guión de Entrevista.....</b>	<b>204</b>
<b>Anexo 4. Entrevistas .....</b>	<b>208</b>
<b>Entrevista a María Dolores Arias .....</b>	<b>208</b>
<b>Entrevista a Masafumi Hosumi.....</b>	<b>233</b>
<b>Entrevista a Alejandro Tello .....</b>	<b>242</b>
<b>Entrevista a Luis Aguilar .....</b>	<b>255</b>
<b>Entrevista a Maruch Santiz .....</b>	<b>279</b>



## INTRODUCCIÓN

En la época contemporánea los intercambios e interrelaciones entre las regiones, a escala macro y micro, se intensifican. Lejos de la idea de una sociedad globalizada, en un sentido que pretende presentarla como una sociedad uniforme, lo heterogéneo sobreviene. En la dimensión cultural la diversidad, lo plural, las alteridades culturales se manifiestan en las diversas prácticas que desarrollan los habitantes en sus espacios de acción. En el caso que nos compete, estudiamos las formas en que artistas visuales residentes en San Cristóbal de Las Casas (SCLC) se relacionan con otros actores sociales durante el proceso de producción de su trabajo y cómo, a partir de dichas interacciones, adoptan o generan nuevas prácticas interculturales.

Es importante señalar que el desarrollo del arte contemporáneo en el estado de Chiapas ha tenido un desenvolvimiento particular debido a la marginación, principalmente socioeconómica, y por la distancia geográfica de los núcleos donde se centraliza la difusión y promoción de manifestaciones artísticas contemporáneas, propiciando también condiciones específicas en la producción y adopción de estéticas dentro del arte local.

SCLC conforma nuestra región de estudio debido a que se ha caracterizado históricamente por ser un lugar de confluencia de personas de distinta procedencia, tanto del interior del estado, como de diversas partes del país y de

otras naciones. Lo anterior, en parte, ha sido motivado por su ubicación geográfica, que ha permitido encuentros comerciales de las diversas comunidades indígenas de Los Altos de Chiapas; por la importancia que tuvo políticamente al ser durante un largo periodo capital de la provincia de Chiapas, de los años veinte del siglo XVI al XIX; en la época contemporánea, debido al levantamiento armado indígena de 1994; y en los últimas décadas por ser la principal localidad turística del estado;<sup>1</sup> estos últimos dos aspectos le han facilitado su proyección a nivel tanto nacional como internacional.

Así, la relevancia de ubicarnos en el contexto marcado por la globalización se debe al papel que juegan las interacciones entre actores (personas, grupos, estados, etcétera) y a través de las cuales se generan complejos procesos culturales, como en el caso de las expresiones artísticas, que son productos culturales de su momento histórico.

Nuestro interés se centra en analizar, desde la perspectiva de los estudios regionales, las formas en que artistas visuales residentes en SCLC se relacionan con otros actores sociales durante el proceso de producción de su obra y cómo, a partir de dichas interacciones, adoptan o generan ciertas prácticas interculturales. Dado que uno de los propósitos de los estudios regionales es identificar y analizar los factores de diferenciación de las regiones, por las asimetrías y desigualdades existentes, la finalidad es comprender algunas dinámicas e interacciones que configuran prácticas específicas en el contexto donde se desenvuelven nuestros actores sociales.

---

<sup>1</sup> Lo cual le ha valido no solo ser incluida en el programa de la Secretaría de Turismo “Pueblos mágicos”, si no ser reconocida como el más mágico de los pueblos mágicos de México. Dicho programa destaca la oferta y diversidad cultural, además de la riqueza natural e histórica, para ser promovido con fines turísticos.

Nos enfocamos en estas dinámicas interculturales desde la producción artística, donde los productores visuales locales, de otras latitudes mexicanas o extranjeras, se descubren en un encuadre histórico y social de confrontación y entrelazamiento, en el cual construyen diversas dinámicas de relaciones e intercambios. Por ello, consideramos que la producción artística visual puede funcionar como un espacio que facilita estos intercambios y reinterpreta la experiencia intercultural. Es decir, en la confluencia de diversas experiencias y perspectivas del arte que se produce en la actualidad, así como las referencias del pasado, los artistas visuales que residen en este contexto diverso culturalmente se enfrentan a la posibilidad de generar diálogos o desencuentros con las actividades y expresiones existentes, y en consecuencia con las que desarrollan y proponen.

Es importante mencionar que los artistas al entrar en interacción con otros actores sociales del ámbito de las artes visuales no solo influyen en el medio, sino también son influenciados a través de las diversas prácticas, como la adopción de nuevos materiales, procesos creativos y espacios que se manifiestan o comparten en las interacciones que entablan. Por ello dichas interacciones constituyen también el espacio donde se (re)construyen socialmente las identidades de los actores.

Sin embargo, no solo por la presencia de grupos (en este caso artistas visuales) de diversas nacionalidades o procedencias geográficas se supone la existencia de relaciones y dinámicas interculturales, a ello se debe nuestro interés en analizar cómo se dan dichas relaciones.

Es por ello que buscamos dar respuesta a los siguientes cuestionamientos, ¿cómo operan las redes e interacciones entre los artistas y el medio para generar nuevas prácticas interculturales?, ¿cuál es la experiencia profesional y el proceso de producción artística que han desarrollado nuestros actores? y ¿cuáles son los referentes culturales que los artistas se apropian o conservan de su cultura de origen, al producir su trabajo visual? Estas interrogantes nos encaminaron en

nuestra búsqueda por conocer y analizar la producción artística actual local, que además de comprender en parte el proceso de elaboración o creación, también involucra en la mayoría de los casos la gestión de espacios o financiamientos para la realización de su trabajo. Es decir, que la producción artística, como producto cultural y también como parte del proceso de acciones que emprenden los artistas, será el medio para estudiar las prácticas interculturales.

Debido a lo anterior la presente investigación comienza, en el capítulo 1, con la consideración de las aportaciones teóricas referentes a la práctica artística contemporánea, cómo se define y se configura; y con planteamientos que se enfocan a considerar la acción de nuestros actores en un dimensión cultural y artística caracterizada por su dinámica procesual.

Posteriormente, en el capítulo 2, San Cristóbal de las Casas espacio de diversidad cultural, delimitamos el espacio de estudio y las características que definen nuestra región territorial y simbólica, con la finalidad de contextualizar y delimitar los espacios que los artistas disponen, aprovechan o crean para el desarrollo de sus actividades profesionales. Asimismo, revisaremos algunas de las principales dimensiones que intervienen en la configuración de las prácticas de los artistas visuales en la localidad.

Como parte de la estrategia a seguir en la investigación para recabar datos e informaciones pertinentes, que apoyaron además como soporte al trabajo de análisis y al acercamiento a los actores, en el capítulo 3, Formas de transitar el camino en el proceso de investigación, reflexionamos sobre el papel del investigador y el diseño metodológico que sigue en paralelo con el objetivo de su investigación. Asimismo, presentamos las técnicas e instrumentos que empleamos para la recopilación de datos y el procesamiento de la información obtenida, que derivó en la codificación de las categorías de análisis que guiaron y organizaron los hallazgos de la investigación.

En el capítulo 4, Prácticas de los artistas visuales en San Cristóbal de las Casas, a partir de las indagaciones realizadas, de los códigos y categorías obtenidas, analizamos las interacciones y relaciones que surgen entre los diversos actores a partir de su trabajo artístico, como producto de procesos socioculturales, en la creación de nuevos imaginarios, campos de acción y vinculación con el contexto local en su diversidad. Lo cual nos permitió conocer parte de la configuración del ámbito de las artes visuales en la región de estudio.

En la parte final del trabajo, anexamos información que consideramos relevante para el lector, en caso de querer profundizar en datos que recabamos en el proceso de investigación referentes a los actores y a los espacios de promoción de las artes visuales en la localidad.

## **CAPÍTULO 1. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA: PROCESOS Y MODOS DE ACCIÓN**

En el presente capítulo presentamos un acercamiento a las bases teóricas y conceptuales que orientaron la investigación: *Prácticas interculturales en la producción artística visual en San Cristóbal de las Casas*. Comenzamos por retomar el objetivo general de esta investigación, cuya finalidad es: conocer cómo se organizan las interacciones y redes entre artistas visuales residentes en SCLC en un entorno de diversidad cultural. Esta diversidad se integra por creadores visuales locales y de otros municipios del estado de Chiapas, así como por los que provienen de otras latitudes nacionales e internacionales.

A partir de este propósito hemos delimitado los ejes teóricos y conceptuales que nos apoyan en el análisis teórico de diversas prácticas que nuestros actores sociales llevan a cabo en diferentes momentos del proceso de producción de su obra, entre las que destacamos: el contacto entre ellos y su reconocimiento en el plano profesional, como artistas visuales; la construcción de diversos vínculos por medio de la práctica artística; así como, las interacciones, el intercambio (y posible apropiación simbólica) que hacen de referentes culturales y artísticos. Estas prácticas, intercambios y referentes culturales se reflejan o son parte de la construcción tanto de las identidades de los actores, como de su producción visual.

Asimismo, esta propuesta teórica nos brindará más adelante un marco de referencia para la interpretación de los hallazgos que obtengamos en la investigación de campo.

En un primer momento, exponemos la noción de cultura, destacamos la necesidad de concebirla en su carácter procesual y de reconocer las diferencias del tipo de dinámicas que se suscita en las prácticas e intercambios (inter)culturales, respecto a otro tipo de relaciones, como las multiculturales.

En el interés por comprender las acciones que desarrollan nuestros actores sociales en la configuración de su producción artística, por un lado, presentaremos aspectos importantes que conforman o distinguen lo que se denomina como artes visuales, así como su propia práctica en la época contemporánea; y, por otro, revisaremos diversas posturas sobre la relación que se establece entre dicha práctica y otras dimensiones de la realidad social, en donde se propician espacios para que los actores desarrollen modos de operación o maneras de hacer que determinan formas de relacionarse o interactuar, e influyen en su producción visual.

Además de analizar la configuración de las prácticas de los artistas visuales, como un aspecto de la sociedad contemporánea que se ve influenciada por las tensiones y dinámicas tanto locales como globales, en las diversas dimensiones que intervienen en el proceso, también es necesario reflexionar sobre la forma en que las diversas interacciones entre los artistas van trazando redes sociales, durante el desarrollo de dichas prácticas. Abordar el estudio de las interacciones entre los artistas en un contexto culturalmente diverso nos puede ayudar a la comprensión de las dinámicas que se generan entre los actores al compartir experiencias, ideas en torno a la estética, información sobre procesos de trabajo, de convocatorias o lugares de promoción, entre otras cuestiones. Es, además, el lugar donde los actores van creando vínculos o afinidades, generando sentido de pertenencia a un

grupo, comunidad o actividad, así como también produciendo desacuerdos o incomprensiones.

Por ello, para finalizar esta revisión teórica, nos acercaremos al estudio de las redes sociales que trazan los artistas para propiciar su actividad profesional. Estudiar lo relacional en el arte nos permitirá comprender a éste como producto de sujetos y estructuras que moviéndose en un cierto contexto social subjetivamente definido producen diversas prácticas y formas de mantener la interacción.

### **1.1. La noción de lo cultural**

Desde la sociología y la antropología se ha buscado comprender lo relativo a la cultura: las prácticas y la acción social, la construcción de identidades individuales y comunitarias, los modos de vida o de organización, entre muchos otros aspectos de las sociedades. Desde la perspectiva de cada una se han desarrollado campos disciplinarios que plantean acercamientos y conceptualizaciones con enfoques particulares; por ejemplo, desde la sociología de la cultura, destacamos como enfoques dominantes: la teoría cultural, desarrollada principalmente por teóricos franceses, como Foucault (1968) Bourdieu (1990) o Baudrillard (2002); los estudios culturales británicos representados por Hoggart (1990), Hall (1997), Willis (1988), entre otros; y la sociología cultural que ha contado con aportaciones de teóricos estadounidenses, como Geertz (2003) o, actualmente, Alexander (2000), por mencionar algunos.

Asimismo, se han generado otras disciplinas desde las ciencias sociales que abordan las relaciones entre sociedad y cultura, vinculándolas con los productos y procesos artísticos como objeto de investigación, es el caso de la llamada sociología del arte, que estudia principalmente la relación de la producción artística y su ambiente social, político y económico; o de la antropología del arte, que orienta su



análisis a los componentes simbólicos en las obras artísticas; o de la historia del arte, enfocada a la revisión de los movimientos o tendencias artísticas, así como de las diversas concepciones sobre la estética y el arte en diferentes períodos históricos. De este último campo de estudio destacamos a teóricos como Wolfflin (2006) o Gombrich (1997).

También se ha recurrido a la etnografía, comprendida en la antropología, para trazar planteamientos teóricos que se orientan a observar y tratar de explicar la multidimensionalidad de las variables que intervienen en la construcción o modificación de los referentes o procesos culturales.

Vemos que, por un lado, desde la sociología se abordan aspectos de la estructura social ligados con las formas de producción y distribución del objeto artístico; y, por otro, desde la antropología se busca comprender significados contenidos en la dimensión simbólica de la obra, y, a veces, su vínculo con otras dimensiones.

Sin embargo, en las últimas décadas presenciamos un creciente interés por el estudio de lo cultural en un sentido más amplio e incluyente respecto a los actores, prácticas y espacios de acción que se analizan. A partir de ello, se han elaborado propuestas teóricas que tratan de comprender y explicar una problemática o proceso social en su multidimensionalidad; es decir, tomando en cuenta las relaciones que se generan con otros aspectos de la vida social, entre los actores y su contexto. En el análisis de las redes y formas de organización de los artistas visuales, ninguno de los elementos que intervienen permanecen sin relación entre sí; de la misma forma, durante los procesos sociales de interacción, ninguno de nuestros actores se desenvuelve de forma aislada e inconsciente.

En este punto, es importante aclarar que para nuestra investigación consideramos relevante trabajar con propuestas teóricas que si bien integran conocimientos de ambas disciplinas: la sociología y la antropología, también sean

desarrolladas por autores que emplean enfoques interdisciplinarios, es decir planteamientos en diálogo con éstos y otros campos de estudio, como la filosofía, la antropología social, los estudios culturales y la cultura visual.

Por ello, las propuestas teóricas, que utilizaremos como referencias principales, son de autores que incorporan en sus reflexiones el interés por analizar las diferentes dimensiones de un proceso social y la capacidad de agencia de los actores, al interactuar con otros en un contexto determinado; y que emplean herramientas conceptuales interdisciplinarias para estudiar las prácticas y procesos culturales. Algunos de estos autores son: Becker (2008) quien visualiza a la cultura como acción colectiva; García Canclini (2001, 2003) que desde el contexto latinoamericano, y en especial el de México, ha analizado cuestiones relativas a las formas y modos de producción artística contemporánea; así como De Certeau (2000) quien, en el contexto de lo cotidiano, se enfoca al estudio de las prácticas que denomina *maneras de hacer*, y a las cuales percibe como el espacio de uso, apropiación y práctica de los actores sociales.

Nuestra intención, más allá de proponer un concepto o señalar qué es la cultura, en un sentido sustantivo, es comprender los elementos y dinámicas que intervienen para configurar referentes y prácticas culturales (incluyendo a las artísticas), como parte de un proceso social, así:

la cultura no es útil cuando la pensamos como una sustancia, es mucho mejor pensarla como una dimensión de los fenómenos, una dimensión que pone atención a la diferencia que resulta de haberse corporizado en un lugar y en una situación determinados (Appadurai , 2001: 27).

En ese mismo sentido también coincidimos con Contini (2011) quien señala que la cultura no es un grupo de personas, no es una nación, ni un cuerpo social, ni un territorio, se trata de un proceso. Lo anterior nos dirige a concebirla lejos del concepto que la presenta como ente o producto cuyas características permanecen

inalteradas con las diversas acciones de los sujetos y circunstancias que rodean su contexto. Este carácter procesual es referido como:

un conjunto de formas y modos adquiridos de concebir el mundo, de pensar, de hablar, de expresarse, percibir, comportarse, organizarse socialmente, comunicarse, sentir y valorarse a uno mismo en cuanto individuo y en cuanto a grupo. Es intrínseco a las culturas el encontrarse en un constante proceso de cambio (Heise, Turbino y Ardito, 1994: 7).

Es en este proceso que lo cultural se configura y se define, tanto en lo que los integrantes de los diferentes grupos culturales conservan como en la adopción o apropiación de elementos externos con los que tienen contacto o interactúan.

## **1.2. Lo (inter)cultural como proceso**

En relación con el debate que se ha generado en la época contemporánea sobre las formas de concebir la coexistencia de los actores en un contexto de diversidad cultural, influenciada por las lógicas de intercambios y movilidad global, destacamos dos términos que han sido discutidos o contrapuestos entre sí, nos referimos a las nociones de: multiculturalidad e interculturalidad.

Para la revisión de dichas concepciones retomaremos a García Canclini (2003, 2005), Moneta (2000) y Giménez (2010), que destacan la importancia del intercambios y la interacción en los encuentros de los diferentes grupos culturales. Diversos planteamientos teóricos enfocados en el estudio de la interculturalidad se han desarrollado especialmente en relación con problemáticas de comunicación e integración social, observamos que dicha temática ha sido poco discutida en vinculación con el ámbito de las artes visuales, a diferencia de los ámbitos educativos, religiosos o étnicos.

Comenzaremos por plantear la distinción entre lo multi e intercultural:

Bajo concepciones multiculturales se admite la *diversidad* de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios (García Canclini, 2005: 15).

En esta diferenciación resalta que desde la concepción intercultural hay un interés especial por estudiar los acercamientos entre los actores sociales, ya que mediante dicho contacto se puede generar diálogos o divergencias, teniendo como motor las relaciones e intercambios, es decir, las acciones, que se producen en la interacción. A ello refiere Moneta, cuando menciona que “la noción de interculturalismo se nutre de una dinámica de intercambios concretos que se realizan entre sociedades abiertas, pero dotadas de características culturales específicas” (2000: 330).

Ante este debate, encontramos referencias sobre la multiculturalidad que destacan que:

en el corazón de esta doctrina está la defensa de los derechos de las minorías culturales, y en esto radica su mayor título de nobleza... Pero no se puede pasar por alto que el multiculturalismo también puede funcionar como una ideología que encubre las desigualdades sociales (étnicas, de clase, etc.) dentro del ámbito nacional bajo la etiqueta de <diferencias culturales> (Giménez, 2010: 3).

El problema reside en que los planteamientos sobre multiculturalidad, al ocultar las desigualdades bajo la diversidad o las diferencias culturales, homogeneizándolas, también encapsulan las culturas con fronteras rígidas, sin tomar en cuenta las dinámicas y procesos que los actores producen en la interacción, que llevan a la (re)construcción constante tanto de las identidades como de las culturas.

Mientras que la perspectiva intercultural, como el mismo autor comenta,

no enfatiza la diferencia entre culturas, sino la relación dinámica entre las mismas, lo que conduce implícitamente a problematizar la rigidez de las pertenencias culturales. Es decir, lo intercultural implica aquí entender la cultura más bien como proceso que como producto terminado (cultura-proceso vs. cultura-producto). En suma, la filosofía implícita de este enfoque subraya lo relacional como una dimensión sobresaliente de lo intercultural, y dirige la atención sobre los procesos de cambio generados por las interacciones entre los diferentes actores sociales (Giménez, 2010: 4).

Vemos que, bajo esta perspectiva, se cuestionan las fronteras culturales, privilegiando la visión de la “porosidad” en las mismas; se atiende el aspecto procesual y relacional en la configuración de las culturas; así como se pondera la interacción entre los actores. Estos tres aspectos son de gran interés para nuestra investigación. Sin embargo, también tenemos presente críticas al enfoque intercultural, que sostienen que hay un riesgo de caer en un idealismo, al concebir la interculturalidad como la base de una convivencia armoniosa generalizada; o sus limitaciones en algunos estudios realizados que visualizan la interculturalidad, en contextos de diversidad, tomando como principal elemento rector de la diversidad a la enseñanza y aprendizaje de un idioma o al uso de determinada lengua en diversos contextos (Blanchet y Coste, 2010; Van Hooft, 2000).

Por ello, si queremos comprender determinadas dinámicas que se desarrollan en el ámbito de las artes visuales, tendremos cuidado de diferenciar o aplicar el término de interculturalidad orientado a prácticas o procesos específicos en dicho ámbito, evitando caer en generalidades, como cuando se habla de una sociedad intercultural, pues desde esa posición se totaliza a una colectividad, ignorando las diferencias y desigualdades que existen en ella.

Aquí acudimos a García Canclini, quien años después de contribuir al debate del término *hibridación cultural*, aclara que desde su propuesta:

la noción de hibridación es una noción descriptiva, permite describir procesos múltiples de fusión, que pueden ser sincretismos religiosos, mestizajes étnicos,

fusiones musicales, culturales, etcétera, pero en cada caso hay que analizar específicamente cómo esas fusiones, siempre parciales –que dejan mucho fuera–, operan en medio de conflictos y desigualdades sociales que persisten y a veces se agravan por el mismo contacto (García Canclini, 2003: 146).

Nosotros trabajaremos en esta misma línea, acorde también con el teórico argentino en que “hoy hablamos, más que de identidad, de identificación, de procesos de identificación, e incluso hablamos, más que de hibridación, de interculturalidad” (García Canclini, 2003: 147), lo cual implica acercarnos a conocer los diversos modos de interacción que se desarrollan en dichos procesos.

Tenemos, entonces, que Moneta alude a dinámicas, García Canclini y Giménez refieren procesos. Con esta base, centraremos nuestra atención al estudio de lo intercultural refiriéndonos a procesos y prácticas que resultan de las acciones de los actores, las cuales promueven el diálogo o interacción entre ellos, y pueden generar dinámicas que favorecen o limitan la convivencia e integración en el ámbito local. Nos enfocamos a un aspecto preciso de la cultura: la práctica de los artistas visuales y su producción, sin dejar otros aspectos que intervienen o se relacionan con dicha práctica :

estamos todavía en una etapa de transformación, en la que el arte redescubre su carácter comunicativo y de diálogo y en la que los teóricos, profesionales de la cultura y comisarios de exposiciones, además de los artistas, se transforman en protagonistas y creadores ellos mismos de importantes conexiones interculturales (Bashiron , 2012: 6).

### **1.3. Las artes visuales en la época contemporánea**

En el presente apartado se reflexionará sobre algunos aspectos que configuran la práctica artística actual, enfocándonos como mencionamos principalmente en las artes visuales. Nuestro interés es definir, dentro del proyecto de investigación, qué comprendemos o a qué referiremos por artistas visuales y su

producción: el arte visual, comúnmente referido también como arte contemporáneo. Lo anterior, tomando en cuenta que desde hace casi dos siglos, y de forma particular en las últimas décadas, hemos presenciado cambios en la forma de concebir dicha práctica; las técnicas, los procesos, los discursos se han diversificado, lo cual ha generado debates y diferentes posicionamientos frente a su propia conceptualización.

Posteriormente, pero con estrecha vinculación a la expansión de los *modos de hacer* o producir una pieza artística, abordaremos la forma en la que el arte se ha ido convirtiendo en un espacio de intersección disciplinar. Asimismo, emplearemos las aportaciones de teóricos como Danto (2003), García Canclini (2005), Jameson (1991), Aumont (1992), entre otros, que nos apoyen en la articulación de los principales aspectos a tomar en cuenta para comprender las dinámicas que se suscitan en el medio de las artes visuales de manera general.

### **1.3.1. Configuración de las artes visuales**

Si bien la producción artística es resultado de un proceso creativo del autor, dicha producción también muestra particularidades del tiempo y espacio, es decir del contexto donde se produce. Por ello, la concepción sobre lo artístico ha variado de acuerdo con la época o la cultura donde se produce o aprecia, así mismo estos cambios se han ido presentando en correlación con las transformaciones sociales, económicas, políticas, tecnológicas, por mencionar algunas.

Desde la época clásica grecorromana la idea tradicional de arte atendía a un concepto unívoco, alusivo a la destreza o habilidad del *savoir faire*, que contemplaba principalmente disciplinas como el dibujo, la pintura y la escultura.

Es a mediados del siglo XIX cuando se da un replanteamiento de lo que se consideraba arte, primero en la práctica y posteriormente en la teoría, a partir de

diversos cuestionamientos sobre los modos de representación y referencia de la realidad, motivados principalmente por el desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías. De esta manera, comienza a gestarse una nueva etapa en el arte: “las primeras agitaciones del arte moderno, desde luego, pueden verse en 1873. Si pensamos en el envío del *Déjeuner sur l’herbe* de Manet al Salón des Refusés como el primer acontecimiento en la historia del arte moderno” (Danto, 2003: 475) (ver imagen 1).



Imagen 1. Édouard Manet : *Le Déjeuner sur l’herbe*, 1863.

A finales del mismo siglo, los discursos de historiadores de arte, empeñados en estudiar el arte desde la “estética de la autonomía”, fueron cuestionados posteriormente por artistas pertenecientes a vanguardias como el dadaísmo, el constructivismo ruso y el surrealismo francés, quienes propusieron una estética de la reproducción técnica, como resistencia a la de la autonomía (Foster et al., 2006: 25). Es decir, estos artistas promovían cierta expansión de procesos y espacios, así como cambios en la forma de concebir el objeto artístico y su exhibición/socialización con el público.



Más adelante, en la primera mitad del siglo XX, las transformaciones sociales acontecidas en las posguerras suscitaron que “a medida que el arte moderno avanzaba, cada vez más arte del que no se había considerado parte de la historia del arte fuese admitido como arte –arte popular, arte primitivo, arte oriental, el arte de los *outsiders*–” (Danto, 2003: 474) y otras manifestaciones de regiones con perspectivas o representaciones diferentes a las del pensamiento dominante occidental, legitimado como artístico. Como consecuencia las vanguardias artísticas de la modernidad comienzan su descenso, y tenemos que:

el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en la filosofía, las formas finales de la representación en la novela, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía... son todos ellos considerados hoy como el final, extraordinariamente floreciente, de un primer impulso modernista cuyo agotamiento y desgaste ellos mismos dan fe (Jameson, 1991: 10).

Lo anterior junto con aportaciones de autores como Benjamin (1973), Debord (1999), o artistas como Marcel Duchamp dieron lugar a debates sobre qué debía considerarse como arte, cuál era el papel del artista, el concepto de obra y otros elementos importantes que han conducido a que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad se presente una disolución de las barreras o fronteras disciplinarias en la práctica artística. Frente a estos cambios la conceptualización de la práctica artística se ha visto “alterada” y “la reflexión sobre el arte en nuestra época ha progresado al registrar un carácter relativo de la definición del arte” (Aumont, 1992: 317), donde las nuevas prácticas sobrepasan los discursos tradicionales, por lo que no pueden ser comprendidas a través de éstos.

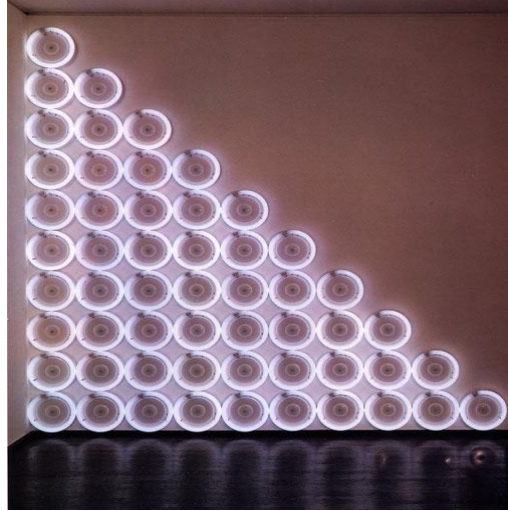
La diversidad de procesos, materiales, estilos, referencias culturales, que se comenzaron a manifestar en la producción del arte “indujo una creciente heterogeneidad radical en la extensión del término <<obra de arte>>” (Danto, 2003: 474). Equiparar formalmente un objeto cotidiano o de manufactura industrial con

el artístico se convirtió en un recurso en la producción artística, que sin embargo, mantiene distancia en términos conceptuales y discursivos, como ejemplos célebres y que marcaron pauta tenemos a Duchamp (ver imagen 2), Warhol y Beuys.

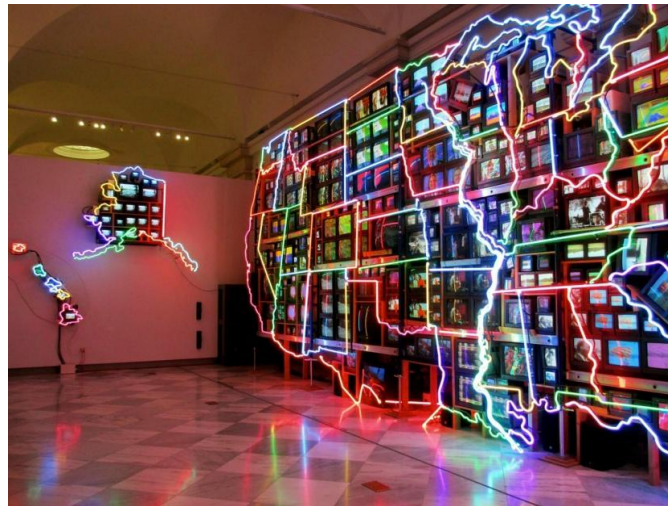


Imagen 2. Marcel Duchamp: *bicycle wheel*. Ready-made, 1913.

De la misma forma, podemos hablar de la introducción de otros recursos formales en la producción de piezas efímeras o con materiales inusuales (considerados así en ese momento), como en el arte *povera*; o en la instalación, con exponentes de la corriente minimalista como Judd o Falvin (ver imagen 3); en el arte-acción o *performance*, por ejemplo con algunos de los integrantes del grupo *fluxus*, como Paik (ver imagen 4), Ono o Cage.



**Imagen 3. Dan Flavin: *untitled (to a man george mcgovern)*.  
Instalación con lámparas de luz, 1972.**



**Imagen 4. Nan Jun Paik: *Electronic superhighway continental us Alaska to hawaii*.  
Instalación con luces led y televisores, 1995.**

El arte además de estar ligado a su contexto, establece correspondencias entre representaciones sobre lo visible, lo invisible y lo imaginario. Se dice que la subjetividad es la libertad del autor a participar en otros territorios, jugar en las fronteras rompiendo las convenciones y renovar la tradición adquirida (Bazin, 1997). Si pensamos en la diversidad de propuestas que integran el arte actual, exhibido, por ejemplo en las bienales internacionales, vemos que el campo expandido en el lenguaje artístico visual nos confronta, más que a distinguir

fronteras formales, a distinguir el uso de diferentes medios expresivos que enriquecen o representan nuevas narrativas y relatos. Esta búsqueda ha propiciado que, no en pocas ocasiones, se haya trabajado al lado de otros recursos discursivos y que en la configuración de su trabajo creativo, los artistas propongan revisiones o inciten preguntas no solo desde el arte o la Estética, sino desde la filosofía, la sociología o la antropología, por mencionar algunas.

Por ejemplo, en la 11ª Bienal de la Habana de 2012, algunas de las piezas presentadas aluden a imaginarios sociales, reproduciendo referentes históricos y culturales, y al mismo tiempo contemplando elementos concretos de un escenario marcado por sus condicionantes políticas, económicas, geográficas y sociales.

Mencionaremos tres de estas piezas, la primera de ellas: la instalación de Jorge Wellesley, *Efugios* (ver imagen 5) que mediante las palabras *Exit* y *Exito*, una como reflejo de la otra, insinúa la relación del exilio o la emigración (dadas las condiciones políticas y económicas) como una vía a una prosperidad, principalmente económica. O la intervención de Árlés del Río "*Fly away*" (ver imagen 6), que igualmente retoma el tema de la salida del país como la proyección de un "sueño" o ideal en el imaginario social.



Imagen 5. Jorge Wellesley, *Efugios*. Instalación, 2012.



Imagen 6. Árlés del Río: *Fly away*. Intervención, 2012.

Y de manera especial, las piezas que, por diversas razones no especificadas, no se expusieron, como la que se muestra en la imagen 7, que corresponde al boceto propuesto por uno de los artistas. Al igual que la instalación “Fly away”, esta otra propuesta usa como trasfondo y perspectiva el cielo y el mar, mientras el malecón funciona como base o barrera, es decir, como una estructura que representa simbólicamente los límites de acción de los ciudadanos, como el poder migrar a otro país o cuestionar ciertas normas sociales, políticas, por mencionar algunas.



Imagen 7. Artistas no especificado, Boceto: *¿Qué nos inspira?*, 2012.

La comprensión de una obra, proyecto o pieza artística también requiere ser considerada por el investigador como una experiencia epistemológica, que nos demanda modificar las formas de interpretar o comprender los procesos creativos, vinculados e incluso impulsados desde otros procesos que tienen lugar una sociedad y contexto específicos.

Ante la confluencia o la posibilidad de compaginar una diversidad de operaciones, técnicas, materiales, discursos, estilos, en la creación artística contemporánea, hay quienes banalizan este tipo de producción, al acusarla de farsa, o carente de valor, o de no mantener fronteras claras entre una actividad “puramente artística” de una acción cotidiana o común, entre ellos está la postura de los críticos Lésper o Fumarioli (Lésper, 2011; Gascón, 2013); o quienes lo exaltan por su carácter abierto y experimental, al mencionar que:

habría que referirse a una práctica artística que se ha desprendido ya hace mucho del esquema artístico de un mero espacio de la contemplación y que ha desarrollado múltiples formas de un arte espacial en ensamblajes, instalaciones, parque escultóricos o en el *land art* (Said, 2005: 159).

El autor plantea este acercamiento dando especial importancia a un cambio de orientación en la relación de la producción artística y el espacio físico, que la contiene, pero también podemos extenderlo a lo discursivo, donde los límites ya no son los señalados desde la enseñanza tradicional del arte, ya que los artistas contemporáneos hacen uso de los conceptos, técnicas y referentes de un pasado tanto lejano como reciente.

Como ejemplo de ello tenemos gran parte de la producción escultórica de Marín (ver imagen 8), con elementos estilísticos propios del barroco, que destaca las formas suntuosas, la estética de influencia manierista, pero al mismo tiempo por resultado propone deliberadamente la pieza “inacabada”, sin pulir, con relieves del colado o del modelado que dejan ver huellas del proceso de

producción, que desde la perspectiva del arte convencional se señalarían como imperfecciones, pero que dentro del discurso posmoderno se convierten en elementos que denotan una crítica o una exploración por otras maneras de hacer.



Imagen 8. Javier Marín. Escultura en bronce, s/f.

En la actualidad, la ampliación del campo de las artes visuales presenta como nunca una diversidad de elementos materiales y conceptuales disponibles para la producción; pero también nos plantea la necesidad de vincular la reflexión teórica y conceptual con la práctica misma; de tomar en cuenta la crítica reiterada sobre su carácter cada vez más difuso y masivo; de recapacitar sobre los acontecimientos de la realidad social y sus efectos; así como de la forma de representarlos y generar nuevas referencias, nuevas narrativas de una realidad compleja y diversa.

### 1.3.2. Las artes visuales: espacio de vinculación

Respecto a cómo se han cruzado o desdibujado ciertas fronteras disciplinarias en la práctica artística, tiene antecedentes entre las mismas áreas propiamente consideradas como artísticas, como se mostró por medio del *collage* en la obra pionera de Picasso con *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, en 1912; o la técnica de Braque denominada *papiers collés* (ver imagen 9). Sin embargo, en la práctica del

arte actual o contemporáneo es cada vez más frecuente tener otras referencias conceptuales y discursivas provenientes de diversas áreas del conocimiento.

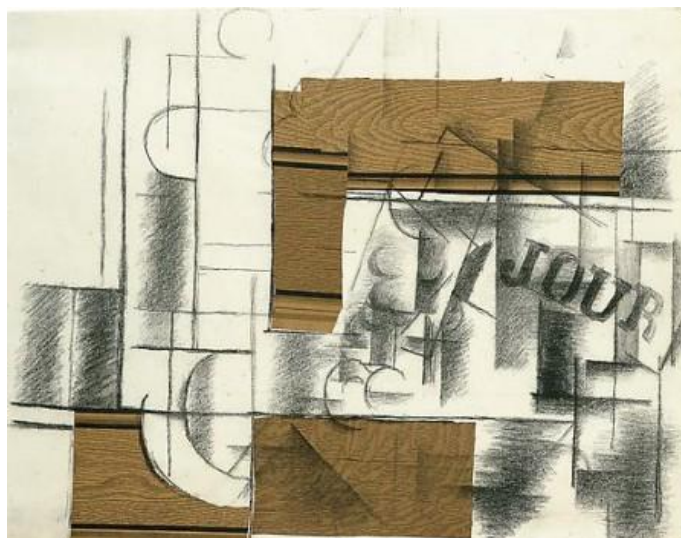


Imagen 9. Georges Braque: *Glass, bottle and newspaper*.  
Carboncillo, tapiz imitación de madera y papel, 1912.

Brea hace referencia a esta vinculación y la plantea como una necesidad de cooperación inter o transdisciplinar al abordar el objeto artístico, como objeto expandido, para referirse a la ampliación del campo disciplinario, formal o conceptual en la práctica artística, donde la obra se concibe como:

un objeto cada vez menos enmarcado y sometido a una regulación disciplinar determinada, y cada vez más entreverado de dimensiones sociales, políticas y antropológicas de un alcance no delimitable en función de los intereses de la dominancia de las distintas formaciones culturales... y disciplinas (Brea, 2006: 14).

Este panorama es parte de lo que ha ido configurando las llamadas artes visuales, como la forma de dar cabida a un área que no solo incorpora el estudio y la práctica de las artes plásticas como la pintura o la escultura, sino que incluye otras disciplinas caracterizadas por su vínculo con tecnologías y prácticas más recientes, como la fotografía, el video, la instalación, performance, por mencionar algunas, y como lo menciona Aumont “la aparición, desde hace dos siglos, de



nuevas prácticas artísticas fundadas en la imagen automática –foto, cine y video– ha reavivado repetidamente el debate sobre la especificidad” (1992: 324). Así, al mismo tiempo que incorpora nuevos procesos y materiales a su producción, se ve influenciada por la contribución de conceptos provenientes de campos disciplinarios diversos; es decir, su práctica atiende a nuevas posibilidades tanto en lo formal como en lo discursivo.

De esta manera, a la producción realizada dentro del campo de las artes visuales también se le conoce como arte contemporáneo o arte actual. Y a quienes sitúan su producción en este espacio, se les denomina por correspondencia: artistas visuales. Así, tenemos que las artes visuales están conformadas por una diversidad de disciplinas o áreas cuyas fronteras entre sí muchas veces son transgredidas durante los procesos de producción que emplean los artistas, en dichos procesos desarrollan formas particulares de usar diversas técnicas o referentes, así como de representar un tema, además en obras o proyectos muchas veces no sólo atienden a la percepción visual, sino también a otros sentidos. Un ejemplo de ello son las videoinstalaciones, las foto-esculturas, la acción en el performance, cuyo registro visual (en fotografía o video) se convierte posteriormente en la obra, por mencionar algunos.

Otra manera de evidenciar esta hibridación, o los cruces que se propician en la práctica artística, es al abordar su análisis desde el campo de los estudios de cultura visual, estudios culturales o estéticos, al ver como “las artes han ido adquiriendo, como nunca antes en la modernidad, funciones económicas, sociales y políticas, mientras estimulan la renovación de las ciencias sociales y la filosofía” (García Canclini, 2011: 29), por lo que reiteramos la necesidad de contemplar en la investigación los diversos elementos de análisis desde las diferentes dimensiones que comprenden su problemática.

En este panorama, por un lado, el desarrollo del arte puede verse como reflejo del desarrollo de las ciencias sociales y de otros campos de estudio; y, por otro, la pertinencia de vincular diversos conocimientos de cada campo en el estudio de problemáticas en común, más que trazar una historia paralela entre ellas, contribuyen a generar la articulación de diversos campos disciplinarios; ya que:

la historia de la ciencia no es solamente la de la constitución y de la proliferación de las disciplinas sino también aquella de la ruptura de las fronteras disciplinarias, de la usurpación de un problema de una disciplina sobre otra (Morin, 1998: 3).

Algunos autores han reflexionado al respecto y tras revisar diversas producciones artísticas contemporáneas conceptualizan algunas de ellas, proponiendo otras formas de entenderlas, pero también de etiquetarlas. Por ejemplo, si hablamos del trabajo de ciertos artistas visuales, como Matta Clark (ver imagen 10), Banksy o Alÿs, implica referirnos a una diversidad de acciones o procesos que se traducen en intervenciones, instalaciones, representaciones de arte-acción y en algunos caso, arte participativo, que propicia o demanda su inserción en nuevos espacios, y algunas veces también su exposición frente a diferentes públicos.



**Imagen 10. Gordon Matta Clark: Splitting.  
Casa intervenida con una sierra industrial, 1973.**

Son formas de trabajar que se sitúan en lo que se ha denominado *arte contextual*, término bajo el que entendemos:

el conjunto de las formas de expresión artística que difiere de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happening* en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performance de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo (Ardenne, 2006: 10).

Asimismo, con las innovaciones tecnológicas se ha identificado un tipo de conexión disciplinaria, técnica y conceptual con la práctica artística contemporánea. Ya que diversos creadores, como los mexicanos Lozano-Hemmer, Torolab, entre otros, han ido incorporando los llamados nuevos medios en su producción artística, desarrollando proyectos que emplean las tecnologías de los medios de comunicación emergentes, tratando no solo de servirse de la ventaja técnica, sino también exponer sus implicaciones estéticas o discursivas. Así, con el uso de nuevos elementos o herramientas tecnológicas se generan o posibilitan nuevas formas de producción, nuevos esquemas de contacto entre culturas, nuevas prácticas y formas de intercambio, es decir, nuevas formas de vinculación.

También podemos mencionar la relación, que algunos críticos y teóricos destacan en el arte posmoderno, entre las prácticas artísticas y lo político, donde intervienen o se explora desde el arte: la vida cotidiana, el espacio público o la movilidad o interacción de los sujetos. Por ejemplo, el teórico británico Foster (2001) desde esta perspectiva aboga por las prácticas artísticas no solo críticas de la modernidad institucional, sino que sugieran formas alternativas, nuevos modos de practicar la cultura y la política. O en el caso de Jameson (1991), que relaciona las principales etapas económicas con las tendencias artísticas o modelos culturales, destacando en la era posmoderna la recurrencia al pastiche.

En la práctica artística actual, la tendencia posmoderna ha generado el surgimiento de nuevos conceptos o neologismos respecto a las formas que adoptan los artistas en el desarrollo de su producción, “arte-acción” “arte outsider”, “arte emergente”, “arte para sitio específico”, “apropiacionismo”, entre otros. Sin embargo, muchas de ellas guardan relación a veces en el proceso de producción, en la forma de documentar, en los nexos que entablan con otras áreas disciplinarias o con ciertos recursos discursivos, estéticos y técnicos. Ello dificulta muchas veces distinguir con claridad las fronteras entre cada práctica o proceso dentro de la producción artística, por lo que estas nuevas concepciones son ubicadas generalmente bajo el título de arte contemporáneo o posmoderno.

A partir del breve panorama desarrollado en torno a la configuración de las artes visuales, en donde se evidencia una crítica al sistema formalista del arte moderno y de los discursos tradicionales, y su desgaste, queremos hacer énfasis en que para abordar el estudio de la producción artística contemporánea, debemos modificar las formas de acercarnos y de entender los procesos creativos y los planteamientos conceptuales de gran parte de esta producción, en donde se han incorporado nuevos elementos al campo artístico (tanto tecnológicos como discursivos), así como elementos extra artísticos vinculados con las dinámicas de la sociedad actual.

#### **1.4. La práctica artística visual**

Al hablar de la práctica que los artistas visuales realizan para lograr su producción, no nos referimos únicamente a la acción del sujeto de elegir una determinada escena y elementos técnicos para fotografiar o seleccionar un espacio y los materiales para intervenirlo gráficamente, sino a la serie de actividades que desarrollan antes, durante y después a la toma fotográfica o la intervención, en

relación con las condiciones contextuales donde trabajan. Debido a que éstas determinan o influyen desde el tipo de herramientas de trabajo a la que los artistas tienen acceso, hasta los espacios que usan para promover la producción. De esta forma, reiteramos nuestra posición de reflexionar lo cultural y lo artístico como proceso, lo cual también implica identificar las operaciones o interacciones entre los diferentes actores sociales, es decir, el trabajo creativo como desarrollo de procesos e interacciones en un espacio y lugar determinado.

Los cambios en las formas de concebir la producción artística visual, desarrollados en el último siglo, como vimos en el apartado anterior (1.2. La artes visuales en la época contemporánea), han sido motivados principalmente por el uso que los artistas hacen de nuevos elementos técnicos, tecnológicos, discursivos o estilísticos en la manufactura de su producción; de nuevos medios de difusión y comercialización de su trabajo; y porque, cada vez más productores visuales, trazan lazos con otras disciplinas o campos de estudio (entre los que se encuentran: la arquitectura, filosofía, etnografía, gastronomía, política, entre otras). El empleo que los artistas hacen de estos y otros recursos se reflejan en lo formal o material de la producción, pero también en las “maneras de hacer” y de interactuar que emplean durante la práctica artística.

Hablar de práctica como acción, en un sentido general, puede referir al ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas; a la destreza adquirida con este ejercicio; al uso continuado, costumbre o estilo de algo; al modo o método que particularmente observa alguien en sus operaciones (RAE, 2014). Vemos que se alude a la acción de aprender o ejercitar un conocimiento, el cual sigue convenciones o reglas, y que su ejecución es continua, pero estas acciones no son específicas de las artes visuales, ni de una disciplina artística arte en general, las encontramos en toda actividad social.

Por ello, abordaremos las dos principales posturas teóricas que analizan la práctica artística, dejando ver el plano subjetivo que interviene en este tipo de producción. La primera, como actividad singular y diferenciada de otro tipo de práctica social; y, la segunda, como actividad socializada, es decir, que se mantiene estrechamente vinculada a otro tipo de prácticas sociales. Ambas posturas se plantean como dos tesis en confrontación:

en una prevalece la singularidad irreductible del acto de creación para sustraer el arte a la inteligibilidad común; la otra, sin dejar de lado esa dimensión, no hace de ella un argumento para exonerar el trabajo artístico de toda interrogación sociológica<sup>2</sup> (Pascal, 1998: 23).

Dentro de la primera forma de concebir la actividad artística, ésta es vista como una práctica más específica, muchas veces percibida con un estatus privilegiado respecto a otras actividades culturales como las tradiciones populares, formas de recreación, manifestaciones del folclore, marcadas por las relaciones sociales.

Una forma de diferenciación, que puede servirnos para ilustrar el lugar privilegiado de las artes visuales dentro de los oficios, es la distinción que se marca entre la práctica artística y la artesanal, a menudo fuente de diversos debates. Bourdieu (1989) expone sobre esta diferenciación que lo propio de las artes populares es que subordinan la actividad artística a funciones socialmente fijadas, consideradas por lo general como las más nobles, lo que supone la desaparición de todos los caracteres funcionales y de toda referencia a fines prácticos o éticos; una idea ligada a su propuesta teórica en el estudio de los campos (como el del arte), en donde se mueven los actores, o como él les llama los agentes sociales, y en donde

---

<sup>2</sup> Traducido del francés por la autora del trabajo. Frase original: *l'une fait prévaloir la singularité irréductible de l'acte de création pour soustraire l'art à l'intelligibilité commune; l'autre, sans méconnaître cette dimension, n'en tire pas argument pour exonérer le travail artistique de toute interrogation sociologique*" (Pascal: 1998, 23).

manifiestan diversos hábitos y usos de capitales (económico, social, cultural y otros), de acuerdo con su posición social.

Desde la visión de Bourdieu, el valor que se le da a una producción de arte (y su proceso) está dado por el campo de producción, así como por las relaciones que se generan entre los agentes y las instituciones, y no únicamente por las acciones que el artista hace para producir. Se enfoca en el estudio del *habitus*, de los procesos de reproducción social, del goce estético evidenciado por los gustos, más que en las prácticas de los propios artistas; aunque hay un vínculo con dichos procesos de reproducción, también cabe señalar su diferencia:

las prácticas no son meras ejecuciones del *habitus* producido por la educación familiar y escolar, por la interiorización de reglas sociales. En las prácticas se actualizan, se vuelven acto, las disposiciones del *habitus* que han encontrado condiciones propicias para ejercerse (García Canclini, 1990: 27).

También encontramos en el planteamiento de Bazin (1997) la intención de mantener una distinción de la práctica artística de otras prácticas, menciona que el proceso artístico solo puede ir en contra de una visión instrumental donde el arte es utilizado para fines sociales, dado que en ese espacio –el puramente artístico– es donde el artista encuentra libertad de “creación”.

En las interacciones que se suscitan entre los artistas y otros actores sociales, no solo se realizan acciones que atañen a lo puramente artístico, sino también a lo cultural y social. Por ello, el mismo autor señala que la práctica del artista surge de forma natural en la intersección de estas dos esferas, debido a la cercanía de intereses y estructuras que las organizan; el artista, entonces, funge como un mediador temporal, al establecer en sus actividades puntos de articulación entre lo artístico y las dimensiones cultural y social, sin embargo mantiene su actividad en un espacio específico.

Desde esta postura vemos el interés de distinguir el espacio propio del arte, lo cual se torna complejo si tomamos en cuenta la expansión del campo del arte, que como mencionamos en la actualidad presenta mayor disponibilidad y convergencia de diversos elementos que puede emplear el artista en su producción. Además, las diversas prácticas que los artistas llevan a cabo no se realizan de forma aislada, es decir, en ellas hay nexos que se trazan en primera instancia con la dimensión social y cultural, pero también con la económica, política, entre otras, que más adelante comentaremos.

Dentro de la segunda perspectiva, donde se analiza la actividad artística en su estrecha y necesaria relación con lo social, Pascal (1998) señala que el trabajo artístico y los mundos del arte son afectados, al igual que otras actividades sociales, por la generalización del trabajo inmaterial y por el lugar de elección que ocupa en la sociedad capitalista posfordista, que también ha contribuido para la producción masiva en el arte. Retomando la idea de Becker (2008), esta posición reflexiona sobre la influencia que tiene la estructura social, y las diferentes dimensiones que la atraviesa, en los sujetos, en la construcción de su identidad y en el espacio que se determina para sus acciones; y considera al artista un trabajador más que participa en el sistema de (re)producción, y al arte como un fenómeno social, como actividad colectiva que denomina: *mundo del arte*.

Así, la actividad artística, para Pascal (1998) procede de convenciones sociales, no forzosamente independientes de las fuerzas económicas y políticas que hay que considerar. Sin embargo, a diferencia de Becker reconoce que esta práctica tiene particularidades y propone asimismo cuidar no caer en el sociologismo que busca desmitificar el trabajo artístico y lo asimila a otras producciones sociales, lo cual le hace perder su sentido.

Otra postura teórica, más radical, es la del teórico francés Debord (1999), quien desde la *Internacional Situacionista* rechaza al arte como esfera separada de lo

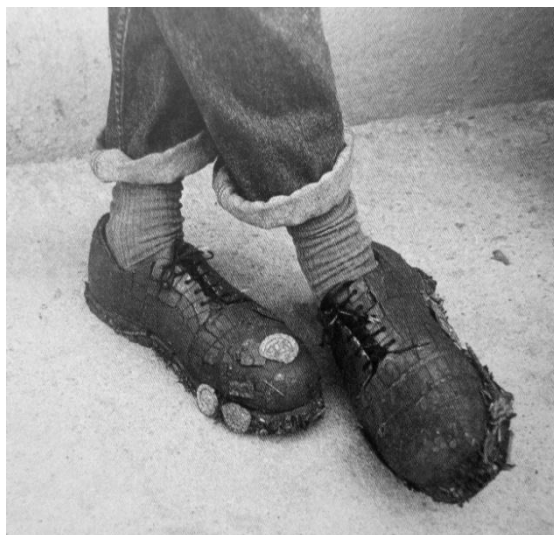


social, y a la producción de obras de arte como trabajo especializado y autónomo. Con un planteamiento contrapuesto al sistema capitalista nos señala, desde el situacionismo, que:

la superación del arte a través de su eliminación como esfera separada y su realización en la vida cotidiana no viene únicamente dado como *modus vivendi* estético, sino que asimismo cumple una función desalienante en actividades concretas dentro de las cuales no solo es importante la forma, sino también su contenido (citado en Fassi, 2012: s/n).

De acuerdo con Debord (1999), el arte que niega el espectáculo o que escapa de lo alienante es aquel que no habla solo del pasado, sino remite a una presencia, una realidad. Es decir, es una creación que no está separada de la vida, sino que hace referencia a ella e incluso participa en la reflexión de sus dinámicas cotidianas. Sin duda, aportaciones teóricas y conceptuales de los situacionistas han marcado parte de la producción de arte contemporáneo, en el interés por generar prácticas artísticas contestatarias o de dislocación de los preceptos del arte tradicional.

Es el caso de la teoría de la deriva –también comprendida como técnica o método–, desde la cual los situacionistas formulan el andar en la ciudad, resaltando la experiencia y práctica estética del actor en su recorrido. Debido a su misma naturaleza la deriva en el arte se ha adaptado a diversos contextos y situaciones, y la encontramos, por ejemplo, fuera del contexto urbano en proyectos o piezas de artistas de los 60, como Long desde el *arte conceptual*; o de artistas contemporáneos como Alÿs (ver imagen 11), en sus paseos-intervenciones por urbes como la Ciudad de México, La Habana o Copenhague.



**Imagen 11. Francis Alÿs: registro fotográfico de la acción:  
*Los zapatos magnéticos*, 1994.**

Ambas formas de concebir la práctica artística persisten actualmente, tanto en las reflexiones teóricas como en las acciones de los artistas, y se desarrollan en uno u otro sentido de acuerdo con el rol que el artista asume respecto a su papel en la sociedad, como mediador, testigo, productor o reinterprete. Por ello nuestro interés de reflexionar sobre ella, reconociendo en primer instancia que el hablar de práctica artística no solo sugiere analizar técnicas o medios que el artista usa para crear, sino también la aproximación conceptual, proceso discursivo o método mediante el cual hace su producción. La práctica artística, entonces, puede incluir técnicas de copiado, procesos de documentación, recolección, colaboración y experimentación, pero también el uso de diferentes temas o la vinculación con otras disciplinas y actores.

Es innegable su vinculación con la dimensión social, ya que las transformaciones que se dan en esta dimensión se reflejan de diversas formas en el arte y la emergencia de nuevas formas de concebir su práctica, donde los artistas aprovechan o cuestionan esos cambios, tal es el caso de proyectos o expresiones artísticas como el arte-acción (*performance*) o en el arte ambiental (*environmental art*).

Los factores sociológicos, históricos o políticos que las atraviesan también se manifiestan en los procesos, discursos o formas que el artista le imprime a su producción.

Es importante aclarar que si bien la práctica artística cuenta con un espacio y campo propios, cada vez es más difícil de establecer fronteras rígidas o inflexibles con otros campos, dada la confluencia que hay con factores y elementos externos, más allá de los puramente artísticos, con los que se enlaza dicha práctica en la actualidad. Por lo mismo, creemos que analizarla en su vinculación especialmente con lo social puede mostrarnos la forma en que las interacciones y redes se conforman al interior de su ámbito, y cómo en la práctica se integran factores socioculturales que intervienen en la relación productor-obra o en la inserción del artista al ámbito cultural, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social. Finalmente, consideramos relevante tomar en cuenta lo que proponen ambas posturas, con ciertas reservas para evitar caer en divisiones o fusiones tajantes, y optamos por considerar tanto la vinculación de la práctica artística con otras dimensiones de lo social, como atender el estudio en su especificidad.

#### ***1.4.1. La dimensión cultural y la práctica artística***

En la búsqueda por comprender la forma en que los artistas visuales configuran su propia práctica es importante, como anteriormente mencionamos, tomar en cuenta que esta práctica no se encuentra aislada o relegada únicamente al ámbito artístico, sino que se desarrolla en relación con otras dimensiones, como la social, cultural, económica o política. El vínculo que existe entre la práctica artística y otras dimensiones de la vida social es una conexión que nos muestra cómo el arte no escapa al impacto de las transformaciones acontecidas en las sociedades, de las

cuales también es producto. Es también a través de dicho vínculo que notamos la integración o imposición de marcos o reglas a ésta con otras prácticas o dimensiones.

Por ejemplo, el vínculo que se traza por medio de la práctica de los artistas visuales en SCLC con la dimensión cultural, debido a la utilización de referentes estéticos de su cultura de origen y la adopción de nuevos referentes en el contexto sancristobalense contemporáneo, así como, en los procesos creativos de los artistas; con la dimensión social y antropológica, en la adaptación y construcción de nuevas identidades, o en relaciones que se establecen con el ámbito de las artes visuales local y global; con la política, por medio de su inserción al medio de la cultura institucionalizada o independiente, o en el margen de acción que el artista tiene o desarrolla en la ciudad y en los espacios culturales, así como la organización de dichos espacios respecto a las políticas públicas culturales; con la dimensión económica, en la búsqueda de espacios de promoción, venta de obra, becas o donativos para el desarrollo de sus proyectos o producción; y desde otras dimensiones que contribuyen a identificar y comprender los elementos que entran en juego.

Vimos que para comprender cómo nuestros actores configuran sus acciones tenemos la necesidad de contemplar la práctica artística en un sentido más amplio que el puramente manual o de producción objetual, sobre los vínculos que mantiene con otras dimensiones, pero sin reducirla a ellas, por ejemplo cuando se reflexiona al arte dentro de lo político; o la plusvalía o valor objetual en el plano económico. Las fronteras que delimitan entre sí a las diferentes dimensiones no siempre son rígidas o impenetrables, sobre todo si nos referimos a la correlación de lo artístico con la dimensión cultural; y de ambas, la práctica artística y la cultural, en su vinculación con la dimensión social. De su relación con lo social, hemos avanzado algunas posturas teóricas en el apartado anterior, por lo que en el

presente nos centramos en la revisión de algunos aportes teóricos respecto a la relación entre arte, desde la perspectiva actual, con la dimensión cultural.

El arte, su producción y socialización, se relaciona con otras dimensiones, pero es sin duda con la dimensión cultural con la que comparte un campo más amplio y dentro de la cual también se intensifican las dinámicas entre los actores y sus afinidades identitarias o gustos estéticos, por ejemplo. Así, la preferencia de un determinado estilo, color o tema para un proyecto artístico, da lugar a elecciones y rechazos, como acciones que ejecuta el artista. Vemos que dentro de la dimensión cultural encontramos actividades o prácticas que se vinculan con la *praxis* artística, pero que van más allá de lo específicamente artístico.

Las prácticas culturales han sido estudiadas para comprender principalmente determinados usos y consumos, en un principio más relacionados con los medios de comunicación, y posteriormente se diversificó a otros temas, incluyendo al arte. Estos estudios actualmente son de interés tanto de empresas privadas (galerías, editoriales, ferias de arte, entre otras), como de instituciones gubernamentales, las cuales ofrecen servicios o productos relacionados con la oferta cultural y artística. En los años 80, comienza en México la producción de este tipo de sondeos y estudios. En la actualidad se destacan los teóricos culturales y de la comunicación: García Canclini, Martín Barbero, González (citados por Sunkel, 2002; Gómez, 2006), y su intención es el estudio de prácticas de consumo en los públicos, receptores y consumidores, respecto a los usos que hacen de los bienes culturales en su vida cotidiana. Desde esta postura, consideran al consumo de cualquier tipo de mercancías como una *práctica cultural* debido a que “sirven para pensar”, “sirven para construir un universo inteligible” (Sunkel, 2002). Sin embargo, al profundizar más en sus propuestas vemos que también refieren a su

singularidad, distanciada de la noción de consumo generada en economía, y refieren que:

el consumo cultural se constituiría como una práctica específica por el carácter particular de los productos culturales. En este sentido, se ha propuesto que los bienes culturales, es decir, los bienes ofertados por las industrias culturales o por otros agentes que actúan en el campo cultural (como el Estado o las instituciones culturales) se distinguen porque son bienes en los que el valor simbólico predomina por sobre su valor de uso o de cambio (Sunkel, 2002: 290).

El consumo cultural se presenta como un tipo de apropiación intelectual, en el que destaca el empleo y los significados que los actores sociales le confieren a un determinado producto cultural. Desde estos estudios se analizan conductas de quienes usan los productos culturales, pero nuestro caso nos enfocamos a analizar las prácticas de un segmento de los productores culturales, los artistas visuales.

Las prácticas culturales y la artística se desarrollan en común en la dimensión social, al detenernos en ciertas particularidades de las primeras, sin apartarla tajantemente de la segunda, tenemos que las prácticas culturales también reflejan procesos identitarios y de pertenencia a los diferentes grupos sociales, es decir, la práctica artística encuentra espacio de reconocimiento por medio de las actividades específicas que realizan los artistas dentro de un grupo social, de un campo o contexto determinados, y en cuya interacción social se podría favorecer el intercambio, la creación, el debate y la reflexión en torno a la naturaleza de las prácticas artísticas y culturales. Vemos las prácticas como espacios en la dimensión social que se van estructurando y consolidando históricamente como procesos de identificación y diferenciación, tomando en cuenta la presencia de lo cultural, respecto tanto a las influencias o referentes locales como globales que facilitan o propician la reproducción de viejas prácticas, así como la adopción de nuevas.

### *1.4.2. La práctica: esquema de acción entre la estrategia y la táctica*

Las operaciones o acciones que desarrollan los artistas visuales, en la reafirmación o construcción permanente de su identidad y producción artística, van conformando una serie de prácticas o dinámicas que a su vez revelan el modo en que interactúan entre ellos, sea para facilitar, legitimar o compartir su trabajo. El interés, en nuestra investigación, por conocer estas «formas de hacer» nos lleva a acentuar nuestro acercamiento teórico al estudio desde las prácticas sociales como producto de las acciones de los sujetos en interacción, entre ellos, y con otros actores e instancias presentes en el contexto (como museos, centros o casas de cultura, galerías, entre otros), que usan ciertos recursos para determinar reglas o ejes de acción en los espacios culturales.

Para desarrollar el presente apartado nos apoyaremos en aportaciones teóricas de De Certeau (1999, 2000, 2008), enfocadas al estudio de las prácticas sociales (principalmente al de las prácticas cotidianas en el entorno urbano), por parte de actores sociales que desarrollan «tácticas» de negociación en su uso, consumo y producción cultural.

La parte del trabajo de De Certeau (1999, 2000, 2008), al que haremos referencia puede ser ubicada dentro del campo de los estudios culturales, su propuesta teórica también incorpora aportaciones de la etnografía, la filosofía o sociología. El eje de su trabajo que nos interesa resaltar refiere a un par conceptual, donde explica ciertos procesos y prácticas de interacción social: las estrategias y las tácticas. Apoyándose en dichos conceptos, estudia los usos y apropiaciones que se realizan desde el acto del habla, el cual opera dentro de un sistema lingüístico, sin embargo, sus usuarios lo emplean, modifican, resignifican de acuerdo con sus intereses, gustos o necesidades.

De esta forma, concibe a la estrategia y a la táctica como dos lógicas de la acción. Como mencionamos, este autor francés usa dicha dicotomía en el estudio sobre las formas de usar el lenguaje, en el cual plantea que frente a la imposición de reglas formales de actuar por parte de las instituciones o las instancias de poder, hay actores o usuarios que corresponden con la acción de un “adueñamiento”, en su caso, del acto enunciativo; vemos que cada acción tiene un espacio y una forma de operar distinta (De Certeau, 2000). Sin embargo, estas formas de acción son un tipo de prácticas presente en muchas otras actividades, no solo vinculadas al uso del lenguaje.

Deteniéndonos en este duplo conceptual, atendamos el primer término: la estrategia, retomada desde su sentido en el lenguaje militar, para referir a la capacidad de planear o dirigir una operación con un objetivo definido. Las estrategias son operaciones de relaciones de fuerzas, ejercidas desde un espacio privilegiado en la estructura social, por ello “ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución” (De Certeau, 2000: LI).

La noción de táctica, al igual que la de estrategia, fue término de uso militar y posteriormente científico, pero más allá esta referencia, la táctica alude a las habilidades o capacidades que operan en un plano imperceptible a primera vista, incluso para los propios actores, las tácticas son acciones que tiene su inventiva propia, que organizan el consumo pero también son un “tipo” de producción, es decir:

las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo: en las circunstancias que el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable, en la rapidez de movimientos que cambian la organización del espacio, en las relaciones entre momentos sucesivos de una "jugarreta", en los cruzamientos posibles de duraciones y de ritmos heterogéneos, etcétera (De Certeau, 2000: 45).



Surge como oposición a las estrategias y objetivos que implementan fuerzas o instancias dominantes. Así, mientras las estrategias son acciones u operaciones generadas desde las instituciones, que cuentan con un espacio (su lugar de control) y capacidad de imponer normas o reglas dentro de ese espacio; las tácticas son prácticas de quienes no ostentan el poder, se apropian de los espacios del otro, aprovechan el momento, así como las fisuras o intersticios de la regla o el sistema.

El autor de la *Invencción de lo cotidiano*, menciona que entre las instancias que planean o imponen estrategias están: una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica, una lengua (De Certeau, 2000). En nuestra investigación podemos ejemplificarlas con los centros o casas de cultura, galerías, escuelas y espacios de enseñanza de las diversas técnicas de arte visual, entre otros, que cuentan con un espacio y capacidad de operación propia, y, generalmente, son designados como legitimadores, desde donde se fijan las “reglas del juego”, estableciendo: el tipo de convocatoria o parámetros de participación que promueven, el eje curatorial para una exposición, los recursos y espacios que destinan y a quienes seleccionan para difundir su producción, por mencionar algunos ejemplos.

Al buscar conocer el proceso de producción artística, refiriéndonos a las dinámicas y las prácticas que realizan los artistas visuales (y no solo a la obra como resultado de esa producción), nos encontramos con un aspecto que resalta justamente el rol de quienes realizan estas prácticas, por lo cual les denominamos actores (sociales). A estos actores De Certeau les llama: practicantes. El punto de concordancia con este planteamiento es el interés por analizar las acciones de los sujetos, más que los productos o la recepción de los mismos, y a quienes por lo mismo se les visualiza activos. Es decir, son individuos que hace algo con lo que tienen y esto se manifiesta por medio de la construcción de prácticas o de operaciones.

Entre los artistas visuales y los practicantes (denominados por De Certeau), se manifiesta la coincidencia en las formas de uso o en la “manera propia de utilizar”: referentes, herramientas, espacios, materiales, entre otros. Es decir, por medio de la acción de transformar —principalmente lo formal/material— para crear una obra los artistas muestran diferentes formas de apropiarse o resignificar diversos elementos del contexto. Estas acciones también tienen repercusiones sociales, ya que cuando las obras o proyectos incorporan referentes culturales diversos, proponen variadas lecturas de la realidad, o en algunos casos hacen participar a los espectadores en la conformación de la pieza o proyecto, esto se ha presentado principalmente en las últimas décadas con obras que incorporan elementos de otras disciplinas o cuyos propósitos no sólo se centran en lo puramente estético, sino en la interacción con la obra, con el contexto o con el artista, lo cual ha contribuido a desdibujar la noción de artista y su función social, como sostiene García Canclini (entrevistado por Pavón, 2011).

Entonces, si consideramos que “basta abrir una experiencia local para abrir un campo de acción a la operatividad de los practicantes, para sacar a la luz su dinamismo” (De Certeau, 1999: 264), en nuestra investigación al acercarnos a conocer las acciones de los actores o practicantes del ámbito de las artes visuales en SCLC, también visualizamos la configuración de dicho ámbito, en su (re)estructuración constante. Ya que, a pesar de las individualidades, en ciertas prácticas que los artistas visuales desarrollan se crean coincidencias, relaciones o redes que utilizan en la organización de su producción visual, por ejemplo en el uso de las instituciones, en la búsqueda o apropiación de espacios para promover su trabajo, entre otras.

### 1.5. Los actores en contacto: construcción de redes de relaciones

Al revisar estudios que vinculen las redes sociales (o redes de relaciones sociales) con el arte, encontramos que muchos de ellos abordan dicha relación a partir de los diversos usos que se han generado en Internet para crear, difundir o comercializar la obra de artistas, así como para revisar los procesos de la producción artística que emplea plataformas comunicacionales virtuales. Por ello, es importante aclarar que si bien las redes que se generan mediante dichas plataformas son también una herramienta para la promoción, socialización de la producción artística, no es la principal por estudiar en nuestra investigación en el estudio acerca de los modos en que los actores interactúan entre sí.

Asimismo, consideramos relevante diferenciar las diversas connotaciones a las que el término de red puede referir. Por un lado, si revisamos desde su origen etimológico y los diversos usos que ha tenido, con el devenir del tiempo, advertimos cierta riqueza metafórica y conceptual a la que remite, porque la noción de “red” no es un neologismo, es una palabra antigua, y la historia de sus usos en el idioma francés (de donde proviene) desde su aparición en el siglo XVII, nos da información para distinguir algunos registros figurativos de esta noción. Primero, aparece en el ámbito de los tejedores, su etimología, proveniente del latín, es *retris*, que designa: tejido (Mercklé, 2004). Así, repensar la acción de ir uniendo o entrelazado hilos, estambres, cordones u otro material para construir un entramado o estructura preconcebida, nos proporciona un primer acercamiento para visualizar la idea de red como forma, construcción, organización o disposición de ciertos elementos, que en la mayoría de los casos es creada con una finalidad utilitaria proyectada o controlada.

En el siglo XVIII el uso de término se extiende, pasando del registro textil al médico, donde con gran aceptación se emplea para referirse al aparato sanguíneo,

nervioso o neuronal, aunque su relación con esta última se utiliza décadas después. A partir de ello, acordes con la reflexión de Mercklé (2004), la metáfora no solo expresa el entramado o control sino también la circulación de la cual la red es el soporte. De la misma forma el término de tejido, como señalamos, mantiene una raíz en común con el de red, se ha utilizado ampliamente para indicar estructuras estudiadas desde la biología o la anatomía, como: el tejido celular, fibroso, muscular, epitelial, entre otros.

Poco a poco se expande el uso del concepto de red a otros ámbitos del conocimiento, en los que se vuelve cada vez más explícito. Por ejemplo, en el siglo XIX se usa para designar el conjunto de carriles, carreteras o caminos de una región o país, como hasta hoy en día continua aplicándose. La red se vuelve topográfica o geográfica (en relación con los paralelos y meridianos que sirven para medir coordenadas). Vemos que esta noción, que se ha ido enriqueciendo de registros metafóricos progresivamente, se abstrajo de los objetos concretos que designaba primitivamente, para finalmente terminar aludiendo a un cierto número de propiedades generales entrelazadas: entramado, control, cohesión, circulación, entre otras formas de representación.

Las transformaciones sociales, económicas o culturales, que se desarrollaron entre los siglos XIX y XX, también requirieron de nuevas formas de concebir y nombrar las formas de organización en sus ámbitos; así encontramos en las ciencias sociales teóricos que usan el concepto de red para sustituir lo que se designaba como sistemas, grupos o círculos. Entre los precursores en utilizar el término dentro de las ciencias sociales, se encuentra John A. Barnes, quien propone desde un enfoque antropológico, en 1954, el estudio de las relaciones informales e interpersonales: la amistad, el parentesco y la vecindad, como parte de las redes que conforman la vida social (Lozares, 1996).

Con el paso del tiempo se desarrollaron investigaciones o estudios con enfoques tanto antropológicos como sociológicos, que han enriquecido esta teoría; por un lado, con el desarrollo de nuevas herramientas teóricas y metodológicas para las investigaciones sobre redes sociales, como es el caso de la teoría de los grafos o la sociometría; y, por otro, en los últimas décadas, su estudio se ha aplicado a una diversidad de ámbitos al abordar la noción tanto en su uso metafórico, como en el analítico, con la intención de elaborar o adaptar definiciones operatorias de la noción de red en cada contexto. Así tenemos, por ejemplo, que en el lenguaje de la informática se utiliza para referir a lo interconectado, a lo que comparte información o datos, que incluso cuenta con una clasificación de acuerdo con el tipo de cobertura o extensión que abarca. O, regresando a las ciencias sociales, los estudios que abordan las interacciones y conformación de redes de relaciones sociales que mantienen los migrantes en procesos de tránsito, principalmente, internacional, que derivan muchas veces a conceptos como: redes de apoyo o de ayuda (Téllez y Cardoso, 2011). O en estudios sobre comunicación Castells (2001) alude al paralelo entre red y tejido para describir su visión sobre Internet comentando que éste se ha convertido en el tejido de nuestras vidas en este momento.

En la presente investigación, emplearemos la teoría de las redes sociales como un recurso que desarrollaremos parcialmente, ya que atenderemos a algunos aspectos teóricos, pero no recurriremos al análisis cuantitativo, ni mapeo de las redes sociales o personales de nuestros actores, como otros estudios lo han hecho. Nos centraremos en identificar las interacciones y redes que delinear los actores de forma que dicha información nos apoye en el estudio para conocer cómo se integran u organizan los actores en el contexto y su repercusión en la práctica artística visual en SCLC.

La noción de red social guarda semejanza con la concepción capital social, desarrollada por Bourdieu; sin embargo, se privilegiará al primer concepto, más que el de capital social, ya que en los últimos años, a través de este último se visualiza a la red como uno de sus elementos o “fuentes” que, junto con la confianza mutua y las normas efectivas, abogan por un sentido de red (como recurso) orientado a medir o analizar el beneficio que los actores adquieren por pertenecer a dicha red y participar en el proceso de sociabilidad. Grossetti señala que en ciertas investigaciones que abordan el estudio de las redes de relaciones sociales en términos de capital social, “las relaciones son vistas como el resultado de las tentativas de los actores para adquirir posiciones ventajosas al interior de las redes y constituir un capital relacional socialmente útil” (2007: 91), es decir, que las acciones de los actores en dicho proceso de interacción social se tornan utilitaristas.

Por su parte, Becker (2008) hace un análisis más cercano a las interacciones que se dan en el ámbito del arte, donde señala que, por parte de los artistas, se desarrollan redes cooperativas y visualiza el arte como resultado de la cooperación o la acción colectiva; lo cual implica que los actores mediante sus prácticas van construyendo una red de interacciones que a su vez cimientan el mundo del arte. Desde esta postura, la cooperación o colaboración en las relaciones es la base para el mantenimiento de dichas relaciones o redes “de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker, 2008: 54).

Este autor revisa producciones de Hollywood que cuentan con importantes presupuestos, como una forma de constatar este trabajo cooperativo para la creación de una obra artística, y en donde los créditos finales son los encargados de reconocer y presentar a los participantes y su ocupación en la realización del filme. En estos ejemplos no cabe duda de la necesaria intervención de una diversidad de actores sociales para lograr la producción. Pero en el caso de ciertas expresiones de

las artes visuales como en la pintura, el grabado o la escultura no siempre requieren o son desarrolladas con la participación de un número importante de personas, sino que se caracterizan porque su proceso de creación se desarrolla en su mayoría en solitario; mas no es una regla. Pero, también, podemos ver que incluso en estas circunstancias los artistas trazan redes de relaciones con otros actores, que van desde los distribuidores de materiales (madera, metal, mármol, etc.), hasta el galerista, coleccionista o comprador.

De la misma forma, es importante tener presente que desde esta perspectiva el arte es considerado como un tipo de trabajo o actividad social común y los artistas como una clase más de trabajadores que participan en la producción de algo, proyectos u obras de arte. Eso no significa distanciarnos de su propuesta, sino que nos enfocaremos a los planteamientos que puedan orientarnos, dado que se enfoca justamente a las interacciones que se desarrollan en el arte.

Al utilizar la noción de red o redes orientado al análisis de los lazos que se entablan por medio de la interacción de los actores, somos conscientes que implica reconocer en ella el intercambio dinámico que realizan los actores y de la participación que les demanda tanto en lo individual como en lo colectivo. Asimismo, para analizar la construcción de una red entre los actores es importante tomar en cuenta la consistencia, regularidad o constancia de las interacciones (Pizarro, 2000). En concordancia con lo anterior, encontramos que “la obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte” (Becker, 2008: 17).

Finalmente, nuestra atención hacia las acciones de los artistas visuales en el desarrollo de su producción, dentro del ámbito de las artes en SCLC, nos lleva a tener ciertas consideraciones con la visión estructuralista de los estudios de redes sociales, donde los vínculos y las redes que forman los actores son más relevantes

en el análisis que los propios actores. Por ello, como mencionamos, nos apoyaremos en esta teoría parcialmente como una herramienta más para acercarnos a conocer las dinámicas que se desarrollan la práctica artística visual en SCLC, pero también daremos atención y espacio a la reflexión de la acción de nuestros actores con otras herramientas teóricas y metodológicas.

### **1.6. Globalización, identidad y artes visuales**

En la época contemporánea los intercambios e interrelaciones entre las regiones, a escala macro y micro, se han intensificado. Por ello es importante conocer las dinámicas que se desarrollan a partir de las interacciones entre los diversos actores (personas, grupos, estados, etcétera), a través de las cuales se generan complejos procesos culturales, como las expresiones artísticas, ubicándonos en el contexto donde lo local y lo global no están disociados. Por el contrario, entre ambos se trazan puntos de conexión dentro del “proceso multidimensional que está reorganizando las relaciones sociales globales a través de diferentes escalas espaciales” (Ferrero, 2006: 3), en donde los actores son observadores tanto vivenciales como participantes, debido a que:

no solo sienten los efectos de los cambios globales y urbanos, también pueden impactar las ciudades donde viven y los lugares de donde vienen. Sus modos de intersección, su lucha por espacios de desarrollo y sus posibles alianzas con otros grupos (Zimman, 2003: 49).

Estos cambios o transformaciones a su vez impactan en la configuración y (re)construcción constante de las identidades, en nuevos modos de organización y expresión de los propios actores.

Es importante tomar en cuenta que los cambios sociales nos demandan ver desde nuevas ópticas los impactos o efectos de los procesos sociales y culturales, así como estudiar dichos cambios desde su dimensión espacio-temporal, poniendo



atención a los procesos de naturaleza global (Ayora, 1995). La presencia de artistas visuales de diversas procedencias geográficas, como en el caso de la ciudad de SCLC, supone la existencia y, en algunos casos, la convivencia de personas pertenecientes a diferentes grupos culturales. Al abordar el estudio de las interacciones entre los artistas visuales hay interrogantes que nos demandan analizar las acciones y situaciones en vinculación a su contexto, tanto escala local, como sus relaciones con lo global.

Frente a la posición que opone lo local y lo global, consideramos que ambas escalas no se excluyen entre sí, “la globalización también incentiva un encuentro, interacción y reconstrucción de las distintas culturas locales. La cultura global en consecuencia, puede ser entendida como un proceso contingente y dialéctico” (Moneta, 2000: 326), sin olvidar que en cada contexto este encuentro se presenta de diversas maneras, de acuerdo con las tensiones entre fuerzas/referentes culturales endógenos y exógenos, y las significaciones que los actores le dan a lo que se comparte en dichas interacciones.

En el siguiente capítulo abordaremos de manera más puntual la forma en que nos acercamos al contexto, pero desde ahora resaltamos la importancia de la noción de territorio, como el espacio tanto geográfico como simbólico, que nos ayuda a “encuadrar adecuadamente los fenómenos del arraigo, del apego y del sentimiento de pertenencia socioterritorial, así como los de la movilidad, los de las migraciones internacionales y hasta los de la globalización” (Giménez, 2001b: 6). Esto se analizará tomando en cuenta la forma en que los artistas, por medio de su práctica, se relacionan, trazan redes y se mueven en el territorio, tanto material o físico como simbólico.

## **CAPÍTULO 2. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: ESPACIO DE DIVERSIDAD CULTURAL Y TERRITORIO DE LA PRÁCTICA VISUAL**

La realidad contemporánea es tan diversa y compleja que es necesario buscar nuevas perspectivas que contribuyan al análisis de las dinámicas que en ella se suscitan. Las sociedades, sus actores, se desenvuelven tomando en cuenta condicionantes económicas, geográficas, sociales, culturales y políticas que le dan una configuración espacio-temporal a una región, a un territorio o espacio específico, en el cual inscriben sus actividades. Por ello, en el presente texto, desde la perspectiva de los estudios regionales, expondremos consideraciones que servirán de apoyo para la construcción y comprensión de la región, del territorio en la cual se desarrollan las prácticas de nuestras unidades de análisis, los artistas visuales, con la finalidad de implicarse en el mapa cultural local.

Comenzaremos por exponer el término de región en su acepción más general, que refiere a una extensión o porción de un espacio definido por aspectos en común que le dan unidad, esta noción se ha empleado principalmente en relación con los espacios físicos o materiales de la realidad. Sin embargo, también se ha utilizado con referencia a aspectos sociales que se manifiestan de forma alegórica y cuyos espacios pueden ser tanto físicos como conceptuales. Frente a estas formas de concebir el término algunos estudios sobre región y territorio proponen la

reflexión de la delimitación regional tanto en el plano concreto, como en el simbólico de la realidad, y tenemos que la característica unificadora de una región:

puede ser resultado de una o más fronteras de varias clases, y una región de ese tipo puede considerarse como « geográfica» [...] Por otra parte, los efectos de la actividad humana también crea límites, aun cuando éstos puedan ser parcialmente artificiales [...]. La otra forma de característica unificadora es usualmente resultado directo de la actividad humana, relacionada con frecuencia pero no siempre con un trasfondo geográfico básico (Ginsburg y Uribe , 1958: 784).

A su vez, Palacios (1983) resalta del término región dos significados, uno de ellos refiere a la noción abstracta para designar o ubicar un ámbito que se distingue por características de semejanza u homogeneidad, el cual puede desarrollarse en el mundo material o en otro lugar, “la amplitud de esta acepción permite aplicarla hasta en la esfera del pensamiento humano o del pensamiento filosófico, como una figura mental” (1983: 58); y el otro se desenvuelve en un ámbito concreto de la realidad física, concerniente a la geografía en el espacio terrestre.

Palacios (1983) revisa diversas contribuciones teóricas sobre las conceptualizaciones de región, las cuales clasifica en dos bloques: las concepciones convencionales, caracterizadas por la abstracción al espacio histórico-social; y las concepciones avanzadas, que toman distancia de las anteriores y se ubican en un sistema social determinado.

Dentro de este último planteamiento, de las concepciones avanzadas, recuperamos la reflexión sobre la propuesta teórica de Coraggio que define la región como una forma espacial, es decir como “una configuración territorial cuya lógica puede entenderse a partir de un proceso social concreto que acusa regularidad y recurrencia” (citado por Palacios, 1983: 64), reiterando que dicha

configuración puede ser tanto en el plano simbólico o abstracto, como en el de la geografía terrestre.

Al pensar la región como una configuración del territorio vemos que la noción de este último (el territorio) mantiene una estrecha relación con la primera (la región), en la forma de señalar un área, tanto en su referencia a un plano concreto, dentro la superficie física de la tierra; como también a la de un plano abstracto como el de la inteligencia, de los sueños, de las ideas o de las prácticas. Esta relación de sentido no ocurre de la misma forma con el término de espacio, el cual se caracteriza por su valor de uso, mientras que el territorio por “la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo, una ‘producción’ a partir del espacio inscrita en el campo del poder por las relaciones que pone en juego” (Giménez, 2001a: 21).

Esta apropiación y valoración del espacio, que conlleva a la conformación de un territorio, puede darse en torno a la función dada a dicho espacio o a su condición instrumental; pero también a su carácter expresivo o simbólico. Es pertinente recalcar que en esta segunda forma de apropiación del espacio es donde se instaura el territorio de la práctica artística visual, territorio que funciona como “objeto de operaciones simbólicas y una especie de pantalla sobre la que los actores sociales (individuales o colectivos) proyectan sus concepciones del mundo” (Giménez, 2001a: 22). Así la región y el territorio puede verse como una construcción simbólica o, como lo señala Palacios, como una recurso conceptual (1983).

Es pertinente señalar que hay cierta cercanía en el uso de las nociones de región y territorio, con las concepciones de dominio o ámbito, que no solo designan o refieren a lo geográfico o concreto, ya que pueden fluctuar de la delimitación espacial (como se aplica a una extensión terrestre o virtual sobre la cual se tiene un control o poder), por ejemplo, al señalar los dominios de

determinado imperio o al ámbito nacional; o bien, a un campo de actividad como el ámbito académico, artístico o político. Dichos conceptos se vinculan principalmente en su carácter para designar límites, lo que contiene o contempla y lo que excluye o le afecta de forma exógena. Así, el campo de práctica, de relaciones y procesos de producción marcan el territorio por donde transitan e interactúan los artistas, como un espacio vivido, pero también como un espacio alterado y apropiado por las acciones de éstos.

En la configuración de nuestra región vemos, por un lado, la conformación de un territorio simbólico en donde los actores se interconectan mediante su dominio en el campo artístico, expresada por medio de su práctica; sin embargo también sus acciones se circunscriben en un espacio geográfico: la ciudad de SCLC, conformada o modulada por diversas dimensiones de lo social, esto será revisado en el punto 2.2., Aproximaciones geográficas y distancia sociocultural: San Cristóbal de las Casas lugar de confluencias y diferencias socioculturales. Y, por otro, tenemos que, al delimitar un fragmento de la realidad conceptualizándolo con relación a nuestro objeto de estudio, es necesario reconocer o establecer ciertas fronteras que la diferencien o den características propias, lo cual se abordará a continuación.

### **2.1. Fronteras simbólicas en el territorio de la práctica artística**

La región tiene carácter específico ya que designa, por ello requiere que se estructure conceptualmente con las particularidades que le darán forma o sentido, así como con los factores o condicionantes relacionados directamente con la problemática de estudio. Dicha integración contribuirá a la construcción de la región como una unidad comprensiva, al mismo tiempo que ayudará a trazar sus

límites, que pueden ser fronteras físicas, aspectos históricos, actividades humanas, identidades, ente otros.

En nuestra investigación, como señalamos, nos interesa destacar la práctica artística visual, como el factor rector y delimitador de la propuesta de regionalización. Tomando en cuenta esto y lo abordado sobre los aspectos que connota la acepción de región y su relación con el territorio en nuestra propuesta, nos interesa examinar ciertas características de las fronteras o límites que la demarcan, ya que de acuerdo con Raffestin “todo sujeto, viviente y actuante, se enfrenta a la noción de límite en la práctica y/o el conocimiento de las cosas” (1986: 4). Por lo tanto, toda acción que implica vínculos o relaciones con el entorno necesita la creación o la consideración de fronteras o límites, a través de las cuales dicha acción o práctica puede ser reconocida y organizada, al igual que controlada.

Tenemos así que una característica importante por resaltar es la connotación dual, dicotómica de la frontera; es decir, se trata de un espacio de limitación y al mismo tiempo de encuentro. Las fronteras como demarcaciones establecen un afuera y un adentro de la unidad que delimitan, desde las que se establecen entre países en la geografía mundial, hasta las simbólicas (cuyas líneas o bordes divisorios no siempre son explícitos), por ejemplo las que se trazan en toda práctica, como la religiosa, intelectual o, para nuestro caso, la artística. Con relación a esto, Rizo y Romeu (2006) destacan dos categorías conceptuales de frontera, la primera, que coincide con lo mencionado líneas arriba, como límite o demarcación; la segunda, como zona de ruptura y negociación.

La primera forma conceptual de frontera, en su relación con la de región, funciona para distinguir el espacio propio o reconocido, que opera como “sinónimo de seguridad para quienes quedan dentro de la *muralla* o *frontera* que delimita el espacio” (Rózga-Luter y Hernández-Diego, 2010: 598). Dicha demarcación está definida, en su interior, como lugar donde se desarrollan y

manifiestan las acciones y aspectos particulares que identifican entre sí a sus integrantes o quienes la construyen, distinguiéndose de lo exterior, de lo que excluye, es decir, de lo ajeno o lo “otro”.

Lo que somos, lo que hacemos y cómo nos situamos en un contexto determinado es lo que nos distingue. Las preferencias y decisiones en relación con las circunstancias de un tiempo y lugar motivarán a los actores a emprender una actividad, a definir su trayectoria o una acción determinada. Además de contribuir en sus decisiones y acciones, también modula su interacción con otros actores en un contexto específico. En el contexto de estudio somos conscientes que las condiciones en que se dan dichas relaciones no son simétricas económica, cultural y socialmente. Así, “las fronteras, los límites, son elementos simbólicos consustanciales con el marcamiento de territorios y están implícitos en toda relación entre “nosotros” y los “otros” (Barabas, 2004: 161), que pueden verse como expresiones de distinción, pero también de poder (aspecto que al final de este apartado abordamos).

La segunda forma de comprender la noción de frontera nos lleva a considerar las tensiones que se desarrollan en los límites de las diferencias y en los procesos que las constituyen, la negociación se da alrededor de dichos límites. En el campo del arte se manifiesta mediante diversas acciones de los actores, por ejemplo: en el uso de espacios no siempre destinados o legitimados como artísticos; o de discursos provenientes de otras disciplinas, posturas políticas o filosóficas, por mencionar algunas; o por medio de la apropiación de referentes culturales diversos, de su adaptación o resistencia al uso de significados o representaciones de otros grupos sociales y étnicos locales. La frontera funciona, entonces, como concepto y como realidad compartida. Y lo simbólico es el territorio donde se inserta el trabajo artístico (García, 2003).

Este tipo de territorio se ha estudiado para referirse a las formas en que algunos pueblos originarios de México construyen su territorialidad simbólica por medio de prácticas, ritos o discursos, en donde:

el proceso de simbolización que convierte espacios neutros en territorios y lugares sagrados, de diferente condición y nivel, crea textos en los cuales se asocian atributos reales, imaginarios, eficacias, recuerdos, emocionalidades y experiencias individuales y colectivas, para construir sistemas de símbolos que nombran y califican espacios culturales (Barabas, 2004: 113).

Los artistas visuales residentes en SCLC van delimitando con su propia práctica un territorio simbólico no solo a través de la creación de imágenes (como textos cargados de códigos, por lo tanto susceptibles de interpretación), sino también por medio de las acciones que organizan sus actividades en un espacio considerado propio o que del que se van apropiando como parte de ese proceso de negociación, por ejemplo en la gestión de espacios comerciales o privados, como cafeterías, restaurantes o escuelas para ser utilizados como espacios de exhibición o promoción de actividades (talleres, conferencias o ciclos de cine).

No podemos ignorar que la práctica artística visual se inserta en un sistema de estructura cultural, y específicamente dentro de los “mundos” del arte, cuyos parámetros sean estéticos, estilísticos, formales o discursivos han sido definidos, de manera predominante, desde el pensamiento occidental. Los artistas visuales desarrollan su producción bajo dichos parámetros, aprendidos tanto en la academia, como en lo empírico. Sin embargo las acciones, relaciones y formas de apropiación que desarrollan también nos muestran que el territorio no es del todo homogéneo, que en su interior hay divergencias, en parte por estar integrado por actores procedentes de diferentes lugares, y porque en él se manifiestan formas distintas de aprender o entender la noción de la práctica artística, sus diversos



movimientos y discursos de legitimación, así como, de vincularse con los demás actores y de producir su obra.

Entonces, en medio del proceso de negociación el territorio o la región siguen funcionando como “espacios estratégicos, como soportes privilegiados de la actividad simbólica y como lugares de inscripción de las ‘excepciones culturales’, pese a la presión homologante de la globalización” (Giménez, 2001a: 20), y al hecho de que ambos están constituidos por una serie de factores que los presenta como lugar de semejanzas y homogeneidad. En sus dinámicas y negociaciones los actores no solo reproducen, sino se desplazan, se apropian de elementos del territorio de lo visual de diferentes formas, por ello, en su conformación “la región se caracteriza internamente por una dialéctica de unidad y diversidad” (Giménez: 2001a, 36).

Como vimos en el capítulo 1, en la teoría e historia del arte confluyen tendencias estéticas o referentes procedentes de tiempos y contextos múltiples, las cuales no son asimiladas o utilizadas de la misma forma. En el empleo de las técnicas, lenguajes, conceptos, escenarios (ficción o documental) o procesos, los límites se trastocan. Mediante la práctica los artistas transitan por el territorio reconocido o legitimado como artístico y, a veces, buscan reconfigurar los límites de ese territorio, ya sea por la apropiación o incorporación de elementos no caracterizados por pertenecer a lo artístico, por cuestionar las formas de representación dominantes, por incluir referentes distanciados de la tradición occidental (como en el caso de los artistas de los pueblos originarios), o por otras cuestiones. Así, dentro de la práctica artística visual contemporánea hay vinculación con diversos aspectos de la cultura, de la historia, o con otros ámbitos o campos de conocimiento, sin embargo tiene su propia lógica, dinámicas y concepciones que la caracterizan y diferencian de la moderna o tradicional, por ejemplo.

En la teoría posmoderna se ha estudiado, por ejemplo, al pastiche como parte de una práctica en el arte en donde se conjuga y experimenta con elementos variados para crear una obra “intertextual”; éste no es reciente, desde el siglo XIX se ha empleado para definir determinados trabajos en literatura, sin embargo, en su aplicación a las artes visuales se trata de una manifestación propia de nuestro tiempo que refiere a formas de apropiación y resignificación de objetos, imágenes, referentes o discursos por parte del artista, quien transita o transgrede ciertos límites conceptuales o materiales en su trabajo, aunque dicha técnica o movimiento no siempre ha sido vista positivamente, como en el caso de Jameson (1991).

Retomando el análisis de la región en la presente investigación, tenemos que para la identificación del territorio de la práctica visual contemporánea en SCLC, es necesaria la delimitación de un territorio determinado por las acciones y producción de dichos actores, pero también por las diferentes estructuras de orden y características contextuales. Éstas igualmente brindan una base para comprender el campo de acción de los artistas, como entidades que se mueven e interactúan en un ámbito con características particulares. Dichas características o factores nos servirán para distinguir que la conforma, lo que se excluye y lo que está en negociación. Se trata más de un proceso de construcción que de una definición preestablecida.

Así, los límites que distinguen nuestro territorio de estudio se manifiestan en la actividad de nuestras unidades de análisis, tomando en cuenta que su práctica los identifica y demarca de otras actividades no solo en el sentido laboral, sino también como actividad cultural específica, que se expresa mediante la producción de imágenes, de significados representados de manera visual. Además de otras condicionantes en la selección de los actores, como el hecho de estar ya inscrito, es decir legitimado, dentro del campo de arte visual; o ser residente de SCLC, como el

espacio geográfico donde desarrollan sus acciones, interactúan e insertan su producción. Se trata por ello, de un territorio de práctica, relacional y simbólico.

Nuestros actores están vinculados y conectados por una práctica artística en común y por medio de sus acciones confeccionan un lugar de encuentro de referentes, ideas, reflexiones y acciones donde se desarrollan los procesos de producción, interacción y creación de redes. Se trata de una región enunciada en dicho territorio, de una construcción simbólica del mismo, donde los artistas visuales se hallan para posibilitar la realización (y legitimación) de su producción en la localidad.

Es importante agregar que, más que un escenario donde se repiten actuaciones, el territorio simbólico que proponemos se trata de algo mutable, cambiante; es un territorio que se (re)construye de acuerdo con las acciones que van implementando los artistas visuales en el proceso de creación, donde cada proyecto requiere de diferentes recursos y formas de configurarse. Este aspecto está directamente vinculado con la forma en que abordamos anteriormente la noción de cultura, en la cual destacamos su carácter procesual.

Bajo esta perspectiva señalamos la diferencia con la forma de estudiar el territorio o la región política o geográfica, en la que sus fronteras y límites están claramente definidos. Igualmente sucede con la concepción de región que se distancia o supera de la idea de contenedor empleada en las primeras concepciones aportadas desde la geografía en el siglo XIX.

Sin embargo, a pesar de ese dinamismo, también debemos considerar que las fronteras simbólicas entre entidades culturales más allá de ser un lugar específico de hibridación, tal como lo plantea Clifford (1995), denota relaciones de poder que se desarrollan en los vínculos entre la acción social y las estructuras dominantes. Así, los diversos grupos sociales encuentran que su margen de acción, de alguna

forma, está controlado por medio del marco jurídico, institucional, económico, cultural, entre otros, que crea estructuras y jerarquías.

## **2.2. Aproximaciones geográficas y distancia sociocultural: San Cristóbal de las Casas, lugar de confluencias y diferencias socioculturales**

La práctica de los artistas visuales, sus acciones y su obra se inscriben en una geografía específica, es decir: “no actúan en un vacío espacial, sino en contextos físicos definidos y en momentos históricos puntuales. Por esta razón es esencial definir el espacio en el que las relaciones toman forma para poder comprender sus dinámicas” (Contini, 2011: 1791). Para ello, en este apartado exponemos ciertos aspectos sociales e históricos que han ido transformando y definiendo, en las últimas décadas, a la ciudad de SCLC en un espacio de creciente diversidad cultural y, al mismo tiempo, de marcadas diferencias socioeconómicas.

La ciudad de SCLC actualmente es la capital del municipio homónimo y se ubica en el Altiplano Central del estado de Chiapas, dentro de la república mexicana. Sus colindancias con otros municipios son: al norte con San Juan Chamula y Tenejapa, al este con Huixtán, al sur con Teopisca, al suroeste con Totolapa, Chiapilla y San Lucas, y al oeste con Zinacantán. Además de situarse a 56km de distancia de la capital del estado, lo cual favorece el tránsito de la población entre ambas localidades. Es ubicada dentro de la zona V Altos-Tsotsil-Tseltal, lo que refleja la cercanía territorial que comparten con otros municipios de pueblos originarios, como zona geográfica y económica.

Siguiendo la dinámica de muchas poblaciones latinoamericanas, SCLC ha visto crecer la población y su ocupación territorial al interior y en los márgenes de la misma ciudad. Sin embargo, se distingue por algunas dinámicas motivadas debido a su ubicación geográfica, que la hace mantener cercanía a diversos

municipios mayoritariamente con población indígena; por la importancia de la entidad como sede de instituciones educativas, gubernamentales y comerciales con ofertas de programas, servicios y productos que no existen en las comunidades; por su configuración urbana, caracterizada por una organización jerarquizada en torno a la parte céntrica de la ciudad, lo cual contribuye a que una considerable parte de la población se ubique o transite en ella. Estos y otros aspectos sociales e históricos son relevantes para comprender ciertos desplazamientos de nuestros actores, la motivación o necesidad que influye para elegir como lugar de residencia la ciudad del valle de Jovel, y como participan en ella a través de su práctica.

La importancia de SCLC, dentro de la demarcación chiapaneca, deviene de siglos atrás, antes de la llegada de los españoles existía bajo el nombre en náhuatl de *Hueyzacatlán*, y posterior a ella se destacó por su papel como Villa Real, desde su fundación en 1528, pasando a ser Ciudad Real en 1829, y fungir como capital del estado de Chiapas, hasta finales del siglo XIX. Lo cual contribuyó a que en ella se desarrollaran servicios e instancias para las nuevas formas de administración y control de los territorios ocupados, por ejemplo: en el ordenamiento territorial, que se distinguió por la manera de dividir o reagrupar a los pobladores originarios, y de mantenerlos a distancia de la población ladina o mestiza; la imposición de creencias y formas de culto religioso, mediante la edificación de iglesias católicas (Toscano, 1942); la creación de fincas o haciendas donde las funciones y clases estaban fuertemente jerarquizadas; entre otras cuestiones que intervinieron en el rediseño de las formas y redes de intercambio comercial, social y político, marcando muchas de las desigualdades que hasta hoy subsisten en las relaciones y representaciones que se manejan entre la población mestiza y la de los pueblos originarios.

Como señalamos, desde la llegada de los colonizadores a la localidad se comenzó paulatinamente la construcción de iglesias y templos para la difusión y

enseñanza de la nueva fe, aunque es en el siglo XVII que se realizó gran parte de los inmuebles coloniales más importantes de la ciudad. Con el paso de los años diversos estilos arquitectónicos se plasmaron tanto en edificaciones religiosas como de otros usos, destacándose el estilo barroco, y con menos presencia el mudéjar, como parte de la herencia de la época de la Colonia; y, en años posteriores, el neoclásico por influencia del porfiriato.

Ello le ha dado un distintivo a SCLC, como una ciudad “pintoresca”, con legado histórico colonial que coexiste con el de las culturas de los pueblos originarios cercanos. Sin embargo, debido a la expansión demográfica y territorial que se ha vivido en las últimas décadas, actualmente la mayor parte de su patrimonio arquitectónico se ubica en su zona céntrica.

De igual forma la distribución de la población en la ciudad y sus alrededores ha tenido, desde la época colonial, una forma particular de desarrollarse. La configuración de la ciudad como un lugar de donde se encuentran diferentes culturas tiene largas raíces en su historia:

la población inicial asentada en el “valle de jovet” era un conglomerado diverso de culturas y de lenguas, formado tanto por los grupos que acompañaban a los conquistadores como por la población local asentada de manera dispersa en los alrededores. Había mexicas, tlaxcaltecas, mixes, zapotecas, quichés (filiaciones étnicas del centro de México), tzotziles y tzeltales (hablantes de lenguas mayas) (Paniagua, 2010: 2).

Sin embargo, las relaciones que mantenían entre sí eran dispares, principalmente en el trato hacia la población proveniente de las culturas originarias locales, por parte de la población española, mestiza e indígena proveniente del centro de país, quienes marcaban una fuerte distinción social hacia ellos. La manera de concebir a los integrantes de dichas culturas como los “otros”, también se tradujo en distancia respecto a su ubicación en la ciudad, relegando a

dicha población a barrios o asentamientos ubicados en las afueras, en los límites del valle. El proyecto urbanístico original de Ciudad Real:

pretendía mantener una rígida separación espacial entre los españoles, a quienes estaba reservado el centro (traza o recinto) de la ciudad, y los indios, que debían quedar confinados en alguno de los barrios extramuros, según su origen o lugar de procedencia (Viqueira, 2007: 44).

Por ejemplo, los barrios como Mexicanos y Tlaxcala, que eran los más cercanos a las viviendas de los españoles (por estrategias de seguridad), estaban destinados a los indígenas mexicas y tlaxcaltecas; o el del Cerrillo, para indígenas después de haber sido liberados como esclavos, en donde se asentaron a mediados del siglo XVI; Cuxtitalli para maya quichés que arribaron posteriormente.

Por ello, “la situación de ‘cerco étnico’ en la que parecía desarrollarse la vida de la antigua Ciudad Real significó, a lo largo de su historia, varias invasiones sangrientas, rebeliones y enfrentamientos bélicos que alimentaron los resentimientos interétnicos” (París, 2000: 94); sin embargo, al mismo tiempo y por diversas razones,<sup>3</sup> la población no permaneció aislada o separada del todo entre los grupos culturales o étnicos a los que pertenecían, ya que por conveniencia o involuntariamente, se produjeron uniones que motivaron el mestizaje entre sus habitantes.

En la época contemporánea, esta configuración ha tomado otra forma con la demanda del crecimiento demográfico, por ejemplo con creación de colonias o

---

<sup>3</sup> Algunas de ellas mencionadas por Viqueira, destacamos por ejemplo: que los españoles e indígenas del centro del país que los acompañaban llegaron a Chiapas sin esposas (algunos solteros y otros casados pero sin la compañía de su cónyuge) y muchos de ellos buscaron establecer enlaces matrimoniales con mujeres de la localidad; debido al abuso sexual del que muchas mujeres indígenas fueron objeto por parte de sus patrones o personas de mayor rango social; las interacciones comerciales o laborales entre los diferentes pobladores que conllevaron a “la multiplicación de las uniones ‘mixtas’, legales e ilegales, no podían más que propiciar un intenso mestizaje cultural de una sorprendente diversidad” (2007: 48).

zonas residenciales en las afueras de la ciudad donde habita especialmente población extranjera y mestiza; pero, a pesar de ello, los lugares de residencia de habitantes provenientes de los municipios indígenas siguen siendo, principalmente, los barrios marginales de la periferia.

Es en el siglo XX, cuando las interacciones y cambios se suceden con mayor visibilidad: a través de la paulatina introducción de vendedores al mercado de Santo Domingo; con la construcción de caminos pavimentados (principalmente la vía que conectaba con Tuxtla Gutiérrez y Palenque), en los años 50 y 60; la llegada de desplazados por conflictos étnicos, religiosos o políticos (en el caso de los guatemaltecos exiliados), en las décadas de los 70 y 80; que, como consecuencia, produjeron un rápido crecimiento demográfico en la ciudad (Ortelli y Sartorello, 2011).

La integración de la población indígena a la ciudad de SCLC se encuentra en un proceso incompleto, en curso tanto en las distintos modos de adaptarse de los foráneos, como de aceptación por parte de los coletos<sup>4</sup>, así como las condiciones sociales, económicas y culturales que por mucho tiempo no han sido orientadas con esa finalidad, el de la integración social.

Como mencionamos, es en las últimas cuatro décadas que presenciamos un incremento importante en la demografía sancristobalense, los factores son diversos, pero destacan, de acuerdo con Rus y Vigil (2007), especialmente tres momentos en los que se pronuncia la migración de nueva población a dicha ciudad: el primer momento se da con los conflictos religiosos en las comunidades cercanas, desatados en los años 70, comenzando con los cerca de 1,000 expulsados protestantes de Chamula en 1976, y le sucedieron otros, que provocaron al

---

<sup>4</sup> Es un localismo empleado actualmente para designar a las personas originarias de SCLC. Su uso ha variado desde la época colonial hasta hoy, a menudo con referencias polivalentes. Sin embargo, hoy en día su empleo es común como gentilicio local.



desplazamiento de indígenas de diversas comunidades a asentarse en las orillas de la ciudad, lo cual las mismas autoridades locales autorizaron enfatizando que sería temporal.

Los nuevos asentamientos marcaron parte de la configuración espacial actual del valle de Jovel. Muchos de estos desplazados se reubicaron en las afueras de SCLC y formaron pequeñas colonias a lo largo del periférico hasta las faldas de cerro ubicado al noroeste, en la frontera con el municipio de Chamula. Ello también reflejó su diversidad cultural y religiosa, ya que al asentarse surgen colonias interétnicas “habitadas por población tseltal, tsotsil, ch’ol, tojolabal, mam; una variedad de grupos étnicos que convierten a San Cristóbal en un mosaico de culturas, valores, religiones y afiliaciones políticas” (Ortelli, 2011: 117). En las estadísticas también se refleja dicha diversidad religiosa, ya que Chiapas y la región de los Altos presenta un menor porcentaje de católicos con 63.8%, en comparación con la media nacional con 88%, y con gran presencia de iglesias protestantes u otras religiones (INEGI, 2005).

El segundo momento se da con el crecimiento demográfico y la crisis económica resentida en México, en 1982, que produjo inestabilidad en el ámbito agrícola, con lo que la ciudad se convirtió en una opción, debido a que, por un lado, la población indígena que se había desplazado con anterioridad y se estableció había comenzado a trazar redes sociales, comerciales y religiosas que servirán de base o precedente para muchos de los recién llegados de las comunidades; y, por otro, porque SCLC comenzaba a convertirse en un atractivo turístico, lo cual motivó la demanda de empleados para servicios diversos en los hoteles, restaurantes y venta de artesanías.

El tercer momento se da a finales de los años 80, con el desplome de los precios en el mercado internacional del café, que ocasionó el abandono de sus tierras o trabajos en el campo; y abarca hasta el levantamiento del EZLN, en 1994

(Rus y Vigil, 2007). Además de los factores señalados, hay otros que también han motivado u obligado al desplazamiento de la población de los pueblos originarios cercanos hacia la ciudad de SCLC con el fin de subvenir algunas de sus necesidades. Ejemplo de ello es la centralización de los servicios e instancias médicas, educativas y gubernamentales, entre otras, que caracteriza a las ciudades latinoamericanas como SCLC. Así como por las dinámicas globales y el desarrollo de vías de comunicación y tecnología que permiten mayor movilidad a una parte de la población mundial que transita de forma temporal o permanente en la ciudad.

Principalmente, la diversidad de grupos culturales que conforman a la población sancristobalense y su legado arquitectónico han sido piezas clave para construir la imagen que se promueve de la ciudad, como “capital cultural de Chiapas”<sup>5</sup> o bajo la denominación de “pueblo mágico”, que ha contribuido a promoverla turísticamente y le ha demandado cambios, como las nuevas disposiciones urbanas en las calles del centro de la ciudad, el incremento de lugares comerciales (tiendas de ropa, artesanías, restaurantes con diversidad gastronómica, incluyendo mayor oferta en productos orgánicos e importados) y otros servicios para turistas. Sin embargo, los conflictos, la discriminación prevaeciente (principalmente por cuestiones étnicas), las desigualdades socioeconómicas, expresadas también en la segmentación del espacio y el acceso a servicios básicos, son cuestiones no resueltas en la sociedad local.

---

<sup>5</sup> Esta forma de nombrarla, aunque no es un título o estatus oficial, es utilizado frecuentemente tanto por los medios de comunicación, discursos gubernamentales o comerciales que buscan resaltar los aspectos más atractivos en una revisión superficial de la ciudad, como se presenta en un documento oficial de la Secretaría de Turismo: “San Cristóbal de las Casas es una ciudad considerada como la capital cultural del Estado de Chiapas debido a su arquitectura colonial, clima, colorido y el trato de su gente llena de tradiciones, costumbres, mezcla del indigenismo y el colonialismo europeo” (SECTUR, 2012: 23)

La marcación de los espacios, como mencionamos, es una forma de evidenciar dichas desigualdades y conflictos. Por un lado, la migración de indígenas, de connacionales provenientes de otros estados del país o de extranjeros ha conllevado a la formación de nuevos asentamientos formales e informales, como colonias periféricas o zonas residenciales en las afueras de la ciudad. Por otro lado, el incremento de visitantes y la demanda de diversos servicios durante su estancia han dado lugar a modificaciones en la configuración urbana, motivando el desplazamiento de muchos habitantes del centro a zonas cercanas o periféricas, por ser ése el principal espacio donde se ofrecen servicios y atractivos turísticos dirigidos a una parte de la población con poder adquisitivo, como lo señala París Pombo:

Ante la llegada de forasteros e indígenas, los coletos tendieron a apropiarse de otros territorios culturales exclusivos. A fines de los ochenta aparecieron en el centro de la ciudad, por ejemplo, plazas comerciales que recuperaban el estilo arquitectónico colonial y el concepto comercial-urbano contemporáneo. Estos nuevos conjuntos comerciales, que pretendían satisfacer las demandas del turismo europeo, se configuraron también como espacios de recreo y diversión para la élite coleta (2000: 92).

Si bien, la autora hace referencia a una situación dada hasta aproximadamente el año 2000, a más de una década de distancia, la relevancia de la zona central de la ciudad (valorada tanto como patrimonio cultural, como también por su valor comercial y turístico) no solo continúa vigente, sino que se intensificó al incrementar la oferta de servicios, la competencia, así como su expansión en la ciudad, a una extensión mayor pero siempre con atención primordial a ese centro histórico.

Es importante señalar que en la actualidad la presencia de indígenas en partes de la ciudad donde anteriormente tenían acceso restringido, no significa que ha cambiado su condición social, ya que la mayoría de ellos se introducen a estos

espacios, por ejemplo en la parte céntrica, como trabajadores de mostrador, vendedores ambulantes o transeúntes, pero pocas veces como consumidores de los diversos servicios que ofrecen los hoteles, restaurantes, agencias de viaje, tiendas de ámbar y artesanías, o como propietarios de los mismos.

Hemos hecho mención del levantamiento armado zapatista, en la década de los 90, como parte de los acontecimientos que marcaron histórica y socialmente a Chiapas, y de forma particular a SCLC y los municipios originarios adheridos. Diversos estudios han reflexionado sobre el importante papel del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en la transformación posterior de SCLC, así como de comunidades de los demás municipios vinculados al zapatismo (Gorza, 2002; París Pombo, 2000; Rus y Vigil, 2007; Reyes, 2007; entre otros).

Al respecto, nos interesa destacar que SCLC fue uno de los centros o puntos más visible del levantamiento zapatista a la mirada internacional, desde su aparición el 1 de enero de 1994 al tomar como una de las principales sedes la presidencia municipal coleta, y también en actividades posteriores, como en encuentros con instancias de gobierno (por ejemplo en los llamados “Diálogos de la paz”), o con la sociedad civil (como fue el caso de la Convención Nacional Democrática, realizada en agosto de 1994). Por ello, entre los factores de cambio en la ciudad, sin duda se encuentra la atención y presencia de medios de comunicación y representantes de diversas instituciones o instancias no gubernamentales y personas interesadas en el tema que contribuyeron a proyectar a SCLC a nivel internacional.

Lo anterior, aunado al hecho de que SCLC era y continúa siendo la localidad más accesible, comunicada y con servicios (de los municipios vinculados al zapatismo) para quienes provenían de otros lugares geográficos nacionales o internacionales; y que su infraestructura turística y de las dinámicas (de conflicto y

encuentro) de diversidad cultural ya se desarrollaban dentro del escenario sancristobalense. Si bien los acuerdos y exigencias demandadas por este movimiento insurgente a los diferentes niveles de gobierno no han tenido las soluciones deseadas, hubieron ciertas respuestas que buscaron integrar o incluir parcialmente a la población originaria en los planes y programas políticos nacionales, por ejemplo en el plano educativo, con la introducción de programas universitarios dirigidos a la diversidad de la población mestiza, pero sobre todo indígena, como la Universidad Intercultural de Chiapas o la licenciatura en Gestión y autodesarrollo indígena, en la Universidad Autónoma de Chiapas (Ortelli y Sartorello, 2011), las cuales se crearon más de una década después del levantamiento zapatista, desarrollándose o teniendo su sede principal en la ciudad de SCLC.

La discusión sobre el impacto y los cambios que motivó el movimiento zapatista en el contexto local pueden ser abordados desde diferentes aspectos, en lo político, histórico, social, cultural, económico, entre otros. Pero en el campo que nos compete, el de la producción artística visual, vemos que despertó, por un lado, el interés por documentar lo que sucedía durante el levantamiento y los sucesos relacionados que se desarrollaron posteriormente. Dicho interés se debió en gran parte a que los diversos medios de comunicación tanto nacionales como internacionales enviaron a corresponsales o encargaban imágenes para ilustrar e informar en la cobertura del tema; el registro documental también se dirigió a la práctica del retrato de los pobladores originarios, que si bien ya se realizaba, en esta época se acrecentó bajo formas de representación que destacan la “exoticidad” de algunas de sus expresiones culturales (vestimenta, rituales, costumbres o vida cotidiana).

Y, por otro, sirvió para la creación de nuevos referentes en el catálogo visual local, que tuvo espacio en diversas técnicas como: pintura, fotografía, murales,

intervenciones urbanas (principalmente con *stencil* o *graffiti*); estos nuevos referentes también se emplearon en la producción de artesanías, por ejemplo en llaveros o muñecos de tela imitando zapatistas con pasamontañas, o de playeras, postales, carteles y otros artículos con imágenes o textos alusivos al zapatismo.

Entre los trabajos documentales o periodísticos de fotógrafos corresponsales en Chiapas destacamos los realizados por Pedro Valtierra o Antonio Turok (ver imagen 12), quienes ya habían participado como fotodocumentalistas en las guerrillas centroamericanas en los años 80, que motivaron junto con otras producciones a

una nueva clase de fotoperiodismo, ligado con la toma de conciencia de la fotografía latinoamericana, que luego se extendería en la representación de movimientos y agentes sociales (indígenas, movimientos urbanos, cultura popular y disidencia sexual) para conformar un nuevo arte de izquierda (Debroise y Medina, 2006: 256).



**Imagen 12. Antonio Turok: Año nuevo en San Cristóbal de las Casas. Fotografía documental, 1994.**

Dentro de la producción artística visual emergente encontramos trabajos que tuvieron plataformas de proyección no solo variadas por cuestiones técnicas o

estéticas, sino por el tipo de público al que se dirigían o al espacio donde se desarrollaron. Por ejemplo: el proyecto *Zapatista tactical floodnet*, diseñado por *Electronic Disturbance Theater* (EDT) en 1998 (Ricardo Domínguez, Carmin Karasic, Brett Stalbaum y Stefan Wray), planteaba una crítica a los actores políticos relacionados con las problemáticas denunciadas por el movimiento zapatista. Como base de su propuesta emplearon una plataforma virtual en la Web,<sup>6</sup> a la que el público podía acceder e interactuar, por medio un buscador de páginas web (direcciones URL), sobre políticos e instituciones financieras, que no son posibles encontrar por lo que el sistema de búsqueda la reconoce como error.

En este proyecto EDT hizo uso de las nuevas tecnologías para motivar la acción de los participantes, invitándolos por correo electrónico a descargar su aplicación virtual, “un *applet* de Java llamado Floodnet. Esta miniaplicación intenta abrir constantemente subsecciones no existentes en las páginas a las que se dirige el ataque” (Tribe y Reena, 2006: 40). Así, en la interacción que se establece entre el usuario y el programa informático (por medio de la búsqueda de palabras claves en un sistema que no las reconoce) se genera una falla en el sistema (ULR, en este caso). Se trata más que de una acción directa en la red, de un acto simbólico, un gesto en donde el participante sabe que la búsqueda de un dato arrojará como resultado el rechazo o error dentro del sistema. Dicho resultado se manifiesta a manera de un “disturbio” en el programa, como si se tratara de acciones de protesta contra las instituciones gubernamentales, los políticos y otros actores implicados en la problemática social chiapaneca, principalmente en lo vinculado con lo demandado por el EZLN.

---

<sup>6</sup> Enlaces en línea del proyecto *Zapatista tactical floodnet*: Presentación y explicación conceptual <http://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html>; y aplicaciones para descargar: <http://www.thing.net/~rdom/ecd/floodnet.html>

En el proyecto también vemos el uso de disciplinas, nuevos medios y referencias diversas, que le confiere un carácter interdisciplinario y actual. Sin embargo, si bien toda persona en cualquier parte del mundo puede participar en la plataforma *Zapatista tactical floodnet*, hay que reconocer su corto alcance por estar dirigido a quienes, para poder participar, cuentan con equipo, conexión y descargan la aplicación.

Otro ejemplo, es la serie de murales y *stencil* realizados por el emblemático artista urbano Banksy, durante su visita a territorio zapatista y paso por SCLC, en el año 2001. Estas piezas en principio también están dirigidas a un público limitado, a quienes transitan las calles donde se encuentran las paredes intervenidas; pero su difusión se ha masificado, después de más de una década, debido a la publicación de imágenes y comentarios, tanto de los murales y *stencil* hechos por Banksy en paredes de SCLC y comunidades zapatistas (ver imagen 13), como de su participación en los juegos de fútbol en dichas comunidades, en el libro *Freedom through football: the Story of the Easton cowboys and cowgirls* (Simpson y McMahon, 2012), en algunos medios impresos, y principalmente en publicaciones en Internet, mediante artículos, *blogs* o páginas dirigidas a presentar o reflexionar sobre expresiones culturales o artísticas contemporáneas.





**Imagen 13. Banksy: mural realizado en una comunidad zapatista, 2001.  
Se basa en la imagen fotográfica de Pedro Valtierra realizada  
en el campamento de X'Oyep, Chenalhó, 1998.**

El interés que han tenido ciertos artistas locales y foráneos hacia el tema de las culturas originarias de Chiapas para referirlo en su obra no es reciente (como lo veremos con más detenimiento en el apartado 2.4. La representación de la cultura maya en Chiapas dentro del arte visual), pero sin duda la mirada internacional atraída por lo que sucedía con el movimiento zapatista ha contribuido significativamente para que artistas de diferentes puntos geográficos incorporen aspectos o referentes alusivos al EZLN (temática asociada con los indígenas de los Altos de Chiapas), o a diversos aspectos de las culturas originarias del estado.

Dentro del tipo de producciones que han desarrollado los artistas visuales que retoman estos temas, dominan las representaciones difundidas que se consideran emblemáticas de los principales representantes del movimiento zapatista, destacando la imagen del Subcomandante Marcos. Respecto a la influencia de dicho movimiento en el imaginario y producción de trabajos en las artes visuales, es importante mencionar el interés de los artistas visuales que se han acercado de diversas formas a registrar eventos de la vida cotidiana en las

comunidades, otros han retomado elementos de su cultura para incorporarlos a su trabajo. Cabe agregar que el interés de los medios de comunicación y organizaciones sociales hacia el movimiento zapatista propició mayor producción de imágenes sobre las comunidades indígenas cercanas a SCLC, en la televisión, la fotografía documental o periodística, por ejemplo. Esto también acercó a algunos de los integrantes de dichas comunidades a trabajar en diversos medios visuales, buscando representarse por sí mismos.

Así, SCLC ha pasado por varios procesos que la han reconfigurado y definido como lugar de encuentro, intercambios y tensiones entre los diferentes grupos culturales que conviven en ella.

### **2.3. Los escenarios para el arte visual en San Cristóbal de las Casas**

Como hemos mencionado la ciudad de SCLC en las últimas décadas ha presenciado cambios en su configuración demográfica y territorial, que la han caracterizado como lugar de encuentros, intercambios (y también conflictos) culturales diversos. Ello, junto con sus particularidades geográficas, sociales e históricas, han motivado cambios igualmente en la escena de las artes visuales y del arte contemporáneo.

Su población actual conformada por chiapanecos procedentes de diversos municipios, pero también de residentes que provienen de otras latitudes, nacionales e internacionales, le confiere un carácter multicultural y cosmopolita. Muchos de ellos con experiencias diversas respecto al arte (contemporáneo o no), lo cual ha influido en los tipos de producción, espacios públicos, que se han creado en la localidad.

Respecto a la producción artística, dicha multiculturalidad se refleja en las formas, los referentes y las técnicas que emplean los creadores, así encontramos

propuestas que continúan la línea del arte tradicional en la pintura, el grabado o la escultura, esta última con menor presencia; como también producciones con medios y técnicas más recientes como el video, la fotografía, el performance, el arte-objeto y, de forma más escasa, la instalación.

Esta diversidad cultural también ha contribuido, en parte, a reconfigurar formas de trabajo propiciando la creación de colectivos o grupos, como el colectivo Gráfica Maya, encabezado por Antún Kojtom; o el colectivo de fotógrafos independientes, entre otros.

En el presente texto nos centraremos en distinguir tres tipos de espacios que encontramos, en el contexto sancristobalense, que son utilizados para la promoción y exhibición de las artes visuales. Comenzaremos por los lugares cuya organización, financiamiento y lineamientos dependen de instituciones gubernamentales como el CONECULTA o Gobierno municipal; posteriormente, nos enfocaremos a los espacios alternativos o independientes de exhibición, enseñanza y promoción de las artes visuales, que trabajan con recursos propios o gestionados ante instituciones mediante convocatorias o proyectos; y, por último, los adaptados para la exhibición y promoción de las expresiones artísticas contemporáneas, como espacios que tienen dentro de sus objetivos generar oferta cultural, sin embargo las artes visuales o la promoción del arte no es su único interés. En el apartado de anexos (ver anexos 1 y 2) se puede consultar un mapa de la ubicación de los dos primeros tipos de espacios, así como una breve descripción de los mismos.

### ***2.3.1. Espacios institucionales de difusión artística***

El papel rector del Estado en el desarrollo de los programas y dinámicas que promuevan e incentiven la promoción de las diversas manifestaciones artísticas de

y para la población, sin duda, es clave, ya que dentro de su presupuesto anual destina un porcentaje para estas acciones, además de contar con otros recursos para impulsarlas. Por ejemplo, la infraestructura existente, como espacios destinados para cumplir con la tarea de promoción y, a veces, exhibición de la producción visual; en el presupuesto destinado a becas de formación o producción para creadores; o del personal que apoya en tareas de gestión, formación, promoción, montaje; entre otras.

Si bien, existen diversos espacios que han sido utilizados para realizar exposiciones, consideramos que los espacios que mencionamos a continuación son los principales, por un lado porque así son promovidos por las instituciones públicas que los administran.

Y por otro, porque aunque no todos cuentan con los requerimientos necesarios para considerarse galería o espacio apropiado para una exposición, proyección, intervención u otras formas de las artes visuales, han adaptado ciertas características físicas del espacio para poder realizar actividades que abarquen un amplia gama de intereses, generalmente orientados a la promoción cultural.

Entre los espacios que encontramos en la ciudad, como parte de la infraestructura gubernamental, distinguimos los siguientes:

<b>Espacio</b>	<b>Adscripción a</b>	<b>Perfil institucional <sup>7</sup></b>	<b>Tipo de espacio</b>
Sala/Teatro de Bellas Artes - Alberto Domínguez (Hermanos Domínguez s/n, esq. Miguel Hidalgo, Centro)	Centro Cultural del Carmen  Gobierno municipal SCLC	Dedicado a la exhibición de obras de teatro, danza, espectáculos infantiles, ponencias, cine, reuniones de trabajo y exposiciones pictóricas.	Espacio adjunto al exconvento del Carmen. Cuenta con un auditorio. Las paredes que conducen al mismo son empleadas para exposiciones temporales.
Casa de la Cultura Municipal (Calle Hermanos Domínguez s/n, Centro)	Centro Cultural del Carmen  Gobierno municipal SCLC	Espacio con un jardín de epifitas, talleres diversos, biblioteca y centro de convenciones.	Centro empleado para eventos diversos, tanto gubernamentales como privados.
Museos de las Culturas Populares (Diego de Mazariegos n. 34, esq. 5 de Mayo Barrio de La Merced)	Dirección general de Culturas Populares e Indígenas de CONECULTA	“recuperar, revalorar y recrear de manera vital todas las manifestaciones y expresiones de la cultura popular de Chiapas”.	Edificio colonial que cuenta con una sala de exposiciones temporales.

Deteniéndonos en las características de dichos espacios tenemos que en la Casa de la Cultura y la Sala de Bellas Artes no se mantiene una cartelera activa y los eventos que se han realizado en los últimos meses no incluyen las diferentes manifestaciones del arte visual contemporáneo. Se trata de espacios que buscan ser empleados para la difusión de eventos culturales y artísticos bajo una óptica todavía del arte clásico (su misma referencia en el nombre a las Bellas Artes también lo deja ver), por lo que es difícil que trabajos dentro de arte contemporáneo o con características más libres se puedan presentar en dichos

---

<sup>7</sup> Los datos de esta columna se obtuvieron directamente de documentos o de la página web oficial de los espacios, por ejemplo, en el caso del Centro Cultural del Carmen que alberga la Casa de Cultura Municipal y la sala de Bellas Artes Alberto Domínguez:  
[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centro\\_cultural&table\\_id=156](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=centro_cultural&table_id=156)

espacios, además de que no existen convocatorias para arte de sitio específico, es decir, que no se incentiva tampoco a jugar con el espacio o a adaptar libremente una propuesta en él.

En cuanto a su estructura física tenemos que la Sala de Bellas Artes está diseñada como auditorio, en donde las paredes de la entrada o recepción se adecuaron para el montaje de obras enmarcadas, aunque con carencia de instalaciones preparadas ello, en cuanto a espacio e iluminación, por ejemplo. Por ello vemos un trabajo de difusión restringido no solo en cuanto a los espacios, sino a la diversidad de exposiciones, ya que las que se han realizado son principalmente pictóricas y fotográficas. Sobre la Casa de la Cultura Municipal se advierte que el edificio fue de origen un convento, por lo que su organización respondía a otros requerimientos, sin embargo su división en cuartos o habitaciones medianas alrededor de un corredor que conduce al patio central ha permitido que cada habitación sea designada para dar espacio a diferentes actividades.

Por su parte, el Museo de las Culturas Populares tiene su agenda orientada, de acuerdo con su perfil, a promover las diversas costumbres y tradiciones de las culturas originarias de Chiapas. Sus instalaciones se integran en una sala de exhibición permanente, una sala de exposiciones temporales, una galería y espacios al aire libre, en su patio, donde se realizan talleres, venta de artesanías, así como asesorías para la elaboración de proyectos enfocados a promover aspectos de la cultura popular y arte tradicional. Las actividades de dicho museo no solo promueven el arte popular de Chiapas, ya que también organizan exposiciones, talleres, entre otras, que se vinculan con expresiones culturales de otros grupos indígenas del país.

En la descripción dada por el gobierno federal sobre SCLC se resalta en la oferta cultural, los siguientes espacios y actividades: Museo del Jade, Museo Na-Bolom, Museo del ámbar, Centro Cultural de los Altos de Chiapas, Museo de

Culturas Populares, Museo de la Medicina Maya y el Museo de la Metalistería. Así como conciertos, exposiciones, ferias, danza o teatro, en la ciudad durante todo el año, además de la “rica tradición indígena presente en las calles de la ciudad con sus trajes típicos, artesanías, mercados y gastronomía.”<sup>8</sup>

Esta oferta dirigida a promover el turismo en la ciudad contempla espacios como Na Bolom, y recientemente agregan el Centro de Textiles del Mundo Maya, ambos organizados por la iniciativa privada, y en algunos momentos parcialmente con la participación del gobierno estatal, así como de artesanas y artesanos en el caso del Centro, o de personas pertenecientes al pueblo lacandón de Chiapas en Na Bolom. O el proyecto para el Museo de Arte, que causó varias controversias y debates en la localidad, debido a diversos motivos, entre ellos su próximo establecimiento en el edificio que ha ocupado el Palacio Municipal de SCLC.

Aunque la crítica de la población no va en contra de la creación del museo, sino de la transformación que se ha hecho del uso de algunos recintos públicos a espacios orientados para el mercado turístico, que a menudo también se vuelven espacios privados, como sucedió con el lugar que ocupa el Centro de Textiles del Mundo Maya (cuya entrada tiene un costo de \$ 46.00MN). Lo anterior resalta el interés de las autoridades locales, como lo señala Burguete, de convertir la cultura en mercancía (2014). Otras de las razones de las protestas ciudadanas es la falta de transparencia e información a la población, que el municipio ha tenido en relación con este proyecto, así como la falta de convocatoria para que la ciudadanía participe en las acciones o proyectos que realiza.

Esta falta de acercamiento de las autoridades competentes en el ámbito cultural con la población local ha creado cierta imagen sobre el gobierno estatal, el

---

<sup>8</sup> Consultado en el sitio oficial del gobierno municipal de SCLC:  
<http://sancristobal.gob.mx/descripcion/>

cual: “tiene sus planes, o dice tenerlos, y muestra poca disposición a la interlocución” (Reyes, 2007: 260). Sin duda, la función de las instituciones culturales pertenecientes al Estado “debería ser facilitar y promover con toda energía las más variadas expresiones civiles y privadas para enriquecer el comportamiento pluricultural” (*op. cit.*: 259), no solo porque cuentan con un aparato que los respalda económica y materialmente, sino también cuenta con el apoyo institucional de otras instancias nacionales e internacionales, con las cuales trazan proyectos en común, como parte de los intercambios bi o multinacionales que se establecen por parte de los gobiernos de los países. Entre las actividades y eventos institucionales considerados como espacios de posible participación de los artistas se encuentran las bienales internacionales de arte, ferias o festividades alusivas a la cultura mexicana (como las que actualmente se desarrollan dentro de El año dual de Reino Unido y México 2015), por mencionar algunos.

Podemos constatar que dentro de los planes y programas de las instituciones gubernamentales en SCLC y en Chiapas, las artes visuales han sido relegadas, o al menos reducidas tanto en el número de actividades, por ejemplo en la periodicidad (esporádica) con que se realizan las exposiciones, así como en la oferta circunscrita a la promoción de formas de expresión más tradicionales, reflejado en el tipo de convocatorias existentes, en los espacios destinados o en las formas de exhibición que trabajan. Ya que también se evidenció que no existen espacios o políticas públicas acordes con los cambios y demandas que exigen las nuevas producciones del arte contemporáneo, ni mecanismos para acercar a la población a esta faceta de las manifestaciones culturales.



### *2.3.2. Espacios culturales alternativos o independientes*

Dentro de las propuestas dedicadas a difundir las artes visuales en SCLC, generadas fuera de la estructura y lineamientos gubernamentales, encontramos diversos espacios que funcionan como instituciones educativas, galerías, espacios independientes. Éstos han tenido un papel muy relevante en la ampliación de la oferta y motivado la iniciativa de creadores a participar en las diversas actividades que organizan, las cuales no solo contemplan exposiciones de obra.

Denominamos a los espacios culturales como independientes o alternativos por su carácter, por un lado, desligado o con autonomía respecto de las instituciones culturales gubernamentales; y, por otro, por el tipo de propuesta que ofrecen al integrar diversas formas de difusión del trabajo de artistas visuales tanto locales como foráneos. Destacamos bajo este perfil los siguientes: La Galería, Miau Miau Galería, Studio Cerrillo, Edelo, Galería Ágora, Canthil, Galería Flores, Casa del Alma, y, aunque con un orientación más amplia, el Gimnasio del Arte Chiapas.

Estos espacios por su carácter independiente se mantienen de diversas formas: con recursos propios, o a través de la generación de los mismos por medio de la enseñanza, la venta de productos, de servicio de cafetería y alimentos, gestión a convocatorias, entre otras. Por lo mismo, la cartelera y actividades que ofertan varían en tiempos y el tipo de participación que tienen en el escenario local. Algunas han cerrado por la falta de capital para mantener el espacio, que muchas veces rentan, o en otras ocasiones optan por mantenerse intermitentes o itinerantes. Como lo hace Miau Miau Galería cuyo espacio físico “apareció en 2009 en San Cristóbal de las Casas porque hacían falta espacios para el arte contemporáneo en Chiapas. Para contrarrestar los discursos locales desgastados, esta galería se comprometió con un arte más controvertido, más arriesgado, más

experimental” (Díaz, 2014), pero cerró este año, por lo que ahora cuenta con una plataforma virtual para dar seguimiento a su labor de difusión del arte actual.

El incremento del turismo ha motivado la demanda y oferta de imágenes referentes a SCLC y otros lugares o paisajes emblemáticos de Chiapas. Ello ha incentivado la venta postales en diversos negocios (librerías, tiendas de artesanías y otras) que venden productos atractivos para los visitantes.

Algunos artistas han creado negocios que se especializan en la producción de trabajos enfocados a satisfacer también esta demanda. Entre ellos se encuentran las tiendas-galerías: *ImaginArte*, *El Mundo de Kiki*, *La Caja de Cerillos* y *Galería-archivo de Vicente Kramsky*. Estos espacios varían entre sí, diferenciándose en el estilo o temáticas que abordan, y en menor grado por las técnicas o disciplinas que emplean. Aunque predomina la presencia de la fotografía documental de la vida cotidiana en SCLC y su alrededores en los espacios, *Imaginarte: La Caja de Cerillos* y la *Galería Vicente Kramsky*, vemos una diferencia entre los dos primeros con la *Galería Kramsky*, ya que esta última presenta trabajos fotográficos documentales igualmente de este territorio geográfico, pero que se remontan a décadas atrás, desde mediados del siglo pasado, periodo durante el cual desarrolló su trabajo Vicente Kramsky. Por lo mismo, esta galería se promueve también como archivo fotográfico, dado que muchas imágenes alcanzan a registrar sucesos de carácter histórico para la localidad.

Estos espacios se enfocan principalmente a la venta de la producción visual que desarrollan sus dueños (fotógrafos y pintores), pero nuevamente resaltamos diferencias entre ellos, por ejemplo: el tipo de instalaciones con que cuentan para la exhibición de las obras-mercancías, de donde *El Mundo de Kiki* resalta por tener más extensión espacial, además de sumar dos establecimientos, una tienda-galería

principal<sup>9</sup> y una sucursal. Por último, referiremos que la ubicación de todos estos espacios se encuentra dentro de un perímetro muy cercano a la plaza central de la ciudad.

Existen otros espacios culturales que en su agenda incluyen actividades relativas a la promoción de las artes visuales, sin embargo no se restringen a lo visual ya que incorporan al teatro, literatura y otras manifestaciones artísticas, entre ellos se encuentran: FOMMA (Fortaleza de la mujer maya) o El Paliacate Centro Cultural.

### *2.3.3. Espacios adaptados para promover las artes visuales*

Se trata principalmente de locales, negocios que tienen otra función como la de restaurante, bar, cafetería, entre otras, sin embargo dentro de su espacio físico adaptan paredes, patios en los que permiten la presentación de exposiciones, proyección de películas, charlas con artistas, entre otras actividades vinculadas a la promoción de las artes visuales, por ejemplo: Café Carajillo que realiza periódicamente exposiciones principalmente de fotografía (ver imagen 14); Proyecto 125, cuyo espacio ha participado en algunos de los festivales Tragameluz, para la proyección de videos o imágenes fotográficas; Café La Selva, igualmente tiende a mostrar obras fotográficas; Bar Dada Club, que esporádicamente ha presentado o difundido el arte contemporáneo; o La Catrina Cultubar, con colaboraciones de diversos artistas para hacer murales en una parte de su espacio.

Distinguimos en estos espacios algunos con más actividades y organización respecto a dicha difusión, es el caso de Kinoki, que además presenta de forma constante ciclos de cine o cortos, exposiciones de pintura o fotografía, muchas

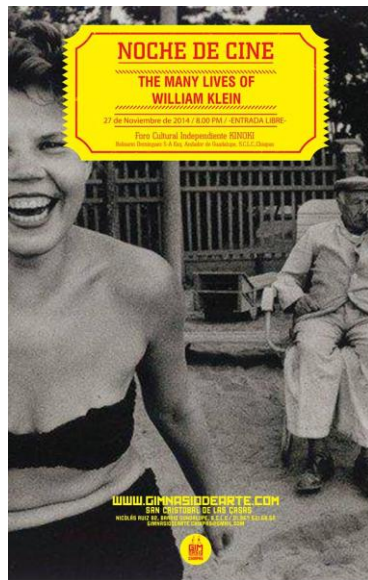
---

<sup>9</sup> El espacio es conformado por un restaurante, una tienda-galería, y una galería. Ésta última se inauguró en 1979 y ha sido escenario de diversas muestras de diversas técnicas de las artes visuales, destacando la fotografía, de artistas locales y de diversos países.

veces en colaboración con artistas o espacios independientes mencionados en el apartado anterior, como el Gimnasio de Arte Chiapas o con eventos externos como la Gira de documentales Ambulante (ver imágenes 15 y16).



Imagen 14. Vista parcial de la exposición *Estas no son fotos de viaje*, de Efraín Ascencio Cedillo, en el Café Carajillo, 2013.



Imágenes 15 y 16. Publicidad de las actividades realizadas en Kinoki, en vinculación con otros espacios o eventos relacionados con las artes visuales y el cine.

Si bien estos espacios no cuentan con instalaciones propiamente destinadas para la exposición o muestra de proyectos o trabajos visuales o audiovisuales,

adaptan sus paredes o muros, la iluminación y a veces el mobiliario del lugar para la disposición de la exhibición.

#### **2.4. La representación de la cultura maya en Chiapas dentro del arte visual**

Los integrantes de las culturas originarias en Chiapas han sido, por siglos, sujetos de representaciones en diversos medios visuales; sin embargo, pocas veces han tenido acceso a los medios para representarse a sí mismos o a los espacios para difundir su producción, asimismo las formas y características con que se ha definido la mayor parte de su producción, la han ubicado como producción artesanal, más que legitimado como artística.

Un breve recorrido con algunos ejemplos nos dejará ver el interés tanto de exploradores como de artistas mexicanos y extranjeros por conocer y representar mediante alguna técnica artística aspectos de las culturas autóctonas, valoradas también por su “exoticidad”, en su vestimenta, rituales religiosos, costumbres y, de manera sobresaliente, por los lugares históricos que los vinculan con sus ancestros, como es el caso del sitio arqueológico de Palenque.

Por ejemplo, existen diversos registros del trabajo visual realizado en el siglo XIX por artistas o exploradores que se aventuraban a viajar al “nuevo continente” documentando personas, lugares y objetos de las diferentes culturas que visitaban, utilizando técnicas antiguas o tradicionales como el dibujo o la litografía (esta última resultaba más práctica que el grabado, no solo por cuestiones técnicas sino también por costos); entre sus exponentes se encuentran: el viajero francés Frederick Waldeck, y el dibujante y arquitecto inglés Frederick Catherwood (ver imagen 17) quienes realizaron trabajos que abordan diversos aspectos de la cultura maya en Yucatán y Chiapas, ente 1830 y 1840 (Rodríguez Moya, 2006) .

Asimismo en la fotografía, que a unas décadas después de su invención, se convirtió en una herramienta de documentación y registro para exploradores y arqueólogos, entre ellos destacan, Claude-Joseph Désiré Charnay, Alfred Percival Maudslay (ver imagen 18), Teodor Maler (Esponda Jimeno, 2011; Montes, 2012; Debroise, 2005). En la mayor parte del registro realizado por los 3 exploradores europeos se muestra su fascinación por los monumentos y edificaciones arquitectónicas mayas, más que por la población.



**Imagen 17. Frederick Catherwood: Templo de las inscripciones Palenque, Chiapas. Litografía, 1940.**



**Imagen 18. Alfred-Maudslay: Palenque, Chiapas. Fotografía, 1895.**

Es sin duda en las primeras décadas del siglo XX que se le dio mayor atención al tema, en gran parte motivado por el gobierno federal, debido a que:

instituyó la Secretaría de Educación Pública (1921) para alfabetizar a los indígenas y así mejorar el futuro desarrollo económico nacional. Después se fundaron la Escuela de Antropología e Historia (ENAH) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a finales de los años 30 para asegurar la integración social de los pueblos indígenas. Todas esas actividades, tanto como la creación del INI en 1948, forman un fundamento importante para promover el desarrollo de una fotografía antropológica que sigue produciéndose hasta la actualidad. Los resultados siempre son imágenes que subrayan la identidad nacional resaltando sobre todo el folclorismo variado y fascinante de los diversos pueblos indígenas de México (Corkovit, 2012: 13).

No solo en la fotografía se reflejó este modo de representar a la población de culturas originarias, ya que en la obra de pintores, grabadores o escultores también vemos esa tendencia desarrollada durante el periodo posrevolucionario. De modo general destacan pintores como David Alfaro Siqueiros o Diego Rivera; entre los fotógrafos se encuentran Laura Gilpin o Bernice Kolko; y en el cine a Emilio “el indio” Fernández con películas como *María Candelaria*, en 1943, o *Maclovía*, en 1948. Avanzado el siglo XX, en Chiapas tenemos como ejemplo a la fotógrafa suiza Gertrude DUBY Blom, principalmente con su trabajo fotográfico en torno a la etnia lacandona (aunque ella a diferencia de otros fotógrafos como Mariana Yampolsky o Fernando Rosales, no trabajó para el Instituto Nacional Indigenista); o Vicente Kramsky, fotógrafo social, cuyo trabajo se centró principalmente en el registro de la vida cotidiana en SCLC, así como los oficios o las festividades populares en los municipios cercanos (Fenner, 2007: 112).

Fuera de este panorama, pero en continuidad con el tema referente a la cultura maya, encontramos el trabajo *Hotel Palenque* de Robert Smithson, realizado a finales de los años 60, con un tratamiento muy peculiar, enmarcado en el arte conceptual.

En las últimas décadas observamos mayor interés por lo que ocurre con las poblaciones de las culturas originarias de Chiapas, éste se ha manifestado a través de las organizaciones no gubernamentales, investigadores y también artistas, quienes diseñan o participan en proyectos que los aproxima a las comunidades o sus integrantes para trabajar temas relacionados con la migración, costumbres, conflictos religiosos, entre otros; igualmente se refleja con el crecimiento del turismo nacional e internacional, principalmente hacia la zona Altos. Se han dado cambios en los escenarios a escala tanto global como local que han influido considerablemente para motivar este interés; por un lado, se ha masificado y facilitado el uso de dispositivos para el registro de imágenes, sean fotográficas o de video, propiciado por las ventajas que ofrecen los avances tecnológicos y la globalización; y, por otro lado, con el surgimiento del movimiento zapatista en 1994, que llamó la atención a nivel internacional sobre lo que ocurría en las comunidades chiapanecas vinculadas a dicha organización y con sus habitantes; lo cual contribuyó al desarrollo de la infraestructura turística y a tener mayor presencia en los medios de comunicación.

Es hasta la época contemporánea que presenciamos el desarrollo de proyectos fotográficos y audiovisuales en los cuales algunos artistas pertenecientes a estas culturas nos presentan su propio contexto y a sus integrantes, bajo discursos que, por un lado, reivindican elementos culturales de su comunidad y, por otro, nos muestran apropiaciones, conflictos o tensiones presentes en la interacción con actores y referentes externos, principalmente provenientes de la cultura occidental. Si bien existen fronteras simbólicas entre culturas, no asistimos en este contexto a su debilitamiento o su desaparición, sino más bien a un reforzamiento a través de la reafirmación cultural de los actores y el surgimiento de nuevas identidades.

Por lo anterior, destacamos que nuestra atención se enfoca a las prácticas o modos de acción que desarrollan algunos artistas visuales durante el proceso de



producción, como acciones que se ven marcadas por las tensiones y conflictos que trae el encuentro con otros referentes y prácticas culturales en un entorno como el de SCLC.

Consideramos que, para abordar el estudio de las prácticas culturales de algunos artistas pertenecientes a pueblos originarios de Chiapas, es necesario atender ciertos aspectos de su cosmovisión, tomando en cuenta que las poblaciones de culturas originarias mayenses comparten prácticas y códigos culturales, por ejemplo en la noción de comunidad, la cual no solo refuerza el sentido de pertenencia de sus integrantes y da ciertas características a las prácticas culturales, sino que atraviesa o entrelaza las diferentes dimensiones de la vida en la colectividad.

## **2.5. La noción de comunidad en las prácticas de artistas visuales procedentes de pueblos originarios**

La ciudad de SCLC, espacio geográfico de nuestro estudio, históricamente ha pasado por etapas y circunstancias que la han ido transformando y definiendo en las últimas décadas en un espacio de creciente diversidad cultural, hasta su conformación actual. Ello hace que este lugar geográfico sea apto para observar y conocer cómo se desarrollan las dinámicas interculturales.

Al revisar las acciones de los sujetos, no podemos olvidar que el contexto también tiene influencia en las operaciones de los actores/practicantes. Debido a que:

los procesos de los que hablamos no actúan en un vacío espacial, sino en contextos físicos definidos y en momentos históricos puntuales. Por esta razón es esencial definir el espacio en el que las relaciones toman forma para poder comprender sus dinámicas (Contini, 2011: 1791).

Al referir a los artistas de los pueblos originarios de Chiapas, residentes en SCLC, es importante vincular sus prácticas con su espacio de origen, con la cosmovisión donde crecieron, y cómo ello influye o interviene en su práctica artística y en su experiencia fuera de su colectividad. Es importante resaltar que la noción de comunidad que manejan tiene una visión incluyente (dentro del grupo social) y exige estrechar vínculos entre sus integrantes, por medio de la participación, apoyo, convivencia y compromiso mutuo. La comunidad vive gracias a la participación de todos y cada uno. Como lo menciona Lenkersdorf, basado en su experiencia, primero en zona tseltal y posteriormente en región tojolabal, nuestra comunidad es:

palabra sustituta de nosotros (...) Por un lado es comunitario y, por otro, tiene un impacto profundo en el comportamiento de cada uno de sus componentes. Éstos no responden individualmente; sus respuestas reflejan el pensar y el modo de ser de la comunidad (citado por Ceceña, 1999: s/p).

Es un concepto que debemos tomar en cuenta, dada la importancia con que abraza las diversas actividades que se suscitan dentro estos pueblos originarios. Los artistas visuales a los que nos referimos tienen sus lazos familiares y culturales en su lugar de origen, sin embargo residen y se desarrollan profesionalmente en SCLC. Nuestros actores, al tener presente la noción de nosotros-comunidad, de forma tan relevante, en la manera de concebir su entorno y en el carácter colectivo de las actividades se enfrentan, como consecuencia, a un fuerte contraste en las formas de relacionarse, de concebirse con los demás, así como de realizar sus actividades en un contexto diferente. Entonces nos cuestionamos, fuera del contexto comunitario, de qué manera están presentes esos vínculos o referentes culturales en su práctica artística.

Éste es el terreno apropiado para las tácticas, el espacio del “otro”, el espacio ajeno, debido a que éstas (las tácticas) en la actualidad:

se multiplican con el desmoronamiento de las estabildades locales como si, al ya no estar fijadas por una comunidad circunscrita, se desorbitaran, errantes, y asimilaban los consumidores a los inmigrantes en un sistema demasiado vasto como para que sea el suyo y con un tejido demasiado apretado para que puedan escapar de él (De Certeau, 2000: L).

Al tratar de conocer las diferentes actividades que desarrollan los artistas visuales de los pueblos originarios mayenses para favorecer su producción visual, nos encontramos con una tarea compleja, debido a que no solo se trata de trasladar la discusión de tendencias o conceptualizaciones en el arte, como la moderna o posmoderna, a la producción visual de artistas de pueblos originarios, se trata más bien de comprender las prácticas o apropiaciones que derivan de los actores en contextos donde no se ha tenido una tradición de la práctica artística contemporánea en técnicas como la foto, el video, la instalación, intervención, etc., desarrolladas y cargadas de conceptos y referentes principalmente desde la visión occidental; y donde igualmente es significativa la distancia con la concepción que predomina sobre el artista, la cual no atiende a la idea occidental de “creador” o “genio”, donde se exalta la capacidad creativa del individuo, en oposición a la idea de un trabajo colectivo, desplegado en el nosotros o el todos, y donde finalmente la producción será juzgada por la aportación o utilidad que tendrá a la comunidad y no por su “originalidad” (Lenkersdorf, 2008).

Así, vemos en el trabajo de varios artistas visuales provenientes de comunidades originarias de Chiapas, como Juan Chawuk, Antún Kojton, Maruch Sántiz, Dolores Sántiz, María Dolores Arias, Pedro Daniel, entre otros, que a pesar de vivir fuera del contexto comunitario, el uso de referentes de su cultura de origen es común e incluso distingue su práctica artística. Sin embargo, la recurrencia a estos referentes es empleada principalmente para trazar la temática o el hilo conductor narrativo de los trabajos, pero no para proponer un replanteamiento de la noción del arte o del quehacer creativo. Teniendo que los

discursos oficiales hegemonizan la forma de concebir la práctica y producción en el arte, ya que su trabajo es diseñado y busca ser reconocido desde esta perspectiva.

Esto también muestra parte de las desigualdades a las que se enfrentan en la legitimación de su producción visual, ya que “en tanto que el sujeto se encuentra en relaciones de producción y significación, se encontraría igualmente en relaciones de poder” (Foucault, 2008: s/n). Finalmente, es importante resaltar que la respuesta de los artistas de comunidades originarias, de mostrar el interés por lo “comunitario” al trabajar temas relacionados con sus costumbres, creencias o prácticas no sólo los vinculan culturalmente con su lugar de origen, sino que también los enlaza directamente con los integrantes de dichos lugares, ya que en ciertos procesos de producción adaptan operaciones y elementos discursivos, o mantienen un compromiso por hacer proyectos inclusivos hacia diversos actores de la comunidad, o para la realización de su producción, principalmente en el caso de series fotográficas o proyectos audiovisuales, recurren a solicitar la participación de algunos integrantes de su entorno familiar o comunitario.

## **CAPÍTULO 3. RECORRIDO EN EL PROCESO INVESTIGATIVO**

En este capítulo se expone el diseño metodológico de la investigación, así como nuestra posición en relación con la realidad y los actores que abordamos en nuestro estudio. Asimismo presentamos las técnicas que se utilizaron para acercarnos al contexto y obtener la información pertinente. Y por último se explica el procedimiento de clasificación y análisis de la información recolectada.

En el diseño metodológico de la presente investigación se trabajó, para la búsqueda y análisis de datos, en concordancia con la postura de algunos autores consultados en el marco teórico, que trabajan desde la sociología y la antropología, con la finalidad de construir “interpretaciones más atentas al aspecto cualitativo de las interacciones sociales que ocurren cuando la gente compra ropa, o alimentos, mira tantas horas por día la televisión, va o no al teatro” (García, 2006: 78), en nuestro caso se pone atención en las interacciones que se generan entre nuestros actores durante el proceso de producción artística.

### **3.1. Diseño metodológico**

Explicar la estrategia metodológica que orienta nuestra investigación implica comentar a que refiere ésta. En el ámbito científico, se denomina “método” al procedimiento apropiado, en cualquier dominio del saber, para lograr un objetivo.

Es decir, al camino a seguir para el procesamiento de datos y la obtención de conocimientos científicos, ya que toda investigación tiene dos centros básicos de actividad: recoger la información necesaria y suficiente para alcanzar los objetivos; y estructurar esa información ideando una estructura lógica (Martínez, 2006: 128).

El método o proceso a seguir dentro de los estudios sociales diverge de los que se trazan desde las ciencias naturales, en parte, por su carácter no repetitivo o de control sobre los fenómenos que se estudian. Para ello, agrupa un conjunto de prácticas que van a orientar la investigación empírica de un determinado problema de investigación. Este proceso es constituido por diferentes pasos, así como un conjunto de técnicas que permiten aclarar o corroborar los supuestos, las especulaciones, los prejuicios que el investigador tiene al emprender y desarrollar su trabajo.

Tenemos presente que la investigación se centra en analizar aquellas acciones o prácticas de los individuos que, dentro de un grupo social, organizan o generan dinámicas, encuentros, desencuentros, diálogos o intercambios. Para acercarnos a conocer dichas acciones durante el trabajo de investigación utilizamos técnicas e instrumentos que pensamos necesarios tanto para la recopilación de datos, como para situar las informaciones en el contexto en que se generan. También, para comprender las complejas conexiones que pueden derivar y podrían formar parte de una realidad en un momento y espacio determinados.

Sabemos que la estrategia metodológica que se utilice en la investigación de un hecho social debe ser adecuada a la realidad que estudiamos y al objetivo de la investigación. De acuerdo con Bourdieu no se trata de una suma de técnicas desligadas del resto de la investigación, sino que los métodos (o los conceptos) pueden ser utilizados como instrumentos que se abren a nuevos usos acordes con el contexto y a las necesidades de lo que se estudia (Bourdieu et al., 2002).

Por ello no repetimos ninguna receta metodológica, buscamos que la estrategia a seguir correspondiera o fuera adecuada al contexto social que estudiamos, optando por modos que permitieran acercarnos e interactuar tanto con los actores como con dicho contexto, para poder obtener la información o datos necesarios.

Al trazar el diseño metodológico, también buscamos que las técnicas de investigación seleccionadas apoyaran a mantener la mirada atenta respecto a lo propuesto como objetivo en este trabajo. Por ejemplo algunas de ellas, como las entrevistas, permitieron mayor proximidad con los actores para obtener informaciones de manera directa.

Otras técnicas empleadas sirvieron para conservar cierta distancia, desde la cual visualizar las articulaciones y/o inconsistencias de la información obtenida. Fue el caso de la observación participante, durante la cual se utilizaron instrumentos como las notas de campo o el registro fotográfico, que junto con el material recopilado sobre las actividades de los artistas nos brindaron datos para contrastar entre sí, mostrando coincidencias, recurrencias, disparidades o participación en las relaciones y actividades entre los actores. Ello permitió identificar las formas en que se interrelacionan y desenvuelven en la práctica artística.

El diseño constituye “el eje de la misma acción de intervención que un sujeto (el investigador) realiza en el marco de una investigación” (Andrade, 2010: 155), debido a que orientó en el camino por donde transitamos para observar y conocer los espacios, las acciones y las manifestaciones que caracterizan el ámbito de las artes visuales en SCLC actualmente. Como señalamos en el apartado 1.4.2. La práctica: esquema de acción entre la estrategia y la táctica, el interés por conocer las prácticas de los artistas visuales al desarrollar su producción demanda justamente enfocarnos en el papel de ellos como actores, debido a que los percibimos

dinámicos dentro de la realidad social; y con la cual mantienen una relación de influencia mutua, es decir, se construyen recíprocamente.

En concordancia con el planteamiento teórico propuesto, al construir la estrategia metodológica se asume que la realidad social y los procesos que se suscitan en ella están en constante recreación, y las acciones de los actores contribuyen a configurar dicha realidad, al mismo tiempo que son influenciadas por ella. Esta forma de percibir las

lleva consigo el mandato de pensar el mundo social como un espacio dinámico, un flujo de relaciones, espacio de representaciones que generan y/o anulan esas relaciones, de una socialización en la que tales relaciones y representaciones son posibles, de coordenadas y referencias para la vida social y la acción más o menos móviles” (Andrade, 2010: 157).

Los actores están situados históricamente y las acciones que emprenden si bien son motivadas por diversas razones como las profesionales o personales, también son condicionadas por el contexto en un sentido amplio.

Este condicionamiento se puede dar porque las acciones que ejecutan los actores son apoyadas o limitadas por las normas sociales, las políticas culturales, los recursos económicos o el acceso a determinados materiales y espacios de producción, entre otros aspectos que actúan a modo de estructuras, las cuales, de acuerdo con Giddens, no solo restringen la actividad humana, sino que también la hacen posible (1993: 164). La importancia de que el investigador reconozca la realidad social como dinámica, en la cual los actores están implicados, ha exigido mantener una actitud diferente frente a la forma de concebir el hecho social que se estudia y los actores que intervienen en él.

Es decir, esta actitud se relaciona con el interés de resaltar el aspecto cualitativo de los hechos. Por ello, para conocer las interacciones y redes que se generan entre los artistas visuales residentes en SCLC, como lo señala el objetivo



principal, empleamos las técnicas de recopilación y procesamiento de la información que contemplan formas flexibles para acercarse a la realidad que se estudia, para explorarla de manera profunda y comprender sus particularidades y cualidades.

El término “cualidad” proviene del latín *qualitas* que refiere a: cada uno de los caracteres, naturales o adquiridos, que distinguen a las personas, a los seres vivos en general o a las cosas (RAE, 2014). En tal sentido, se trata de “identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena a su comportamiento y manifestaciones” (Martínez, 2006: 128). Por ello, para que la estrategia sea congruente y responda a los objetivos trazados, no solo es pertinente sino necesario construir la investigación bajo dicha actitud centrada en el entendimiento y la interpretación.

### 3.2. Posicionamiento del investigador

Una de las principales críticas hacia el trabajo investigativo de corte etnográfico, es decir, que se realiza en contacto directo con los actores sociales, es el alto grado de subjetividad que puede haber dentro del proceso de compilación, clasificación e interpretación de la información. Por ello, es necesario reflexionar sobre la estrategia y las técnicas empleadas durante el proceso investigativo, en concordancia con el papel que juega el mismo investigador dentro de éste. El antropólogo-etnólogo durante la investigación:

habla de lo que tiene ante los ojos: ya sean ciudades o campiñas, colonizadores o colonizados, ricos o pobres, indígenas o inmigrados, hombres y mujeres y, más aún que de todo ello, se ocupa de lo que los une o los opone, de todo lo que los vincula, así como de los efectos derivados de estos modos de relación (Augé, 2003: 15).

Si bien las ciencias sociales fueron herederas de métodos y técnicas provenientes de las ciencias naturales, mismas que se emplearon en el estudio del comportamiento de los seres vivos (entre ellas la observación directa y de campo), es desde finales del siglo XIX que en la investigación sociológica no solo se recurre a herramientas cuantitativas (como la encuesta o la estadística) para mantener los resultados en un nivel confiable y objetivo; sino que se valoran otras formas. Por ejemplo, se destaca la importancia de la distancia “crítica” o apropiada que el investigador debe guardar respecto del contexto de estudio y sus actores, como un modo de evitar o mediar la subjetividad, aunque ésta es inevitable e incluso necesaria (Guasch, 2002).

Conforme a lo anterior, el investigador debe tomar en cuenta ciertos aspectos al enfrentarse a la realidad de estudio, en la recolección y análisis de datos, proceso durante el cual interactúa y, en medio de ese intercambio, puede crear empatía con o prejuicios sobre los actores o el contexto en estudio. Atendiendo a los problemas que se pueden derivar del acercamiento al contexto de estudio, es preciso que el investigador sea consciente de su rol y las dificultades que pueda enfrentar durante la investigación, desde la construcción teórica, o la investigación de campo (en relación con la interacción que mantiene con sus informantes o actores sociales y las técnicas que emplea para ello), a las formas en que busca comprender dicha realidad social. Es decir, que el investigador adopte una actitud de “vigilancia epistemológica”, tal como lo sugiere Bourdieu (Bourdieu et al, 2002).

Es tarea del investigador dejar de lado los prejuicios o nociones que desde su formación, cultura o posición sociopolítica puedan entrar en conflicto o influir en la forma de percibir e interpretar los datos; y tener la capacidad de distinguir y manejar problemas éticos en la situación que aborda.

Es importante resaltar que “los significados son productos sociales elaborados a través de la interacción que efectúan las personas en sus actividades”

(Ruiz Olabuénaga, 2012: 15). En dicha interacción los actores le dan un significado a sus actos y un sentido a la realidad que viven y construyen, es donde el investigador entra en la escena no solo como observador sino también en la interacción, es decir, su actividad es relacional.

Es importante mencionar que el investigador en medio de la práctica y la interacción usa el sentido común y experiencia para entrar en contacto con los actores, manteniendo la distancia adecuada, y para ajustar sus técnicas y herramientas durante el proceso de investigación, en caso de que fuera necesario.

### 3.3. La proximidad adecuada

Para hablar del papel en el que se sitúa el investigador es necesario conocer su trayectoria y relación con el tema que aborda, debido a que al enfrentarse a la realidad o al examinar los datos obtenidos “involucra en el análisis sus propios antecedentes y experiencias, así como la relación que tuvo con los participantes del estudio” (Hernández y Fernández, 2006: 15). Por ello consideramos pertinente comentar la experiencia profesional que nos vincula con el tema y el contexto.

Por un lado están los estudios y la trayectoria profesional estrechamente relacionados con la práctica y la enseñanza de las artes visuales en diversos contextos, entre ellos: los estudios de maestría en Artes visuales, en la Universidad Autónoma de México (UNAM), los talleres o cursos de teoría y práctica fotográfica o de las artes visuales, en el Centro de la Imagen, en la Casa del Lago (con el fotógrafo Lázaro Blanco), en el Gimnasio de Arte Chiapas, entre otros centros de formación.

En el trabajo de gestión y curaduría se encuentran las exposiciones realizadas en la galería Santa Fe, Planetario Distrital: *El Defectuoso* (co-curaduría en Bogotá, Colombia, 2005); en el Centro Cultural El Nigromante: *Imaginario sur* (San

Miguel de Allende, Guanajuato, 2006); diversas muestras en la galería del Foro Cultural Universitario de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y en la galería Universitaria de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH) entre el 2005 y el 2007; así como la colaboración en el Festival Fotología en Bogotá (2005); entre otros.

Dentro del ámbito docente, en la impartición de cursos relacionados tanto con la teoría y práctica del arte contemporáneo, como con la producción fotográfica, en universidades de la entidad, como la UNACH, la UNICACH y la Universidad de Valle de México (UVM - campus Chiapas).

En el área de difusión de la producción personal, la participación en diversas exposiciones (en galerías, museos y espacios culturales) desde el 2001 a la actualidad. En México, algunos de los recintos donde se ha expuesto de manera colectiva son: el Palacio de Bellas Artes, el Foro R-38 de la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la galería de la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM, en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México 2006, entre otros; y de manera individual en el Museo Hermila Domínguez, en la galería alterna del Centro Cultural Jaime Sabines, en la del Foro Cultural de la UNACH, por mencionar algunas. En el extranjero se ha participado colectiva o individualmente en la galería Santa Fe, Planetario Distrital, Colombia (2005), en la galerías *Le temps d'une empreinte* y *MDM*, Suiza (2010 y 2011), en el Festival de la Luz, Argentina (2012) y en el Centro Colich, Perú (2014).

Por otro lado está el factor geográfico, si bien nuestro lugar de origen es la ciudad de México, en diversas etapas se ha tenido residencia en Tuxtla Gutiérrez y SCLC. La primera estancia larga en Tuxtla Gutiérrez fue de 1986 a 1999; y la segunda de 2006 al 2012, aclarando que se han tenido estadías de diferentes duraciones temporales en ambas localidades. En los últimos tres años se mantuvo mayor contacto con el contexto sancristobalense, como lugar de residencia o de

estancias temporales: de mediados del 2012 a finales del 2013, y posteriormente por periodos más cortos que fueron de 2 días a 3 semanas durante el 2014 y 2015.

Esto contribuyó tanto al acercamiento con los artistas visuales, como a conocer ciertos aspectos del contexto que funcionan como condicionantes en las acciones que éstos desarrollan. En general se ha mantenido una cercanía con el espacio de estudio desde la primera etapa de residencia en Chiapas, lo cual ha permitido percibir de forma directa algunos cambios que han acontecido en la ciudad coleta en las dos últimas décadas.

En esta parte es importante señalar que en términos de investigación etnográfica y antropológica se resaltan dos figuras formuladas a modo de contrapartes: “los miembros de una cultura como <<insiders>>, es decir, como participantes internos de la misma, y lo que conoce el investigador <<outsider>>, es decir, como explorador ajeno que se pone en contacto con ella” (Ruiz Olabuénaga, 2012: 16). Pero debido a las circunstancias mencionadas, la formación e intereses profesionales y la cercanía geográfica con el contexto, la relación que entablamos investigador- actor no fue percibida en todos los casos como ajena o distante.

Parte de la experiencia previa del investigador facilitó la proximidad a sus espacios y experiencias en estudio, coadyuvaron a la comprensión de los aspectos técnicos y conceptuales de su práctica. Pero, al mismo tiempo, exigió ser conscientes de la situación y encaminar las reflexiones por medio de la triangulación de los datos con la finalidad de ganar exhaustividad y de mediar la subjetividad, al contrastar y correlacionar las informaciones obtenidas a través de los diferentes medios o fuentes. De esta forma, la distancia

puede construirse de una manera crítica. El pertenecer a un grupo social evita los problemas de traducción cultural. Ya no es necesario que quien investiga pase por un proceso de resocialización en un grupo social que desconoce. Quién investiga conoce los códigos vigentes en su propio grupo y puede hacerlos explícitos (Guasch, 2002: 11).

Como mencionamos, si el investigador debe conocer el contexto de estudio, es preciso aproximarse a él y reconocer a los actores sociales, para ello su estrategia cuenta con las técnicas que le facilitan dicha tarea, además de permitirle la obtención de la información necesaria.

Entonces, más que una relación de distancia, se busca entablar una relación que aproxime lo suficiente al investigador a los actores, para visualizar los elementos que explican o ayudan en la comprender las formas y las dinámicas que los artistas emplean en el desarrollo de sus redes de relaciones y su producción. Se trata de una acción de acercamiento, ya que “es la proximidad al fenómeno investigado lo que facilitará el acceso al campo y a los escenarios” (Guasch, 2002: 37), en donde las acciones por analizar se desenvuelven. Al hablar de la aproximación adecuada nos referimos a los ajustes o adecuaciones con que se trabaja en la investigación, las interacciones con nuestros actores, así como la aproximación a la realidad social de estudio.

#### **3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

De acuerdo con lo expuesto, el investigador debe construir su estrategia metodológica relacionando la finalidad de su estudio, con las técnicas que emplea en la recolección de datos, la posición desde la cual establece interacción con los actores y el adecuado análisis de la información. Es por ello que en esta investigación empleamos técnicas que provienen de la etnografía porque su diversidad metodológica nos permitió cierta flexibilidad tanto en el diseño como en el proceso de la investigación. Es decir, planteamos trabajar con una selección de técnicas etnográficas que, más que programarnos un diseño metodológico rígido y fijo, guía el “desarrollo de una serie de actuaciones más o menos

consecutivas que permiten al investigador acercarse a la comprensión de lo investigado” (Rodríguez Gómez, 1999: 61).

El proceso de investigación comenzó con etapa de preparación, en la que hicimos un primer acercamiento al contexto, a los estudios relacionados con el tema, para definir las características de la investigación; una vez ubicados lugares y actores, y con los objetivos definidos se trazó el diseño metodológico y emprendió el trabajo de campo como tal. Entre las técnicas que empleamos durante esta etapa del proceso se encuentran: las entrevistas y la observación participante, en esta última se emplearon instrumentos de registro como las notas de campo y la fotografía.

Una vez que obtuvimos los datos, mediante el uso de las técnicas e instrumentos, la información fue analizada y contrastada. La secuencia entre las etapas no se dio de forma estricta, ya que hay actividades que se desarrollaron sin haber concluido una etapa, así como otras se retomaron al ir avanzando y complementando la información pertinente. Ésa es parte de la flexibilidad de las técnicas seleccionadas, por ejemplo: si se llevó a cabo una actividad que fuera significativa asistimos para poder corroborar datos o situaciones; se mantuvieron pláticas informales con otros artistas y actores del ámbito de estudio en las diversas estancias en el contexto de estudio aprovechando la oportunidad en las inauguraciones de exposiciones, mientras se trabajaba la técnica de la observación; entre otros.

A continuación explicamos cuál fue la importancia y pertinencia de las técnicas e instrumentos empleados en nuestra investigación. Asimismo, presentamos algunos ejemplos que, junto con los anexos ubicados en la parte final de este documento, son parte de la información recabada.

### ***3.4.1. La observación participante***

En el capítulo 1, *La práctica artística contemporánea: procesos y modos de acción*, dedicado a la reflexión de elementos teóricos que apoyan esta investigación, se abordan algunos de los conceptos bajo la perspectiva sociológica o antropológica; de la misma forma en las técnicas de obtención de datos hay vínculos en la historia y formas de trabajar entre ambas disciplinas, que en las últimas tres décadas del siglo XX “se acercan nuevamente como consecuencia de compartir el mismo objeto de estudio: la sociedad, en este caso mediatizado por el fenómeno de la aldea global” (Guasch, 2002: 24). La técnica de la observación participante no fue la excepción, principalmente después de que en los estudios antropológicos se ampliaran su campo de estudio, y no solo se enfocaran a lo relacionado con las culturas primitivas.

Tanto en las investigaciones sociológicas como antropológicas se toman como ámbitos de investigación a nuevos entornos de lo social, lo cual fue acompañado de un proceso de adaptación de las técnicas de trabajo, y la observación participante debía contribuir en mostrar las relaciones, las conexiones de sociedades en proceso (como las urbanas). La observación participante también es empleada para el estudio de los diversos grupos sociales y culturales cercanos o contemporáneos al contexto del investigador.

Por medio de ella se ponen en relieve los comportamientos y situaciones que los actores realizan, en los cuales muchas veces el investigador puede participar, intervenir y/o registrar. Al priorizar el acercamiento a la realidad y sus actores, el investigador, busca esos datos ocultos (a simple vista) y enriquecedores, que pueden salir a la luz mediante la adecuada observación e interacción con los actores durante el trabajo de campo.



Así, la técnica de la observación permite captar ciertas dimensiones del objeto del estudio, en la investigación científica ésta guarda correspondencia con la manera de acercarse y/o interactuar con lo observado. Entonces, para respondernos, al momento de trazar la investigación, ¿dónde llevaremos a la práctica esta técnica? Lo primero que tomamos en cuenta es que la observación participante implica que el investigador se encuentre en el contexto de estudio, que se acerque a él y sus actores, ya que “es el proceso que faculta a los investigadores a aprender acerca de las actividades de las personas en estudio en el escenario natural a través de la observación y participando en sus actividades” (Kabulich, 2006: 3).

Por ello, comenzamos recorriendo la ciudad de SCLC con el objetivo de identificar los lugares donde se realizan diversas actividades relacionadas con la producción o difusión de las artes visuales (ver anexos 1 y 2).

Posteriormente realizamos una selección de ellos, de acuerdo con la cartelera que manejan y a lo planeado en el proceso de acopio, registro y compilación de información, para (re)conocer a los actores y visualizar las acciones que desarrollan en los diferentes escenarios del ámbito del arte contemporáneo local.

Asimismo el papel del investigador no remite solo a observar de manera distante a los actores y su contexto, por el contrario:

el fin último de la observación participante es anular, disminuir o (al menos) controlar mediante la inmersión en un contexto social ajeno la distancia social que existe entre el observador y los observados, precisamente para captar su punto de vista (Guasch, 2002: 37).

De acuerdo con lo anterior, durante el trabajo de campo tratamos de presenciar diversas situaciones en las que los artistas se desenvuelven como parte de su práctica y entablan relación con otros actores del mismo ámbito.

Entre las actividades que priorizamos para llevar a cabo la observación participante se encuentran: la asistencia a inauguraciones o exposiciones (ver imagen 19); en algunos casos, cuando el tipo de proceso lo permitía y coincidíamos con los tiempos de producción de algún artista, visitas a casas o estudios de trabajo; también, presenciamos dinámicas de trabajo en talleres o cursos relacionados con el aprendizaje de las artes visuales<sup>10</sup> que impartieron o cursaban algunos de los artistas que colaboraron con esta investigación. Debido a que “el mejor modo de crear y desarrollar relaciones de campo surge de compartir experiencias a lo largo de la observación participante” (Guasch, 2002: 44).

Debido a la orientación de nuestra investigación, enfocada a la práctica de las artes visuales, es preciso destacar que la observación se realizó tanto en relación con las actividades de los actores, como con su producción en las piezas que exponen; que están en proceso en su taller o espacio de trabajo; o en imágenes dentro de archivos o portafolios tanto impresos como digitales sobre algunos de los artistas. Ello en el interés y necesidad de reconocer estilos y formas de trabajar, así como temas, referentes y materiales que cada artista emplea en su obra.

---

<sup>10</sup> Algunos de los talleres que presenciamos fueron en el Gimnasio del Arte Chiapas, a los que asistieron artistas y estudiantes, tanto de SCLC como de lugares cercanos: San Juan Chamula, Chiapa de Corzo o Tuxtla Gutiérrez; que fueron impartidos por artistas visuales locales (Luis Aguilar); procedentes de la Ciudad de México (Yara Angel, Alex Dorfsman, Livia Animas); o del extranjero (Masha Osipova).



**Imagen 19.** Al centro la fotógrafa Astrid Rodríguez conversando con la fotógrafa Maruch Santiz cuestiones técnicas de fotografía durante la exposición colectiva en el Gimnasio de Arte Chiapas, noviembre 2013.

Es preciso mencionar que empleamos la observación participante, en concordancia con las demás técnicas, para recuperar datos sobre el ámbito artístico y sus practicantes en las artes visuales, debido a que cuando se observa la realidad social es necesario verificar lo que los actores dicen con lo que vemos que hacen; para percibir inconsistencias o imprecisiones sobre la información obtenida; para garantizar su validez; y para crear dudas o primeras reflexiones frente a lo observado, lo cual apoyó en el planteamiento de preguntas que se abordaron posteriormente en las entrevistas.

### ***3.4.2. Notas de campo***

El instrumento etnográfico denominado: notas de campo, apoya en el registro escrito de aspectos que el investigador considera son relevantes durante la observación, estas notas son el registro de las apreciaciones realizadas por el investigador en el trabajo de campo, que a veces se acompañaron de anotaciones para su revisión posterior con otras informaciones.

Trabajamos esta técnica para describir impresiones del contexto de estudio y los actores: los espacios, las interacciones y los procesos de producción de los artistas visuales. Empleamos como herramientas para realizar las descripciones una libreta de campo y un lapicero. Posteriormente las transcribimos, seleccionando las que tuvieran mayor pertinencia y organizándolas por temas o por su vínculo con aspectos puntuales que abordamos en este trabajo. Finalmente, se fueron agregando al presente texto tomando en cuenta su aportación a la investigación.

Tanto la observación como las notas de campo se caracterizan por permitirnos flexibilidad en su aplicación, que fue útil al aplicarlas en las diversas actividades que presenciamos. Al principio las observaciones, y las anotaciones que derivaron de ellas, se realizaron sobre situaciones generales relacionadas con la investigación, para identificar cuáles serían las pistas más adecuadas por seguir; en esta etapa se realizaron recorridos de los principales espacios de difusión, enseñanza o producción de las artes visuales y se tuvieron encuentros informales con artistas, galeristas o promotores culturales.

Una vez identificados los principales espacios de interacción relacionados con la práctica de los artistas visuales, las anotaciones obedecieron a ideas precisas, orientadas por los objetivos planteados que guiaron lo que debíamos observar y destacar en las notas, por ejemplo en la atención a las redes e interacciones entre los artistas; a los procesos y referentes que trabajan en su producción visual; y a ciertos aspectos del contexto que de alguna manera les apoyan, limitan o influyen en dicha producción.

Pasé a visitar a Maruch, platicamos un rato, me comentó que está llevando un taller en el Gimnasio de Arte Chiapas, el cual cursa con la fotógrafa Cecilia Monroy (oriunda de Guadalajara,

residente en SCLC). También me contó sobre avances de los proyectos que tiene en proceso y el que presentó recientemente, una serie fotográfica con textos (como usualmente ha trabajado) titulada *Creatividad del proceso de lana y el bordado*, y de la cual me obsequió dos series de postales.

**Nota de campo 1, abril 2014.**

En algunas de las situaciones que observamos consideramos que las acciones o circunstancias que se presentaban nos aportaban información que apuntaba a más de uno de los objetivos de nuestro interés en la investigación, por lo que en ocasiones se elaboraron varias anotaciones del mismo evento, pero comentando diferentes aspectos.

En la galería Canthil<sup>4</sup> se realizó la exposición *El silencio habitado*, del fotógrafo Luis Aguilar. Asistí a la inauguración la cual tuvo mucha concurrencia, todo en un ambiente festivo y de cercanía o familiaridad entre la mayoría de los asistentes. Ahí me encontré con algunos artistas visuales, principalmente fotógrafos, que también he visto en eventos del Gimnasio de Arte Chiapas, de la galería Miau Miau, de la Galería, o en el Festival Tragameluz.

**Nota de campo 2, junio 2014.**

La exposición contempló una selección de la serie fotográfica donde nos muestra espacios y personas en el contexto juarense contemporáneo, en el norte de México. En los retratos muestra a algunos de los habitantes, en posición de pie (que puede ser alusión literal y alegórica a su situación) a pesar o en contraste de la aridez y desolación del paisaje que muestra un entorno alterado por la violencia y por su propia naturaleza desértica. Luis me había enseñado una parte de esta serie, en pruebas de impresión, por ello tenía una idea de qué iba la exposición.

**Nota de campo 3, junio 2014.**

Es importante resaltar que en nuestra experiencia durante la tarea de escribir lo observado, en algunas anotaciones comenzamos a esbozar las primeras reflexiones. En la investigación las notas tuvieron la función primordial de documentar por escrito lo que se percibió en el trabajo de campo, pero no se hizo abstracción de las referencias conceptuales o metodológicas previamente desarrolladas, por lo que algunas de estas anotaciones se vieron acompañadas de consideraciones fruto tanto de la práctica, como de la revisión teórica.

Las notas de campo funcionaron como apoyo para complementar la información (de descripción de lugares, actividades de los artistas, fechas y detalles de eventos) obtenida por otras vías: fuentes escritas, material gráfico como carteles, invitaciones, catálogos, entre otras. Además de las descripciones de los lugares o de las interacciones registradas por medio de las notas de campo, éstas nos proporcionaron datos sobre la ubicación de los espacios de difusión de las artes visuales. Por lo que procedimos a emplear dichos datos para identificar la ubicación geográfica de los espacios, por medio de un croquis se indica su localización en la ciudad (ver anexo 1). En el plano es posible visualizar algunas constantes, por ejemplo: su ubicación en el primer cuadro del centro histórico, especialmente cerca de los andadores peatonales.

El croquis fue modificado en diversas ocasiones a lo largo de la investigación, debido al cambio de ubicación de algunos de los espacios, pero también por la vigencia de éstos, o la periodicidad de sus actividades, por ejemplo la galería Miau Miau, dejó de funcionar en su espacio físico en junio del 2014, y algunas otras comenzaron durante el proceso de esta investigación, es el caso de la galería Muy, ubicada igualmente en el primer cuadro de la ciudad.

### 3.4.3. Registro fotográfico

Otro instrumento empleado dentro de nuestro trabajo de campo fue el registro fotográfico que, como forma de documentación, nos acompañó desde los primeros acercamientos al contexto hasta las últimas visitas a eventos o actividades con los actores. Tomando en cuenta que “el dato audiovisual no es un dato ‘externo’ sino que ha estado construido por el investigador en relación con el contexto de investigación y con unos objetivos precisos” (Ardèvol, 1998: 17), captamos diversas aspectos tanto generales como puntuales de los lugares destinados a la promoción o producción de las artes visuales y de actividades culturales en la localidad, enfocándonos, por ejemplo en el tipo de espacio, sus instalaciones y el uso que le dan, sea el caso tanto de espacios privados como en los públicos (ver imágenes 20, 21 y 22). Este registro junto con el elaborado en las notas de campo fueron utilizados para completar la información sobre los principales espacios que promueven la producción artística visual (ver anexos 1 y 2).



**Imagen 20. Fachada en remodelación del espacio *La Enseñanza*, espacio de difusión cultural donde se realizan periódicamente exposiciones, octubre 2013.**



Imagen 21. Exposición fotográfica, improvisada en los portales del Palacio Municipal de SCLC, junio 2014.

Este instrumento igualmente ha sido de utilidad para registrar situaciones en exposiciones u otros eventos, sea sobre la obra artística (ver imágenes 23 y 24) o para documentar momentos de interacción entre los artistas (ver imagen 25).

DIRECCION DE EDUCACION, CULTURA Y RECREACION.				
COSTOS PARA EL USO DE TEATROS				
TEATRO	COSTO	*DEPOSITO	MONTAJE Y/O ENSAYO FUERA DEL DIA CONTRATADO (SUJETO A DISPONIBILIDAD DE SITUACION)	CAPACIDAD
DE LA CIUDAD "HERMANOS DOMINGUEZ"	\$ 10,000.00	\$ 2,500.00	\$ 1,000.00 x HORA	1024 PERSONAS
"DANIEL ZEBADUA"	\$ 6,000.00	\$ 2,500.00	\$ 500.00 x HORA	340 PERSONAS
SALA DE BELLAS ARTES "ALBERTO DOMINGUEZ"	\$ 1,500.00	\$ 1,500.00	\$ 500.00 x HORA	220 PERSONAS

LO ANTERIOR EN CONFORMIDAD CON EL ARTICULO 30 DE LA LEY DE INGRESOS PARA EL MUNICIPIO DE SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MEXICO  
 CON EL PRECIO TOTAL DE ESTOS TEATROS, ESTAN CONTRIBUYENDO A MEJORAR Y CONSERVAR NUESTROS TEATROS.  
 NOTA: SE CONSIDERA UN IMPUESTO DEL 10% DEL TOTAL DE LOS SERVICIOS CUANDO SE CUENTE CON EL FOMENTO, COMPAÑERISMO, INVOLUCRAMIENTO Y PARTICIPACION.  
 \*EL IMPUESTO ES RECONSIDERABLE DESPUES DE EVALUAR LAS CONDICIONES EN LAS QUE SE PRESTAN LOS SERVICIOS.

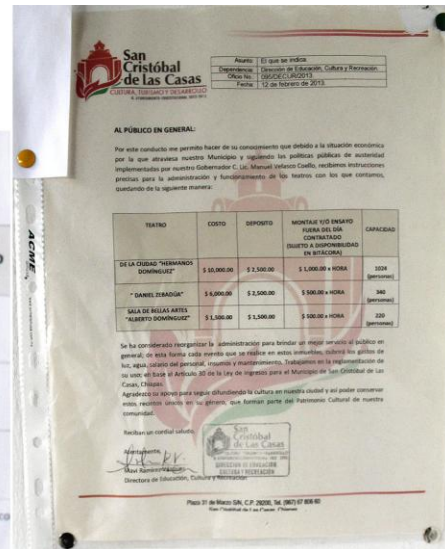


Imagen 22. Documentos oficiales que señalan los costos de renta de los espacios culturales públicos, entre ellos la sala de Bellas artes "Alberto Domínguez" emitido por la Dirección de educación, cultura y desarrollo del gobierno municipal de SCLC y colocados en el edificio del Centro Cultural del Carmen, septiembre 2013.





Imagen 23. Libro de artista *Plantas medicinales*, de Maruch Sántiz. Archivo de la artista, abril 2014.

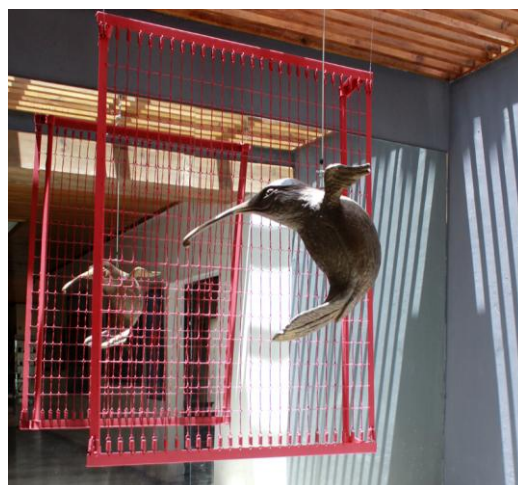


Imagen 24. Vista parcial de la exposición escultórica de Masafumi Hosumi en la Galería Ágora. Septiembre 2012.



Imagen 25. Exposición colectiva de fotografía *Ombligo de los limbos*, en La Galería, octubre 2012.

El uso del registro fotográfico tuvo un espacio destacado, ya que además de proporcionar datos sobre el entorno, también apoyó a recuperar informaciones sobre los actores y su práctica. Éste sirvió tanto para el análisis de los datos recabados, como para identificar o evidenciar aspectos que se desarrollan en el

presente texto. El uso de la fotografía en una investigación como la que desarrollamos “no debe ser un complemento, tiene que ser parte de la etnografía. La foto es parte del argumento que ustedes están escribiendo en la etnografía, y el lector tiene que ver la foto como parte del texto” (Puig, citado por Olivos Santoyo y Cuadriello Olivos, 2012: 167).

Si bien en la investigación etnográfica se emplea la documentación fotográfica como recurso para evidenciar un acontecimiento o situación, no es éste el único ámbito donde el registro fotográfico es útil como prueba de lo acontecido, pues su uso como testimonio o detonante de recuerdos, para la reconstrucción de sucesos en la historia, es larga.

En el presente estudio, se destaca su función para la obtención de datos que no pueden ser descritos o plasmados en las notas de campo de manera inmediata, por la dificultad que pueda implicar escribir en ese momento, o porque cuando se retoman informaciones días posteriores al evento se corre el riesgo de olvidar algunos aspectos relevantes; para darnos cuenta de detalles que por medio de la observación participante hayan pasado desapercibidos; y para corroborar o contrastar testimonios obtenidos por otras fuentes.

El uso de la fotografía, desde su origen, ha estado estrechamente vinculado a la idea de documento, porque por medio de ella se retrata de manera fiel una porción de la realidad. Por ello sigue siendo un respaldo confiable, a pesar de ser susceptible de manipulación, como un medio para reproducir la realidad. En nuestro caso, el registro fotográfico o uso de imágenes fue indispensable ya que, por un lado, hay una estrecha relación con la producción visual de los actores y, por otro, porque nos apoyó a aprehender para la investigación tanto aspectos generales como ciertos detalles importantes de las situaciones que presenciamos durante las interacciones de los actores.

El registro fotográfico se utilizó a lo largo del trabajo de campo, de dicha documentación se eligieron imágenes de acuerdo a su pertinencia para enriquecer y evidenciar algunos de los aspectos comentados en el presente documento. La mayoría de las fotografías que se muestran en éste trabajo son de nuestra autoría. En algunos casos empleamos imágenes recopiladas por otras fuentes, por lo que en ellos se indica en el pie de foto el autor correspondiente.

Para la realización de las tomas utilizamos como herramienta una cámara fotográfica, acompañada de un dispositivo de memoria interna con suficiente capacidad. La cámara fotográfica empleada también contaba con la función de grabación en video, por lo que se realizaron algunos registros audiovisuales, sin embargo se privilegió la toma de imágenes fijas para poder utilizarlas dentro del texto presente.

La relación entre la producción visual de nuestros actores (muchos de ellos emplean justamente el soporte fotográfico) con el registro de imágenes que realizamos en el trabajo de campo facilitó muchas veces que la cámara fotográfica no fuera percibida por ellos como un elemento que perturbara el desarrollo de sus actividades.

#### ***3.4.4. La entrevista***

Las técnicas de investigación empleadas fueron consideradas en el diseño metodológico porque, entre otras ventajas, nos permitieron obtener datos de mayor profundidad sobre los actores y el ámbito relacionado con su producción. La observación participante apoyó en la obtención de informaciones que se pueden recolectar a simple vista, incluso durante estancias cortas en la región de estudio, pero para alcanzar un nivel de análisis más profundo, debíamos interactuar de

forma más puntual con los actores en su contexto, para ello empleamos la técnica de la entrevista.

Por medio de la entrevista el investigador “logra por lo general aprender de qué modo los informantes se ven a sí mismos y a su mundo, obteniendo a veces una narración precisa de acontecimientos pasados, y de actividades presentes” (Taylor y Bogdan, 1987: 105). En el caso de los artistas con quienes trabajamos la presente investigación, la entrevista nos sirvió de apoyo para obtener datos sobre su experiencia en SCLC y trayectoria profesional, información de su propia voz, que además no era posible encontrar en otras fuentes de información.

Dentro del enfoque cualitativo, la entrevista presenta ventajas al entrevistador, como la posibilidad de adaptar las preguntas o el diálogo de acuerdo con las condiciones del momento, a la evolución de las respuestas y en general de la participación de los actores. Como lo mencionan Taylor y Bogdan “en completo contraste con la entrevista estructurada, las entrevistas cualitativas son flexibles y dinámicas. Las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas” (1987: 101); estas particularidades también facilitaron el diálogo y la comunicación con los actores, ya que al poder redirigir o reestructurar las preguntas en medio de su desarrollo, logramos profundizar en lo que nos relata cada actor de acuerdo con la conveniencia de nuestros objetivos pero también de una buena comprensión o entendimiento de otros aspectos no contemplados previamente que pudieran arrojar cierta luz sobre las relaciones y formas de producir de cada artista.

En las primeras visitas y observaciones al campo de estudio, se tuvieron charlas informales con diversos artistas, incluso algunas se realizaron durante el diseño del protocolo de investigación (ver imagen 26). Estos encuentros nos dieron pistas y la experiencia fue útil en la aplicación de las entrevistas a nuestros informantes o actores sociales.



**Imagen 26. Plática con Kiki Suárez, procedente de Alemania y residente en SCLC desde hace más de 30 años, en La Galería (espacio de la cual es propietaria), octubre 2009.**

Posteriormente, realizamos las entrevistas previamente acordadas con los informantes o actores. Éstas se realizaron durante el periodo de septiembre 2013 a marzo 2014, contando el tiempo de transcripción de las mismas. Se emplearon dos tipos de herramientas, la primera: el guión de entrevista, que sirvió de respaldo en la organización de aspectos por indagar con nuestros actores (en concordancia con los objetivos y categorías de análisis).

Diseñamos dos guiones de entrevista (consúltese el anexo 3), los cuales más que tener la función de dirigir, nos orientaron sobre los temas y aspectos que debíamos abordar por ser de interés para la investigación.

Sin embargo, como veremos más adelante los artistas manejan diferentes técnicas o trabajan su producción con características particulares, por ello en ciertos casos las preguntas se personalizaron, para enfocarnos en proyectos o experiencias puntuales en su trabajo.

La segunda herramienta: una grabadora digital, nos sirvió para el registro del audio durante las entrevistas. La memoria tiene sus límites y para no correr el

riesgo de olvidar datos o detalles de lo relatado, consideramos desde el principio el uso de dicho aparato. Y que además éste contara con las características técnicas adecuadas: como suficiente capacidad en la memoria de grabación, larga duración de la batería, con un sistema que facilitara el manejo de los archivos de audio, así como el traslado de éstos a una computadora para su procesamiento.

En la selección de los actores empleamos como principales criterios, teniendo como directriz los objetivos de la investigación: su trayectoria en el ámbito local, nacional o internacional de las artes visuales (ya sea con reconocimiento de su trabajo como artista emergente o con trayectoria); la vinculación de su producción con los discursos o la práctica del arte contemporáneo; cumplir con la característica elemental sobre su localización geográfica, que radique en la ciudad de SCLC; además de contar con tiempo suficiente y disponibilidad para ser entrevistado.

Para conocer a algunos de los actores nos acercamos directamente a ellos, en eventos como inauguraciones, exposiciones o talleres. Esta forma de aproximarnos a ellos correspondió con la intención de conocer (en el contexto donde se desarrollan) el tipo de interacciones y relaciones que se organizan entre los propios actores, debido a que en dichos eventos se hacen evidentes muchas de las conexiones profesionales y personales que mantienen, en los temas que comentan, las actividades que planean o realizan en conjunto, por mencionar algunas. También entramos en contacto con los artistas por medio del correo electrónico o de alguna red social (como facebook), principalmente para tener información sobre sus actividades profesionales, así como para acordar alguna cita.

Precisamos que para elegir con quienes trabajaríamos como informantes no usamos la técnica llamada “bola de nieve”, porque si los entrevistados se conocían o eran “recomendados” por uno ya entrevistado la cercanía sería evidente y corríamos el riesgo de excluir a actores que no se encuentran en el círculo social más cercano a los primeros actores en contacto.

Así, una vez realizadas las primeras visitas al campo hicimos una lista preliminar de los artistas que trabajan y residen en SCLC, a partir de ella nos dimos a la tarea de elegir, de acuerdo con los criterios de selección mencionados, a los primeros actores o informantes claves: una fotógrafa local, perteneciente a los pueblos originarios, Maruch Sántiz (ver imagen 27); uno proveniente de otra latitud nacional, Luis Aguilar (ver imagen 28); y un artista visual de procedencia extranjera, Masafumi Hosumi (ver imagen 29).



**Imagen 27. Fotógrafa Maruch Santiz con su hijo.**



**Imagen 28. Fotógrafo Luis Aguilar.**



**Imagen 29. Escultor Masafumi Hosumi.**

Una vez realizadas estas primeras entrevistas, tomamos en cuenta lo que Taylor menciona como un siguiente paso: “después de completar las entrevistas con varios informantes, se diversifica deliberadamente el tipo de personas entrevistadas hasta descubrir toda la gama de perspectivas de las personas en las cuales estamos interesados” (Taylor y Bogdan, 1987: 103), y procedimos a seleccionar al resto de los entrevistados tratando de atender a la variedad de actividades o técnicas que desarrollan los artistas en el medio del arte local: una directora de cine y video, originaria de Chenalhó, María Dolores Arias (ver imagen 30); un artista y galerista chiapaneco Alejandro Tello (ver imagen 31).



**Imagen 30. Cineasta Dolores Arias.**





Imagen 31. Artista visual Alejandro Tello, (imagen del artista).

Al concertar las respectivas citas con los artistas con la finalidad de realizar las entrevistas, se privilegiaron los espacios reconocidos y cercanos a los artistas, pero también con su práctica. En contraste con el procedimiento para la observación participante, donde nosotros acudimos a presenciar las actividades y aspectos que involucran a los actores en los escenarios o espacios que consideramos importantes dentro del ámbito local de las artes visuales, para las entrevistas buscamos que el actor se sintiera en un ambiente con el cual se identifica o cómodo al momento de interactuar y “mostrarse”, por lo que la selección del lugar fue determinada de acuerdo con sus propias preferencias y requerimientos, así:

mientras que los observadores participantes llevan a cabo sus estudios en situaciones de campo "naturales", los entrevistadores realizan los suyos en situaciones específicamente preparadas. El observador participante obtiene una experiencia directa del mundo social. El entrevistador reposa exclusiva e indirectamente sobre los relatos de otros (Taylor y Bogdan, 1987: 102).

La mayoría de los encuentros para las entrevistas se realizaron dentro de los espacios de trabajo o en los lugares relacionados con su producción, lo cual favoreció para conocer su entorno; asimismo apoyó para situarnos en las condiciones adecuadas para el desarrollo de las conversaciones, de tener privacidad, ser escuchados y escuchar atentamente sin distracciones y concentrados en lo que los actores dicen y cómo se conecta con los datos que buscamos obtener. Dado que “escuchar activamente” es una habilidad esencial para realizar una entrevista (Seidman, 1998), por ello nuestras intervenciones se enfocaron a redirigir o puntualizar en algún tema o aspecto, además de realizar las preguntas previstas, sin interrumpir al interlocutor. En todos los casos las entrevistas tomaron tono de charla, es decir, los actores mantuvieron una actitud relajada y de confianza en la interacción, respondiendo sin vacilar o evadir las preguntas.

Así, de igual forma que “la observación participante, las entrevistas a profundidad requieren capacidad para relacionarse con otros en sus propios términos” (Taylor y Bogdan, 1987: 114) tratando de evitar la unilateralidad por nuestra parte, esto último no fue una empresa difícil debido a nuestra experiencia en el ámbito de las artes visuales, y al previo conocimiento del contexto y de algunos de sus actores, que nos sirvió para encontrar cierta familiaridad o entendimiento mutuo, así como para interrogar concretamente sobre ciertas experiencias de su trayectoria tanto profesional como personal.

Durante las entrevistas también se realizaron algunas anotaciones, sin embargo decidimos darle poco espacio a los apuntes para no crear un ambiente demasiado formal, que incomodara (por falta de atención) o pusiera tensión o desconfianza en el diálogo entablado con los participantes. Posteriormente, realizamos las transcripciones de los audios obtenidos, éstas se pueden consultar en el anexo 4. Finalmente, realizamos relecturas para poder captar o reflexionar

detenidamente la información e ir correlacionándola con datos obtenidos por medio de otras fuentes.

### **3.5. Triangulación de datos de la investigación**

Dentro de las diferentes modalidades de triangulación, destacamos que en nuestra investigación utilizamos lo que se denomina como: “triangulación de datos: utilizando una gran variedad de fuentes de datos en un estudio” (Rodríguez Gómez, 1999: 70). Durante el trabajo etnográfico empleamos las técnicas e instrumentos descritos en las páginas anteriores, que nos arrojaron diversos tipos de informaciones: imágenes fotográficas, carteles, invitaciones, anotaciones, grabaciones de audio, notas de prensa, entre otros.

Para trabajar esta diversidad de informaciones recurrimos a la triangulación de datos, como un procedimiento que, por un lado, nos permitió comparar entre sí parte de lo recabado y, por otro, apoyó a darle validez, ya que “su objetivo es provocar el intercambio de pareceres o la contrastación de registros o informaciones”, pero también estos entrecruzamientos sirven “como pistas de revisión para comprobar los procesos seguidos por el investigador y poder analizar la corrección del propio proceso de investigación” (Pérez Gómez, 1996: 126).

La contrastación de los datos la trabajamos para visualizar coincidencias o discrepancias entre las informaciones obtenidas por las diversas fuentes, pero también observar las relaciones que se desarrollan entre los actores. Por ejemplo, mediante la observación participante en inauguraciones percibimos la presencia frecuente de algunos artistas o actores, además pudimos constatar que algunos se conocen entre sí, o que hay cierta familiaridad al entablar conversaciones; de la misma forma, durante el trabajo de campo, recolectamos invitaciones o referencias

de los diferentes lugares de promoción para los artistas, por medio de estas fuentes los datos obtenidos indicaron nexos profesionales entre algunos de los actores, al momento de trabajar una exposición colectiva, un proyecto o evento (ver imágenes 32 y 33); y de la misma forma, en las entrevistas narraron experiencias principalmente vinculadas a la práctica artística, donde hacen mención de su cercanía con otros artistas locales. Estos datos nos llevaron, entre otras cosas, a visualizar cierto tipo de interacciones entre los actores y a identificar quiénes mantienen mayor contacto con los demás.



Imágenes 32 (izquierda) y 33 (derecha). Invitaciones a exposiciones que muestran conexiones entre algunos de los artistas visuales residentes en SCLC. La primera refiere a la exposición de Masafumi Hosumi en la Galería Miau miau, espacio dirigido por Alejandro Tello y Johana Uvence. En la segunda, se muestra información sobre la exposición de Masafumi Hosumi en Japón, acompañada de una charla en la que presentó el trabajo de artistas mexicanos, incluidos los chiapanecos: Alejandro Tello y Johana Uvence.

Para la validez de la fuente oral trabajamos de la misma forma, por medio de la comparación, tratando de identificar en las diversas informaciones si había coincidencia, por ejemplo, con la postura o discurso que el informante manifestaba oralmente. Igualmente, en la revisión de las entrevistas logramos identificar los vínculos no solo entre los actores en un nivel local, sino con artistas en otros

contextos nacionales e internacionales, lo cual no permitió ampliar nuestra perspectiva sobre el tipo de relaciones que entablan en el proceso de sus proyectos visuales.

La triangulación de datos tiene correspondencia con el acopio de informaciones de distintas procedencias. De manera general, en esta investigación empleamos la triangulación para entrelazar entre sí los datos adquiridos con una misma técnica, como una entrevista con otra del mismo actor, o entre diferentes actores; pero también para examinar informaciones de diferentes naturaleza, por ejemplo parte de una entrevista que describe un evento, con el registro fotográfico realizado sobre el mismo evento o sobre otros del mismo tipo.

El trabajo de triangulación nos permitió ganar exhaustividad en la investigación, en el objetivo de mostrar la validez de los datos obtenidos. Por ello, esta tarea se realizó en la etapa avanzada del trabajo de campo, ya que tomamos en cuenta que en la investigación cualitativa los datos están sujetos al contexto que los genera y que, para adentrarnos en el contexto de estudio, era necesario tiempo para recabar suficientes datos que comparar y analizar entre sí.

### **3.6. Codificación y categorización para el análisis**

Ante la variedad y abundancia de datos que obtuvimos, el ejercicio de triangulación nos apoyó a su organización y análisis ya que en la información contrastada se clasificó la recurrencia de acciones, discursos o prácticas de los actores, esto nos orientó a crear los códigos que estructuraron nuestras categorías de análisis.

La creación de códigos y categorías atiende al interés de generar grupos conceptuales en los cuales se ha ordenado la información relevante, respecto a los objetivos de la investigación.

Una vez que revisamos y clasificamos los datos, buscamos identificar particularidades del contexto de estudio, sus dinámicas y construir mediante ellas códigos, nombrados en palabras o ideas claves, que nos sirvieron para la articulación de categorías. En esta fase:

es importante aclarar que la codificación no es de ninguna manera un proceso rígido, puede iniciarse determinando ciertos códigos y, conforme el análisis avanza, pueden surgir nuevas categorías que sustituyan, incluyan o subdividan categorías anteriores; éstas se incorporan y el proceso se dinamiza (Álvarez, 2003: 189).

Así, una vez que construimos las categorías de análisis revisamos repetidas veces en diferentes momentos del análisis si la información que agrupamos en cada código le correspondía y cómo se conectaba con otras informaciones, otros códigos y categorías, para evaluar su pertinencia en la investigación como parte de lo que fueron los hallazgos.

Por ejemplo, al revisar parte de la información recabada vimos que sobresalían aspectos relativos a la producción: en las entrevistas los actores resaltaron su experiencia desde sus primeros acercamientos a las artes visuales, así como las actividades que consideran les permiten estar actualizados con nuevas técnicas, discursos o disciplinas, que apunta a un proceso constante de aprendizaje. De ello derivó la necesidad de abordar no solo cómo aprendieron sobre las artes visuales (o alguna de sus áreas), sino también la(s) forma(s) de crear su obra, o cómo financian los materiales para ello.

Asimismo, por medio de los datos recabados notamos que en la experiencia de los artistas, tanto en su formación como en su producción (ya en el contexto sancristobalense), hay ciertas circunstancias que han favorecido, al igual que actores han apoyado o colaborado en su trabajo. En algunos casos, estas colaboraciones o situaciones viabilizaron directamente la realización de la

producción visual; pero, en otros casos, apoyaron a realizar diferentes actividades relacionadas con la práctica artística contemporánea, como la curaduría, la gestión o la promoción. De igual forma, encontramos que algunos factores han limitado el desarrollo de su trabajo, por ejemplo la falta de recursos económicos, materiales y de espacios apropiados para producir y difundir su obra, orillándolos a trabajar, en la mayoría de los casos, de manera alternativa o independiente; o a desarrollar vínculos de cooperación y apoyo con otros actores.

A partir de las relaciones que nuestros actores entablan con artistas y otras personas dentro del ámbito cultural, así como de su experiencia tanto en el contexto de estudio como fuera de él, van asimilando ciertas ideas, conceptos, conocimientos que enriquecen o van caracterizando su obra y actividades en la práctica artística. Esto es un aspecto importante dentro de nuestra investigación, debido a que muchas veces los elementos o referentes que emplean, que imprimen o expresan en la obra, nos muestran por un lado sus preferencias, pero por otro también formas de trabajar: tiempos, procesos o materiales (ver imágenes 34 y 35), referentes culturales o aspectos identitarios.



**Imagen 34.** De la serie *Nahuales pin pon, mutantes imaginarios*, de Alejandro Tello. Elaborados con lana (producida por artesanas de Los Altos de Chiapas) y materiales diversos, como plástico, cuerdas, hilos, de acuerdo con el personaje diseñado.



Imagen 35. Obra escultórica en proceso, de Masafumi Hosumi. Elaborada en madera, en su taller en SCLC, septiembre 2013.

Durante el proceso de codificación cuidamos que las categorías construidas reflejaran las ideas plasmadas en las diversas informaciones recabadas. En esta etapa buscamos que la codificación no solo implicara un tipo de etiquetado de la información, sino que los aspectos destacados estuvieran delimitados y, a la vez, mantuvieran correspondencia entre sí.

Respecto a las categorías las nombramos como si se tratase de unidades temáticas (ver esquema 1), tomando en cuenta que ambas, la categorización y codificación, se vinculan o están asociadas en función de que: “una categoría queda definida por un constructo mental al que el contenido de cada unidad puede ser comparado, de modo que pueda determinarse su pertenencia o no a esa categoría” (Rodríguez Gómez, 1999: 208).



## Esquema 1. Categorías y códigos de análisis

<b>Formación y producción artística visual</b>
Formación y trayectoria en la práctica artística
Recursos económicos y materiales
Producción (técnica)
<b>Redes sociales</b>
Relaciones y contactos
Vinculación con organismos gubernamentales
Lazos de cooperación o coproducción con otros artistas visuales
<b>Referentes culturales en la producción</b>
Estética y discurso del arte contemporáneo
Elementos de las culturas originarias
Referentes culturales

Es importante señalar que algunas informaciones dentro de los relatos de algunos de actores, en las imágenes fotográficas, en las anotaciones de campo o en otras informaciones recopiladas pueden vincularse a dos códigos o categorías al mismo tiempo. Es decir, encontramos relación entre diferentes datos, que nos dejan ver la correspondencia entre las diferentes acciones de los actores, así como en las redes de relaciones que trazan para posibilitar o facilitar su producción, al igual que para promoverla.

Así mismo, mediante los datos recabados y su procesamiento fue posible percatarnos de que gran parte de las interacciones que se desarrollan entre ellos, o entre otros actores relacionados con el ámbito de las artes visuales, hay un

intercambio de informaciones sobre los procesos creativos, sobre el trabajo personal que cada uno desarrolla, pero también sobre la obra o eventos relacionados con las artes visuales (de enseñanza o difusión), que desarrollan otros actores tanto locales como foráneos, entre otros aspectos que van influyendo o reafirmando ideas en torno a la práctica artística actual.

## **CAPÍTULO 4. PRÁCTICAS DE LOS ARTISTAS VISUALES EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS**

En este capítulo, se presenta el análisis correspondiente a los datos de la investigación. Al estudiar las acciones e interacciones que los artistas visuales emprenden en sus diversos procesos de producción, vemos que éstas se organizan en diferentes etapas, por ello con la experiencia personal de los actores en relación con su formación y la obtención de conocimientos (técnicos, conceptuales, discursivos o teóricos) sobre la práctica artística que desarrollan. Estas informaciones darán cuenta de las historias y acciones que configuran el panorama de la producción artística visual en el contexto sancristobalense, tanto en las obras como por sus discursos.

Identificamos la vinculación que entablan los actores con diversas instancias, para atender o posibilitar la obtención de los recursos económicos y materiales que viabilicen la ejecución de su trabajo, como los momentos o situaciones donde las interacciones se dinamizan; de igual forma sucede con la conexión que mantienen con otros artistas para generar diálogos o intercambios en torno a su práctica y producción. En esta etapa las acciones de los artistas no se restringen al interés de conseguir medios para desarrollar su obra, sino también para promoverla.

Las conexiones e interacciones que los actores llevan a cabo desde su formación, así como en las etapas de producción y promoción de su obra, hay

circunstancias y motivaciones que les orientan o sugirieren las temáticas, el empleo de ciertas técnicas y modos de percibir su propia práctica.

#### **4.1. Procesos de formación de los artistas visuales**

En este primer apartado, presentaremos aspectos relevantes sobre las maneras en que nuestros actores se han acercado e involucrado con la práctica artística, este acercamiento se vincula con el proceso de formación que han tenido, el cuál es continuo, debido a que constantemente buscan actualizarse (respecto a los avances tecnológicos, los nuevos espacios de exhibición o promoción de su trabajo, de los diferentes discursos o tendencias en torno al arte). Así como los modos en que la formación de cada actor ha contribuido a reafirmar su interés hacia determinada técnica o medio; a redefinir formas de concebir la práctica artística; y de continuar con la búsqueda de nuevos procesos o conceptos relacionados con su producción visual.

Es importante señalar, que las opciones y posibilidades que han tenido los artistas para poder formarse, sean estudios académicos o de manera autodidacta, varían tanto por las preferencias personales, como por diversos aspectos socioculturales o contextuales que intervienen, condicionan o posibilitan el acceso a una institución, la adquisición de materiales diversos para aprender y practicar, la cercanía con personas vinculadas con el medio de las artes visuales o el arte contemporáneo, entre otras cuestiones implicadas con la obtención de conocimientos y contactos relativos a su práctica.

Las diversas experiencias de los artistas en su proceso de formación han apoyado también a definir o diversificar las técnicas o temáticas, y de forma general el tipo de obras o proyectos que elaboran. Por ejemplo, para algunos la educación recibida desde temprana edad fue determinante para decidir comenzar

a estudiar o practicar alguna técnica artística, es el caso del escultor japonés Masafumi Hosumi, que menciona: *Desde chiquito, desde la secundaria me gustaba mucho la civilización maya, olmeca, inca, egipcia, por todo, su trabajo en escultura de piedra. Por eso desde los 13 o 14 años ya estoy apuntando a escultor.*

Para otros, fue el acercamiento a contextos vinculados al arte y la cultura visual, lo que motivó su interés por aprender una disciplina determinada, sobre todo cuando provienen de ciudades con amplia oferta de espacios y de propuestas, como la Ciudad de México, de donde es originario el fotógrafo Luis Aguilar, cuyo testimonio hace remembranza de su experiencia cuando era muy joven:

*me empecé a acercar mucho a los centros culturales del D.F., o sea me gustaba lo que pasaba ahí, había un interés propio [...], el primer taller de fotografía que tomo así ya formalmente, ya tenía mi camarita, ya tomaba fotos, pero formalmente es el Circo volador, como en el 98 más o menos.*

De forma parecida sucedió con Alejandro Tello, artista visual de Comitán de Domínguez, ciudad que a pesar de no contar con la misma oferta que el Distrito Federal, tiene una rica tradición en la promoción cultural:

*Mi formación empieza creo que como a los 15 años, me metieron a un taller de pintura, fue como el primer acercamiento hacia las artes visuales, en Comitán [...], después me invitan cuando tenía como casi 18 años a trabajar en la Casa de la Cultura en Comitán, en el área de video y fotografía y bueno pues como no sabía nada me capacitaron, empezaron para hacer ediciones en video, en súper VHS y hacía fotografía [...], y en la preparatoria había una materia opcional de artes plásticas que era fotografía, entonces es ahí fue donde empiezo a meterme al cuarto oscuro, empecé a revelar a trabajar con película blanco y negro y de ahí pues en general llevo como 12 años en la fotografía.*

Sin embargo, para algunos de los actores la decisión no siempre fue basada en una intención premeditada, sino que se presentó como una oportunidad de aprender algo nuevo, como nos cuenta Maruch Sántiz, fotógrafa tsotsil del municipio de San Chamula: *creo que desde un principio no fue por gusto, porque al*

*principio no sabía de qué manera empezaría a trabajar fuera de la comunidad y en esta búsqueda comenzó cursando talleres de literatura, escritura del tsotsil y actuación, y posteriormente de fotografía:*

*desde diciembre del 93 llegaron los voluntarios: Carlota, Joaquín, de diferentes países como Estados Unidos y otros de España y Brasil, ellos tenían el plan con sus amigos de hacer un laboratorio profesional, me invitaron y me gustó el fotograma me interesó bastante, así empecé a aprender.*

O en el caso de Dolores Arias, originaria de Chenalhó, que su interés se vio influido por circunstancias vinculadas a los acontecimientos históricos, como el levantamiento del EZLN que atrajo la atención y presencia de medios de comunicación internacional, provocando ciertos cuestionamientos o preocupaciones en ella sobre la falta de noticias traducidas o generadas en su lengua materna, lo cual limitaba a la población de su comunidad a informarse:

*cuando yo estaba en la comunidad, fue lo del 94 y todo eso, y yo vi que llegaban muchos medios, no sé yo tenía como nueve años, vi que llegaban muchos periodistas de diferentes lugares y estaba lleno de gente, de periodistas y un mundo de personas que hablaban en la televisión, la prensa la radio, todos te hablaban y te decían de lo que estaba sucediendo, pero no había esa información en tsotsil. Entonces, por ejemplo, mis abuelos no hablan nada de español, bueno no hablaban nada de español solo tsotsil, entonces era un poco complicado para ellos comprender lo que estaba pasando, comprenderlo a través de la televisión o la radio.*

Esto más adelante lo vincula a sus intereses profesionales y como nos comenta: *nace como esta inquietud de por qué no trabajar estos proyectos audiovisuales pero en lenguas originarias, al menos en mi idioma que es el tsotsil.*

Sin embargo, en el caso de las artistas procedentes de pueblos originarios, como Maruch y Dolores, los primeros acercamientos formales, para aprender técnicas y lenguajes de la producción visual o audiovisual, no se dieron en sus respectivas comunidades, sino una vez que se trasladaron a vivir a la ciudad de SCLC, es decir, cuando entraron en contacto con el mundo occidental. Mientras

que los artistas que no provienen de poblaciones originarias, desde temprana edad tuvieron contacto ya sea con alguna herramienta de registro o reproducción artística visual, por medio de talleres, o de referencia de familiares, o por la posibilidad o acceso a asistir a exposiciones en museos.

Respecto al interés de los actores por darle seguimiento y continuar su aprendizaje y práctica se mostró de diversas formas; por un lado, algunos optaron por la educación formal o escolarizada; por otro, se inclinaron por el aprendizaje autodidacta o por medio de talleres libres o cursos informales, y algunos también combinaron ambos tipos de estudio, como Alejandro Tello:

*estudí la carrera de comunicación, la terminé pero en todo este lapso Johana [Uvence] como que también ha sido como la influencia, la influenciadota (sic) de mi información porque ella es artista visual y ella de alguna manera me estuvo enseñando el rollo de la composición. Aparte que he estado en varios talleres, seminarios, diplomados, todo relacionado con la imagen y no solo con la fotografía, también con la escultura, con el dibujo, con el performance, con curaduría que es lo último que acabo de cursar.*

Una trayectoria con cierto parecido a la que emprendió Dolores, al menos inicialmente, ya que ella igualmente estudió la licenciatura en comunicación y en su incursión laboral tuvo la oportunidad de experimentar en las cuestiones técnicas, que fueron encaminando y complementando su proceso de aprendizaje:

*tenía como la inquietud, es que podemos hacer más cosas, ya están los programas de radio pero había que hacer más cosas, videos o algo. Entonces dije: ¿será tan difícil hacer videos?, y fue que agarré la cámara y empecé, primero fue con material que ya había, que había grabado, podemos hacer una cápsula con todo esto y hablar sobre los pueblos originarios a partir de todas estas imágenes, entonces comencé a ver las imágenes, no sabía nada, nada. Eché a perder mil veces el trabajo y volvía a cerrarlo y repetía, pero finalmente empecé poco a poco a encontrarle más cosas al programa, a entretenerme más con eso y encontré que era apasionante [...] fue a partir de ahí que empecé como a perfilarme en mi mundo audiovisual y como que lo interioricé demasiado y dije: tengo que estudiar algo que tenga que ver.*

Y comenzó a estudiar la maestría en Cine documental en la Universidad de Chile en el 2011, en donde desarrolló su primer largometraje titulado *Bankilal*.

Dentro de los que realizaron una formación más autodidacta o informal se encuentra Luis, quien prefirió seguir un esquema más libre que lo llevó a realizar cursos y seminarios diversos, todos fuera de Chiapas, por ejemplo como nos menciona respecto a sus inicios:

*me meto a la Activa, y la Activa yo creo que me sirvió no para mucho, me sirvió como para convencerme que iba a ser fotógrafo”, o posteriormente en el Centro de la Imagen: entré al Seminario yo creo que eso si fue, es muy importante para el tiempo actual de como pienso la fotografía.*

Es importante mencionar que en Chiapas la formación y profesionalización dentro del campo de las artes visuales, aún hoy en día, se mantienen distanciadas de la academia, y lo constatamos en la falta de programas de educación superior dedicados a su enseñanza, a excepción de la licenciatura en Artes Visuales de la UNICACH y talleres libres en diversas instituciones. Por ello, muchos artistas no han podido acceder a una educación superior en términos formales, y en ocasiones (cuando en su contexto hay oferta de espacios educativos) muchos prefieren formarse de manera autodidacta dada la rigidez de algunos programas o la lentitud con la que se adaptan los currículos o contenidos a las necesidades y constantes cambios de la práctica artística contemporánea, como Alejandro Tello lo comenta:

*siento que la Escuela de Artes da cierta plataforma pero más hacia las artes plásticas no a las artes visuales, todo mundo está ahorita como en la onda del grabado de no sé qué época, bueno si hablamos de la historia del grabado en Chiapas se remonta hacia los 20, entonces por eso digo no sé en qué etapa estarán, pero todavía sigue rezagada.*

Esto ha motivado que algunos de los artistas visuales busquen otras opciones para aprender o actualizarse en su práctica, fuera de la entidad chiapaneca. Uno de los principales destinos es la Ciudad de México, por la diversidad de opciones que ofrece, tanto en programas de educación superior como en seminarios, diplomados



o talleres de corta duración. Dentro de la primera opción destacan la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda; y en la segunda, encontramos diversas escuelas, centros culturales o museos como el Centro de la Imagen, Academia de San Carlos, la Casa del Lago, Gimnasio del Arte, Academia de Artes Visuales, Escuela Activa de Fotografía, entre otros.

También sobresale la ciudad de Oaxaca como un lugar de recurrencia en la formación de los artistas visuales residentes en SCLC, especialmente por las actividades que se realizan en el Centro de las artes San Agustín, como el Seminario de fotografía contemporánea que cuenta con la plantilla de profesores y el programa del seminario que se imparte en el Centro de la Imagen (en la Ciudad de México). En dicho seminario estudiaron Alejandro y Luis como parte de su formación en fotografía. Cabe mencionar que la ciudad de Oaxaca se ha posicionado como un centro importante de formación en las artes visuales en el sur del país, debido en parte a su ubicación, que facilita el acceso por encontrarse, en este caso, más cerca de Chiapas que de la capital del país. Sin embargo, es importante señalar que optar a estas alternativas para su formación demanda que los actores cuenten con un capital económico, así como del tiempo y las condiciones para viajar a dicha ciudad.

Retomando la visión que los artistas tienen de los centros de enseñanza en la localidad chiapaneca, hay coincidencias en las formas de percibir a éstos: por ejemplo mientras Alejandro señala el rezago en dichos espacios institucionales, respecto a los contenidos y la oferta educativa en el campo de las artes visuales, Luis comenta sobre su experiencia en el espacio de enseñanza que dirige desde el 2012, el Gimnasio de Arte Chiapas:

*podría parecer que el Gimnasio es muy contemporáneo porque digamos es el que está filtrando información, pero no es que estemos casados con lo contemporáneo, el*

*problema es que aquí casi cualquier cosa resulta contemporáneo cuando la fotografía se quedó atorada en los 80 aquí.*

Sin embargo, los actores manifestaron que una de las principales limitantes o aspectos que determina o condiciona su participación en la vida académica es el acceso o la disponibilidad de recursos económicos y materiales, no solo para realizar su formación sino también, de forma notable, para la producción de sus proyectos visuales. El testimonio de Maruch nos muestra esta situación:

*Soy independiente, pero es difícil porque depende a veces si dan la beca o no dan la beca, para poder desarrollar la actividad que uno quiere, es una competencia siempre, postulo tal convocatoria sale o no sale... siempre ha sido la desesperación de que no salga y aparte de ser madre de dos hijos es un poco complicado.*

Esta explicación al mismo tiempo nos da luz respecto a otras cuestiones no menos importantes como la desigualdad social y las mismas diferencias culturales. La necesidad o motivación de continuar, a pesar de no contar con el capital o recurso para producir, también ha movilizado a los actores a desarrollar estrategias o nuevas formas de trabajo, como la vinculación con otros actores. Una de las principales opciones que los artistas buscan en las instituciones, tanto privadas como pertenecientes a diferentes niveles de gobierno, son los incentivos económicos para la producción, por medio de becas.

De acuerdo con la información recabada en la investigación, el panorama que encontramos respecto a estos incentivos destinados a la producción de las artes visuales (o plásticas, en algunas convocatorias aún se maneja este término) fue que a nivel local, en el municipio de SCLC, no se emiten convocatorias ni realizan eventos destinados a financiar o apoyar a los artistas en alguna de sus etapas del proceso de producción.

A nivel estatal el encargado institucional de la promoción cultural y artística es el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CONECULTA-Chiapas), desde

aquí se emite una convocatoria anual del Programa de Estímulo para la Creación y el Desarrollo Artístico de Chiapas (PECDA) para las disciplinas de artes visuales, medios audiovisuales, literatura, danza, música y teatro; destinadas para los artistas en diferentes etapas de su formación o trayectoria: jóvenes creadores; creadores, desarrollo artístico individual, investigación artística y grupos artísticos. Este programa cuenta con un número de estímulos que ha oscilado entre 23 y 27 las últimas cinco emisiones (con excepción del 2013),<sup>11</sup> destinados para todas las disciplinas mencionadas y para los artistas residentes en los diversos municipios de la entidad, por lo cual resulta ser muy alta la demanda en comparación con la cantidad de becas que se otorga. Además del CONECULTA no hay otras instituciones gubernamentales estatales que otorguen este tipo de apoyos. De los actores en estudio Alejandro y Maruch han sido beneficiarios de este estímulo.

Dentro de las convocatorias nacionales encontramos entre las más destacadas las que realiza CONACULTA, al igual que su homóloga estatal ofrece estímulos para incentivar la producción artística en diversas áreas, esto es gestionado mediante el Fondo Nacional para la Cultura y la Artes (FONCA) el cual emite convocatorias, algunas de ellas anuales, como la Beca Jóvenes Creadores.

Y otras convocatorias, con periodicidad ocasional, que se organizan en coordinación con otras instituciones tanto mexicanas como extranjeras, entre ellas encontramos la convocatoria, para realizar estudios en artes, dentro del Programa de Artes Aplicadas, con dos becas; o las becas para Residencias Artísticas en el extranjero en conexión con embajadas, centros culturales, educativos, entre otros; y la beca que ofrece el Programa para Estudios o residencias artísticas en el

---

<sup>11</sup> En las convocatorias PECDA 2011 y 2012 se ofrecieron 27 estímulos; en el 2013 no hubo convocatoria; en el año 2014 fueron 23 y en la convocatoria vigente 26.

Extranjero, en convenio con el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Existen otras dependencias de gobierno que esporádicamente publican convocatorias con alguna temática relacionada de acuerdo con la institución que la emite; o las instancias que deciden apoyar determinados proyectos donde participan los artistas porque está en su intereses la promoción cultural. Masafumi nos mencionó su experiencia con relación a lo anterior, por ejemplo con la Embajada de Japón en México, que posibilitó en 1993 la realización del Simposio Internacional de Performance en Tuxtla Gutiérrez; o con una organización gubernamental japonesa que lo ha invitado cada año, desde el 2010 a la fecha, a realizar cursos de arte en Japón, pagándole todos sus gastos y honorarios.

Dentro de las instancias privadas son diversas las ofertas tanto nacionales como internacionales, y los actores pueden enterarse de ellas dependiendo del acceso que tengan a la información por medio de Internet, gacetas, contactos con los organismos, entre otros.

Respecto a las dependencias privadas, localizadas en SCLC, que ofrecen incentivos o apoyos para la producción o formación de artistas visuales se distinguen principalmente *organizaciones no gubernamentales* que trabajan diversos proyectos en el ámbito del arte local o de vinculación con otros contextos (cercanos como San Juan Chamula, Zinacantán, o en el extranjero como Nueva York, Los Ángeles o Berlín, por ejemplo la *Ford Foundation*, en el cual ha participado Maruch Sántiz; o el Centro Hemisférico (vinculado con FOMMA), mediante el cual Dolores Arias obtuvo una beca para realizar sus estudios de posgrado.

También algunas de estas organizaciones apoyan eventualmente con otro tipo de recursos a proyectos visuales o audiovisuales que consideran afines al trabajo o intereses que persigue la institución. Un ejemplo de ello es la asociación civil *Melel Tojobal*, orientada a la defensa de los derechos de personas en

situaciones de marginación y riesgo social, que financió en el 2008 la impresión del libro *Migración: sueños y esperanzas del sur* (Aguilar, 2008), en el que Luis presenta su proyecto de fotografía documental del mismo título, que retrata escenas que se desarrollan en la travesía de migrantes que cruzan el país desde la frontera sur con Guatemala, hasta su arribo a la frontera norte, donde intentan cruzar hacia Estados Unidos (ver imagen 36).



**Imagen 36.** Parte del proyecto fotográfico *Migración: sueños y esperanzas del sur*, de Luis Aguilar. En la imagen presenta a una familia frente al muro fronterizo, mirando al lado estadounidense, Tijuana Baja California, 2008.

Vemos que los artistas, por un lado, durante la planeación o proceso de producción de su trabajo ejecutan acciones que buscan de diversas maneras viabilizar la realización y promoción de éste. Y, por otro, se encuentran con las pautas, criterios o políticas de las instituciones artísticas y culturales que funcionan como estructuras, y permiten o limitan las acciones de los actores, al otorgar o no los espacios y los recursos materiales.

Asimismo, los actores nos dejaron ver, tanto por medio de las entrevistas (ver anexo 4), como de las charlas informales que tuvimos, que el contexto familiar (vinculado al sociocultural de donde provienen) ha influido o impulsado su formación, algunas veces por medio del apoyo moral o económico para la

realización de estudios, como vemos en las historias de Dolores o de Alejandro; otras, a través del contacto con técnicas artísticas desde temprana edad, como con Masafumi; o motivado por algún pariente cercano que trabaja con medios visuales o audiovisuales, como en el caso de Luis; y en ocasiones por la importancia que le dan a los rasgos culturales vinculados con la historia familiar o la herencia cultural de su lugar de origen.

De forma particular, esto último resalta en el caso de Maruch, no porque sus padres hayan influido en su decisión de aprender la técnica fotográfica, sino porque ella ha sido enlace o motivación para que algunos de sus familiares cercanos también se interesen por aprender una técnica de registro visual o audiovisual, principalmente la foto, como nos comenta:

*yo creo que a mis hermanitos les gustaron (sic) la foto, porque mi hermana Dolores esta haciendo, no sé si ya hizo su película y también está haciendo video, también toma fotos. Si se ha movido también pero primero vi que se interesó en la fotografía porque estudió comunicación, ella pudo avanzar un poco más; y mi otro hermano que es Genaro también es fotógrafo. Yo les invité desde aquel año y estuvieron llegando para recibir el taller.*

Ambos hermanos, Dolores y Genaro Sántiz Gómez, al igual que Maruch, estudiaron dentro del Archivo Fotográfico Indígena (AFI) o estuvieron vinculados al *Chiapas photography project* (CPP) como estudiantes de talleres y/o en la labor de promoción de su trabajo. El libro titulado: *Pox / Posh a traditional liquor from Chiapas*, que incluye fotografías y textos de Genaro Sántiz, publicado en el 2005, forma parte de dicha participación con el CPP.

También su hijo Juan Leonardo Jiménez Sántiz desde temprana edad ha participado en cursos y exposiciones de fotografía, algunos incluso impartidos o en los que colabora Maruch, como sucedió en el Taller de intercambio cultural, organizado por *The Lower East side Girls Club*, en agosto del 2014. Las actividades

realizadas en dicho taller incluyeron clases y ejercicios de fotografía que se efectuaron en diversos parajes del municipio de Chamula (ver imagen 37).



**Imagen 37. Participantes del Taller de intercambio cultural, organizado por *The Lower Eastside Girls club* (Nueva York), apoyado por el Museo *Na Bolom*. A la derecha, en la primera fila, se encuentra Maruch y, del mismo lado en la parte posterior del grupo, Juan Leonardo (su hijo).**

Agosto 2014, imagen obtenida del sitio oficial en Internet de la organización:

[www.girlsclubworldwide.org](http://www.girlsclubworldwide.org).

Como vemos cada actor ha recorrido diversos caminos en el proceso de formación de la(s) técnicas artísticas elegidas para trabajar su producción. La trayectoria lograda ha originado que algunas veces hayan sido convocados para impartir clases, por ejemplo Masafumi quien fue invitado a ser profesor en la licenciatura de artes visuales de la UNICACH en el 2005; o a que consideren la docencia o impartición de cursos como una forma de transmitir su experiencia, a la vez que una opción para obtener ingresos.

En este último caso, algunos deciden con recursos propios o en colaboración con otros artistas proponer talleres libres (generalmente enfocados a una técnica como fotografía, video, pintura o escultura) o incluso seminarios en colaboración con profesores residentes en la localidad y de fuera, como es el caso del Gimnasio de Arte Chiapas. Estas acciones son significativas porque apoyan a ampliar o diversificar la oferta educativa en arte local.

La elección de trabajar como docentes o en actividades relacionadas con la práctica y producción artística visual les permite continuar desarrollándose dentro de su área profesional, a la vez que funciona como un conector con artistas, alumnos, responsables de instituciones culturales o educativas, y otros actores que contribuyen a la construcción de redes de relaciones, que analizamos en el siguiente apartado.

#### **4.2. Interacciones y redes de los artistas visuales**

Mediante el trabajo de campo realizado hemos podido constatar que ciertas acciones de los artistas visuales residentes en SCLC varían de acuerdo con los recursos socioeconómicos y culturales con que cuentan desde su lugar de origen, en principio, y posteriormente también de los que su búsqueda, tanto dentro de los espacios oficiales como fuera de ellos, les proporciona.

Las ampliación de redes de relaciones concerniente al ámbito de la práctica artística se ve favorecida por la organización de actividades colectivas en las que los actores proponen espacios o eventos que los acerque entre sí y con otros actores para generar diálogo tanto al interior del contexto coeto, como en vinculación con artistas que se encuentran en otros lugares geográficos, principalmente dentro del país.

Asimismo, las posibilidades de entablar contacto con diversos actores se han diversificado también con el uso de las tecnologías que, por un lado, les permiten a los artistas comunicarse con actores del ámbito cultural y artístico de otras partes del mundo; y, por otro, difundir su obra de forma virtual en la Web, desde distintas redes sociales o plataformas para compartir información.



#### *4.2.1. Construcción de redes, acciones para la participación de los artistas visuales en el contexto local*

El entorno sancristobalense ha contribuido a delinear algunas características de las dinámicas de nuestros actores. De acuerdo con lo revisado en el capítulo 2, el trazado urbano de la ciudad sancristobalense orienta a que el principal lugar de encuentros sea su centro histórico, debido a que en esta parte de la ciudad se ubica la mayoría de los servicios, instancias educativas, laborales o los espacios de difusión cultural. Y de forma específica, ahí suceden muchas de las interacciones entre los artistas relacionadas con su práctica, por la ubicación de los espacios donde se realizan talleres, exposiciones, charlas y obtienen materiales o servicios relacionados con la producción artística.

Sin embargo, la construcción de relaciones personales, en el ámbito de las artes visuales, muestra cierta semejanza con lo descrito anteriormente sobre la configuración de la población en la localidad. La incidencia de las actividades dentro del perímetro del centro es menor en los artistas provenientes de comunidades originarias que el de los artistas provenientes de otros estados del país o del extranjero. Es el caso de Maruch, quien vive en una zona periférica, cuya colonia está conformada por integrantes de su comunidad o comunidades tsotsiles aledañas, y su desplazamiento al centro de la ciudad es realizado en función de cuestiones que cubren una necesidad como son la compra o venta de materiales (no solo para su producción artística, sino también artesanal u otra actividad con la que solventa gastos o ingresos para la manutención de su familia) y la mayoría de veces que asiste a actividades relacionadas con la práctica artística es porque está involucrada, de alguna manera, como expositora, profesora u otro rol.

Las redes que van construyendo los artistas visuales en la localidad funcionan como tejidos de colaboración; sin embargo, esto no se ha desarrollado de

igual forma para todos. Vemos coincidencia entre los artistas procedentes de las comunidades originarias, quienes al llegar a la ciudad buscan apoyo de otras personas de su lugar de origen, que han migrado a SCLC con anterioridad, para intercambiar informaciones sobre convocatorias, empleos y otras cuestiones que les conecta con el contexto o con las actividades artísticas. Tanto Maruch como Dolores llevan varios años viviendo en SCLC, por lo que las redes de contactos se han expandido y diversificado, pero al principio fueron sus familiares quienes tuvieron un papel destacado durante su transición y adaptación en la ciudad.

Los artistas que provienen de otras ciudades en su mayoría conservan fuertes lazos familiares (y en algunos casos también profesionales) con personas de su lugar de procedencia, pero se caracterizan por trazar nuevas conexiones con contactos que viven o conocieron en el contexto coeto. Estas conexiones han posibilitado o apoyado la organización de diversas actividades para la formación, producción o promoción de su trabajo, entre ellas destacan: proyectos de exposición, talleres, charlas, salidas de campo, entre otras.

Algunas de las relaciones profesionales que los actores mantienen con otros artistas o personas vinculadas al ámbito del arte local, además de que tienden a convertirse en relaciones de amistad, han tenido como resultado el intercambio de experiencias en torno a la práctica de algunas de las disciplinas o técnicas de producción artística visual, así como a diseñar acciones para generar mayor oferta artística y cultural.

Una de las estrategias desarrolladas por algunos de los artistas visuales que nos interesa resaltar es la organización, aprovechando las relaciones y los intereses en común, para crear espacios propios donde se promueva la producción propia o la de otros artistas; para realizar exposiciones, talleres, pláticas o reuniones de trabajo. Esta parte del trabajo en colectivo ha impulsado de forma especial la escena local de las artes visuales locales.

Encontramos que algunos de ellos han trabajado en proyectos colectivos, como la creación de espacios de difusión de trabajos fotográficos: la Galería Miau miau, creada por los artistas visuales Alejandro Tello y Johana Uvence; la Galería Canthil4, conformada por los fotógrafos Efraín Ascencio, Alejandro Tello, Leonardo Toledo y Fabián Ontiveros; el Gimnasio de Arte Chiapas, que su coordinador Luis Aguilar trabajo con enlaces del Distrito Federal (el Gimnasio de Arte) y algunos actores locales; son algunos de los ejemplos, como se explica en el apartado 2.3.2, Espacios culturales alternativos o independientes.

Estos espacios si bien requirieron, para su configuración, de la organización de los artistas entre sí, también les demandó la creación de nuevas conexiones con otros artistas, con diversos públicos, con instituciones y otros espacios afines. Como el evento denominado Circuito Cerrillo que involucró a cuatro galerías ubicadas en el barrio del Cerrillo: Miau miau, Studio Cerrillo, La Dolorosa y Museo-galería y cuya finalidad nos relata Alejandro:

*el cerrillo está un poco retirado, la gente no llegaba, como esa necesidad, por llamarlo así necesidad, como ustedes de aplicar hacia la cuestión artística, de involucrar a la gente, tanto del barrio como de la comunidad artística, se hizo el circuito Cerrillo, que fue una experiencia bastante interesante, desafortunadamente ya no se le dio continuidad, después del 4º, se hicieron en tres ocasiones, falta de recursos, falta de compromiso por parte de los galeristas y pues también había ciertas diferencias.*

De la misma forma, Alejandro junto con Johana, que crearon la Galería La Santa (posteriormente Salón de arte contemporáneo Miau miau), han expandido sus contactos y relaciones con artistas visuales tanto locales como foráneos que trabajan en diversas áreas, con la finalidad de diseñar talleres y seminarios; o con diversos actores (artistas, galeristas, gestores de espacios culturales, por mencionar algunos) para la organización de eventos como exposiciones (ver imágenes 38 y 39), ciclos de cine, cursos, etcétera.



BALCON DE ARTE  
siempre algo nuevo...!

pregunta por nuestros cursos de verano  
taller pintura y fotografía

Exhibida del 16 al 30 de Julio de 2011  
entrada libre

Calle Chiapa de Corzo no. 50  
Barrio el Cerrillo  
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, Méx.



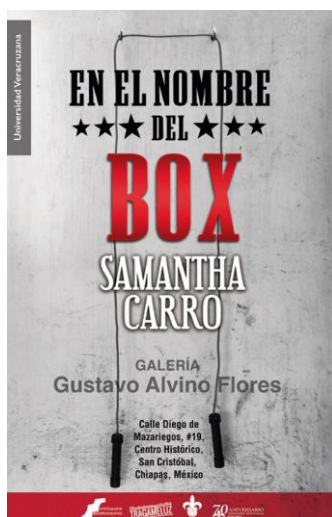
Imágenes 38 (izquierda) y 39 (derecha). Invitaciones a exposiciones realizadas en el salón de arte contemporáneo Miau miau. La primera, promueve la muestra de Sergio Borja, pintor argentino, residente en SCLC; la segunda, es para la del fotógrafo oaxaqueño Barak Torres.

Otro proyecto colectivo es el grupo de Fotógrafos Independientes, entre los más activos de sus integrantes se encuentran: Alejandro Mazariegos, Leonardo Toledo, Alma Ruiz, Efraín Ascencio, Alejandro Tello, Luis Aguilar, Fabián Ontiveros, Moyses Zúñiga, Cecilia Monroy, Astrid Rodríguez, Issac Guzmán, por mencionar algunos. Este grupo fue creado en el año 2002 como una iniciativa que, mediante acciones organizadas de manera colectiva, promueve la producción y debate de ideas en torno a la fotografía, y que se ha caracterizado por su apertura a la diversidad de temas, usos o estilos que se dan en la producción fotográfica y artística actual. Para ello, los integrantes han diseñado diferentes actividades entre las que destaca el Festival Tragameluz que lleva 13 emisiones anuales en las que, como mencionan en su página en Internet,<sup>12</sup> ha contado con la participación de más de 150 fotógrafos y fotógrafas en exposiciones y otras actividades en diferentes lugares del estado de Chiapas, dichas actividades son realizadas con recursos

<sup>12</sup> <http://www.tragameluz.org.mx/>

aportados por los miembros del grupo, así como la búsqueda de espacios para exponer. Esto ha propiciado que los actores se vinculen o contacten a promotores culturales, galeristas o dueños de espacios, destinados o adaptados para la exhibición de la obra.

En los últimos años el festival ha mantenido un carácter abierto a la participación de fotógrafos interesados, sin importar su lugar de residencia. Por ello, encontramos que actualmente no todos los fotógrafos participantes en el colectivo radican en SCLC, muchos han participado desde otros municipios de Chiapas o estados del país, en respuesta a la convocatoria emitida cada año, y asisten o envían su obra al evento (ver imagen 40).



**Imagen 40. Cartel de la exposición fotográfica de la veracruzana Samantha Carro, que se realizó dentro del marco del XIII Festival Tragameluz, y tuvo como invitados diversos fotógrafos de la Universidad Veracruzana.**

Estas acciones favorecen la ampliación de las redes de relaciones que los artistas trazan en el ámbito de las artes visuales, tanto en el contexto de SCLC como fuera de él. Ya que, como vimos, desde la etapa inicial de formación hasta la organización de eventos o espacios, su búsqueda no se limita al contexto local; Asimismo, contribuye a diversificar la forma de proyectar su trabajo, e incluso a

cambiar ciertas convenciones de la práctica artística, por ejemplo: trabajando en conjunto, de forma poco común al usual trabajo en solitario del artista, como lo señala Luis Aguilar:

*cada vez nos ayudamos, nos acompañamos, salimos juntos a hacer foto, porque también estamos rompiendo el mito de la fotografía como trabajo individual, simplemente porque que necesitas quien te cargue los rebotadores, entre todos nos apoyamos y aportamos ideas.*

Como contraparte, las acciones que realizan los actores para desarrollar sus actividades profesionales nos dejan ver las limitaciones que enfrentan para poder atender o participar en los eventos, exposiciones, talleres, entre otras actividades. Maruch nos proporciona un ejemplo al respecto:

*siempre pasa que si tengo que ir a la comunidad o si tengo que ir a tomar fotos, no hay tiempo he perdido muchas exposiciones aquí en San Cristóbal, aparte de ser mamá.*

Así también, la visión de los artistas sobre las instituciones gubernamentales ha contribuido a crear una relación tanto de aproximación, en el caso de algunos artistas, principalmente en la búsqueda de recursos económicos, de espacios para exposición o de apoyo con materiales para la producción o difusión de su obra; como de distancia, en el caso de otros, por querer mantener cierto estado de autonomía ideológica y libertad de acción.<sup>13</sup> Esto último lo constatamos con el

---

<sup>13</sup> Ni la obra de los artistas, ni el eje discursivo o ideológico de los espacios que han creado para difundir su producción buscan confrontación o crítica política explícita. Sin embargo, privilegian la idea de la libertad de elegir temas, artistas, formatos y de la organización en general de sus exposiciones y de su producción. En algunas actividades vemos un interés por vincular la producción con situaciones de injusticia social a nivel local y nacional, como en el trabajo fotográfico mencionado de Luis Aguilar, sobre el tema de migración; o la reciente exposición fotográfica en la vía pública organizada por el colectivo de Fotógrafos Independientes, sobre diversas problemáticas sociales, entre las que se incluyó la desaparición de los estudiantes de la normal de Ayotzinapa, Guerrero o la serie de conversatorios sobre la libertad de expresión

punto de vista de Dolores al preguntarle si ha buscado apoyo con las instancias de gobierno del estado:

*tampoco me he acercado, porque cuando tú te metes con instituciones gubernamentales empiezan a limitar tu trabajo, o sea tú ya no puedes ser libre en lo que quieres decir, a veces. Entonces tienes que cuidar mucho el lenguaje, que estás diciendo que estás grabando, cómo lo estás grabando porque hay gente que te está patrocinando y que si no les gusta tu trabajo pues no te dan nada, esa parte es un poco complicada.*

La distancia entre sí también se ha dado por la falta de mecanismos de comunicación e involucramiento hacia los actores por parte de quienes están al frente de las instancias culturales gubernamentales, como comentamos respecto al reciente proyecto del Museo de Arte. Esto se refleja en la crítica que se ha hecho sobre el uso de los espacios físicos con que cuentan; en la escasa convocatoria para participar en proyectos culturales que organizan; en el diseño de los criterios que imponen para obtener incentivos para la producción; entre otros aspectos.

Por lo anterior, se destaca mayor actividad de los artistas en espacios culturales independientes e incluso en lugares comerciales destinados a otro tipo de servicios como cafeterías, bares o restaurantes (abordados en el apartado 2.3.3, Espacios adaptados para promover el arte). La escasa participación de los actores en espacios gubernamentales se debe a la falta de condiciones para acceder a ellos: mediante el pago de una tarifa –como en el Centro Cultural del Carmen–, o adaptando las temáticas o aspectos formales a las convocatorias que CONECULTA u otra instancia gubernamental realiza.

Por último, la docencia o la impartición de cursos son actividades que todos nuestros actores han desempeñado, esto si bien conlleva a la obtención de una retribución económica, también proporciona la oportunidad para desarrollar

---

organizada por el mismo colectivo en el marco de la exposición de la World Press Photo 2014, realizadas entre marzo y abril de 2015 en la espacio cultural La Enseñanza.

nuevas redes y contactos. También, es a través de su práctica que los artistas muchas veces extienden conexiones e incluso influencias, como vimos en el caso de Maruch respecto a sus hermanos y su hijo.

#### *4.2.2. Diversificación de redes y referentes por medio de la práctica artística visual*

Los actores, al seleccionar ciertos temas relacionados con aspectos culturales e identitarios de donde provienen, relacionados con su propia historia o de algún interés personal para desarrollar un proyecto, su producción sirve de puente para reconstruir vínculos con personas de su lugar de origen, de SCLC, o de otras latitudes.

La cercanía entre elementos de la cultura o lugar de origen con lo que se representa en la producción visual se ve con mayor énfasis en las experiencias de Dolores y Maruch, quienes manifiestan nostalgia y un sentimiento de arraigo por su localidad de procedencia y la necesidad de regresar, sino a vivir, por medio de su trabajo. La primera de forma más personal, acercándose a personajes puntuales como lo hizo en su largometraje *Bankilal* (ver imagen 41), o como lo ha planeado para su próximo proyecto documental, en el cual hablará sobre su abuelo quien es tejedor de sombreros tradicionales de paja, pero ahora por problemas de salud está perdiendo la vista y a punto de abandonar su oficio.





**Imagen 41. Parte del equipo de producción y personajes de la película *Bankilal (El hermano mayor)*, realizada en el municipio de Chenalhó, Chiapas. En la primera fila la directora Dolores Arias y el director de fotografía, de origen chileno, Rafael Albarrán; en la segunda fila el protagonista y su familia.**

La segunda, Maruch, trabaja temas relacionados con las costumbres de la cultura tsotsil, desde su primer trabajo: *Creencias* (ver imagen 42), hasta su más reciente serie fotográfica, cuyo título nos señala el tema, *Creatividad del proceso de lana y el bordado*, desde donde plantea un registro de aspectos de la cultura tsotsil que considera relevantes, como parte de la identidad y de la memoria que comparten diversos pueblos originarios de la región. Para ambas el desarrollo de su producción ha motivado que estén en contacto con personas claves en el lugar de registro de las imágenes, ya sea para que les proporcionen información, les den acceso a un lugar específico o para que les permitan retratarlos.



*Mu xtun jlo'tik vach ch'umte' k'usuk no'ox lobolal, yu'un la vach chtal lol.*

Es malo comer chayote gemelo, dicen que el nuevo ser puede nacer gemelos.

*It is bad to eat twins of the vegetable chayote because a new baby will become twins.*

**Imagen 42. Fotografía y texto (en tsotsil, español e inglés) parte de la serie *Creencias* de Maruch Sántiz, que consta de más de 40 fotografías, tanto en blanco y negro como en color, realizadas entre 1993 y 2002.**

La difusión de su trabajo ha contribuido en gran parte a crear otro tipo de redes que han facilitado que se vinculen con organizaciones, investigadores, promotores u otro tipo de actores interesados en el arte y la cultura de pueblos originarios en diferentes partes del mundo, como sucedió con el documental *Bankilal*, que fue presentado en el festival Berlinale (Festival internacional de cine en Berlín), dentro de la sección de cine indígena de Latinoamérica o al Festival internacional de cine de Valdivia, Chile, y a los cuales su directora Dolores asistió. De la misma forma sucedió con los proyectos fotográficos de Maruch, principalmente la serie fotográfica: *Creencias*, que fue requerido para exhibirse en diferentes espacios de la ciudad de México, como la galería OMR; y en el extranjero en *Africus'95*, Johannesburgo, Sudáfrica en 1995, en el festival Mex-artes Berlín en el 2002, en la Bienal de arte contemporáneo de Taipei, China en el 2004, o en la

exposición de la Colección suiza Daros, realizada en Bogotá, Colombia en el 2005, por mencionar algunos de los más relevantes.

Gracias a la promoción o a los contactos derivados de estos eventos, Maruch ha sido solicitada y apoyada para participar en otros, como el evento sobre migración de la organización Voces mesoamericanas acción con pueblos migrantes, en el 2012; o en las recientes exposiciones que se llevaron a cabo en el 2014, en Zurich, Suiza o en Berlín, Alemania.

De la mano con su trabajo fotográfico, la experiencia que ha desarrollado ha motivado que también sea invitada a actividades de formación o de docencia en el contexto local y en otras partes de la república mexicana, como sucedió con el taller que impartió, en el 2014, en la comunidad de Ocotlán, Tlaxcala y del cual se derivó la exposición *Camino al Tinacal*; o de su participación como alumna del Taller de intercambio cultural, organizado por *The Lower Eastside Girls club* (Nueva York) en el 2013, del que fue profesora nueve años después.

La mayoría de las veces el trabajo de Maruch y Dolores ha tenido una recepción relacionada con sus orígenes étnicos y culturales, lo cual ha orientado a que la proyección de su trabajo sea en el marco de eventos que buscan resaltar la producción indígena actual, aunque no se ha limitado a ello pues también su obra ha participado, como vimos en ejemplos anteriores, en eventos de arte contemporáneo.

En el caso de Luis vemos que a través de proyectos como el mencionado sobre la migración centroamericana hacia Estados Unidos o la serie fotográfica *El silencio está habitado*<sup>14</sup> se vincula con personas de diversas partes del país para hacer viable la realización de los mismos, para gestionar recursos para los gastos de

---

<sup>14</sup> Para ver más imágenes de la serie *El silencio habitado*, consultar: [www.luisenriqueaguilar.com](http://www.luisenriqueaguilar.com)

traslado o estancia, para contactar a las personas que formaron parte del registro, o para acercarse a su entorno (ver imágenes 43 y 44).



**Imágenes 43 y 44. Fotografías de la serie *El silencio está habitado* de Luis Aguilar, realizadas en Ciudad Juárez, Chihuahua.**

Los vínculos que los artistas trazan al realizar su producción se expanden tanto al interior del contexto chiapaneco como al exterior. En el primer caso, Luis nos relata su intención por comenzar una serie fotográfica de las viudas en SCLC o un proyecto titulado *calzan*, que se enfoca en el *comportamiento de nosotros lo que somos de afuera en las comunidades indígenas*, como nos mencionó en la entrevista.

Respecto a este proyecto, nos interesa destacar que, aunque la temática indígena en el arte ha sido una constante en el trabajo de personas que vienen de

fuera y perciben como exóticos a los escenarios, los habitantes y las costumbres de las comunidades originarias, Luis no busca documentar bajo esa mirada que refuerza la distinción hacia “el otro”, sino que su interés es registrar las formas en que algunos personajes justamente ajenos al contexto indígena se acercan y participan o se comportan en él (ver imagen 45).



**Imagen 45. Retrato de Gustavo, a quién Luis describe como “un *caxlan* que tiene años participado en el carnaval de San Juan Chamula tocando el Caracol, y es muy conocido entre la comunidad chamula”, realizado por Luis Aguilar, en 2014.**

Y con ello trata de evitar convenciones que gran parte de la producción fotográfica (así como en otras técnicas) local e internacional ha empleado para representar a dichas poblaciones, como él lo comenta:

*todo mundo va y fotografía las comunidades indígenas y va y lo repite y repite, y digo ¿yo qué sé de las comunidades indígenas?, ¿cómo podría tomar [en foto] a las comunidades indígenas? Si no sé nada de ellas ¿no? Se me hace soberbio, racista, chafa, entonces si estuviera allá que puedo fotografiar, pues mi comportamiento, yo el de Luis y de los míos, que sí conozco cómo se comportan.*

En el segundo caso, para la construcción y expansión de redes fuera del territorio local, la actividad docente o como coordinador del Gimnasio de Arte Chiapas, también han apoyado a Luis ya que, dentro de las actividades que

organiza en el Gimnasio, ha contactado creadores (artistas o especialistas del medio fotográfico, pero también de cine, arte sonoro, entre otros) de diferentes procedencias como: SCLC, Tuxtla Gutiérrez, Ciudad de México o Rusia; además de los alumnos y personas de otras instituciones u organizaciones que participan en algún tipo de actividad conjunta para promover convocatorias o eventos relacionados con trabajos visuales o audiovisuales.

Así también, en la localidad sancristobalense, Luis y Alejandro comparten la experiencia de pertenecer al mismo colectivo de Fotógrafos Independientes y de participar en diversas acciones de promoción artística, como explicamos anteriormente en referencia a la experiencia de Alejandro como organizador de espacios y eventos de difusión del arte contemporáneo, así como parte de su formación fuera de Chiapas.

Respecto a la producción visual de Alejandro encontramos que varía en cuanto a las técnicas, materiales y estilos que emplea, entre ellos se encuentra el arte objeto, por ejemplo en su serie *Nahuales pin pon, mutantes imaginarios*, (ver imagen 31), en la cual busca apropiarse de materiales locales, como la lana que producen en Chamula, y contacta a personas que la trabajan en SCLC para conocer mejor la técnica o el proceso de elaboración de sus artesanías, como nos comentó: *me llama mucho la atención los animalitos que hacen, he trabajado con mujeres indígenas para saber si tienen un patrón y no es así, agarran la tijera y va, es como una cuestión muy innata.*

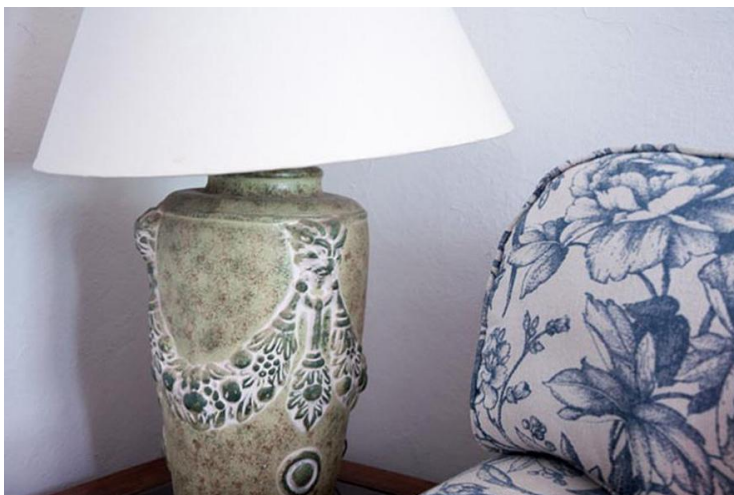
También trabaja con dibujos y esculturas, como en su proyecto *Bestiario* (ver imagen 46); video experimental; arte sonoro; series fotográficas, entre las que encontramos *Ochenta y uno, Teoría del miedo, La habitación del recuerdo, Proyecto 27*; libros de artista, libros objeto, o foto libros, como *Petit y Visitantes*. Lo anterior ha implicado que los procesos que sigue para realizar cada proyecto también sean variados.



Imagen 46. Pieza del proyecto *Bestiario*, de Alejandro Tello.  
Realizada con juguetes de plástico intervenidos, en el 2013.

Las temáticas que maneja son igualmente diversas pero predominan las que hacen referencia a cuestiones introspectivas tanto de él como de algunas personas que colaboran contando una historia o un evento de su vida. Esto se muestra en la serie fotográfica *Ochenta y uno* (ver imagen 47), se trata del registro de espacios y objetos de la casa donde vivió su infancia y su familia está por vender, y sobre la cual comenta: *estando allí, en la casa, empecé hacer recorridos sin destino, basado únicamente en la propia indagación y desorientación del espacio familiar inhabitado* (fragmento del texto de la serie, publicado en [www.Artmajeur.com](http://www.Artmajeur.com)).

De igual forma en la serie *La habitación del recuerdo*, Alejandro nos cuenta anécdotas e historias sobre personajes que exponen sus intenciones suicidas. O en el *Proyecto 27*, que reflexiona, apoyado con referencias al trabajo del psicólogo suizo Jung, sobre la máscara como elemento de apariencia, de la personalidad, como un elemento que marca designa ese otro rostro inconsciente del sujeto.



**Imagen 47.** Fragmento de la serie fotográfica *Ochenta y uno*, de Alejandro Tello, realizada en el 2014.

En el primer proyecto, *Ochenta y uno*, observamos un trabajo más íntimo y personal, que se pudo realizar prácticamente en solitario, al igual que en la serie *La teoría del miedo*.<sup>15</sup> En los referidos después, *La habitación del recuerdo* y *Proyecto 27*, Alejandro requirió de la participación de quienes narraron sus historias, o de quienes caracterizaron los personajes en las imágenes (ver imagen 48).



**Imagen 48.** Fragmento de la serie fotográfica *Ochenta y uno*, de Alejandro Tello, realizada en el 2010.

---

<sup>15</sup> Para conocer ésta y otras series fotográficas de Alejandro Tello, consultar: <http://www.artmajeur.com/es/artist/tello>



Nuevamente mencionamos la experiencia docente que casi todos los actores han tenido y que les ha servido para construir y ampliar sus redes de contactos y de colaboración. Masafumi no es la excepción, ya se comentó su conexión con instituciones gubernamentales que han apoyado la realización de proyectos o la difusión de los mismos, tanto en México como en Japón, pero además se ha desempeñado como profesor de escultura en la escuela de artes plásticas La Esmeralda, en la licenciatura de Artes visuales en la UNICACH y en varios talleres de corta duración, como el realizado en el centro cultural Jaime Sabines *Ver, tocar y aprender*, en el año 2009; o el reciente realizado con alumnos de la Escuela secundaria José Emilio Grajales, ubicada en Chiapa de Corzo. En la entrevista que le realizamos, incluida en el anexo 4, nos comenta que justamente en algunas ocasiones son amigos o conocidos suyos quienes lo han invitado a ser profesor, por ejemplo para dar clases en la UNICACH:

*Manuel Velázquez, mi amigo, que es pintor, trabajaba en la Universidad y él necesitaba un maestro de escultura y me invita . Él necesitaba alguien de Chiapas y vale la pena ser pionero, porque en Xalapa era maestro Ryuichi (Yahagi), y estaban otros escultores, por eso quería estar en un lugar más virgen donde no hubiera nada de escultura.*

O para dar talleres libres:

*En el exconvento en Chiapa de Corzo, estaba su ahora exdirector Mario Nandayapa y me invitó, ofreció prestar taller en el convento, un cuarto afuera, por un intercambio para enseñar a niños o artesanos de Chiapa de Corzo, sábado y domingo me prestaban el lugar y era gratis intercambio de clase.*

A partir de algunas de estas experiencias en la labor docente ha conocido a personas con quienes han realizado proyectos o piezas en conjunto, el colectivo de escultura y performance *Semilla Ocre* es un ejemplo de ello; debido a que algunos de los alumnos que tuvo en el taller de escultura, que impartió en el Exconvento de Santo Domingo, se convirtieron en integrantes de dicho colectivo y participaron en

él durante los tres años de existencia del grupo, entre 1994 y 1997. Algunos de ellos son: Vicente Mesinas, Roberto de la Cruz, Norberto García Benítez, Lucy Ovilla, Sebastián Sántiz, Hugo Marín y Rafael Araujo.

La trayectoria del escultor japonés se destaca por su participación en exposiciones en galerías locales, pero también en importantes certámenes, como en la XI Bienal Monterrey FEMSA, y espacios nacionales, como el Museo Universitario del Chopo, o en el Instituto de Artes de Xalapa, Veracruz; o internacionales como en la II Bienal de Fukushima, Japón, o en la Universidad de Tokai, Japón (donde también estudió). Su trabajo también ha sido publicado en libros y revistas, como en el catálogo-libro *Artistas que dibujan el aire*, donde la galería Arte hoy compila el trabajo de algunos artistas japoneses residentes que viven y trabajan en México.

El trabajo escultórico de Masafumi se ha distinguido porque enfatiza en lo formal como parte del lenguaje visual y conceptual, en el cual resaltan sus acabados detallados, la constante referencia a la naturaleza y la representación de formas orgánicas o abstractas. El artista japonés busca crear un diálogo con los materiales que emplea, como lo menciona el crítico de arte Magno Fernandes dos Reis, brasileño (residente en SCLC y, también, dueño de la galería Gustavo Alvino Flores): “El mundo de las piedras, en especial en Chiapas, es la clave para leer las esculturas de Masafumi (...) El escultor busca la posibilidades expresivas de la escultura: en los cortes, las texturas y la luz oscilante de sus obras” (citado en Espinosa, 2014: 25).

Esta empatía hacia la naturaleza, sus elementos tanto del mundo vegetal como del animal, así como la riqueza de los materiales que encuentra en la localidad para desarrollar su trabajo (ver imagen 49), han motivado el desarrollo de su trabajo en Chiapas. A ello, podemos agregar que los referentes antiguos del

arte maya trabajado en piedra (tanto en lo escultura como lo arquitectónico) han sido de gran interés dentro de su experiencia como artista plástico.



**Imagen 49.** Escultura de Masafumi Hosumi, talla en ámbar y madera, realizada en el 2013. Fotografía de Fuminori Saitou, incluida en el catálogo-libro *Artistas que dibujan el aire*.

Además, Masafumi mantiene fuertes vínculos de amistad con japoneses que residen en SCLC y Tuxtla Gutiérrez, algunos de ellos también profesores de arte, como el artista visual Shingo Kuraoka o el pintor Akio Hanafuji; o los músicos Rie Watanabe o Keiko Kotoku. Con algunos de ellos se ha mostrado la intención de trabajar en conjunto, sin embargo de acuerdo con su testimonio pocas veces se ha logrado, debido principalmente a la falta de tiempo. Uno de estos proyectos concretados es con el Grupo Yamasa, con el artista japonés Ryuichi Yahagi, en el 2010.

### **4.3. Hacia una interculturalidad en los procesos y prácticas de los artistas visuales**

Durante la investigación hemos observado que en el escenario sancristobalense las diferentes propuestas realizadas por los artistas nos indican parte de la configuración de la producción del arte visual local. Un referente inicial,

es la recurrencia en el empleo de técnicas tradicionales como la pintura, por ejemplo en trabajos de Alejandro Tello, Johana Uvence, Antún Kojtom, Juan Chawuk, Romeo (Dolorosa) Suárez, Akio Hanafuji, Kiki Suárez, Saúl Kak, entre otros; o la escultura, con la obra de Masafumi Hosumi, aunque muchos de ellos no emplean necesariamente un lenguaje o postura tradicional al trabajar en dichos medios.

Dentro de medios contemporáneos domina la fotografía, con Luis Aguilar, Maruch Sántiz, Alejandro Tello, Cisco Craig, Susana Castellanos, los integrantes del colectivo de Fotógrafos Independientes que, como se mencionó, ha tenido una presencia importante en la localidad, entre otros; y en la producción audiovisual documental, Dolores Arias y Pedro Daniel López, se encuentran entre los más destacados. Sin embargo, son pocos los ejemplos de los que trabajan con arte acción, instalaciones o intervenciones en espacios públicos o culturales, o propuestas con obras tridimensionales más allá de lo que puede plantearse como escultura, además de los gráficos con estencil o graffiti, uno de ellos es Caleb Duarte, con instalaciones o proyectos de arte-participativo.

Así también, hay poca recurrencia de los actores a trabajar en diversos medios, ya sea en proyectos u obras interdisciplinarias, o que su producción involucre, en diferentes momentos, el uso de diversas técnicas. Encontramos que Alejandro Tello, Masafumi Hosumi, Johana Uvence o Romeo (Dolorosa) Suárez corresponden en cierto sentido a la idea del artista multidisciplinario, ya que cada uno ha explorado diferentes recursos técnicas, formales y conceptuales en la construcción de su producción artística visual.

Sin embargo, observamos que algunos artistas que desarrollan su trabajo en una técnica, como la foto o la pintura, también se han interesado por variar referentes, temáticas, así como por incorporar a su obra materiales y otros aspectos

del contexto donde radican o cercanos a él; asimismo, tratan constantemente de analizar los cambios en la forma de concebir su obra o producción artística.

Respecto a los actores que provienen de comunidades originarias, Maruch Sántiz y Dolores Arias, vemos que es hasta su encuentro con instituciones gubernamentales o medios de comunicación fuera de su localidad, que tuvieron acceso al aprendizaje de un medio visual, como la foto o el video; mientras que los artistas que no provienen de dichas comunidades, desde temprana edad tuvieron contacto ya sea con alguna herramienta de registro o reproducción artística visual, por medio de talleres, por referencia de familiares o por la posibilidad y acceso a exposiciones en museos.

Esto marca los referentes que se imprimen en la producción personal, ya que mientras las artistas tsotsiles se han enfocado a la documentación de aspectos ligados a su cultura de origen, los artistas no pertenecientes a dichas comunidades, cada vez más, toman distancia de dichos referentes, o si los emplean hay una reflexión respecto a la forma en que lo hacen. Como el proyecto en proceso de Luis, titulado *Caxlan*, mencionado anteriormente.

En cuanto a lo mencionado líneas arriba sobre las artistas Maruch y Dolores, no quiere decir que no tengan referencias externas e internas que marcan cierta distancia con lo exclusivamente autóctono, desde el manejo del medio o herramientas de trabajo se presenta un cambio en la forma de ver y de registrar, pero también en los referentes estéticos y conceptuales al momento de construir su discurso, sin olvidar los vivenciales en la experiencia de cada una, como lo comenta Dolores:

*mi trabajo no es cómo decir “ah es a partir de la mirada de los tsotsiles”. No, es a partir de mi mirada, entonces yo como mujer tsotsil que salí de la comunidad y me fui a la ciudad ahora regreso a mi pueblo y veo de otra manera, o sea, mi mirada no puede ser la misma que la mirada de una mujer que está en su casa, que va todos los días a la milpa, que hace las tortillas todos los días, que está ahí a la orilla del fogón.*

Maruch también nos remarca que es consciente de esta diferencia, al señalar lo que ha dejado de hacer y la aleja, en cierto sentido, de tener una visión como la que tenía cuando vivía en su comunidad:

*a veces ya no me siento lo mismo como mujer Chamula, mujer del origen, lo que si siento muy diferente es que no pastoreo borregos, solo de vez en cuando, cuando tengo tiempo de ayudar a mi mamá pero ya no es lo mismo que diario.*

Las tensiones entre su forma de ver, de trabajar y querer comunicar, así como con las maneras que usan para relacionarse, con la finalidad de obtener una formación y desarrollo como artistas visuales, no dejan de estar presentes. Incluso dichas creadoras visuales tienen que hacerse de otros recursos en su trabajo si emplean su propio idioma, para que éste pueda ser comprendido en un plano más amplio que el de su propia comunidad. Para ello, recurren por ejemplo a fichas explicativas en tsotsil, traducidas a varios idiomas (principalmente español e inglés), como en el trabajo de Maruch; o la forzada tarea para Dolores de subtítular sus documentales para lograr su difusión, debido a que son realizados en su lengua materna, el tsotsil.

Esto último también se convierte en un rasgo peculiar que favorece o llama la atención de promotores, curadores o coleccionistas procedentes de otras culturas o contextos, en donde no se busca la repetición de los discursos dominantes del arte, sino otras formas de ver, emparentadas con las formas de hacer de occidente a través de los medios, pero con el uso de referentes culturales, estéticos y, a veces, conceptuales distintos. Por ello, no es casual que el trabajo de Maruch Sántiz se da a conocer internacionalmente en 1994, en los meses posteriores al levantamiento zapatista, cuando, con la atención internacional hacia la crítica de la representación indigenista, se motiva el despunte de la obra de algunos fotógrafos indígenas (Debroise y Medina, 2006).

Es importante recordar que la práctica artística visual se inserta en un sistema de estructura cultural, con parámetros estéticos, estilísticos, formales o discursivos definidos, de manera predominante, desde el pensamiento occidental. Esto ha influido de diversas formas en las maneras como es percibida su obra, así como en las formas que adoptan los mismos artistas para trabajar su producción y concebir el arte. Si bien, la producción en SCLC no comparte exactamente las mismas características y referentes que la producción que se genera en ciudades que funcionan como los centros legitimadores –la Ciudad de México por ejemplo–, si hay proximidad en cuanto al manejo de discursos en torno al arte, en los procesos técnicos que usan o en ciertas dinámicas que adoptan para promover y difundir la producción.

La formación y producción de los artistas visuales en SCLC también ha sido mediada por la enseñanza de una técnica desde la visión occidental, la mayoría de ellos: Luis, Alejandro, incluso Maruch y María Dolores, han aprendido como apreciar y documentar “correctamente” de acuerdo con las pautas que se conocen en la academia o en la educación formal, tradicional o contemporánea (esta última parte de la tradicional para proponer su transgresión). Para la construcción de un trabajo visual se encuentran con parámetros definidos de lo que se considera una buena exposición, un encuadre adecuado o coherencia discursiva, por mencionar algunos puntos.

A ello podemos sumar que su experiencia personal interviene proporcionándoles otras características al lenguaje visual que desarrollan, como lo menciona Luis Aguilar al referirse sobre la influencia que tuvo el contexto de origen en su práctica fotográfica: *la Ciudad México la tengo como tatuada, entonces mi fotografía era muy callejera, muy urbana, muy así pero pues ya con el tiempo se convirtió en otra cosa muy distinta.* De forma general muchos aspectos de las experiencias

vividas por los actores se reflejan de diversas formas en las imágenes y representaciones visuales que crean o registran.

Así, en su producción los artistas abordan situaciones propias del contexto chiapaneco, pero algunas veces también van más allá de lo local, como es el caso de la serie fotográfica *Migración sueños y esperanzas del sur* de Luis, la cual no solo se centra exclusivamente en la situación de los migrantes en la frontera de Guatemala con Chiapas, sino en registrar los diferentes experiencias de quienes se trasladan de una latitud, la chiapaneca o centroamericana, a otra en busca de arribar al país vecino del norte, y en dicha empresa también se enlazan con situaciones de otros contextos, en este caso, por su paso en estados mexicanos de Sonora, Chihuahua, Baja California y Coahuila, así como en la región fronteriza con Texas y Arizona. Aquí el tema de la migración no solo compete a problemáticas o aspectos en el territorio chiapaneco, que en sí mismo es complejo, sino que es una temática que toma cada vez más fuerza en los discursos políticos nacionales e internacionales o en la preocupación y crítica social. Es por ello, que en el arte otros creadores lo han retomado en diversas perspectivas y contextos de la geografía mundial, como en los proyectos del artista visual Alfredo Jaar, o de fotógrafos como Sebastião Salgado, Antonio Turok, Francisco Mata Rosas, por mencionar algunos.

Al analizar el trabajo de los artistas, hay que tomar que en la construcción de las redes que trazan para facilitar dicha producción, intervienen aspectos socioeconómicos y culturales, presentes tanto de forma evidente, como implícita, que median sus acciones, ya que “no se puede "respetar" la diferencia si al mismo tiempo no se cuestionan las relaciones sociales y económicas por las cuales esa diferencia aparece siempre subalternizada (Vich, 2001: 10).

Muchas veces estas diferencias o desigualdades limitan el diálogo o la participación entre los actores. Es la situación de Maruch, que muchas veces no participa en eventos organizados en torno a la promoción o producción de artistas



visuales en la SCLC, debido a la lejanía de su lugar de residencia al centro (donde comúnmente se realizan estas actividades), ya que vive en la periferia situada en colindancia con el municipio de Chamula. Y también porque debe destinar cierto tiempo para otro tipo de actividades que le ayuden a generar ingresos económicos para subvenir a sus necesidades y las de su familia (por ser madre soltera). Respecto a estas limitantes nos comenta:

*igual a veces me ocupo en pedidos de bordado, no salgo pues tengo que ocuparme y trabajar, de ahí ya no salgo. O siempre pasa que si tengo que ir a la comunidad o si tengo que ir a tomar fotos, no hay tiempo y así me he perdido muchas exposiciones aquí en San Cristóbal.*

O las limitantes que se imponen desde las instituciones gubernamentales u otras instancias que dividen los espacios de participación o difusión de la producción artística visual en la dominante y la indígena. Es decir, desarrollan políticas y programas de discriminación positiva, que buscan dar espacios a quienes por justamente por cuestiones de diferencia cultural (y de otros tipos) no siempre cuentan con la misma oportunidad de acceder a los espacios de cultura y arte en general. Como sucedió con la participación del documental del Dolores en la *Berlinale*, el cual fue seleccionado dentro de la sección de Cine indígena Latinoamericano.

Esta diferenciación es percibida también en los procesos de legitimación de la producción, donde los discursos o las miradas hacia lo indígena continúan resaltando estereotipos de sus costumbres, conductas y de la forma en que los perciben. Vanderlinden nos proporciona una muestra al referir que las fotografías de Maruch:

*ofrecen una imagen de una realidad contemporánea, que es ajena a la mayoría de nosotros y que conforma a una lógica completamente fuera de las concepciones occidentales o modernas de la ciencia y el conocimiento. ¿Cómo*

racionalizar algo tan inexplicable como las supersticiones o las costumbres ancianas en la Modernidad? (citado por Fraga, 2011: 5).

Dentro del apartado 2.4, La representación de la cultura maya en Chiapas dentro del arte visual, revisamos cómo las culturas originarias de Chiapas han despertado gran interés en artistas, antropólogos o viajeros que se han acercado a estas poblaciones, desde hace más de un siglo hasta la época actual, para estudiar o conocer sus costumbres, indumentarias, entre otros aspectos. Hoy en día este interés se continúa manifestando de diversas maneras, por ejemplo, favoreciendo la proyección de su trabajo en espacios destinados a mantener una idea de los pueblos originarios como intactos ante los cambios de la globalización o el impacto del desarrollo tecnológico.

Esto, por ejemplo, se manifiesta en las funciones y actividades del Museo de Culturas Populares que pertenece a la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA, y se encarga de realizar exhibiciones de artesanías o trabajos que resalten las costumbres y tradiciones de las culturas populares, entendiendo por ellas: las culturas originarias. Es en dicho museo donde Maruch presentó su trabajo fotográfico más reciente: *Creatividad del proceso de lana y el bordado*. Sin duda este espacio representa una opción importante dentro de la escasa oferta de opciones en espacios gubernamentales, sin embargo la orientación que ha tenido no ha promovido la interacción y participación entre actores de diferentes procedencias o pertenencias culturales.

Es importante resaltar que, a pesar de las limitantes mencionadas, identificamos procesos de identificación y vinculación entre los actores; si bien no todos se vinculan de la misma forma y bajo las mismas condiciones, sus acciones tienen una intención incluyente y en constante construcción tanto al interior del escenario local, como con actores de otros entornos nacionales e internacionales; lo cual puede enriquecer las experiencias de los artistas y su producción y, al mismo

tiempo, favorecer la visibilidad de dichos proyectos al exterior del contexto chiapaneco.

La segmentación marcada por las políticas culturales o programas de discriminación positiva crean fronteras simbólicas de diferenciación cultural o étnica, sin embargo, como contraparte, los artistas también mediante su práctica y experiencia en el contexto local reflexionan tanto lo propio (el comportamiento, la reproducción de hábitos o costumbres), como lo “otro”, en la relación que mantienen hacia lo que se considera externo. Lo que ha reafirmado nuestras observaciones acerca de cómo se interrelacionan y nos permite afirmar que en ningún momento percibimos actitudes discriminatorias o de diferenciación de género, pertenencia cultural, creencias religiosas, por mencionar algunas, que podrían ocasionar distanciamiento entre ellos o acentuar las diferencias o desigualdades.

Por otra parte, la búsqueda constante de los actores por actualizarse en la(s) técnica(s) que trabajan o informarse sobre los temas o referentes que abordan los motiva a asistir a talleres, charlas o exposiciones que se convierten en importantes espacios de contacto y diálogo entre artistas y otros actores del ámbito de las artes visuales. Para ello, los artistas aprovechan de los espacios de participación convocados por otros actores o diversas instituciones: las organizaciones no gubernamentales o asociaciones civiles enfocadas a atender alguna problemática social local (como las condiciones marginales o pobreza en el estado de Chiapas, la migración, aspectos de las culturas originarias) o global (por ejemplo, la libertad de expresión). Así también, aunque en menor medida al llamado de las instituciones culturales gubernamentales, principalmente a nivel nacional o internacional, y a las pocas alternativas que proponen las instituciones que se localizan en el ámbito estatal.

Los actores organizan sus propias estructuras de participación colectiva, algunos a través de la creación de espacios para promover su trabajo y el de otros que se localizan dentro del ámbito local como de fuera; mediante las conexiones que propician en la producción de su trabajo, la cuales no se restringen a personas involucradas con la práctica artística, ni a los residentes en SCLC, ya que como vimos Maruch y Dolores muchas veces toman a sus comunidades como escenario para la realización del registro o documentación visual, y también artistas que no provienen de estas comunidades originarias recurren en ciertas ocasiones a estos espacios.

No todos tienen la posibilidad o les interesa crear un espacio independiente para la promoción de las artes visuales, pero quienes lo han hecho construyen una red de relaciones que se enriquece en cada actividad que proponen en estos espacios, e incluso les demanda ampliar su experiencia a otros campos de la práctica artística visual para hacerlos funcionar, como la curaduría, museografía, o la gestión cultural. Así dentro del presente trabajo coincidimos con otras investigaciones en que “seguir a los actores en red no es optar por el punto de vista de los individuos en lugar de las estructuras, sino tomar en serio la relativa libertad de innovación de los actores”(García y Piedras, 2013: 11), por ello somos conscientes que al realizar ciertas acciones en conjunto y al organizarse colectivamente, los actores también van configurando sus propias reglas o modos de participación, es decir, nuevas estructuras en su práctica o al interior del ámbito local de las artes visuales. Como vimos, los artistas no excluyen las convocatorias institucionales, pero al mismo tiempo crean y usan sus propias tácticas, que también funcionan como estrategias más acordes con la realidad a la que se enfrentan.

Por su parte, los artistas que no han contado con estos espacios y experiencia han construido de otras formas sus contactos: por medio de las instituciones que

les permiten participar en talleres, exposiciones, intercambios o residencias artísticas, como Maruch en el Taller de intercambio cultural del Gils Club de Nueva York; o a través de trabajos en grupos temporales de trabajo, Dolores con el equipo de producción que la acompañó durante la grabación y edición de su documental; o Masafumi con colectivos como *Semilla Ocre* o *Yamasa*.

La permanencia o duración de los espacios y encuentros que promueven el trabajo de los artistas visuales varía entre algunos que se han mantenido vigentes por varios años, como: el colectivo de Fotógrafos Independientes que lleva 13 años (en los cuales se han incorporado nuevos fotógrafos); algunos de reciente creación como el Gimnasio de Arte Chiapas que lleva poco más de tres años; otros han modificado o adaptado al contexto su forma de operación, sobre todo cuando los recursos materiales no son suficiente para mantener espacios físicos como en el caso de la Galería Miau miau; o eventos como el Festival Tragameluz y exposiciones colectivas (que demandan a los artistas contactar a los espacios existentes en la localidad o la búsqueda de nuevos espacios de exhibición, incorporando algunos que no contemplaban en su perfil la promoción de las artes visuales, como Intervino, Bar restaurante El Cau, entre otros).

Como vimos, los artistas visuales desarrollan diversas estrategias, para generar espacios, encuentros y diálogos con la finalidad de promover la práctica artística visual. Dentro de estas acciones destacamos la importancia que ha tenido la participación colectiva, que además favorece que su producción tenga mayor visibilidad y difusión dentro o fuera de SCLC, que las redes que trazan se expandan a espacios diversos de la geografía mundial y que su experiencia se enriquezca con una variedad de referentes, tanto de su contexto de origen, de otros escenarios geográficos, así como la apropiación de referentes de las culturas locales.

Las interacciones que se generan en el desarrollo de su práctica, durante las diversas etapas o actividades (en la formación, en la realización de proyecto o piezas, en la búsqueda por promover su trabajo y desempeñar una actividad remunerada) nos permiten presenciar y distinguir como trazan un camino hacia la interculturalidad. Dicho camino no solo se circunscribe al contexto local, sino que se extiende a contextos muy diversos, con múltiples actores del ámbito de las artes visuales, como gestores, curadores, artistas, galeristas, funcionarios, modelos, profesores, etcétera.

La realidad social donde se mueven los artistas se presenta como un espacio dinámico, al igual que la práctica de los actores, quienes constantemente están en búsqueda de nuevos aprendizajes técnicos y conceptuales; de la construcción de un lenguaje propio; de la obtención de recursos para lograr la producción; de la creación de contactos para la participación colectiva o individual; así como del aprovechamiento de espacios para socializar o difundir su obra con públicos más amplios, ya sea en los lugares que crean o a los cuales pueden acceder. Es decir, esta construcción de redes, la formación constante en su oficio y la producción misma de los artistas visuales es procesual.

Las formas que los actores emplean para desarrollar su producción está marcada por dinámicas que propician el encuentro y el diálogo de manera continua, donde la vinculación entre los actores es de reconocimiento y colaboración, y en constante expansión.

## REFLEXIONES FINALES

La investigación realizada se inscribe dentro de un contexto específico, San Cristóbal de las Casas. Los diversos cambios tanto a escala local como global que impactan en el contexto sancristobalense han modificado las formas de comunicarse, de transitar y de relacionarse de sus habitantes tanto al interior de la localidad, como con personas de otros lugares. En las últimas décadas la ciudad de SCLC ha posicionado su imagen como lugar turístico y la oferta de servicios que atiende a los visitantes se ha incrementado y diversificado. En los discursos oficiales y en la promoción de servicios turísticos, resalta la referencia hacia ella como “capital cultural de Chiapas” o la denominación como “pueblo mágico”, que combina la finalidad de generar servicios y productos en el mercado del turismo, enfatizando en la promoción de los atributos histórico-culturales del lugar.

El atractivo que ofrece esta ciudad hace que no solo sea contemplada como lugar para visitar, sino también para residir, por lo que encontramos a personas de diversas procedencias geográficas nacionales e internacionales que motivadas por algunos de los aspectos mencionados se han asentado en ella.

Asimismo, los procesos migratorios, desde los años 70, que han movilizad o a integrantes de diversas comunidades indígenas chiapanecas hacia la ciudad de SCLC, han propiciado encuentros culturales diversos, tanto con personas de su

comunidad que se trasladaron anteriormente, como con quienes viven o transitan temporalmente en ella.

Los cambios que se han suscitado en el contexto local han propiciado el acercamiento de los diferentes actores en la localidad, que a menudo se intensifica cuando se trata de personas que vienen del mismo lugar de origen, como con Maruch o Dolores, pero no se limita a ellos o a un solo grupo social. Estas interacciones no están exentas de tensiones, que se manifiestan en la adaptación de los actores al contexto. Maruch, por ejemplo, expresa nostalgia por su lugar de origen y ciertas actividades que ya no puede realizar en la ciudad, como el pastoreo o el bordado, ello crea distancia con sus familiares y con su comunidad. O Dolores, quien de manera similar que Maruch, expresa añoranza pero además crisis de identidad y comenta que, por un lado, al estar viviendo fuera de su comunidad por varios años, la gente de la localidad no la identifica como parte de ella, sino como una *Kaxlana*; y, por otro lado, aunque lleva viviendo varios años en SCLC no siente que pertenece a dicho lugar, es decir siente un desarraigo o falta de aceptación tanto en su lugar de origen como en la ciudad coleta. Dichas tensiones también están presentes por las condiciones de marcada desigualdad socioeconómica o de discriminación, que se siguen reproduciendo hasta hoy en día.

Cuestiones culturales e históricas mencionadas en el Capítulo 2. San Cristóbal de las Casas: espacio de diversidad cultural, así como acontecimientos sociales relevantes ocurridos en las tres últimas décadas en la ciudad de SCLC (y en los municipios cercanos), han motivado que la mirada internacional voltee hacia ella. Asimismo, la presencia de diversos agentes sociales y organizaciones civiles nacionales e internacionales, interesadas en participar y vincular su trabajo con aspectos culturales en general o problemáticas específicas de las comunidades originarias, ha contribuido a dinamizar las opciones y espacios para la formación y



desarrollo de proyectos de los artistas visuales, debido a que algunas de estas instancias incluyen en sus programas: la enseñanza o el uso de técnicas artísticas de producción visual o audiovisual como instrumentos para dialogar o comunicar sus objetivos o intereses a favor de la diversidad, de la difusión cultural y de la inclusión social.

El escenario de las artes visuales en la localidad presenta nuevos elementos en su configuración, uno de ellos es la participación de artistas indígenas como productores. En las últimas dos décadas se ha visibilizado la participación por parte de los actores provenientes de las comunidades indígenas en el arte visual actual, que anteriormente se reducía a mostrarlos como sujetos de representación, en estudios, reportajes o trabajos que abordaban aspectos de su cultura y costumbres. Es importante mencionar este giro, debido al interés que ha despertado en ellos el uso de los medios visuales o audiovisuales como instrumento para proponer formas de representarse o representar a su grupo social; y para vincularse o participar en actividades colectivas en SCLC o fuera de ese contexto.

Referimos a la reconfiguración de ciertos límites por medio de la práctica, debido a que los actores la emplean para reflexionar y proponer su propio rol, su propia forma de concebir la realidad social y la de su comunidad, a sus habitantes, a los aspectos identitarios vinculados a su pertenencia indígena, a su experiencia fuera de ese entorno, entre otros aspectos.

Actualmente presenciamos mayor dinamismo dentro el escenario cultural y artístico de SCLC, propiciado por la conjunción de acciones de diversos actores sociales: artistas, organizaciones, galeristas, empresarios o comerciantes (que destinan algún espacio o recurso para apoyar la realización de eventos de los artistas), ello enriquece las manifestaciones y la producción en el arte visual sancristobalense.

Sin embargo, tanto por los testimonios recogidos, como por las acciones observadas, la participación en conjunto de los artistas visuales con las instituciones gubernamentales es escasa. Eso se debe a la percepción que tienen de dichas instituciones, respecto a la labor que deberían fungir y expresan que no corresponde con la experiencia que tuvieron al acercarse a ellas, lo cual también les disuade de mantener contacto para realizar actividades o proyectos en conjunto.

En contradicción con los discursos oficiales, los apoyos o financiamientos para la producción artística visual son escasos; el acceso a los espacios públicos para la difusión cultural es limitado y tiende a privatizarse al exigir un pago por su uso o se prioriza la atención a eventos gubernamentales o privados ajenos a la práctica de las artes en general o poco relacionados<sup>16</sup>; o porque las actividades que se desarrollan tanto para difundir la producción artística visual contemporánea local, como de otras latitudes, no motivan al diálogo, ni generan debate en torno a ideas latentes en la práctica artística local y las nuevas propuestas que se gestan en los grandes centros de legitimación del arte actual.

La falta de acercamiento por parte de las instituciones crea en los artistas desconfianza hacia las acciones o decisiones que éstas toman, las cuales suelen ser criticadas, como es el caso del reciente proyecto del Museo de Arte, por ser decisiones unilaterales o impuestas que no atienden a una nueva situación en el ámbito cultural, y dan solo continuidad a proyectos de preservación del patrimonio histórico o a la promoción de lo tradicional de forma repetitiva, como una manera limitada de representar la identidad local-nacional. Esto demanda la atención, diálogo e implicación por parte de las instituciones gubernamentales con los artistas, pero también hacia otros sectores como la de los consumidores de las

---

<sup>16</sup> Es el caso de eventos como el 1er. Foro Pyme: textiles y negocios, en el Exconvento del Carmen, realizado en octubre del 2012, y que tenía como objetivo principal presentar una muestra de productos textiles de artesanos de diversas partes de la entidad chiapaneca.

producciones culturales; además de actualizar sus programas, acciones y discursos, frente al rezago que aún mantienen respecto a la concepción de la práctica artística contemporánea en general y en la forma en qué promueven dicha práctica.

Frente a estas limitantes, los artistas visuales han desarrollado diversas acciones que les facilitan o permiten continuar con su producción. Igualmente la creación o adaptación de espacios trata de responder a la demanda interna, dinamizando la producción artística local y promoviendo la participación de los actores; y a la demanda externa –turistas o visitantes-, al ampliar la cartelera cultural y generar mayor oferta de actividades.

Al examinar las acciones de los artistas visuales se observa como algunos han diseñado sus propias estrategias: organizan trabajos colectivos, reuniones, eventos, proponen nuevos espacios, etcétera. No obstante, es importante destacar que los actores diseñan modos diferentes de actuar para expandir sus redes o hacerse de recursos materiales, que le permitan dar continuidad a su producción y volverla visible más allá del entorno local.

Estos modos varían de acuerdo con las condicionantes sociales, culturales, económicas y geográficas del contexto de procedencia y del contexto actual, de su experiencia previa de formación y de las acciones que emprenden para relacionarse con otros actores del ámbito del arte contemporáneo a escala nacional e internacional. Esto último se evidencia en el hecho de que algunas de las redes funcionan como plataformas para proyectar su trabajo.

La participación colectiva implica que los actores diseñen formas de trabajar y organizarse considerando las diversas ideas, procesos o recursos del conjunto de participantes. Es decir, evita la univocidad de las propuestas que se desarrollan al interior de los grupos o espacios que proponen. Por medio de estas formas de trabajar u organizarse los artistas crean acuerdos, consensos, al igual que

delimitaciones para la participación. Mediante estas acciones colectivas los artistas visuales diseñan incluso estructuras propias, que buscan responder a las necesidades y circunstancias que enfrentan al producir y difundir su trabajo.

De igual forma los referentes de tiempos, culturas y contextos diversos (a los que tienen acceso, hallan durante el proceso de formación o buscan por un interés personal) no son asimilados o utilizados de la misma forma. Cada artista se apropia de diferente manera de ellos y les imprime su propio punto de vista a las situaciones, temas que aborda, así como al uso que hace de los materiales, medios o técnicas. Esta diversificación también es parte de lo que va configurando el escenario o territorio de la práctica visual local.

Al abordar el estudio de la producción del arte visual en SCLC, nos enfocamos en las acciones de los individuos, como productores tanto en lo simbólico como en la realidad social, y por medio de ellas configuran un territorio de práctica. Este territorio propuesto se visualiza dinámico y en constante proceso, al igual que la práctica de los actores sociales. Se trata de un territorio relacional y simbólico, donde los artistas visuales se hallan para posibilitar la realización, legitimación y difusión de su producción en la localidad, este territorio se expande en la medida en que los actores van creando nuevas redes, nuevas formas de incidir en el contexto. A pesar de las condicionantes que los limitan, cada uno busca intersticios donde desarrollar su práctica. Usan su territorio de práctica como espacio estratégico para proponer ideas o discursos propios, frente a los viejos discursos del arte, y en oposición al efecto homogeneizante de la globalización.

En su práctica los actores no solo reproducen esquemas del arte que se promueven en las grandes centros legitimadores del arte, también se apropian de elementos locales y los conjugan con lo aprendido en su formación, así como con aspectos de su experiencia. El territorio del arte visual sancristobalense está

marcado por la práctica de los artistas que se caracteriza por una dialéctica de diversidad y unidad. Unidad que se destaca en las acciones colectivas como maneras que adoptan para expandir este territorio de práctica; así como su vinculación con nuevos actores y espacios. Estas acciones motivan mayor participación y los involucran de forma activa y manifiesta en la reconstrucción del mapa local del arte visual.

En los intercambios que se producen en medio de estas acciones vemos la voluntad de crear diálogos, de reconocerse en la práctica, más allá de las diferencias de trayectorias, procedencias o pertenencias culturales. La participación en el contexto local de algunos de los artistas es limitada por diversas cuestiones, la mayoría no voluntarias, esto nos habla de la falta de mecanismos estructurales, como los escasos espacios existentes para la difusión artística visual, que actualmente no utilizan para este fin; el escaso acercamiento de las instancias encargadas para conocer la producción actual (propuestas y necesidades), que a su vez promueva encuentros entre los actores en el ámbito artístico, pero también con los diversos públicos u otros sectores; por mencionar algunos ejemplos. Por ello, consideramos necesario que el diálogo entre los diversos actores e instancias se active o intensifique, para generar políticas culturales o programas que brinden espacios de intercambio entre ellos, y para potencializar las acciones que los actores están emprendiendo.

## REFERENCIAS

- Aguilar, L. (2008). *Migración: sueños y esperanzas del sur*. San Cristóbal de las Casas: Melel Tojobal.
- Alexander, J. C. (2000). *Sociología cultural: clasificación en sociedades complejas*. Barcelona: Anthropos.
- Álvarez, J. (2003). Capítulo 6: Análisis de la información. En *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Ciudad de México: Paidós editores, pp. 186-193.
- Andrade, L. (diciembre, 2010). Revisitando el oficio de sociólogo: notas sobre el *habitus* de investigador social. *Cinta de Moebio* (39), 153-169. Recuperado en: <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/39/index.htm>
- Appadurai, A. (2001). Introducción y Parte I: Flujos globales. En *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce, pp. 17-100.
- Ardenne, P. (2006). *Arte contextual*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII (2), 217-240.
- Augé, M. (2003). El etnólogo y su tiempo. En *El tiempo en ruinas* (pp. 11-20). Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). El papel del arte. En *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación, pp. 275-336.

- Ayora, S.(1995). Región y globalización: reflexiones de un concepto desde la antropología. En Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, núm. 1. San Crsitóbal de las Casas: Colegio de la Frontera sur, pp. 9-40.
- Barabas, A. (enero-junio, 2004). La territorialidad simbólica y los derechos territoriales indígenas: reflexiones para el estado pluriétnico. *Alteridades*, 14, (27), 105-119.
- Bashiron, H. (2012). *Mosaico mediterráneo: El arte como herramienta de diálogo intercultural*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Baudrillard, J. (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Bazin, H. (1997). Entre forme artistique et sociale, les ateliers-résidences d'artiste. *Migrant Formation*, (111), 14-28.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Blanchet, P. et Coste, D. (2010). *Regards critiques sur la notion d'interculturalité*. Paris: L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: Un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P., et al. (2002). *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, J. L. (2006). *Estética, historia del arte, estudios visuales*. Recuperado en: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea\\_estetica.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf)
- Burguete, A. (2014). La patrimonialización del espacio público: negocios en nombre de la cultura. En Chiapas paralelo, 03 de febrero 2015. Recuperado en: <http://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/02/la-patrimonializacion-del-espacio-publico-negocios-en-nombre-de-la-cultura/>
- Castells, M. (2001). Internet y la sociedad red. En *La Factoría*, nº 14 y 15, febrero – septiembre 2001. Recuperado en:

- [http://www.cabuenes.org/03/documentos/cursos/globalizacion/bloque2/glob\\_blq2\\_08.pdf](http://www.cabuenes.org/03/documentos/cursos/globalizacion/bloque2/glob_blq2_08.pdf)
- Ceceña, A. E. (1999). El mundo de nosotros: entrevista con Carlos Lenkersdorf. *Revista Chiapas*, (7). Recuperado en: <http://www.revistachiapas.org/No7/ch7entrevista.html>
- Clifford, J. (1995). Las culturas del viaje. *Revista de Occidente*, (170-171), 41-74.
- Contini, P. (2011). Dinámicas interculturales en contextos superdiversos: primeras experiencias en un barrio andaluz. En *Actas del I Congreso Internacional sobre Migraciones en Andalucía* (pp. 1787-1797). Granada: Instituto de Migraciones.
- Corkovit, L. (2012). *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Danto, A. (2003). *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo de arte plural*. Barcelona: Paidós Transiciones.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La invención de lo cotidiano 1: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (julio, 2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, (7). Recuperado en: [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México: Gustavo Gili.
- Debroise, O. y Medina, C. (2006). La guerrilla centroamericana. En *La era de la discrepancia* (pp. 256- 257). México: Museo Universitarios de Arte y Ciencia, UNAM.
- Díaz, Y. (3 de junio, 2014). Hasta siempre Miau miau. Homenaje a una galería en resistencia. *RegistroMX*. Recuperado en: <http://registromx.net/ws/?p=4692>
- Espinosa, J. (2014). *Artistas que dibujan el aire. Catálogo-libro*. México: Galería Arte hoy.



- Esponda Jimeno, V. M. (2011). Chiapas en 1877 según el memorial de Teober Maler. *Liminar*, 9 (2). Recuperado en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272011000200013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272011000200013&script=sci_arttext)
- Fassi, F. (25 de agosto 2012). Reflexiones filosóficas sobre arte y política en la obra de Guy Debord. La creación artística como acto emancipatorio. *Situaciones. Revista de Historia y Crítica de las Artes de la Escola d'Història de l'Art de Barcelona*, (2). Recuperado en: <http://situaciones.info/revista/reflexiones-filosoficas-sobre-arte-y-politica-en-la-obra-de-guy-debord-la-creacion-artistica-como-acto-emancipatorio/>
- Fenner, J. (2007). Bosquejo de la historia de la fotografía, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. En D. Camacho Velázquez *et al*, *La ciudad de San Cristóbal de las Casas, a sus 476 años: Una mirada desde las ciencias sociales*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo estatal para la cultura y las artes de Chiapas, pp. 95-115.
- Ferrero, M. (2006). *La glocalización en acción: regionalismo y paradiplomacia en el cono sur*. Córdoba: Instituto para la integración y el desarrollo Latinoamericano / Revista electrónica en estudios internacionales, junio 2006. Recuperado en: <http://www.reei.org/index.php/revista/num11/articulos/glocalizacion-accion-regionalismo-paradiplomacia-argentina-cono-sur-latinoamericano>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H., et al. (2006). La historia social del arte: modelos y conceptos. En *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad* (pp. 22-31). Madrid: Ediciones Akal.
- Fraga, C. (2011). *Las políticas del tiempo en las fotografías de Maruch Sántiz Gómez*. Trabajo presentado en el Primer Encuentro de Críticos e Investigadores, Centro Cultural de España en México.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gascón, D. (mayo, 2013). Entrevista a Marc Fumaroli. Artistas, burócratas y mercaderes. *Letras Libres*. Recuperado en: <http://www.letraslibres.com/print/105393>

- García Canclini, N. (1990). Consumo, habitus y vida cotidiana. En P. Bourdieu *Sociología y cultura* (pp. 26-29). México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003). Notas recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista transcultural de música*, (7). Recuperado en: <http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2006). El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel (Coord.), *El consumo cultural en América Latina* (pp. 72-94). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (2011). Estética y ciencias sociales: dudas convergentes. En *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (pp. 29-64). Buenos Aires, Madrid: Katz Editores.
- García, N. y Piedras, E. (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Geertz, C. (2003). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas* (pp. 17-40). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Giddens, A. (1993). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones.
- Giménez, G. (2001a). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. En R. Rosales (coord.), *Globalización y regiones en México* (pp. 19-41). México: UNAM / Porrúa.
- \_\_\_\_\_ (julio-diciembre, 2001b). Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. *Alteridades*, 11, (22), 5-14.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Globalización cultural, procesos de interculturación y derechos culturales*. México: Universidad de Guanajuato/Foro Internacional sobre multiculturalidad.

- Ginsburg, L. y Uribe, O. (septiembre-diciembre, 1958). Significado del término región. *Revista Mexicana de Sociología*, 20, (3), 781-789.
- Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Gómez, H. (2006). Figuras del pensar: los estudios sobre el consumo cultural en América Latina y la organización del campo académico de la comunicación en México. Colima: Universidad de Colima, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XII, (023), 9-43.
- Gorza, P. (2006). Territorio y autonomía. En *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas* (pp. 261-272). México: Universidad Nacional Autónoma de México, el Colegio de Michoacán.
- Grossetti, M. (25 de julio 2007). Reflexiones en torno a la noción de red. *Redes*, 12, (25), 85-108.
- Guasch, O. (2002). *Observación participante*. Madrid: Centro de investigaciones Sociológicas.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. Londres: Sage publications. Recuperado en: [http://metamentaldoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf)
- Heise, M., Tubino, F. y Ardito, W. (1994). Interculturalidad, un desafío. En *Interculturalidad, un desafío* (2ª ed.) (pp. 7-22). Lima: CAAP.
- Hernández, R. y Fernández, C. (2006). Similitudes y diferencias entre los enfoques cuantitativo y cualitativo. En *Metodología de la investigación* (4ª ed.) (pp. 3-30). México: McGraw-Hill Interamericana.
- Hoggart, R. (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI). (2005). La diversidad religiosa. Recuperado en: [http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/sociodemografico/religion/div\\_rel.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/sociodemografico/religion/div_rel.pdf)
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Studio.

- Kabulich, B. (2006). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative social research*, 6 (2), 1-23.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Lésper, A. (julio, 2011). Reflexiones sobre arte contemporáneo. Brevísimos diccionario de una impostura. *Replicante*. Recuperado en: <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>
- Lozares, C. (1996). La teoría de las redes sociales. *Papers*, (48), 103-126.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista de Investigación en Psicología*, 9 (1), 123-146.
- Mercklé, P. (2004). *Les réseaux sociaux. Les origines de l'analyse des réseaux sociaux*. Francia: Centre National d'enseignement à distance. Recuperado en: [http://eco.ens-lyon.fr/sociales/reseaux\\_merckle\\_03\\_origines.pdf](http://eco.ens-lyon.fr/sociales/reseaux_merckle_03_origines.pdf)
- Moneta, C. J. (2000). *Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional*. En F. López y D. Filmus (coord.). *América Latina 2020: escenarios, alternativas y estrategias*. Recuperado en: <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40954.pdf>
- Montes, P. (2012). Fotógrafos viajeros en México durante el siglo XIX. Hidalgo: Universidad Autónoma de Hidalgo. Recuperado en: <http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n3/e2.html>
- Morin, E. (1998). *Sobre la interdisciplinariedad*. Recuperado en: <http://www.edgarmorin.org/publicaciones-morinianas.html>
- Olivos Santoyo, N. y Cuadriello Olivos, H. (mayo-agosto, 2012). La etnografía: el descubrimiento de muchos Méxicos profundos. Entrevista a Andrés Fábregas Puig. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9 (19), 161-196.
- Ortelli, P. y Sartorello, S. (2011). Jóvenes universitarios y conflicto intercultural. Estudiantes indígenas y mestizos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. *Perfiles Educativos*, XXXIII, 115-128.
- Palacios, J. (junio, 1983). El concepto de región: La dimensión espacial de los procesos sociales. *Revista Interamericana de Planificación*, (66), 56-68.

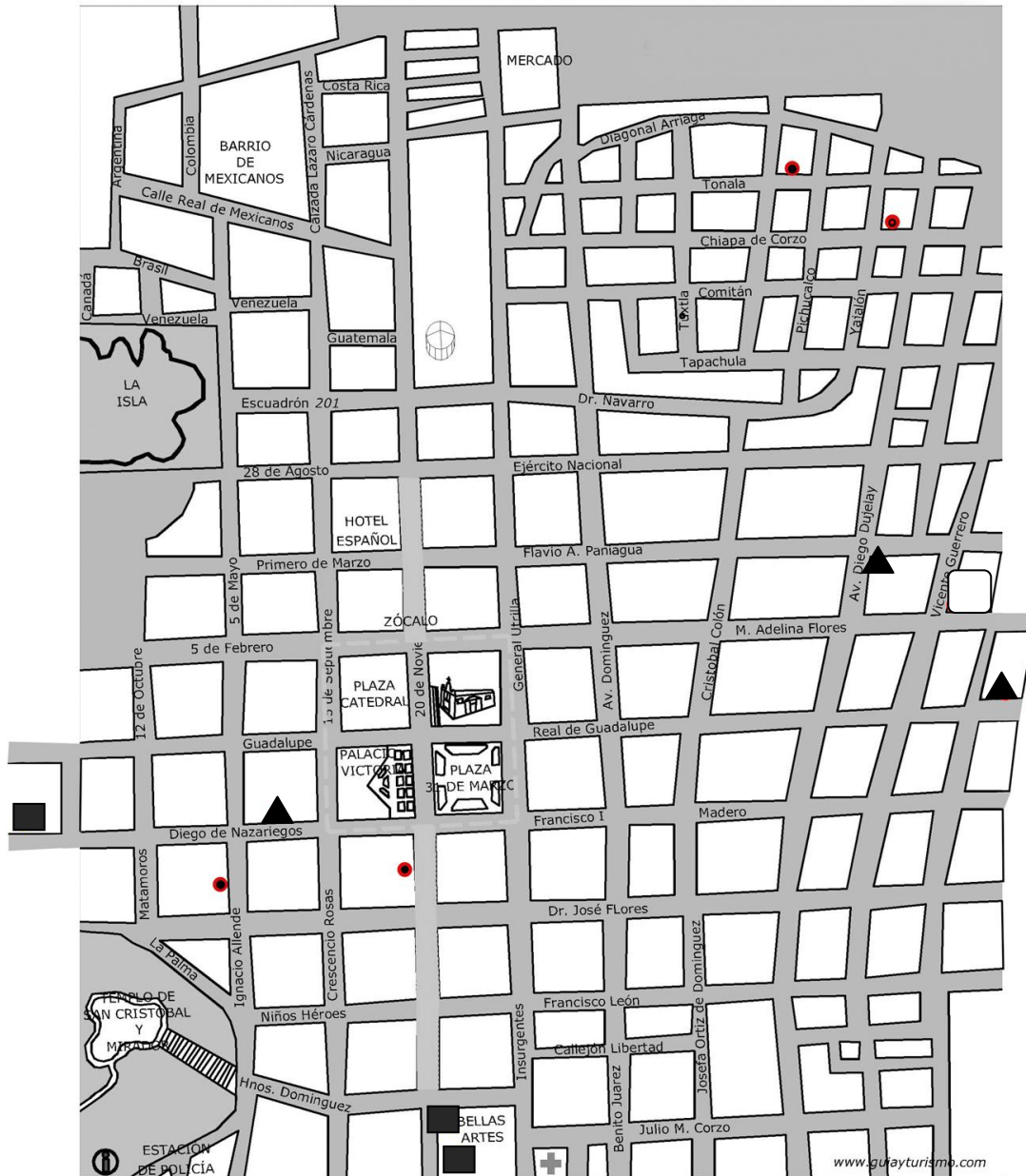
- Paniagua, J. (2010). Territorio, resignificación y disputa de espacios públicos en ciudades coloniales. El caso del centro histórico y sus barrios en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Ponencia en el XXXIII Encuentro de la Red Nacional de Investigación Urbana, Barranquilla, Colombia, 25-27 de Octubre, pp. 1-16.
- París Pombo, M. D. (2000). Identidades excluyentes en San Cristóbal de las Casas. *Nueva Antropología*, XVII, (58), 89-100. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/159/15905805.pdf>
- Pascal, N. (1998). Activité artistique et créativité diffuse. En *Une sociologie du travail artistique. Artiste et créativité diffuse* (pp. 22-36). Montreal: L'Harmattan.
- Pavón, H. (2010). Entrevista a Néstor García Canclini: ¿En qué se convirtió hoy eso que solíamos llamar "arte"? En *Clarín*, 04 de septiembre de 2010, Buenos Aires. Recuperado en: [http://www.clarin.com/sociedad/titulo\\_0\\_329367189.html](http://www.clarin.com/sociedad/titulo_0_329367189.html)
- Pérez Gómez, A. (1996). Comprender la enseñanza en la escuela. Modelos educativos metodológicos de investigación educativa. En J. Gimeno Sacristán y A. Pérez Gómez, *Comprender y transformar la enseñanza* (5ª ed.) (pp.115-136). Madrid: Ediciones Morata.
- Pizarro, N. (2000). Regularidad relacional, redes de lugares y reproducción social. *Política y Sociedad*, (33), 167-198.
- Raffestin, C. (1986). Éléments pour une théorie de la frontière. *Diogenes*, 34, (134), 3-21.
- Real Academia española (RAE). (2014). Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa libros S.L.U., 23ª edición.
- Reyes, J. (2007). La cultura del caos y el caos como cultura en San Cristóbal de las Casas. En D. Camacho Velázquez *et al*, *La ciudad de San Cristóbal de las Casas, a sus 476 años: Una mirada desde las ciencias sociales* (pp. 350-361). Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Rizo, M. y Romeu, V. (diciembre, 2006). Hacia una propuesta teórica para el análisis de las fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XII, (024), 35-54.

- Rodríguez Gómez, G., et al (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Rodríguez Moya, I. (2006). Los artistas viajeros: visión y representación de los mexicanos por los europeos. En *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* (pp. 369- 385). Castellón: Universitat Jaume.
- Rózga-Lute, R. y Hernández-Diego, C. (2010) Los estudios regionales contemporáneos; legados, perspectivas y desafíos en el marco de la geografía cultural. *Economía, Sociedad y Territorio, X*, (34), 583-623.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). La investigación cualitativa. En *Metodología de la investigación cualitativa* (pp. 11-44). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rus, J. y Vigil, D. (2007). Rapid urbanization and migrant indigenous youth in San Cristobal, Chiapas, México. En J. Hagedorn (coord.), *Gangs in the global city* (pp. 152-183). Illinois: University of Illinois Press.
- Said, E. (2005) Cultura, identidad e historia. En G. Schröder et al (comps.) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión* (pp. 37-54). Ciudad de México: FCE.
- Secretaría de Turismo (SECTUR). (2012). Acciones para la promoción del turismo en el Estado de Chiapas. Recuperado en : <http://www.turismochiapas.gob.mx/sectur/media/descargables/omt/acciones>
- Seidman, I. (1998). Technique isn't everything, but is a lot. En *Interviewing as qualitative research. A guide for researchers in education and the social science* (pp. 63-78). Nueva York: Teachers College Press.
- Simpson, W. y McMahon, M. (2012). Freedom through Football: The Story of Easton cowboys and cowgirls. Tangent Books.
- Sunkel, G. (2002). Una mirada otra. La cultura desde el consumo. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 287-294). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales / Universidad Central de Venezuela,.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Téllez, A., Cardoso, M. (2012). *Redes sociales en la migración internacional mexiquense. En Migración mexiquense a Estados Unidos: In análisis interdisciplinario*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado en: [http://www.uaemex.mx/cieap/libros/12\\_migracion/00.pdf](http://www.uaemex.mx/cieap/libros/12_migracion/00.pdf)
- Tribe, M. y Reena, J. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Köln: Taschen.
- Toscano, S. (1942). Chiapas: su arte y su historia coloniales. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (II)* (8), 27-44.
- Van Hooft, A. (2000). La negociación intercultural: un punto de encuentro. La relación del uso de la lengua y los valores culturales. En *Actas del Congreso Internacional CIEFE* (pp. 44-56). Ámsterdam: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Vich, V. (2001). Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia. En *Estudios Culturales. Discursos, poderes y pulsiones*, ed. López, S. et al. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, pp. 27-41.
- Viqueira, J. (2007). Historia crítica en los barrios de Ciudad Real. En D. Camacho Velázquez et al, *La ciudad de San Cristóbal de las Casas, a sus 476 años: Una mirada desde las ciencias sociales* (pp. 29-59). Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Willis, P. (1988). *Aprendiendo a trabajar*. Madrid: Akal.
- Wölfflin, H. (2006). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte [1915]*. Barcelona: Editorial Austral.
- Zimmerman, M. (junio 2003) Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo (des)orden mundial. *Universitas Humanística*, (56), 29-51.

# ANEXO 1. MAPA DE GALERÍAS Y ESPACIOS DE DIFUSIÓN DE LAS ARTES VISUALES EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

Mapa de galerías y espacios de difusión de las artes visuales en San Cristóbal de las Casas



- ▲ Galería o espacio de difusión de AV independiente
- Galería o espacio de difusión de AV independiente (en receso o cerrada recientemente)
- Espacio de difusión de AV gubernamental



---

## ANEXO 2. APUNTES SOBRE GALERÍAS Y ESPACIOS DE DIFUSIÓN DE LAS ARTES VISUALES EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS

### Espacios alternativos o independientes / Galerías

Debido a que estos espacios han sido creados y desarrollados principalmente con recursos propios, la periodicidad con la que realizan sus actividades varía, acorde con los recursos materiales y de personal.

#### **Canthil4 (Galería de arte)**

Real de Guadalupe #148, Barrio de Guadalupe.

Se inauguró a principios de 2012, principalmente exponen fotografía, ha contado con la participación de autores internacionales, como en la exposición *Objetivo desarrollo: nuevas miradas sobre el sur* (2012) conformada por fotógrafos de la agencia *Magnun*, o de Richard Pitnick con *Diario del año de la peste*; o fotógrafos nacionales como Susana Casarín con *A flor de piel*; o artistas locales, como Alma Valeria Ruiz con *Sueños típicos* (2013); así como talleres o exposiciones de los propios coordinadores del espacio. Algunas veces también incorporaron en su cartelera talleres y pláticas referentes a la práctica fotográfica. Es coordinada por: Fabián Ontiveros, Alejandro Tello, Leonardo Toledo y Efraín Ascencio.

#### **Studio Cerrillo**

Tonalá #19, Del Cerrillo.

Galería, conformado por una sala de exposición de aproximadamente 10 m<sup>2</sup>, que se extiende en las inauguraciones si el artista o público emplean el pasillo al interior o la calle. Es dirigida por Cisco Craig. En dicho espacio se han realizado exposiciones temporales de arte contemporáneo emergente, se han mostrado trabajos con

diversas temáticas, técnicas y estilos. Por ejemplo: pintura, arte objeto, libro de artista, video arte, entre otros.

### **Galería ÁgoraXXI (Centro cultural Ágora)**

Ignacio Allende 7.

Cuenta con un espacio de galería de varias estancias, conectado con la zona de cafetería y restaurante del lugar.

Exposiciones de artes visuales (pintura, escultura y fotografía) o de moda; conciertos de música (trova); Talleres (de muy variados temas como fotografía, degustación de café, interdisciplinarios para niños, etc); pláticas, presentaciones de libros, entre otras actividades.

Presenta obras de temáticas y técnicas diversas, énfasis en exposiciones que presentan ciertos cambios temporales-históricos de objetos o lugares como: el vestido de novia (2012), San Cristóbal en los años 20, 30 y 40 (2013), El Centro histórico de San Cristóbal: siglo XX (2013).

### **Galería Gustavo Albino Flores**

Diego de Mazariagos #9

Dirigida por Magno Fernandes Dos Reis. Se encuentra al interior de la cafetería, sin embargo es independiente de ésta. En la galería se muestran en forma de exposición trabajos de diversos artistas, mexicanos y brasileños principalmente, con trabajos de pintura, fotografía, escultura, cerámica e arte-objeto. En ocasiones esporádicas se realizan inauguraciones de exposiciones individuales o colectivas.

### **Galería Las dos fridas**

Miguel Hidalgo -entre la calle Niños Héroe y Hermanos Domínguez.

Exposición de obra para venta de diversos autores locales principalmente.

### **El paliacate, espacio cultural**

Av. 5 de Mayo #20 . Barrio La Merced

Desde el 2010 es un lugar que ofrece servicio de bar y cafetería, se han adaptado las instalaciones del inmueble para organizar un foro para presentaciones de teatro, performance, cine, conciertos. Y en los muros se han expuesto trabajos fotográficos, grabado pintura o de otras técnicas. También organizan talleres sobre diversas temáticas.

### **Galería Muy**

Nicolás Ruiz #83 Barrio Guadalupe.

Comienza sus actividades a finales del año 2014, realizan exposiciones, charlas, talleres, entre otras actividades relacionadas con el arte visual, dando mayor espacio a la pintura, grabado, performance y fotografía.

## **En receso o cerradas recientemente**

### **La Santa/ Galería Miau miau (actualmente es itinerante)**

Chiapa de Corzo #50, Barrio El Cerrillo.

Gestionada y dirigida por los artista visuales: Alex Tello y Johana Uvence.

Creada en el 2009 (La Santa) y reubicada en el 2010 (Miau miau), cierra su espacio físico a mediados del año 2014, continúa con eventos en otros espacios y en su plataforma virtual: [plataformamiaumiau.wordpress.com](http://plataformamiaumiau.wordpress.com)

### **Edelo (Centro de Arte Edelo)**

Organización de eventos y encuentros como las zapanteras negras (2012), murales, intervenciones-performance, entre otros.

---

## Enseñanza (talleres y cursos)

### Gimnasio de Arte Chiapas

Calle Nicolás Ruiz 82 Esq. Vicente Guerrero

Espacio gestionado por Luis Aguilar, que comenzó en noviembre de 2011 como filial del Gimnasio de arte ubicado en la ciudad de México. En el Gimnasio se realizan talleres, diplomados, pláticas, exposiciones, presentaciones de filmes, entre actividades diversas en el área de fotografía y artes visuales. Entre sus talleristas se encuentran artistas mexicanos y extranjeros con reconocimiento y experiencia en el área de la fotografía o de las artes visuales.

Por un lado, acerca a esta región periferia del *mainstream* del arte a artistas mexicanos y extranjeros destacados actualmente en la escena artística nacional e internacional. Por otro lado, organiza actividades como el internado que buscan romper esquemas en la manera de formar y producir un proyecto artístico, proponiendo programas más flexibles y relacionales entre los mismos artistas. En ello también radica el interés por asistir de personas procedentes diferentes puntos geográficos de la república mexicana, y no solo de quienes residen en la localidad. Se centra principalmente en la formación y promoción de la práctica fotográfica, sin embargo tanto en los talleres como en actividades de promoción y difusión también involucran otras disciplinas como el cine (presentaciones y talleres de apreciación), la instalación (taller de Adela Golbard), la gestión (Taller de Livia Animas), entre otros.

### FOMMA

Avenida Argentina No. 14, Barrio de Mexicanos.

Fundada en 1994. No se dirige especialmente a actividades relacionadas con las artes visuales. Su perfil está orientado a “apoyar a poblaciones marginadas como mujeres, niñas, niños, jóvenes y adultos de bajos recursos”(FB), destacando su

relación con las comunidades indígenas. Y por ello, como parte de su labor, realizan sus actividades educativas o culturales, entre ellas hay exposiciones o proyección de documentales, pero también se extiende a otras distintas, destacan talleres de capacitación sobre temas de salud y violencia, alfabetización y becas de estudio, obras de teatro y pláticas.

### **La Enseñanza (Casa de la ciudad)**

Belisario Domínguez #13, Centro histórico.

Espacio de talleres y eventos culturales. Cuenta con varias salas, un patio central y un auditorio. Exposiciones fotográficas; eventos de danza (alumnos de La Enseñanza), música, gastronomía, entre otros.

### **Escuela de Arte de las Casas – La Simonetta**

Av. Benito Juárez #16, Col. Centro

Se imparten clases de pintura, dibujo, fotografía e historia del arte (para diferentes edades), se describe como un espacio de diálogo e intercambio desde las artes plásticas.

## **Archivo privado (abierto al público)**

### **Na Bolom**

Vicente Guerrero 33, Barrio del Cerrillo.

Es importante resaltar el trabajo fotográfico de Gertrude Duby, su fundadora junto con Frans Blom, que le ha dado un carácter preponderante a este medio en el lugar; en la tarea por conservar dicho acervo se habilitó una parte de la casa-hotel donde se encuentra el archivo de la obra fotográfica en 35mm. de Duby.

### **Archivo fotográfico Vicente Kramsky**

General M. Utrilla #29 (entre Ejército nal. y Dr. Navarro), Barrio Del Cerrillo.

El archivo personal del fotógrafo Vicente Kramsky Coello (1929-2010), resguardado por su familia, consta con miles de negativos, acervo de la obra del cronista fotográfico de San Cristóbal de Las Casas. En este espacio, junto con el portal en Internet: [//www.vicentekramsky.com/](http://www.vicentekramsky.com/) se promueve el trabajo fotográfico de Kramsky, exponiendo una selección imágenes (las que se encuentran en la web son de baja resolución). En ambos espacios se ofrece la opción de comprar copias de dichas imágenes.

## ANEXO 3. GUIÓN DE ENTREVISTA

### Guión de entrevista 1

Artistas visuales originarios de SCLC

#### Parte 1. Formación, identidad y contexto

1. ¿Desde hace cuanto tiempo trabajas dentro de las artes visuales?
2. ¿Qué te motivó estudiar o aprender la técnica artística (fotografía, video, pintura u otra) en la que trabajas? ¿fue una decisión propia?
3. ¿Cuál fue la recepción de esa decisión en el contexto donde te desarrollaste?
4. ¿Qué tipo de apoyo (familiar, institucional, de la comunidad) recibiste en la etapa inicial de tu formación?
5. ¿Cómo percibes el proceso de tu formación? ¿ha pasado por etapas?
6. ¿Nos podrías platicar cómo surgió la idea del proyecto \_\_\_\_\_?  
(Profundizar en el proceso: técnicas, referencias, eje conceptual, estructura narrativa, entre otros).
7. ¿Te gusta trabajar en SCLC? ¿Por qué?
8. Cuando se habla de SCLC se hace referencia a una ciudad culturalmente diversa ¿cómo ha sido tu experiencia con esa diversidad?
9. ¿Ha influido en tu trabajo visual de alguna forma?

#### Parte 2. Acciones que posibilitan intercambios y formación de redes

10. ¿De dónde obtienes los recursos para realizar tu producción visual?
11. ¿Has participado en convocatorias o eventos de alguna institución?
12. ¿Qué tan constante es esa participación? (O si no ha participado ¿cuáles son las razones?).

13. ¿Cuál ha sido tu experiencia con los espacios de enseñanza o de difusión de las artes visuales?
14. ¿Qué espacios has utilizado para difundir tu producción visual?
15. ¿Es fácil acceder a ellos? O, ¿qué apoyo o proximidad has tenido con ellos?
16. ¿Como ha sido tu relación o experiencia con las instituciones culturales locales, nacionales o internacionales?
17. ¿Conoces a otros artistas visuales en SCLC? ¿Cómo se conocieron?
18. ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven en SCLC?
19. ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven fuera de SCLC?
20. ¿Hay algún tipo de actividades que realicen en común? ¿cómo se ha generado esta co-participación?
21. ¿Con qué curadores, gestores o críticos de arte has estado o estás en contacto?

### **Parte 3. Apropiaciones e intercambios culturales**

22. ¿Qué elementos técnicos o formales predominan en tu trabajo visual actual?  
¿Por qué?
23. ¿Qué temáticas son las más frecuentes en tu trabajo actual? ¿Por qué?
24. ¿Hay alguna referencia a otra lengua (diferente al español) en tu producción?
25. ¿Ha cambiado en algo tu forma de trabajar en los últimos años? ¿A qué crees que se deba?
26. ¿Podrías mencionar algún(os) artista(s) que reside en SCLC cuya producción te parece interesante? ¿y por qué te ha interesado?
27. ¿Podrías platicarnos de los proyectos que tienes en proceso o próximos a producir?



## **Guión de entrevista 2**

**Artistas visuales residentes en SCLC**

### **Parte 1. Formación, identidad y contexto**

1. ¿Desde hace cuanto tiempo trabajas dentro de las artes visuales?
2. ¿Qué te motivó estudiar o aprender la técnica artística (fotografía, video, pintura u otra) en la que trabajas? ¿fue una decisión propia?
3. ¿Cuál fue la recepción de esa decisión en el contexto donde te desarrollaste?
4. ¿Qué tipo de apoyo (familiar, institucional, de la comunidad) recibiste en la etapa inicial de tu formación?
5. ¿Cómo percibes el proceso de tu formación? ¿ha pasado por etapas?
6. ¿Nos podrías platicar cómo surgió la idea del proyecto \_\_\_\_\_?  
(Profundizar en el proceso: técnicas, referencias, eje conceptual, estructura narrativa, entre otros).
7. ¿Por qué y hace cuanto tiempo decidiste venir a radicar a SCLC?
8. ¿Te gusta trabajar en SCLC? ¿Por qué?
9. Cuando se habla de SCLC se hace referencia a una ciudad culturalmente diversa, ¿cómo es tu experiencia con esa diversidad?
10. ¿Ha influido en tu trabajo visual de alguna forma?

### **Parte 2. Acciones que posibilitan intercambios y formación de redes**

11. ¿De dónde obtienes los recursos para realizar tu producción visual?
12. ¿Has participado en convocatorias o eventos de alguna institución?

13. ¿Qué tan constante es esa participación? (O si no ha participado ¿cuáles son las razones?).
14. ¿Cuál ha sido tu experiencia con los espacios de enseñanza o de difusión de las artes visuales?
15. ¿Qué espacios has utilizado para difundir tu producción visual?
16. ¿Es fácil acceder a ellos? O, ¿qué apoyo o proximidad has tenido con ellos?
17. ¿Como ha sido tu relación o experiencia con las instituciones culturales locales, nacionales o internacionales?
18. ¿Conoces a otros artistas visuales en SCLC? ¿Cómo se conocieron?
19. ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven en SCLC?
20. ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven fuera de SCLC?
21. ¿Hay algún tipo de actividades que realicen en común? ¿cómo se ha generado esta co-participación?
22. ¿Con qué curadores, gestores o críticos de arte has estado o estás en contacto?

### **Parte 3. Apropiaciones e intercambios culturales**

23. ¿Qué elementos técnicos o formales predominan en tu trabajo visual actual?  
¿Por qué?
24. ¿Qué temáticas son las más frecuentes en tu trabajo actual? ¿Por qué?
25. A- Si el artista tiene una lengua materna diferente al español ¿Hay alguna referencia a tu idioma materno en tu producción?  
B- Si la lengua materna del artista es el español ¿Hay alguna referencia a otra lengua (diferente al español) en tu producción?
26. Cuando viniste a vivir a SCLC ¿cambió en algo tu forma de trabajar (por el espacio, clima, distancia con su contexto y vínculos sociales)?
27. ¿Podrías mencionar algún(os) artista(s) que reside en SCLC cuya producción te parece interesante? ¿y por qué te ha interesado?
28. ¿Podrías platicarnos de los proyectos que tienes en proceso o próximos a producir?

---

---

## ANEXO 4. ENTREVISTAS

### Entrevista a María Dolores Arias

Por Heidi Aguilar

San Cristóbal de las Casas, diciembre 2013

**HA:** ¿Cómo se dio el acercamiento y tus primeras experiencias con las artes visuales o el medio audiovisual?

**DA:** Fue a partir de pensar que había bastante material audiovisual, primero fue con la idea de las lenguas originarias, que de repente hay muchas lenguas al menos en Chiapas que se están perdiendo y cada vez hay menos hablantes, afortunadamente no es el caso del tsotsil y el tseltal, pero siempre vivimos en un mundo audiovisual que no está hecho para los pueblos originarios donde todos los mensajes que te transmiten están español o en otro idioma, pero no se piensa en tomar en cuenta las lenguas originarias, los idiomas, y en Chiapas hay 12 reconocidas oficialmente, porque de ahí están las variantes dialectales y todo eso, y pocas veces vemos un programa de t.v. en tsotsil, tseltal, chol. tojolabal; o escuchamos programas de radio, son como rara vez, y los que se escuchan pues son las sectas religiosas que tienen que programa de radio y todo eso. De ahí lo que te ofrecen los medios de comunicación son programas en español totalmente.

Entonces, a partir de ahí me nace como esta inquietud de por qué no trabajar estos proyectos audiovisuales pero en lenguas originarias, al menos en mi idioma que es el tsotsil. Porque además como trabajé un buen tiempo en Gobierno del Estado, en programas enfocados a los pueblos originarios y todo eso, por lo general se piensa que si se hace una campaña de salud o de lo que sea, cuando se piensa que va a ser para población indígena siempre se hace con materiales

impresos, que trípticos o carteles y se cree que con eso ya se solventa como esta parte de “vamos a dirigirnos a los pueblos indígenas, y lo vamos a hacerlo escribiendo los carteles y trípticos totalmente en tsotsil o tseltal o cualquier otro idioma”, y siendo realistas pues a nivel país no leemos, no hay esa cultura de la lectura y si lo aterrizamos ya hacia los pueblos originarios pues tampoco leemos y nos cuesta más aún leer y escribir en nuestro propio idioma, entonces somos analfabetas en nuestro propio idioma, si hablamos el tsotsil o el tseltal o cualquier otro idioma de Chiapas pero no lo sabemos escribir y mucho menos leer, entonces como que esa parte se descuida mucho, no se piensa y finalmente ese material que se manda a imprimir, los trípticos terminan en la basura porque no sirven para nada y este a partir de ahí empecé a experimentar en el mundo audiovisual porque estudié comunicación pero como que no sabía para donde porque no me gustaba mucho el periodismo y nada de eso, pero sí me interesaba bastante la cuestión audiovisual y en ese tiempo empecé a trabajar en el canal 10 dando noticias en tsotsil y fue bien interesante el fenómeno porque cuando yo estaba en la comunidad, fue lo del 94 y todo eso, y yo vi que llegaban muchos medios, no sé yo tenía como nueve años, vi que llegaban muchos periodistas de diferentes lugares y estaba lleno de gente, de periodistas y un mundo de personas que hablaban en la televisión, la prensa la radio, todos te hablaban y te decían de lo que estaba sucediendo, pero no había esa información en tsotsil. Entonces, por ejemplo, mis abuelos no hablan nada de español, bueno no hablaban nada de español solo tsotsil, entonces era un poco complicado para ellos comprender lo que estaba pasando, comprenderlo a través de la televisión o la radio, y entonces le decía a mi papá, cuando tenía nueve años, le decía y jugaba con ellos y agarraba cualquier cosa, decía: Dolores Arias reportando desde Chenalhó Chiapas... Siempre estaba jugando con eso, mi familia se reía mucho porque pues era una cosa impensable para ellos y fue a partir de ahí que empecé como a perfilarme en mi mundo

audiovisual y como que lo interioricé demasiado y dije: tengo que estudiar algo que tenga que ver. Pero yo no sabía que carrera era, yo sabía que quería salir en la televisión y quería estar hablando en la radio, pero no sabía que iba a estudiar, entonces cuando tuve que salir de la comunidad, venirme a la ciudad y estudiar y todo eso, ya fue cuando una... no sé cómo se les llama a las personas que te orientan y eso, era como una orientadora social algo así, que te dicen más o menos tu perfil... orientador vocacional algo así, entonces, ya nos tocó ese proceso en la prepa, entonces que vamos a estudiar, entonces esta persona me dijo: bueno, te gusta hablar y expresarte, no tienes mucho miedo al público, igual puedes estudiar comunicación, y yo dije "¿que es eso?", pues es que en comunicación para que tú hables en radio, y yo dije "pues sí, es eso", y no lo pensé dos veces tampoco fue así la primera opción y la única, entonces éste fue un tema de discusión con mis papás porque siempre los papás te quieren imponer una carrera ¿no? Implicaba moverme a Tuxtla, muchos cambios, de por sí ya el venirme a la ciudad (SCLC) había sido un cambio muy fuerte en mi vida, porque mis papás como que erróneamente pensaron que lo mejor era que yo viniera a la ciudad, que para que tuviera una buena educación tenía que venir a la ciudad, entonces fue un shock muy fuerte cultural y más todo, moverte de un pueblo, fue bastante fuerte el impacto, pero finalmente ya fue mis papás querían que yo fuera maestra bilingüe, los maestros que van a las comunidades, pero yo no quise, entonces me aferré a estudiar comunicación. Sí estuvo bien interesante, sí fue algo fuerte el cambio, ya me había acostumbrado acá, adaptarte al clima, la gente, muchas cosas, pero de ahí creo que fue interesante haber estudiado esa carrera, el haberme encontrado con personas que como que me ayudaron en el camino, durante ese tiempo yo no hacía nada en cuestiones audiovisuales, lo único que hacía era trabajar en la televisión cada lunes cada semana, iba a la televisora para el noticiero y todo eso, pero hasta ahí nada más. Pues en la escuela no te permiten tampoco, era bien complicado porque de

repente había una computadora para editar y vamos 5 o 6 encima de la computadora, y es bien complicado, pero ya fue después cuando salí de la carrera que ya este llegué afortunadamente a un lugar donde como que pude hacer todas estas cosas, como mis primeros trabajos audiovisuales, que fue el Centro estatal de lenguas, arte y literatura indígenas (CELALI), ahí me dieron la oportunidad de trabajar en el área de medios audiovisuales. Yo estaba con muchas ganas de hacer muchas cosas, pero no sabía cómo hacerlas, no manejaba el programa de *vision*, ni nada de eso, pero tenía la idea en la cabeza, entonces, tenía como la inquietud, es que podemos hacer más cosas, ya están los programas de radio pero había que hacer más cosas, videos o algo. Entonces dije: ¿será tan difícil hacer videos?, y fue que agarré la cámara y empecé, primero fue con material que ya había, que había grabado, podemos hacer una cápsula con todo esto y hablar sobre los pueblos originarios a partir de todas estas imágenes entonces comencé a ver las imágenes, no sabía nada, nada. Eché a perder mil veces el trabajo y volvía a cerrarlo y repetía, pero finalmente empecé poco a poco a encontrarle más cosas al programa, a entretenerme más con eso y encontré que era apasionante, sí, o sea el sentarte y ver cómo tomar una imagen o ciertas imágenes y tú construyes cosas, construyes algo. A partir del trabajo empecé a meterme en el medio audiovisual, y pues ya vinieron otras cosas, postulé a un financiamiento en la CDI para proyectos de comunicación indígena y metí unos videos y dije “bueno, pues a ver que pasa”, como yo le entendía y todo eso. Y sí, afortunadamente quedo, hice como unas 10 cápsulas sobre mujeres tsotsiles que están metidas en el rollo del arte, mujeres poetas, fotógrafas, también cuestiones que tienen que ver con las tradiciones, con las costumbres de los pueblos originarios, bueno, por lo menos del tsotsil, entonces hablaba de medicina, de ciertos rituales.

En *vimeo* ahí están algunas de las cápsulas del programa, pero era bien curioso porque ahorita lo veo y digo ¡ay no! porque no sabes como cuestiones

técnicas, entonces cada corte era una disolvencia, y está lleno de disolvencias y para mí era como genial, eso fue como en el 2008, 2007, o 2008, 2009 no recuerdo bien pero fue como en esa época que empecé, pero les gustó, les gustó mucho a los que pudieron verlo, y yo estaba feliz con eso, con lo que había logrado.

Ahí empezaba mi gusto por el video, y tampoco veía muchas películas, no, no veía, bueno sí veía una que otra de repente pero las del cine comercial, de repente, y me empezó a gustar y hacia algunas cositas para el trabajo y me gustaba, había un evento iba a grabar y no me importaba quedarme horas extras y me gustaba mucho estar frente a la computadora, manipulando las imágenes y de ahí fue que ya volví a postular para el financiamiento y me dieron para hacer el documental de los chavos que tocan rock en Chamula, y entonces este me parecía como interesante ese tema porque siempre estamos tocando los mismos temas, no es que esté mal, no es que esté mal que estamos hablando de los rezos de las danzas, de la ceremonia, de la música, de la artesanía, el problema es que a veces no volteamos a ver que está pasando con las nuevas generaciones, con las nuevas manifestaciones culturales, y fue ahí cuando dije este tema está interesante, hablando con estos chavos, que son jóvenes de la comunidad pero que están metidos en el rollo de la música, del rock, que es como un género [que no está en la tradición]. Entonces era interesante el fenómeno, ya fue que me dieron nuevamente el financiamiento para hacerlo, les gusto tanto las cápsulas que me dieron otro financiamiento, fue que trabajé en ese más que documental es un pequeño reportaje, porque te digo yo no conocía ni del lenguaje, nunca había estado de cerca con esas cosas, además de que la escuela te forma en cuestiones de comunicación, pero en cuestiones de cine, no hay. Yo les hacía las entrevistas como yo le entendía, yo creo que a veces era mejor, porque la bronca es que cuando ya tienes no sé, como ciertas cosas que tienen que ver con el lenguaje o con la técnica como que empiezas a limitarte también, entonces antes yo era libre, libre porque yo agarraba la cámara como quería y hacía

el encuadre que yo pensaba que estaba bien y todo eso, y a partir de ahí empecé a hacer ese trabajo y ya después fue que salió lo del programa de la Fundación Ford para estudiar una maestría que era exclusivamente un programa de posgrado para estudiantes indígenas, exclusivamente.

Entonces ya postulé al programa y cuando me tocaba como decidir que iba yo a estudiar pensé “yo quiero estudiar algo como cine, que tenga que ver con el medio audio visual”, y pues sí fue complicado, fue complicado porque me pidieron argumentar por qué quería esa carrera, que durante todas las generaciones en México nunca se había dado el caso de que alguien quisiera estudiar cine documental o algo sobre cine, entonces era bien curioso. Pues todos se iban a la cuestión de la educación, de la literatura, no sé al medio ambiente, otras carreras antropología por ejemplo. Y de repente le digo “no es que quiero estudiar cine documental”, y recuerdo que me dijeron: tienes que argumentar en que va a ayudar esto a las comunidades indígenas. Y hasta ahora es como que cine de pueblos indígenas es cine rezagado, algo minorizado totalmente. Entonces era, como que eso para qué va a servir. Seguimos todavía en el mismo pensamiento de que los pueblos originarios no tienen la capacidad de operar cuestiones técnicas, cámaras, de manejar equipos de edición, computadoras, a veces nos cuesta comprender eso.

Finalmente siempre viene gente externa y saca imágenes y todo eso, pero cuando tú agarras la cámara ves de otra manera creo yo, de otra manera a como lo vería alguien del exterior. Inclusive aquí hablando de manera local, si va alguien de SCLC a Chenalhó va a retratar de manera diferente de lo que haría.

**HA:** ¿Cuándo decides irte a Chile dejaste de trabajar?

**DA:** Sí renuncié, no ni lo pensé, ni fue una decisión que fuera difícil ni complicada ni nada de eso, no fue difícil dejar el trabajo, porque además estaba un poco cansada de trabajar, había trabajado como un año y para mí era suficiente, no me



satisfacía el trabajo que yo hacía, entonces sabía que era el momento también de irme. Si no me daban la beca de todos modos yo me iba a ir, entonces me daba lo mismo, y ya fue que me dieron la respuesta de que sí, después de argumentar como dos veces por qué quería estudiar, escribí toda una carta de exposición de motivos de ¿en qué ayudaría el cine documental a mi comunidad?, entonces ¿cómo que en qué? en muchísimo, en muchísimo, demasiado, pero te digo se tiene esa concepción de que los pueblos originarios están bien para ser retratados pero no para que ellos retraten.

**HA:** ¿Cómo fue esta experiencia?

**DA:** Me aceptaron y yo dejé todo, familia, trabajo, y ya me fui, me fui con todo. Llegas y te enfrentas a algo que tú dices ¡órale!, o sea sí quería estudiar eso pero es demasiado, sí porque yo no sabía nada, nada sobre el lenguaje cinematográfico, sobre el mundo del cine, porque una cosa es el mundo audiovisual, que puedes hacer reportajes, videos y todo es, pero otra cosa es meterte al lenguaje cinematográfico. Entonces, llegar y que te bombardeen con la información, con nombres de directores, de películas, y no sé qué, fue tremendo, porque todos mis compañeros ya tenían antecedentes, conocimientos sobre el cine, de hecho venían del cine. Sí fue como redoblar esfuerzos y todo eso, si ellos leían un texto yo tenía que leer 3 o 4 textos para poder comprender, si ellos veían una película, yo tenía que ver 5 películas, fue una preparación muy muy buena y luego yo tenía ideas trabajadas, a mí me interesaba enfocarme exclusivamente a lo que es cine, pues es que... bueno, la manera más fácil de entender es cuando hablamos de cine y video indígena, que no me gusta como utilizar ese concepto porque pues sigue siendo algo que te imponen, y que además te minimiza totalmente. Pero sí iba por esa línea, todo pero iba enfocada a eso, a eso, a eso, a eso y cuando nos tocó hacer trabajos, ensayos y todo eso, no, yo quiero hablar del cine y video indígena y empecé a investigar y cuando empecé a trabajar ya el proyecto, mi proyecto, me

empecé a topar con estas dificultades de decir: pero ¿por qué tiene que ser así la entrevista? ¿por qué hay que enfocar así al personaje? ¿por qué hay que hacer un plano de detalle de su rostro, sí él es integral, sí yo no lo concibo a él estando sólo, lo concibo junto a sus compañeros, a la gente, junto a su familia? Entonces, entender esas cosas era bien complicado. Pero cuando empecé a investigar, empecé a encontrarme con gente de otros países, que ya estaban trabajando en eso, que justo también estudian esa parte, de decir, hay que romper con estos esquemas, hay que romper con estas estructuras, porque son además occidentales. Entonces ¿cuando vamos a tener nuestro propio lenguaje? y empecé como a conectarme con muchas experiencias que ya se tenían en otros países. Me metí más con los de Bolivia, que son los que creo han avanzado más, ellos hacen cine ficción y cine documental pero desde su propia lengua y desde como ellos conciben su propio mundo y la vida. Entonces empecé a leer mucho sobre este grupo y sobre el cineastas que estaban metidos en este rollo y que también se hacía este tipo de preguntas, ah! Entonces no estoy tan equivocada, porque tú piensas algo y te dices: solo yo lo estoy pensando y van a decir que estoy loca. Y cuando te empiezas a encontrar con gente que está trabajando con las mismas ideas que tú, porque además los pueblos originarios de todo el mundo o de la mayor parte del mundo compartimos muchas cosas en nuestra cosmovisión, en la forma de ver el mundo, muchas cosas similares, bastante cosas similares, y tú dices pues por eso tenemos similitud en cuando a estos temas.

Fueron dos años en Chile. Afortunadamente tuve mucho apoyo de mi asesor de tesis, fue como una pieza clave, porque aunque no es originario de un pueblo de allá en Chile, la mayoría de sus trabajos estaban enfocados a eso, a poblaciones indígenas, entonces fue como bastante ayuda tenerlo como asesor de tesis. Porque además a veces no compartía ciertas ideas conmigo pero me apoyaba, me decía: bueno, es que tú conoces tu pueblo, conoces tu gente y si dices que así, es que es

---

así. De ahí tuve la oportunidad de traerme a dos compañeros para el proceso de producción, para el rodaje del documental *Bankilal*, tuve la oportunidad de traerlos, también esa convivencia ese trabajo, una que no son ni de México y yo que soy de Chenalhó, entonces tener como esa convivencia, los tres con mundos diferentes, ellos vienen de zonas totalmente... son de la capital de Chile, entonces nunca habían estado en espacios como éstos, nunca se habían metido al cafetal ni nada de eso, y de repente convivir con ellos y ver como ellos veían a la gente, la cultura, bien interesante porque nos íbamos complementando, porque habían cosas que para mí eran muy normales, muy cotidianas, que a mí ya no me sorprendían porque era parte de mi cotidianeidad, pero a ellos sí porque nunca lo habían vivido nunca lo habían visto, entonces yo creo que también ésa es la riqueza del documental porque hay esta mirada externa, esta convivencia, de decir yo me miro así, pero también mostrar como me miran los demás, entonces creo que de eso se trata también la interculturalidad, de que varias miradas convivan.

HA: ¿Qué pasó después de la maestría?

Me regresé acá (SCLC) porque la mayoría de mi familia está aquí, bueno no la mayoría pero mis papás, ellos se vinieron para acá, cuando nos mandaron a todos a estudiar acá, mis papás pensaron que era lo mejor entonces ellos se vinieron y aquí estamos la mayoría. Pero al menos yo sí tengo bastantes problemas, mis hermanos no tienen problemas con eso, pero yo como que me he encontrado con muchos problemas de identidad, el estar fuera de mi comunidad, porque digo: pues estoy en la ciudad pero cuando me preguntan de donde vengo, no digo soy de San de Cristóbal o soy coleta, porque no me siento parte de esta sociedad, no soy parte de esta ciudad, de esta gente, pero llego al pueblo y como ya hace años que me salí del pueblo pues la gente a veces ya no me reconoce, y como ya no uso el traje regional ellos me molestan: "eres una *Kaxlana*". *Kaxlan* es el mestizo, y me ven así, como alguien del exterior, como alguien extranjera en mi propio pueblo.

Pero eso es por lo mismo porque hay un desarraigo, un desarraigo territorial, o sea la gente de la comunidad de ahí se conoce, convive y sabe quiénes son, qué hacen y todo eso. Pero si tú estás viviendo en la ciudad y regresas al pueblo es bien difícil que a ti te acepten dentro del pueblo, bueno sí te aceptan finalmente porque tú llegas y estás ahí y todo eso, pero es difícil que ellos te incluyan en todo lo que se hace, en las actividades de ahí, porque pues no estás, no estás y vienes de una ciudad que vas a saber del pueblo.

**HA:** ¿La noción de comunidad en tu trabajo?

**DA:** No sé si lo comenté la vez pasada que estaba platicando, pero yo decía que mi trabajo no es como decir “ah es a partir de la mirada de los tsotsiles”. No, es a partir de mi mirada, entonces yo como mujer tsotsil que salí de la comunidad y me fui a la ciudad ahora regreso a mi pueblo y veo de otra manera, o sea, mi mirada no puede ser la misma que la mirada de una mujer que está en su casa, que va todos los días a la milpa, que hace las tortillas todos los días, que está ahí a la orilla del fogón, o sea, si comparamos son miradas diferentes, son miradas distintas, entonces yo hablo y muestro lo que muestro a partir de como yo miro a mi comunidad, a partir de cómo me siento y eso es lo que quiero reflejar en mi trabajo. Esos planos muy largos del documental son porque yo siento que cuando llego a la comunidad el tiempo se detiene, el tiempo se detiene y siento que puedo pasar mucho tiempo sentada viendo un paisaje y pues ahí sin preocuparme, sin estar en la ciudad sin estar escuchando los ruidos de la ciudad ni nada de eso, y quizás eso alguien de la comunidad no lo sienta porque está acostumbrado a ese ritmo, pero tú que estás en la ciudad todos los días y convives con este mundo de caos, de estar a contra reloj todo el tiempo, estar corriendo, de que no te detienes y dices a ver, a ver qué pasa, a quién pasa y todo eso, si... si llegas a la comunidad sientes la diferencia, entonces lo que quiero reflejar en mi trabajo es lo que siento, lo que yo

veo, lo de mi mirada, o sea María Dolores está viendo de esta manera su comunidad, eso.

**HA:** ¿De las diversas referencias a la cultura tsotsil, por qué decidiste representar a Bankilal?

**DA:** Yo ya lo conocía desde hace un buen tiempo, porque afortunadamente no he perdido como el contacto con la gente, ni con la comunidad por el trabajo que hago; o sea voy a las fiestas, grabo, tomo fotos y la gente sabe cual es mi trabajo y la gente me da la confianza también de acercarme a ellos porque les empiezo a hablar en tsotsil, empezamos a platicar y a ellos les gusta eso, les gusta que tú vayas y grabes lo que están haciendo y que sepan que lo que están haciendo es importante y que hay que dejar un registro de todo eso. Por eso he tenido mucho acercamiento no solo con mi pueblo, sino con otros pueblos donde he ido, he buscado gente o sea grabando... Y bueno la idea de elegir este personaje fue cuando estaba yo en Chile, en Chile me dicen mis profesores “no pues es que hay que empezar a pensar en el documental de titulación”, eso fue un año antes de que terminara la maestría, hay que pensar de que van a hablar, de que van a hablar, no eso fue un año y medio, de la maestría ya nos decían “necesitas entregar un tema y de que vas a hablar en tu documental”. Y empecé a pensar: yo quiero hacer algo sobre mi pueblo, y quiero hacer algo sobre mi pueblo, y dije yo soy de ahí, cierto que gracias a ellos he tenido como la oportunidad de poder acceder a becas, a financiamientos, porque finalmente tú hablas y dices bueno yo soy de un pueblo indígena, yo soy de tal pueblo tsotsil y no sé qué, y a ti te respalda el ser de una comunidad, entonces yo lo veía como una forma de retribución, de decir gracias a ellos he podido viajar, he podido salir de mi comunidad, he podido estudiar, prepararme, gracias a decir, no sé... este... yo pertenezco a un pueblo indígena, aunque ahora no esté en ese pueblo indígena, pero se utiliza, no sé de repente siento que uno utiliza a veces el nombre de tu comunidad o algo para obtener

financiamientos, entonces era como una retribución decir el pueblo me ha dado tanto, finalmente me ha dado identidad. Entonces yo necesito, sentía esa necesidad de retribuir lo quería hacer a partir del trabajo, del documental que iba a hacer, pero me dijeron que: es muy complicado porque te tienes que ir a México y tienes que rodar, no creo que puedas rodarlo en unas dos semanas, el documental implica mucho trabajo de estar grabando, mucho tiempo y aquí tienen cuatro meses, cinco meses para grabar, mejor si te interesa tanto el tema indígena busca a los mapuches y haz algo sobre los mapuches, pero yo no quería, yo me aferré y me aferré y este... les digo no yo me quiero ir a mi pueblo, me quiero ir a grabar allá y yo quiero que me den permiso de irme dos meses a grabar allá, creo que fue un mes, dos meses, no me acuerdo, y este personaje siempre me había llamado mucho la atención, porque cuando yo lo entrevisté era un personaje del carnaval, del carnaval de Chenalhó, y cuando lo entrevisté son de las pocas personas que te hablan de lo que hacen, porque por lo general tú le preguntas a alguien: oiga por qué hacen esto, y es que es nuestra costumbre y te contestan eso y a veces no te dan antecedentes de qué paso, quiénes lo iniciaron, y este personaje le gusta mucho hablar y entonces siempre me había intrigado y dije quiero hacer un documental con este personaje, sería bien interesante de todo lo que él puede contar, entonces hay tuve la espinita, la espinita, y cuando se dio la oportunidad, dije éste es el personaje de mi documental y así fue como se dio la elección de tema y del personaje. Porque además es un personaje importante en mi pueblo es como su nombre lo dice es el *Bankilal*, el hermano mayor del pueblo, y es bien curioso que las autoridades, todas las autoridades, toda la gente del pueblo vayan, acudan a él le pidan consejos, entonces es como un personaje importante, es lo que platicábamos con un compañero, con un amigo de acá del pueblo, es que se nos están yendo los viejos, los ancianos, la gente que todavía está ahí en la comunidad luchando día a día por preservar las tradiciones y todo eso, se nos están yendo y si

nos los registramos haciendo lo que ellos hacen se pierde, se pierde, entonces por ahí iba el asunto de elegir el personaje, el tema.

**HA:** ¿De dónde obtienes los recursos para realizar tu producción visual?

**DA:** Pues sí son como de manera muy independiente, buscar colaboración con los amigos, afortunadamente *Bankilal* tuvo un financiamiento, que tampoco fue gran financiamiento, pero al menos me ayudó para solventar la parte de tener un camarógrafo y un sonidista y este no sé pagar los gastos, los viáticos y todo eso tranquilamente, no sé se gasto como \$90,000.00 en el documental que es poco para lo que las instituciones te dan o lo que otras producciones ya más grandes tienen acceso, por ejemplo a veces se habla de un millón o dos millones para un documental, entonces nosotros lo hicimos con \$90,000.00 y por eso también tiene como ciertas deficiencias técnicas y todo eso y... pero eso fue gracias a un financiamiento de la CDI, pero de ahí el próximo documental que empiezo a grabar en enero espero, yo espero... bueno ya hice tuve pláticas con amigos, alguien me va a ayudar con la cámara, otra persona que me va a ayudar en el sonido, pero eso te limita mucho a trabajar con tiempos, a decir tenemos una semana o dos semanas para sacar el trabajo porque ellos también tienen trabajo, la idea es eso, es de irnos apoyando tú me ayudas y la próxima yo también te ayudo y de esa manera, porque de otra manera no se puede. Es difícil acceder como a financiamientos, es bien complicado.

**HA:** ¿Has trabajado con algunas instituciones?

**DA:** Pues fíjate que tampoco me he acercado, porque cuando tú te metes con instituciones gubernamentales empiezan a limitar tu trabajo, o sea tú ya no puedes ser libre en lo que quieres decir, a veces, entonces, tienes que cuidar mucho el lenguaje, que estás diciendo que estás grabando, cómo lo estás grabando porque hay gente que te está patrocinando y que si no les gusta tu trabajo pues no te dan nada, esa parte es un poco complicada, pero tampoco me he acercado, no hasta

ahora siento que no he tenido la necesidad de acercarme, pero quizás el próximo sí lo haga para que ya se pueda este... se pueda como distribuir *Bankilal*, inclusive se pueda vender pero a través de una institución que te manda hacer las etiquetas y todo, todo ese rollo feo [risas]. Sí porque finalmente la mejor distribución a veces la piratería, ésa es la mejor distribución, depende también de qué cosa quieres lograr con tu documental porque pues yo creo que a nadie le disgusta que alguien pueda pagarte por tu trabajo, pero tampoco es como el principal objetivo, o sea el objetivo principal es que se pueda ver en diferentes comunidades, que lo pueda ver el mayor número de personas posible, ésa es la finalidad. Ahorita todavía no está en Internet, porque no se ha terminado totalmente. Yo quiero que la primera muestra, así oficial sea en Chenalhó, sí yo quiero que ahí sea la primera muestra. No lo he presentado en ningún festival, este año me lo pidieron para mostrarlo en Berlín, pero no quería mostrarlo porque sentía como que le faltaba, ya finalmente este año dije ya tengo que darle un corte final al documental, porque uno lo ve y le encuentra más cosas, y lo ves y le vuelves a encontrar otras cosas, entonces ya me dijeron ya dale el corte final y ya olvídate, sí porque también tiene que salir a la luz, lo tienen que ver otras personas, que las personas lo critiquen, que les guste o que no les guste, ésa es la idea.

**HA:** ¿Conoces a otros artistas visuales en SCLC?

**DA:** Está Pedro Daniel, como también de los iniciadores, no tengo muchos antecedentes de la gente que haya hecho más películas, pero está Pedro Daniel, hay varios compañeros, más varones, yo creo que ése es un problema, que nos falta mujeres en el medio y ahora afortunadamente con estos talleres que se han dado del CCC por ejemplo, de Ambulante que hace talleres y llegan a tu estado y hacen talleres, eso ha ayudado mucho. Entonces, sí hay como dos o tres mujeres que están empezando que no tienen una producción ya realizada pero que están empezando a hacer cosas. Jóvenes, pues hay un chavo de Chamula que se llama



Floriano, bueno le dicen Ronik, yo no he visto su material pero dicen que está muy bien, de hecho este año fue a Berlín a presentar su trabajo, él. Está José Alfredo Jiménez que es de Chenalhó también, pero de una localidad, él ha trabajado mucho tiempo, ha trabajado mucho cuestiones no sé si decirles políticas, más como trabajo de denuncia, más de denuncia y todo eso está él; está Xun (Sero), no sé cómo se apellida, pero él trabaja en Koman ilel una organización, también su trabajo va más enfocado al trabajo de denuncia, de repente hay poco que sea como cine de autor. Pedro Daniel ha hecho cine de autor, yo siento que también estoy trabajando bajo ésa, bajo el cine de autor, y de ahí no sé, ahorita no sé quiénes más... ah Agripino Icó, él es de Huixtán, tsotsil también ha trabajado, yo sé que sí hay varios pero no, el problema es que estamos todos muy dispersos, porque finalmente (y desafortunadamente) dedicarte a esto no te da de comer, no es algo que te da para vivir, entonces cada uno está metido en otro rollo, en su trabajo, yo por ejemplo tengo que hacer otro trabajo para poder ganar dinero y poder hacer mi documental, entonces yo creo que todos estamos en esa onda y no hay así como un grupo por decir ah! somos 20 personas que nos dedicamos exclusivamente a los documental y vivimos de esa manera, y nos financiamos gracias a nuestros documentales, no, no porque además la industria, como leí en una nota la otra vez la verdad que no hay industria cinematográfica en México, se habla de una industria pero no hay industria porque no hay dinero, la mayoría de las producciones son producciones independientes y (los apoyos) son contadísimos. Entonces, es como difícil poder reunirnos y decir: somos un grupo fuerte de documentalistas en Chiapas; pero además de documentalistas, más allá de decir: son videoastas indígenas, realmente somos documentalistas o somos cineastas o somos videoastas pero sin poner la etiqueta de "indígenas", y éstos no son indígenas y éstos sí.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales que provienen de comunidades originarias, pero que viven en SCLC?

**DA:** Sí, con Angelina Suyul, es una poeta tsotsil, de hecho uno de los videos es sobre ella, sobre ella y sobre Enriqueta, con ella, de forma más cercana con ella, también tengo el contacto no sé con artistas visuales, escritores, pero no hemos trabajado juntos.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven en SCLC?

**DA:** A veces son círculos cerrados, sí a mí me ha pasado, no sé hay un círculo de cineastas o documentalistas, para que tú entres a ese círculo es como bien complicado, entonces ... porque a mí me gusta captar imágenes, copiar imágenes y manipularlas y hacer cosas y ya, pero de repente con eso de que ¡ay! soy artista, no me siento así, porque a veces el artista es como... está un peldaño más alto que tú y son como más en el rollo de ser artistas, más como inalcanzables, es muy común que el artista solo se junta con artistas, tal vez por eso.

**HA:** ¿Qué referencias a otros directores, tendencias o elementos discursivos destacas en tu trabajo visual actual?

**DA:** Yo había visto, sí durante la maestría estuve viendo bastante material y en algún momento cuando estaban viendo el documental, aquí creo que lo mostré como en un *focus group*, lo estaba mostrando y me dijeron oye es que tiene mucho la onda como del cine francés, le dije no sé solo sé que no.... [risas]. Pero sí hubo directores que fueron cruciales ya en el desarrollo de una estética visual, porque es parte ya de ti, o sea es como tu sello personal, no? Algo que te identifique tu trabajo siempre, siempre hay algo que identifica el trabajo de alguien y sin que veas el nombre, ay eso lo hizo tal persona! entonces primero fue a partir de la reflexión de decir que es lo que quiero mostrar, entonces ahí empecé a darme cuenta que tenía mucha similitud, que no creo que haya sido influenciada mucho por esas corrientes cinematográficas pero que sí había similitud, pero de cierta

manera se compartía con esa mirada, tal vez en contextos diferentes pero se compartían miradas, y a mí me gusta mucho el cine de Tarkovsy, Tarkovky usa un tiempo que no a muchos les agrada porque es súper pausado, pausado y yo me sentí identificada con sus películas por esto mismo, por los planos tan largos, y yo decía todas las películas deberían ser así [risas]. Porque da tiempo de contemplar, te da tiempo de analizar, de reflexionar, mientras estás viendo empiezas a reflexionar y empiezas no solo a ver sino a observar, porque nos cuesta detenernos empezar a estudiar una imagen, entonces a mí me encanta Tarkovky, y bueno ya hablando un poco del cine y video indígena Sanjinés, Sanjinés que es un director boliviano, que es como el precursor de cine revolucionario y anticolonialista en Bolivia, entonces él también como por esa sensibilidad que tiene al momento de... él habla de hacer... porque él no es aymara, bueno sí tiene antepasados aymara, pero él se introdujo mucho como en este mundo aymara, cuando el hace las películas tiene la sensibilidad de retratar creo que bastante bien a los pueblos andinos de Bolivia, porque él habla no un cine sobre indígena o del pueblo tal, sino un cine junto al pueblo que trabaja a la par con ellos, de revisar el material juntos, de dejar no sea él el director de la película, que sea más participativo más colectivo, entonces tal vez por eso se logra tanto eso: retratar con otra actitud ves las películas y realmente te identificas, yo realmente me identifiqué mucho y lloré, porque yo me sentí como el personaje de la película, pero bien interesante. Se llama *La nación clandestina*, es un personaje aymara que sale de su pueblo y se va a la ciudad, entonces cuando el quiere regresar finalmente a su pueblo le cuesta meterse a la sociedad porque él no es de ahí, ni siquiera, o sea sí es de ahí pero desde hace mucho tiempo se salió pero ya ni siquiera habla el idioma original, entonces regresa y le cuesta adaptarse, aprende el idioma, aprende muchas cosas de su pueblo pero esta cuestión occidental en la que fue formado lo ha corrompido demasiado, y cuando él finalmente se gana la confianza del pueblo y el pueblo lo

respeto le otorga un cargo, como una autoridad del pueblo, y con esa autoridad del pueblo los traiciona porque está formado desde un contexto occidental, súper individualista y él solo ve lo que le va a servir a él y vela por sus beneficios nada más, y es que eso no funciona en la comunidad, porque ahí las decisiones se toman en colectivo, en grupo, de manera comunitaria, y él viene con esas ideas ya corrompidas del individualismo y traiciona a su pueblo, entonces lo corren del pueblo, él no es bienvenido porque no es una persona de ahí, lo corren y todo eso y él se arrepiente, se arrepiente porque en la ciudad no se siente parte de ella, él no es de la ciudad, tiene un problema de identidad, y todo el tiempo le están, por su aspecto físico, le están diciendo que es un indio, que es esto, que es lo otro, entonces él decide regresar pero le dicen que si regresa ya no es aceptado, le dicen que si regresa lo van a matar si lo ven por ahí. Entonces regresa y la única manera en que él siente que puede regresar es danzando, representando una danza que ya se había perdido hace mucho años y que es una danza que lo hacían los.. no sé los antiguos para ofrendar a los dioses y danzaban hasta morir. Entonces llega y se manda a hacer el traje y todo eso, y comienza a danzar y danzar y toda la gente lo quiere echar y él sigue danzando hasta que cae muerto de tanto danzar.

De cierta manera me siento identificada, porque todos queremos regresar y no sabemos cómo. Entonces, ese cine fue como un gran referente, el cine de Tarkovsky, Sanjinés, también un director chileno que a mí me gustó mucho por lo que él defiende, dice hay que romper con el conflicto central, todas las películas siempre están buscando que haya un conflicto y estamos acostumbrados a ver eso, o sea nuestra mente sabe que va a pasar, todo empieza, te presentan a los personajes, a la mitad de la película se genera un conflicto y que hay que resolverlo y tú sabes que se va a resolver y que los malos van a morir y los buenos van a vivir y van a ser felices para siempre, y ésa es como la estructura que se ha utilizado siempre, o al menos que Hollywood ha utilizado y le funciona, sino nomás hay que ir a

asomarse a la salas de cine cuando hay una película súper famosa y está llenísimo. Eso es lo argumentaba Raúl Ruiz que es el director que te digo que fue también crucial en este trabajo, es que hay que romper con el conflicto central o sea ¿por qué poner un conflicto central?, ¿por qué no poner planos?, que cada plano te haga reflexionar, que los planos te digan algo, que te cuenten, que tú leas qué cosa te dice esa imagen, o sea que no solo estés como predispuesto y que todo te lo entreguen digerido, porque finalmente todo te lo dan ya como masticado y digerido, para que tú te sientes y no pienses, nada más veas. Entonces él hablaba de generar esas reflexiones, no ser espectadores pasivos, de no estar nada más esperando y que te estén bombardeando como no sé algo así estar como zombis nada más viendo y sin pensar, sin que tu mente reflexione. Que fomente no sé reflexión y todo eso, y él habla mucho de eso. Entonces, él metía planos en sus películas en donde sí te dejaba pensando, y ¿por qué metió este plano? o por qué hizo esto? Y siempre había una intención, siempre había una intención, entonces a partir de ahí un poco la idea de *Bankilal* el documental, es eso es generar un proceso de reflexión, *Bankilal* no tiene una estructura de inicio, conflicto y desenlace, no tiene esa estructura, pero sí hay conflicto, en varios planos del documental se ve que hay un conflicto, cuando aparece la coca-cola, cuando aparecen los carros, lo que les decía cuando ellos van caminando y los carros los rebasan, cuando está la señora comprando tinte para su cabello, este... no sé hay como varios planos, cuando están los niños jugando y pasa el señor persignándose, cuando vemos el plano de los chavos jugando y vemos el tablero de la coca-cola y la iglesia por un lado y el cerro por otro en un tercer plano, entonces la idea es ver esas imágenes y reflexionar, de decir bueno ¿por qué? de leerlos con otro código. Bueno éstos son los grandes referentes de ahí pues no sé... no se me viene a la mente, sí pues he visto y no todo me ha gustado, pero sí Patricio Guzmán, por ejemplo, que fue como el primer contacto que tuve con un documentalista de esa

talla, entonces escucharlo y que él te diga, no sé hablar de tú a tú con él fue otra cosa.

**HA:** Cuando se habla de SCLC se hace referencia a una ciudad culturalmente diversa ¿cómo ha sido tu experiencia con esa diversidad?

**DA:** En muchas partes del mundo y acá persiste eso de hacer menos al otro, de no voltear a ver la riqueza cultural de los pueblos, se ve, a veces se ve todo lo malo, que la gente es violenta, eso sí sale en los periódicos, que lincharon a una persona, a un violador, a un asesino, que hicieron tal cosa, pero a veces no se habla de la riqueza cultural, no se habla de las problemáticas de que se está perdiendo las lenguas, de que religiones están invadiendo las comunidades, de las empresas que están invadiendo las comunidades, no se habla de eso, porque tampoco las políticas públicas están encaminadas a fortalecer ni los idiomas ni las culturas, no hay. Como que las políticas o los programas están encaminados a seguir fomentando el paternalismo y mucha segregación, éstos son los pueblos indígenas, esta es la sociedad civilizada. Y seguimos concibiendo esa idea de que la gente de la ciudad es la gente civilizada y la gente del pueblo es todavía, los salvajes. Hablar de interculturalidad es hablar de convivir pero entendiendo que cada pueblo, cada cultura tiene sus diferencias, y a veces eso es difícil, porque cuando dicen interculturalidad, no es unificar todo y que vamos a entender el mundo de una cierta manera y no se puede.

**HA:** ¿Qué cambios has presenciado desde que vives en SCLC? Y ¿Éstos han influido en tu trabajo visual?

**DA:** Tampoco he estado mucho tiempo acá, no, bueno estuve como 5 o 6 años cuando estudié la secundaria y preparatoria, de ahí me fui a Tuxtla regresé y me fui dos años a Chile. Pues sí ha habido cambios como en el espacio, construyen más cosas, ahora sí está peor porque están construyendo más supermercados y se va haciendo más grande también porque hay mucha migración, viene la gente de

la comunidad porque los jóvenes vienen a estudiar acá, entonces es como lo más cercano que se tiene en los Altos, SC y de ahí pues con la gente todavía es difícil la convivencia con nosotros los “indios” como nos dicen y sí todavía se siente cuando tú hablas en un idioma tsotsil o que no sea el español y tú sientes que todavía la gente te queda viendo, la gente coleta y tú sabes que no te quedan viendo porque digan: ah! qué padre que sabe hablar dos lenguas. No, te quedan viendo porque todavía hay mucho racismo en Chiapas, hay mucha segregación, discriminación, se escucha en las conversaciones, en las expresiones, en los gestos se ve y yo no sé si va a cambiar algún día, SC ha sido un lugar que se ha caracterizado mucho por eso, donde hay discriminación, el racismo, a mis abuelos, bisabuelos les tocó todavía vivirlo fuerte. O sea, nosotros lo vivimos, lo vivimos todavía pero a pesar de que pues ya me formé en una escuela o algo así pero la gente no deja de marcar la diferencia, pero nuestros abuelos los vivieron peor porque además ellos no hablaban el español, uno se defiende porque ya habla el español pero hay mucha gente que es monolingüe y sí los tratan muy mal, entonces sí es bien difícil y cambiar esas cosas es bien complicado, porque a veces también uno tiene que empezar a cambiar desde uno mismo, muchas cosas desde uno dejar auto flagelarse, dejar de ser víctima, porque a veces nos pasa mucho eso, yo he escuchado a mucha gente que se escuda en decir es que soy indígena, es que yo no puedo y no sé qué, sí hay una carga muy fuerte, súper fuerte y lo primero yo creo que es eso, bueno cómo me denomino yo, cómo me llamo yo, si el otro me dice indígena yo me lo creo y le digo pues soy indígena. Pero yo no soy indígena, es una imposición, yo soy tsotsil y soy una mujer tsotsil y ya. Porque cuando dices ay soy indígena ay, pues desde ese momento tú te auto discriminas también, pues está bien que otros lo digan, está bien así te identifican y está bien, pero que tú mismo asumas que eres indígena, lo peor es cuando interiorizas eso y lo peor de repente soy indígena de tal, y no soy tsotsil o simplemente soy María Dolores Arias

y ya, entonces romper con esas barreras que uno tiene sí es complicado, como cuando alguien dice... se maneja mucho a veces el discurso de: soy tres veces o triplemente discriminada, por ser mujer, por ser indígena y por ser pobre. Entonces uno se lo interioriza tanto que llega un momento que crees que así es y no haces nada para cambiar eso. Tú tienes que manifestarte y hablar, ya sea con imágenes, con una pintura, con un discurso con lo que tengas pero hablar, decir algo; y te digo para mí el lenguaje que he encontrado para expresarme es el lenguaje audiovisual, y yo no soy buena para hablar, me cuesta, me enredo y no sé... pero cuando estoy sentada frente a la computadora y empiezo a construir cosas con las imágenes a partir de ahí me estoy expresando, a partir de ahí estoy hablando.

**HA:** ¿Podrías platicarnos del proyecto que tienes en proceso o próximo a producir?

**DA:** Es una cuestión mucho más íntima, mucho más autoral, más autobiográfica. Es que yo tengo una parte de mi sangre es de Huixtán, pero también hubo este problema, o sea mi mamá nunca nos llevó a vivir allá, mi mamá es de Huixtán pero nunca nos llevo a vivir allá. Bueno son como deducciones que he sacado a partir del comportamiento de mi mamá con nosotros sus hijos, es una persona muy fría, no es de las personas que te abrazan, que te besan ,que te dicen te quiero, no jamás, jamás entonces eso nos ha hecho a sus hijos también muy fríos, muy fríos con ella, con mi papá, todo eso, porque generalmente en las comunidades no hay muchas muestras de afectividad, que estés abrazando a tu papá, a tu mamá y que les estés dando besos y todo eso, no es muy común. De hecho hablando de ese tema, discutíamos con un compañero de que el concepto o la palabra amor no tiene traducción en tsotsil, no tiene traducción, no hay una traducción para decir te amo por ejemplo, pero lo equivalente que nosotros pensamos que es el amor es cuando decimos taj cushbino/taj cushbin?, que quiere decir que me dueles, o que esa persona me duele, entonces cuando me duele empiezo a sentir el dolor es porque



yo quiero a esa persona, porque yo amo a esa persona, porque me duele mi corazón; va más allá de lo que es el amor, digamos como entendemos en el mundo occidental el amor, entonces es muy común en las comunidades. Pero te digo a partir de mi mirada, de formación, de estar en un mundo occidental te acostumbras a estas muestras de afectividad a dar besos, a decir te quiero, te amo etcétera, te empiezas a acostumbrar porque empiezas otra dinámica, en otra estructura social, en otro mundo, pero a mí me interesa hablar sobre esas cosas, sobre la cuestión de la afectividad. Entonces mi mamá es una persona muy fría con nosotros, muy muy fría, no te da un abrazo, no te dice te quiero, no te da un beso, pero porque ella tuvo una infancia muy difícil, ella a los 11 años se salió de su casa, porque tenía miedo de que la casaran, de que la entregaran en matrimonio, porque la llegaron a pedir cuando ella tenía 11 años y ella no se quería casar, entonces ella se vino a la ciudad a trabajar de sirvienta, sin hablar una sola palabra en español, entonces todo lo que vivió y pasó ella y además la violencia física que vivía con mi abuelo en su casa, en la comunidad era tremenda, como era la hija mayor tenía como toda la responsabilidad y el trabajo duro del campo, ir a cuidar el ganado, ir a la milpa, no sé hacer todo el trabajo rudo le tocó a ella, entonces ella creció con eso, con mucha crudeza; entonces llega acá y se mete a otro mundo también, a un mundo diferente al suyo pero ella ya no quiso regresarse, y a partir de ahí ella ya nunca regresó a su casa a vivir, obviamente va a visitar de vez en cuando a su papá, a su mamá y todo eso, pero a partir de eso ella nos distanció de nuestros abuelos, yo no sé si inconscientemente o conscientemente ella ya no quiso que nosotros conviviéramos con mis abuelos y ahora la relación que hay entre mi abuelo y yo es ay no sé... no hay una relación, nunca nos hemos sentado a conversar, yo no sabía nada de su vida, de su infancia, nada de eso y hasta hace poco me enteré que fue huérfano a los dos años, que vivió con tíos, tuvo una infancia muy muy dura también, entonces es una persona muy dura, fue muy

cruel con sus hijos, muy violento con sus hijos, con su esposa y ahora él está perdiendo la vista, está perdiendo la vista y está prácticamente solo en su casa, y sus hijos no lo llegan a ver, mi mamá siempre dice que lo quiere mucho, que no le guarda rencor, pero siempre usa cualquier pretexto como para no ir a verlo. Entonces el documental va un poco hacia mi búsqueda y la búsqueda de una relación con mi abuelo, entonces yo voy a su casa y empiezo a platicar con él, empiezo a platicar que me cuenta de su vida, pero eso mientras él me teje un sombrero que quizás sea el último sombrero antes de que él pierda la vista, porque él teje sombreros de palma, mientras él está tejiendo.... que también visualmente es una metáfora también de él tejiendo, quiero hacer planos de detalle de sus manos tejiendo el sombrero, mientras estamos tejiendo también un pasado que yo no conozco, entonces quiero comprender a mi abuelo, comprender a mi mamá a partir de yo no querer repetir ciertos patrones de machismo, de violencia, de falta de afectividad, de no sé muchas cosas. Y a partir de ahí hablar de eso, de lo que él vivió, de lo que significó... para él significó que su hija se viniera a la ciudad, todo lo que él vivió cuando venía a la ciudad a vender sus verduras o sus frutas y como la gente de acá los trataba, entonces son varios temas, pero a partir del texto de yo quererme acercar a mi abuelo. Sí, es como una necesidad y yo siento que la cámara es como la herramienta que me da el valor para hablar con mi abuelo, cuando nos hemos encontrado yo no hablo con él porque no tenemos nada que hablar, no sé es complicada la relación, entonces cuando tengo una cámara me siento con el valor, como que me escudo en la cámara para poder preguntarle todo lo que yo quiera y siento que es la oportunidad de que él hable de que mi mamá hable, de que yo también exprese todo este sentimiento que tengo, todo esto, porque hay un desarraigo territorial con mi abuelo, yo cuando me preguntan de dónde eres: de Chenalhó, porque yo me siento más de Chenalhó que de allá. Sí, entonces de eso se

trata todavía se va ir construyendo el documental, no tengo muy claro que quiero pero sí es mucho más autobiográfico.

**Entrevista a Masafumi Hosumi**

Por Heidi Aguilar

San Cristóbal de las Casas, septiembre 2013

**HA:** ¿Qué te motivó venir a México? ¿Tuvo relación con las artes visuales?

**MH:** Sí, llegué en 1991 como becario, tenía una beca por dos años en la Universidad de Xalapa, Veracruz. Desde chiquito, desde la secundaria me gustaba mucho la civilización maya, olmeca, inca, egipcia, por todo, su trabajo en escultura de piedra. Desde los 13 o 14 años ya estoy apuntando a escultor.

Decidí que México sinceramente por ser más seguro, más que Egipto o que Perú. Y también los mayas, según mi intuición, eran más organizados como civilización. Y pensé que se está olvidando eso, una parte importante de la cultura, su sabiduría.

**HA:** ¿Cuál ha sido tu experiencia con los espacios de enseñanza o de difusión de las artes visuales?

**MH:** Manuel Velázquez, mi amigo, que es pintor, trabajaba en la Universidad y él necesitaba un maestro de escultura y me invita . Él necesitaba alguien de Chiapas y vale la pena ser pionero, porque en Xalapa era maestro Ryuichi (Yahagi), y estaban otros escultores, por eso quería estar en un lugar más virgen donde no hubiera nada de escultura. Y me interesa educar niños, por eso llegué a Chiapas. En 1993, momento en que comenzó la guerra de los zapatistas. Tiempo de crisis para Chiapas.

En el exconvento en Chiapa de Corzo llegué, estaba su ahora exdirector Mario Nandayapa y me invitó, ofreció prestar taller en el convento, un cuarto afuera, por un intercambio para enseñar a niños o artesanos de Chiapas de Corzo, sábado y domingo me prestaban el lugar y era gratis intercambio de clase. Así

empezó con dos invitaciones: de la Unicach y el taller libre de escultura y dibujo, y también escultura en Chiapa de Corzo. También estuve buscando trabajo en la Esmeralda casi por 6 años, punto de concepto y también producir con más sentido, lograr una buena obra.

**HA:** Ahí surgió la idea del proyecto Semilla Ocre ¿Nos podrías platicar acerca de él?

**MH:** Sí, ahí nació en el exconvento. Empezó más que nada con jóvenes, y grandes como Sebastián Sántiz, Benito, o jóvenes oaxaqueños: Vicente Encinas, Claudia López, Álvaro Robles. Eran como 8 o 9 discípulos, Hugo Huitzilopochtli, Lucy Ovilla. Muchos de ellos crecieron bien, tienen cierto lugar como artistas o maestros, y casi todos siguen en el arte.

Los chiapanecos sinceramente más trabajador que los chilangos. Y también, mis alumnos tienen disciplina, tiempo y trabajo, cuando terminan me ayudan, muy disciplinados y para mí fue muy cómoda esta parte. Y los chilangos dicen que manejan el concepto, pero realmente no quieren forzar a trabajar a mano, en mi clase casi siempre yo dije que es importante los sentidos, y las manos son como el segundo cerebro, deben de producir a mano, no solo conceptual y manejar la palabra.

**HA:** Y cómo fue la respuesta de la gente, cuando el performance era poco entendido aquí?

**MH:** Hicimos con mis alumnos tema de “no tirar basura”, un señor se enojó: “muy mala educación para niños, somos cristianos, no debemos andar desnudos”, le dije no andamos desnudos, tapamos donde debíamos tapar, es arte como un happening en la calle, expliqué pero no entienden. En Xalapa y en DF también hicimos, pero el público se interesa más, participando con gusto.

En Chiapas todos tímidos...(preguntaban) “si puedo escribir”.. Tuxtla todavía no ha cambiado, porque yo salí después del 97 pero no ven arte más

novedad... mis alumnos de pintura, escultura siguen, pero no como arte público, que está parado, hay un hueco, regresé pero no... poco a poco.

**HA:** ¿Cómo ha sido tu relación o experiencia con las instituciones culturales locales, nacionales o internacionales?

**MH:** Estuve del 93 al 97 aquí en Chiapas, y varios... primero en el concurso del sureste me seleccionaron primer lugar en escultura, pero al final la premiación cambiaron mi nombre por otro escultor, y luego se molestaron porque no quieren dar premio a extranjero, por está muy bajo nivel de conciencia en Chiapas, por eso estuve bien molesto. Tenía fama ya en ese momento, luego me casé con mi mujer chiapaneca pero trabajaba en la Ciudad de México y me invitó a Esmeralda, Bellas Artes, a varios proyectos. Me invitó para cursos de discapacidad, interactuar con ciegos. En general la cultura de la ciudad está mejor, ofrecen más, por eso yo fui a la ciudad naturalmente.

Xalapa tiene alto nivel de cultura y arte, y como antecedente estaba Kioshi Takahashi, escultor japonés de 1960, y tantos a los 70, él sembró cierta cultura de escultura para el arte, distinto a aquí en Chiapas, pero aquí está Luis Alaminos, buenos maestros pero falta escultura, cuando yo llegué empecé, era novedad. todavía no había escultura en públicos para hacer reflexión sobre el ambiente y también performance en la calle, era novedad.

Luego tú conoces, en el 97 organicé un Simposium Internacional, llegaron todo el mundo, 8 países, eran 30 participantes, y la Unicach Unach, ex convento, instalación, escultura, performance, arte público estuvo muy fuerte, muy bien.

También tenía muy buena relación hasta el 97, porque estuve en el D.F., pero también en el 97 fueron los 100 años de inmigración japonesa, yo hice monumento en Puerto Madero y también varios eventos y libritos sobre los 100 años, pero después 4 años me fui a Japón con mi hijo, y también yo soy como soy nómada parece, desesperado de quedarme en un lugar, por eso cambie de lugar. Ahorita

tiene 3 años que regresé ya, poco a poco se ha recuperado la relación, acabo de encontrarme con el embajador de Japón en México, pero todavía no se da, porque estoy como escondido en Chiapas, Chiapas es raro, en el D.F. hay muchos lugares como el Carrillo Gil, el Chopo, el Tamayo, di cursos en algunos lugares, pero aquí es más difícil el contacto, es un gran problema también.

En Japón siempre cada año voy, una institución me apoya a mí, es el 6º año ya. Desde que salí de Japón, siempre hay invitación en vacaciones de verano, di curso y conferencia, y pagan todo: boleto de avión, tren bala y además honorarios, por eso agradezco mucho a ellos, es un grupo de una ONG que apoyan gente con discapacidades y gente espacial. Ellos siempre me ofrecen hacer cursos con ellos, entonces llegan más niños y con discapacidades.

**HA:** Han influido en tu obra aspectos del trabajo de las culturas originarias o de las culturas locales?

**MH:** Sí, la olmeca más que nada. Influyó mucho en mi obra, pero siempre soy japonés y extranjero, para mí era: ¿dónde estoy? ¿cuántos años estaré aquí? Pero soy japonés y mi obra lo refleja.

**HA:** ¿Conoces a otros artistas visuales en SCLC o Chiapas?

**MH:** Sí, hay muchos Shingo Kuraoka, Hammon, pero cuando llegué solo estaba Luis Alaminos era director (del centro cultural) de la UNACH, él es español. Pocos, ehh? muy pocos, **Urita**, pintor japonés, en Tuxtla. Su mural estaba en el mercado en Tuxtla, dicen pero desapareció, lástima una herencia perdida. Hay paisanos varios.

Hay artistas paisanos Akio Hanafuji, también músicos Keiko Kotoku, Rie Watanabe, Kaori, buena calidad y están aquí trabajando profesionalmente.

**HA:** ¿Y hay alguna vinculación entre ustedes?

**MH:** Sí hay, tú conoces a Shingo Kuraoka que se casó con Kotoku, y también Rie Watanabe que tiene un grupo *Zac Tzevul*, y Kaori también tiene grupo y está enseñando japonés con mi hijo.

No hemos trabajado juntos pero me gustaría. Cuando llegamos fue al mismo tiempo con Keiko, y me gustaría trabajar juntos. Voy a hacer una marimba-escultura, ella va a tocar algo, sueño teníamos pero ahora estamos muy ocupados los dos. Y me gustaría una beca, algo especial. Y tengo que colaborar con Carlos Nandayapa, marimbista profesional. Pero no lo hemos podido lograr después de 3 años.

**HA:** De acuerdo con tu experiencia ¿Qué cambios percibes en la actividad cultural, enfocada a las artes visuales, en SCLC?

**MH:** Sobre todo llegaron varios artistas Shingo, Hanafuji, japoneses y otros extranjeros, sobre todo a san Cristóbal. Sí, subió más el nivel de conciencia, también nivel de conocimiento, saben más, pero realmente en comparación con Xalapa no, en Xalapa siempre saben más y también D.F. hay buen nivel. Por ejemplo en el Tec de Monterrey son mucho más organizados, o lugares públicos por ejemplo las galerías son más grandes, como en el Centro Nacional de las Artes, hay Arte contemporáneo, arte efímero, hay fototeca, grandes espacios, mucha oferta y hay actividad cultural. Acabo de en quedar la Femsá, en Monterrey la X, 20 años de historia, dicen que esta vez 3990 y tantas obras, participaron 1440 y tantos, seleccionaron 14 obras tridimensionales, entre ellas la mía, por eso fui a la inauguración, pero lastima que tuve el premio.

Mis amigos organizaron cosas en Parque Fundidora ¡que excelente galería! Exposiciones de arte contemporáneo, fotografía de artistas internacionales famosos, discúlpame pero muy distintos de aquí. Por eso, si a mis alumnos les ofrecen maestría, digo que se vayan para allá.



Antes el público en Chiapas compraban, pagan a crédito o poco poco, pero ahorita bajo, la economía mundialmente se quebró afectan el mundo, el arte no funciona. Por eso en utilidad por ejemplo siempre hacemos obras en la cerámica, porque todavía sí se vende, pero del arte no se puede vivir todavía, yo creo que ahorita Chiapas está peor, el mercado es muy cerrado.

Por otra parte, yo siempre pensé: Japón es tiene una cultura de arte como de muy bajo nivel, siempre pensé, porque primero negocio, primero ganancia. Pero por otra parte, ahorita estoy observando más educación del arte, japoneses desde primaria tienen clases de arte, de historia de arte y ya niños de primaria conocen Picasso, Rodin e importantes artistas; en secundaria ya hacen modelado, pintando óleo, ya empezando grabado, grabado en madera que es importante para el país. En educación, entonces, más aplicado y avanzado. Y también el material didáctico de secundaria y prepa, muy buenos textos sobre arte. Yo creo que como país México, tiene arte muy importante, pero tiene que enfocarse más el gobierno, pero lo está dejando mucho el gobierno, a qué debe enfocarse, no nada más a fútbol, sino el arte mexicano, la herencia maya y otros, como la influencia española en el arte. Gobierno debe de enfocarse más, debe empezar a dar más educación sobre el arte y el ambiente En esa parte Japón está mejor, por eso japoneses en general conocen qué es arte, cómo es el arte, aquí solo los que estudian eso. Ahorita estoy observando como en Japón está cada vez mejorando, por ejemplo más sensibilidad, de cómo sentir el arte, pero aquí no. Allá están saliendo más artistas muy importantes, también manejando tecnología, manejando concepto y cómo respetar a la naturaleza, el respeto.

También en San Cristóbal ha habido arte sobre zapatistas, pintura y muñequitos, pero siento que es más comercial, no que ve el fondo de las cosas, yo siento que eso es más artesanía más bien, como no vi claro el concepto de pinturas que retoman el zapatismo, solo su aspecto comercial. A través del arte se pueden

mover ideas, pero no se está aprovechando, no vi, tampoco en amigos indígenas artistas.

Aquí en San Cristóbal hay oportunidad, sí habemos extranjeros, pero también diferentes grupos de indígenas, muchos encuentros de diferentes culturas. Por eso estoy aquí también porque me gusta mucho esos encuentros.

**HA:** ¿Y respecto a tus alumnos?

**MH:** A mis alumnos les falta muchísimo, porque no llegan con conocimientos, no saben a veces de arte y de conciencia. Necesitan tiempo y seguir trabajando bien, nuestra misión sigue. A veces hay importancia en la obra o en un movimiento, pero el público también no sabe como acercarse a la obra.

**HA:** ¿Nos podrías platicar de tu producción?

**MH:** Me enfocado mucho en la basura en Chiapas, porque por ejemplo en Tuxtla, en el mercado, todavía en la calles hay mucha basura, muy sucia la ciudad, pero realmente no está mejorando nada Tuxtla, estamos viviendo un problema general. También el agua debe de cuidarse, es un tema importante mundialmente, como el de reciclar. Pero por una parte, estoy viendo que lo más importante es la educación tiene que ser sobre como cuidar el agua, la energía, los recursos limitados, el petróleo las consecuencias de que se está contaminando el mundo. Pero tema de ecología yo mismo estoy cuestionando el tema. Artistas deben de ver lo más esencial, más hondo, pensar que estamos viviendo, arte ¿qué es? ¿por qué existe?

Una parte de mi obra tenía que hacerla para un museo (exposición) para niños o personas ciegos que puedan tocar las esculturas. Yo vi exposición en el Arzobispado en un salón la obra era todo en bronce, todo en piedra, todo en madera, obras de un escultor que ya estaba antes, obras no para invidentes, no para interactuar, entonces no me gustaba. Entonces le dije al creador: mira, yo quiero hacer mi propia obra y que puedan tocarla los niños o la gente, con formas de animales porque así ellos pueden reconocer las formas, entender y sentir más

cercano o se puede acercarse. 13 animales, las esculturas que hice durante un año, era justo un año antes de la exposición. Me pagaron material, eran esculturas grandes por eso mande a varios escultores de piedra y madera profesionales que colaboraran conmigo, era mi idea y estrategia, ellos (museo) solo pagaron material, pero si vendían pagaban también a los otros artistas, se vendieron dos esculturas y el 20% fue para ellos, esa estrategia salió bien y se vio en la calidad de la obra. Cinco escultores me ayudaron, en dos obras cada dos de ellos, yo tres obras grandes las hice solo, bueno mis alumnos ayudaron también. Lo importante era pensar para que público y el propósito, a veces la edad, a veces tenemos que adaptar de acuerdo al público ¿no? Pero en la escultura lo más importante era el concepto, no importa la forma, si era abstracto o de animal.

**HA:** ¿Podrías platicarnos de los proyectos que tienes en proceso?

**MH:** Sobre todo en ideas. Mi cultura está entre budismos e hinduismos que tienen la idea de convivir juntos con la naturaleza, y naturaleza somos nosotros, hasta bichos, hasta hierba, y es una idea que me gusta. Pero nosotros humanos siempre estamos sentados sobre ellos y no respetan realmente, pero Japón no logran como Buda pero logran respetar mejor que aquí, también en cómo aprovechan la tecnología para convivir juntos. No muchos occidentales que rompen con la naturaleza, en su manera de vivir, por el uso de la tecnología que rompe como cierta manera de vivir. Vinculando se puede aprovechar bien, enseñar, guiar.

Y la escultura es una herramienta para trabajar el arte mismo, pero también nuestro guía cómo vamos a vivir como humanidad. Mi concepto es así, estoy haciendo palillos, comida, usando más arroz.

El buen artista no se mide en las ventas, no es nada más técnica. Para mí lo más importante es atender lo espiritual, cierto nivel de conciencia, calidad como humanos y buscar cierto concepto sobre cómo convivir. Ahorita el arte tiene que cambiar, le digo a mis alumnos: no nada más presento en galerías y museos, siento

que hay que usar como herramienta, tener conciencia, el arte es una herramienta para mejorar nuestro entorno, animales, plantas, todo.

**Entrevista a Alejandro Tello**

Por Heidi Aguilar

San Cristóbal de las Casas, enero 2014

**HA:** ¿Desde hace cuanto tiempo trabajas dentro de las artes visuales? Y ¿Qué te motivó estudiar o trabajar en esta área?

**AT:** Mi formación empieza creo que como a los 15 años, me metieron a un taller de pintura, fue como el primer acercamiento hacia las artes visuales, en Comitán, y pues... no sé había como esta particularidad por las artes entre ellos fue este taller de pintura, como dos años después que me empezó a llamar la atención los medios de comunicación, la radio, después me invitan cuando tenía como casi 18 años a trabajar en la casa de la cultura en Comitán, en el área de video y fotografía y bueno pues como no sabía nada me capacitaron, empezaron para hacer ediciones en video, en súper VHS y hacía fotografía, me enseñó el que era un cineasta, desafortunadamente ya lo mataron, y él fue el que dio esta formación como muy básica de la fotografía y el video, ahí fue donde empecé por este gusto y atracción. Después cuando cumpla como... 19 años, en la preparatoria había una materia opcional de artes plásticas que era fotografía, entonces es ahí fue donde empiezo a meterme al cuarto oscuro, empecé a revelar a trabajar con película blanco y negro y de ahí pues en general llevo como 12 años en la fotografía. Bueno, luego estudié la carrera de comunicación, la terminé pero en todo este lapso, Johana como que también ha sido como la influencia, la influenciadora de mi información porque ella es artista visual y ella de alguna manera me estuvo enseñando el rollo de la composición. A parte que he estado en varios talleres, seminarios, diplomados, todo relacionado con la imagen y no solo con la fotografía, también con la

escultura, con el dibujo, con el performance, con curaduría que es lo último que acabo de cursar, entonces sería más o menos eso, 12 años.

**HA:** ¿Cuál fue la recepción de esa decisión en el contexto donde te desarrollaste?

**AT:** El contexto familiar, es como muy extraño porque casi nadie se dedica como a las artes, entonces aún sigue siendo como un dilema que me dedique a las artes visuales, a la fotografía y que tenga una galería y que consideren que es mi hobby, porque es un poco medio extraño creen que del arte no se vive, bueno efectivamente no en Chiapas, pero sí en otro lugar se pueda dar eso, pero mi condición es acá. Entonces como que de alguna manera he sido muy independiente, casi 12 años de no vivir con mi familia, de alguna manera pues sí me apoyan cuando realmente carezco, o por alguna necesidad económica, y pues cuando vivía con ellos siempre hubo el apoyo porque estuve en teatro, en danza contemporánea y sí siempre tuve como la facilidad y accesibilidad, nunca me dijeron: no! Y bueno, lo que sí nunca me ha gustado es la música, tocar un instrumento, una cosa así, sí me gusta escucharla pero hasta ahí.

**HA:** ¿De dónde obtienes los recursos para realizar tu producción visual?

**AT:** Toda la cuestión de gastos que he tenido, cuando vivía en Comitán me pagaron la carrera de alguna manera sí ellos eran los gastos pero una vez acabando la carrera y vas creciendo entonces tus gastos empiezan a absorberse por tu cuenta y pues ahí voy. Estudié comunicación del 2004 al 2008, en la Universidad Salazar, aunque no es muy buena, y mucho menos en el campo de la fotografía porque sí llevé un semestre de analógica, pero realmente no ves nada, creo que de lo que aprendí fue más en la preparatoria y en los pequeños talleres que de pronto y pues tiene como unos 3 años, 4 años que he estado viajando constantemente, como esa necesidad de encontrar tu propio lenguaje, de no quedarte estancado con lo que ya sabes. Entonces, a partir del Seminario de Fotografía que ha sido como el primer taller que he tenido muy completo de fotografía, como muy especializado, ya

hablar del contexto, del lenguaje fotográfico del proceso creativo, del desarrollo del trabajo que va a la par con tu discurso, entonces ha sido como eso ¿no? y a partir de estos años que he estado viajando todo ha sido por mi cuenta, de repente sí como te decía hace rato, aprieta la tripa y ahí sí: ayúdenme! Pero de ahí la mayoría ha sido... yo cubro mis gastos.

**HA:** ¿Por qué elegiste venir a trabajar en SCLC?

**AT:** Terminé la carrera y entonces ando como 4 meses sin encontrar trabajo., entonces un amigo me ofrece trabajar en su restaurante en San Cristóbal, me da la oportunidad, pero la absorción de trabajar en un lugar es muy pesado entonces, pues creo que pasaban las cosas cada vez como lineales, decía yo en mi mente: chin! No es lo que yo quiero ¿no? Entonces como a los 6 meses opto por abrir un espacio, y el primer espacio que abrimos con Johana (Uvence) fue La Santa, desafortunadamente estábamos atrás de una iglesia y fue mal visto por el nombre, relacionan el nombre que es como la muerte, de alguna manera era sátira el rollo, de alguna manera como rentábamos casa optamos por jugar con un nombre que fuera pegajoso, gracioso, irónico, que la gente pudiera como de alguna manera ser parte de una pieza imaginaria por así decirlo, porque desde el momento en que estás pronunciando ya empiezas a interactuar con el espacio, y sí cuando abrimos en el 2009 la gente se empezaba a burlar: miau, miau, miau... entonces a partir y el contexto anterior en Tuxtla que ya habíamos asistido, participado en bienales, mucha por parte de los espacios de gobierno, que siempre te piden cierto curriculum, documentación que no se tiene y pues lamentablemente la necesidad de ser artista tener un espacio para los artistas, se abre ese espacio, entonces bueno y estando aquí en San Cristóbal y viendo que, justamente nosotros estábamos aquí en el 2009 y estaba abriendo Dolorosa que era de Romeo, estaba la galería Cerrillo (Studio Cerrillo) que ya es como un clásico ya de acá de hace varios años, estaba Museo galería, entonces éramos 4 los que empezamos, entonces a raíz de ... pues el

cerrillo está un poco retirado, la gente no llegaba, como esa necesidad, por llamarlo así necesidad, como ustedes de aplicar hacia la cuestión artística, de involucrar a la gente, tanto del barrio como de la comunidad artística, se hizo el circuito Cerrillo, que fue una experiencia bastante interesante, desafortunadamente ya no se le dio continuidad, después del 4º, se hicieron en tres ocasiones, falta de recursos, falta de compromiso por parte de los galeristas y pues también había ciertas diferencias. A partir de eso intentamos hacer más cosas, y hasta la fecha hemos intentado hacer más cosas, pues al principio empezó el Miau miau con una galería permanente casi un año y al poco tiempo empezamos a optar por las exposiciones individuales, colectiva y empezar a traer un poco desde las propuestas locales, las nacionales y una que otra extranjera y el espacio siempre ha sido muy... por así decirlo, por amor al arte. Porque lo hemos mantenido 4 años Johana y yo, es un poco desgastoso, porque dices: porque tengo que comer, me gusta esto, pero la satisfacción y el aprendizaje que tienes con el espacio, o en la experiencia de que no sabes ¿qué es ser un galerista? o ¿qué es ser un gestor? Bueno ya habíamos llevado un diplomado de gestión y promoción cultural pero solo es la teoría; la práctica es muy distinto, el relacionarte, el decir: oye te falta tantito, por qué no corriges acá. Y la otra parte extraña es: los artistas y los egos, que eso a veces es un poco delicado el asunto cuando ya tienen cierta trayectoria.

**HA:** ¿Cuál ha sido tu experiencia de trabajar en SCLC?

**AT:** No ha sido fácil, pero fue como este reto de llegar a la ciudad, de alguna manera ya había, en mi caso, cierta participación con el festival Tragameluz, ya conocía a unos cuantos y también participaba, entonces era la conexión como Tuxtla-San Cristóbal, y Comitán sí ha sido como una parte muy alejada, y Tuxtla siempre ha habido como más actividad. Entonces yo imaginaba en un principio que la banda de Tuxtla era la que iba reaccionar más, por el contexto, pero no fue así. Entonces con la gente de acá, fue de tocar puertas, ir con los artistas locales que



---

muchos sí creyeron en el proyecto, otros que no y permanecieron distantes, pero creo que es parte del show.

San Cristóbal para mí es como mi gran estudio, es donde el cuerpo de mi trabajo se ha hecho, dibujo casi todo en San Cristóbal, en el caso de la fotografía hay muchas cosas que he hecho acá, y que de alguna manera para mí es como cuando encuentras tu zona de confort, me ha servido para refugiarme, creo que no he encontrado hasta ahorita otro refugio para decir sí aquí me quiero quedar. Porque constantemente estar viajando puede ayudar para crear, pero no sé si es el clima, la gente, el lugar, si es mi comodidad de estar acá para trabajar, pero siento que es mi espacio, una libertad que tengo porque no dependo de nada. Aunque sí ha habido como estos momentos de odio, de decir ya no te quiero San Cristóbal, hablando metafóricamente, porque también como artista casi no vendes cuando haces fotografía, en el caso de los peluches sí he vendido porque como es una cosa muy accesible, mis dibujos igual, pero en el caso de la fotografía ya cuando te vas clavando más, ya no te conformas con lo que hay acá, y dices: ya mi impresión quiero que se vea así. Y eso te cuesta una lanita y la inversión que estás haciendo, ahorita ya procuro menos exponer a menos que sea para una bienal o concurso, donde sí le estoy invirtiendo la lana porque de alguna manera tu trabajo empieza a tomar otra forma, o luego haces la inversión cuando de pronto no hay los recursos en tu localidad, no solo en San Cristóbal sino también en Tuxtla, no hay donde imprimir cierto material y tienes que irte a Oaxaca o al D.F.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven fuera de SCLC?

**AT:** A través del *Miau miau*. De alguna manera el *Miau miua* se ha hecho de alguna manera un tipo de casa, porque hubo un tiempo que no sé de donde aparecían artistas pero siempre había, digo por un lado exponiendo, por otro los que iban de paso o se iban creando como conexiones, y se llevaban un impresión del espacio, como totalmente alternativo, emergente; y se ha ido construyendo como esta

conexión de enlaces. De los últimos artistas que nos visitaron fue: Vasan (Sitthiket), un artista tailandés, que venía con Sidney, ellos hacían performance, vinieron por parte de Pancho López, Pancho López expuso, ahí tuvimos a la directora de Hemisférico de Nueva York, y había la posibilidad de poder trabajar allá, de hacer una conexión con Chiapas allá, pero eso ya fue porque ya se desintegró acá el Hemisférico, pero la conexión sigue. Esta experiencia como parte de lo que Pancho estaba haciendo, era una especie de seminario con gente que vino de América Latina y el punto central era San Cristóbal, entonces Pancho López vino y fue una conexión que yo tuve con Eugenia Chellet, me dijo si vas Chiapas búscate a Pancho López, él hizo su performance, nos conocimos y dijo: sí, al terminar mi taller podemos hacer algo, involucramos al Hemisférico y al final se hizo eso.

Regresamos con el tema de Vasan, que también fue por parte Pancho y Sidney. Vasan es un pintor fuerte, muy polémico en su país, que buscando sus obras en Internet nos topamos que su obra ya está en Christie's, entonces hablamos de una talla. Ellos pretendían hacer un mural en el espacio, al final terminó haciendo comida tailandesa, entonces terminó siendo una velada súper interesante, nos enseñó su trabajo. Vinieron con muy poco tiempo a Chiapas, como tres días, un día estuvimos en Oventic, otro día querían conocer la ciudad y al tercer día fue cuando cocinaron, luego creo que regresaron a Oventic y después regresaron a la Ciudad de México, fue de lo último que nos encontramos.

También paso por la galería (Miau miau) la colección del maestro Ulloa, la colección de grabados, donde hay obra de Sebastián, de Manuel Felguérez, de Cuevas, de Vicente Rojo, de Anguía, de Sebastián, no sé eran de 40 artistas que se presentó la obra. Y también una exposición de fotografía de Eugenio de Rosa, un italiano, que fue una curaduría que trabajé con él. En esta parte de ser galerista hubo esta oportunidad de hacer una selección de su trabajo, y salió esta exposición que era la primera que organizaba en el Miau miau; después organicé otra, en el

2012, que se llamó 29 rastros, que fue pretexto para buscar cierto perfil de fotógrafos, estaba Ana Casas, Gerardo Montiel, Fernando Brito, José Luis Cuevas, Alejandro Dorffsman, y luego los fotógrafos independientes de acá, gente de acá, gente de Oaxaca, de San Luis Potosí, de Monterrey, de Tijuana, de Italia, una mezcla, al principio pensé que serían 29 y terminaron siendo 31 fotógrafos. Este tipo de participaciones ayudan a ir escalando, una por salir y empezar a crear conexiones.

De los artistas locales que hemos tenido está Romeo Suárez, que es de los primeros que se acercó y con él celebramos el primer aniversario del Miau miau. El segundo aniversario fue con Arturo Avendaño, el tercero fue con una fotógrafa que vive en Alemania, pero es de Polonia, esa exposición fue interesante porque estuvo en una galería que estaba en Nueva York, luego en el Estado de México, fue una conexión sin querer, un amigo me dijo: oye conozco al director y anda moviendo esto, te interesa? Dije que sí, entonces fue una conexión interesante. Y el plan es seguir trabajando con esta galería, se llama Box gallery, y la otra Pandora's.

También el hecho de salir ha ayudado ha estarme relacionando, sobre todo en toda la parte del sur: Villahermosa, Campeche, Mérida, Quintana Roo, Oaxaca, el D.F., Pachuca y Puebla, es con la gente que más me he estado moviendo, con artistas y espacios.

**HA:** ¿Haz realizado algún proyecto u pieza en común con otros artistas?

**AT:** Colaboré con Pilar, que es colombiana, ella estuvo también en el Miau miau y dio una conferencia sobre arte y tecnología, ella es performancera estaba haciendo su doctorado y entonces hice algunas colaboraciones en imágenes o en piezas muy específicas de ella; trabajé con Arturo Avendaño en una pieza, hice el registro y edición de un video, él hizo una intervención en el espacio, la idea era que él intervino con pintura, y yo estaba haciendo el registro. De repente revisiones de portafolio, en forma colaborativa. He colaborado con uno que otro.

**HA:** ¿Cómo ha sido tu experiencia con las instituciones culturales gubernamentales locales?

**AT:** Del gobierno creo que el único apoyo que se ha tenido ha sido para la publicidad del Circuito Cerrillo, que fueron 100 postales, 30 carteles, 2 lonas, nada más, no fue mucho. Tampoco nos hemos acercado a gobierno porque no nos interesa como somos un espacio que no nos gusta que nos impongan, que nos empiecen a poner trabas de que tienes que poner y que no. Entonces nos podrían limitar al pertenecer o apoyarnos, a menos que llegáramos a un convenio donde se apoyara realmente no sé un espacio físico, un espacio libre que eso es de lo que carecemos ¿no?

**HA:** ¿Podrías platicarnos de los proyectos que tienes en proceso?

**AT:** Después de estos 4 años, que te he platicado como han sido en general, justamente hoy estoy abriendo un nuevo espacio que se llama Plataforma Miau miau, este nuevo espacio es una plataforma que pretendo que durante todo este año tendré la participación de curadores, en este primer número aunque no será por números sino por secciones, tengo a Ana Elena Mallet, el corredor (cultural) Condesa-Roma, ha hecho exposiciones picudas: la de Barbie, una de diseño en Washington, y ahorita va a hacer una en Nueva York, de diseño mexicano. Víctor Mora artista visual, bastante movido en las bienales, lo acabo de entrevistar y él va a dar un taller de libro de artista por ahí de abril. María Elena todavía no sé, ella sí pero estos 6 meses no puede porque va a estar viajando. Ery Cámara que también es alguien que va a venir por ahí de septiembre, octubre, también va a ser en la Plataforma, bueno hay tres secciones: una son las revisiones que es como escribir las cosas que me gustan y dar mi punto de vista, hay otra que es puros portafolios que es para artistas contemporáneos que son famosos y otra es de puras entrevistas para curadores y críticos de arte. También tengo pensado traer a David Miranda, que es el director del Eco quiere dar un taller, tiene una plataforma. También

Gerardo Suter está interesado en venir a Chiapas; Tania Ragasol que es la directora de Casa Vecina; Daniel Garza que es el curador del Chopo; Armando Cristeto. Pues la idea es empezar a traer personas, muchas las he ido conociendo este tiempo que he estado viajando, esta otra etapa después de estos 4 años de aprendizaje por fin ya se está concretando en este nuevo discurso ¿no? Que por un lado va a ser nuestra plataforma virtual, con las entrevistas, con los puntos de vista que yo pueda dar, y al final hacer exposiciones con parte de estos maestros, curadores o los que puedan venir de alguna manera a nutrir a Chiapas, que hace falta bastante, creo que la parte del gobierno, por todas las cosas que he estado viendo... que salen en comentarios de: ¿que por qué el gobierno no hace nada?, si el gobierno no está interesado en que toda gente que yo voy a trae y que me va a costar una lanísima, digo se va a cobrar por los talleres, pero la idea es que también tengamos este granito de arena que compartir. Lo que más nos interesa a nosotros como Miau miau es enseñar y compartir y que se cree esta plataforma como un discurso para crear una plataforma de artistas con más discurso, que no sea tan lineal, porque siento que la escuela de artes da cierta plataforma pero más hacia las artes plásticas no a las artes visuales, todo mundo está ahorita como en la onda del grabado de no sé qué época, bueno si hablamos de la historia del grabado en Chiapas se remonta hacia los 20, entonces por eso digo no sé en qué etapa estarán pero todavía sigue rezagada ¿no? Son pocos los artistas que se arriesgan un poco a decir bueno ya me meto a la parte digital, al performance, a la instalación obviamente no es fácil ¿no? Porque sí es una chambota pero si aquí no hay espacio donde se pueda exponer, no hay apoyos para los artistas, si no hay esta facilidad para decir por ejemplo: ahora quiero practicar un poco de curaduría ¿no? si no hay qué hace uno, mejor dedicarse a lo que es seguro, que es pues el grabado, la pintura y la escultura, eso nos limita porque creo que en estos 2, 3 últimos años el auge de estas generaciones que se están viendo en fotografía es impresionante, es

---

como una resonancia a partir del Gimnasio, que a falta de... y que de pronto traes gente de afuera, ha dado este impulso. Entonces se ve que Chiapas tiene como esta necesidad por aprender, entonces si eso lo nutrimos con que sí ya hay algo de foto y podemos traer otras cosas de artes visuales y que se nutra con un poco de curaduría y de gestión, y que la gente de fuera, del D.F. o de otros lados traiga un poco acá está chido.

**HA:** ¿Y respecto a tu obra personal?

**AT:** Hablando ya de mi proyecto personal y la fotografía, lo que he venido trabajando tiene que ver con mis miedos, mis pesadillas, la ausencia, los temores, la muerte, que son como mi columna vertebral sobre lo que estado trabajando desde el 2009 hasta la fecha, obviamente que cada vez voy perfeccionando más, tratando de llevar una línea de propuesta y salir de lo que... bueno ya casi todo está hecho. Pero la teoría del miedo es lo que empecé a hacer en el Seminario, ya lo tenía pero lo empecé a refinar entre el 2012 y el 2013. Tiene dos capítulos: uno es miedo y otro pánico, mis primeras imágenes son en color, son puros paisajes de puros lugares que desde mi infancia y adolescencia me han provocado miedo, miedo entre psicológico y la obra puede ser conceptual porque al final de cuentas tú ves un paisaje y a la gente a lo primero que le remonta es paz, tranquilidad, no sé una parte estética de belleza, serenidad, pero a mí me da lo contrario, ataques de ansiedad, angustia de persecución y entonces a prueba de enfrentar ese tipo de cosas decidí trabajar con eso. Y ahorita estoy como en otra etapa como de receso, que de pronto tienes algo y hay que empezar a promocionar, a sacarlo. Ando como en este proceso de construcción de fotolibros, ahorita llevo dos fotolibros, uno se llama *Petit* y otro *Visitantes*, uno es en blanco y negro completo y el otro a color. El de *Visitantes* tiene que ver con playas, desde Chiapas hasta Guerrero, que sería Oaxaca, bueno en Chiapas está Puerto Arista; en Oaxaca está Mazunte, Zipolite, Puerto Escondido, Puerto Ángel, Huatulco; en Guerrero está Acapulco y otras

---

playas aledañas; en Campeche, pues la ciudad de Campeche; la playa Mérida en Yucatán; en Villahermosa la playa Paraíso.

De alguna manera sí es como introspectivo, pero también hay ese aspecto psicológico, me clave en lo freudiano, en lo jungiano, en algo de Lacan, esas cosas que necesitaba, todo muy teórico para aprender y después hacer la imagen. Veo ciertos lugares, ciertos objetos, ciertas cosas que me motivan a disparar, pero de repente no encuentras una línea conductora que me diga qué estoy haciendo, entonces para mí esos procesos son como disparo, y me hago unas introspectivas de qué pasa a veces un año y me tardo preguntándome ¿por qué esto? ¿por qué el otro? Pero van saliendo una cosa, otra cosa y se vuelve interesante. A veces tengo mis descansos en proyectos del Miau miau y a parte ando haciendo otras cosas, el año pasado me tocó coordinar el festival Tragameluz. Y también hay otras partes que son las que casi nunca enseño que son dibujos, tengo una obsesión de hacer dibujos fantásticos, personajes imaginarios como monstruos, duendecitos, he hecho piezas sonoras, peluches porque me llaman mucho la atención trabajar con la lana de la región, me llama mucho la atención los animalitos que hacen, he trabajado con mujeres indígenas para saber si tienen un patrón y no es así, agarran la tijera y va, es como una cuestión muy innata. Tengo eso y también hago un poco de video, hay trabajos en ciertas disciplinas que casi nunca enseño porque me hace falta, en el caso del video he participado y quedado en alguna que otra bienales pero porque me lo han explicado muy bien, ya vez que luego piden muchos requisitos, pero poco a poco. En la cuestión del video me gusta experimentar no con la cámara profesional sino con el iphone, con las cosas que pueda crear cuestiones más abstractas, animaciones con *photoshop*, cuadro por cuadro, me gusta experimentar. Mi última exposición individual tenía que ver con piezas de video, piezas que no había mostrado, algunas sí, trabajos desde el 2008 que había hecho.

**HA:** ¿De qué artistas visuales residentes en SCLC destacarías su producción?

**AT:** Está Sergio Bermúdez sobre pintura y su tridimensión, video y multimedia. Romeo que tiene esta parte en donde va construyendo su propio discurso; Efraín Ascencio me gusta su trabajo; de Masafumi hay ciertas obras que me gusta; algunas cosas de Caleb su trabajo personal sí me gusta pero sus colaboraciones no. Y en la pintura Johana me gusta mucho su trabajo, y Arturo Pacheco un poco, aunque habría que juntar un poco de algunas cosas, porque hay algunas cosas que me gustan de un artistas, otras de otro. Bueno destaco a Masafumi porque tiene la formación y la disciplina, lo último que vi fue su trabajo en FEMSA, fue seleccionado con un trabajo que me llamó mucho la atención, y a mí lo que me motiva es el trabajo que tiene discurso ¿no? Y que sean temas muy oscuros, introspectivos, con los que siento cierto parentesco.

**HA:** De acuerdo con tu experiencia ¿Cómo ves el panorama de las artes visuales en Chiapas?

**AT:** El centro es donde más circula, hay de todo. En Chiapas apenas se está empezando a abrir el cascarón, se está empezando a preguntar que pasa allá afuera ¿no? yo siento que si se construye como esta nueva generación de artistas, independientemente de las edades, creo que puede haber algo interesante y la resonancia que se puede dar. Con el D.F. que hay muchos espacios emergentes, hay de alguna manera cierto parecido con San Cristóbal, a diferencia de que en el D.F. hay mucha demanda de los artistas, muchas propuestas que dices: ¿cuál es válida y cuál no? Dices: bueno porque sales de Esmeralda tienes un discurso, si sales de Cuernavaca otro, o de Mérida. Chiapas creo que si lo comparamos a escala mayor somos unos bebés, pero si lo comparamos con el sur somos jóvenes.

Me he topado con artistas, sobre todo del centro del país, que llegan y dicen: eres provinciano qué me vas a enseñar. Pero también me ha tocado gente buena onda que más que competir, te comparte y lo disfrutan y se involucran con tu espacio y si te hace falta algo te ayudan, se convierte en una colaboración tan



interesante, la sinergia que se da y eso es bueno, porque se da que en muchos casos con algunos artistas la única conexión es un correo o el *facebook* y eso es muy frío. ¿Cuando haces click? Cuando llega el artista.

**Entrevista a Luis Aguilar**

Por Heidi Aguilar

San Cristóbal de las Casas, febrero 2013

**HA:** ¿Qué te motivó estudiar o aprender fotografía?

**LA:** Bueno, lo mío todo todo es como una serie de eventos afortunados y desafortunados lo principal tiene que ver con que yo cuando estaba morrito era un súper relajo, entonces digamos que el sistema normal educativo no me funcionaba, en la secundaria la terminé en abierta, la prepa en abierta entonces sí tenía ganas de estudiar una carrera universitaria, pero terminé la prepa en abierta, pero ni siquiera hasta la fecha he sacado mi certificado, se quedó ahí. Empecé a ver como universidades, llegué a ir a clases de oyente en la ENAH, como que estaba viendo ahí. Pero tengo otro antecedente, que uno de mis tíos era comunicólogo de la UAM, entonces a mucha gente le ayudaba a editar videos y de hecho con mis amigos íbamos y nos ayudaba a editar mi tío a editar videos de música que nos gustan con imágenes y cosas así. Tenía otro tío, bueno tengo que es antropólogo y estaba en comunidades indígenas trabajando, entonces digamos que yo empecé fuera de la escuela porque para mí la escuela era una tortura porque no tenía que estar ahí de morrito, entonces de pronto estoy como en éstas y me empecé a acercarme mucho a los centros culturales del D.F., o sea me gustaba lo que pasaba ahí, había un interés propio, yo dejé de ir a la escuela, presentaba mis exámenes de la abierta, pero por alguna extraña razón, no sé exactamente quién era mi influencia o por qué pero para mí había como yo decía a ver voy a la escuela y me enseñan esas cosas que no entiendo o que no me explican bien, o que... mi problema era con la relación con los profesores, pero al mismo tiempo yo me iba solo a museos, me iba a Bellas Artes a ver pintura... y recuerdo que decía bueno es que aquí detrás de

esto hay algo interesante. Mi familia también es particular porque somos clase media, media baja, o éramos más bien, porque ha ido subiendo el nivel de la familia en la seguridad económica, pero por ejemplo mi madre por ejemplo me ponía música clásica desde muy chavito y me ponía y me cerraba los ojos y me decía ¿qué ves con la música? Y cosas así. Entonces era con cosas ahí como detallitos que me iban formando y que realmente a través del arte, y yo llegué a pensar: pero no entiendo nada, ¿no? Pero al principio medio me forzaba o era como aburrido. Iba a conciertos, la mayoría de veces solo. Pero como que para mí había algo que me atraía a ir, entonces ahí iba, ahí iba. De ahí mientras yo estudiaba en la abierta me leía mis libros de la abierta, me iba a tomar un café mientras los leía y después a museos, o me iba a conciertos y así ¿no? y luego venían los festivales de cultura del D.f. y ahí iba, entonces como que me empecé a acercarme a los centros culturales, el primer taller de fotografía que tomo así ya formalmente, ya tenía mi camarita, ya tomaba fotos, pero formalmente es el Circo volador, como en el 98 más o menos. Entonces tomo ahí mi primer taller que era un relajo la verdad ese centro cultural, el profesor a veces iba, pero a mí me encantaba el hecho de que sin saber mucho a mí me había dicho cómo revelar cómo hacer, entonces me metía solito con mi caguama y me ponía música y me la pasaba de lujo ampliando fotos.

De ahí como que también ya mi familia se preocupa de que soy un vaguillo y yo ya empiezo a tener más interés en estudiar más formalmente fotografía y como la activa no es oficial, ni nada de eso, entonces me meto a la Activa y... la Activa yo creo que me sirvió no para mucho, me sirvió como para convencerme que iba a ser fotógrafo, porque era muy técnica, es muy técnica, no te enseñan realmente nada de la imagen o de arte, o de nada ¿no? te enseñan a ser muy buen técnico, cosa que así como lo aprendí casi casi lo olvidé, bueno pues las cosas básicas... y la terminé.

**HA:** ¿Por qué decidiste venir a radicar a SCLC?

**LA:** En la activa conocí a Carlos Dardón que es de aquí, de Chiapas, y nos hicimos buenos amigos. Entonces entre que estaba con lo de la foto, también teníamos como pensamientos políticos parecidos que tenían que ver con la izquierda y el zapatismo y ese tipo de cosas. Entonces como una semana antes de terminar la escuela me dice: pues vente a San Cristóbal... Yo no conocía San Cristóbal, conocía Palenque, o sea conocía otras partes pero no San Cristóbal, me dice: vente a San Cristóbal a vivir y allá hacemos el servicio social que tenemos que entregar como para que nos den nuestro diploma.

Terminamos en el 2002, entonces a una semana me dice: vente! Lo pienso y digo: sí, agarro mis cosas y me vengo con el pa acá, entro a hacer mi servicio social en Pronatura con Lisandro pero en realidad si ves como formación eso es todo lo que hice en mi vida, ¿no? Porque todo lo demás fue los libros que yo quise leer, las cosas a donde yo quise ir, o sea fue como en ese sentido lo poco que sé fue totalmente autodidacta siento yo. Muchos dicen que yo no fui a la escuela, bueno fuiste a la Activa. La verdad es que yo siento que fue... fue un gran impulso como para decidirme de que la fotografía es lo mío ¿no? Para decir yo quiero ser fotógrafo.

Ya estando acá en cuestión de formación llegué a tomar en esos tiempos, o sea en el D.F., un taller en Centro de la imagen y ya. Entonces, cuando estoy acá, ya te contaré eso, pero en cuestión de formación de pronto regreso un par de años al D.F. y como estaba ahí y estaba haciendo trabajo y estaba viendo cosas, de repente estoy en el D.F. está el Centro de la imagen y apliqué para un taller que me interesó, fui aceptado porque antes todos los talleres, la mayoría tenías que meter portafolio y no sé qué, entonces me seleccionaron y quedé. Ahí conocí a una chica que se llama Daniela que trabajaba en el Centro de la imagen, muy buena amiga, y me dice del Seminario, pero ya en ese entonces trabajaba mucho, viajaba mucho porque mis trabajos eran fuera... o sea viajaba mucho por el trabajo de que fotos

allá, fotos allá... y entonces me dice del Seminario y le pregunto: que ¿cómo funciona? ¿No?... Pues son seis meses y muchos talleres, yo hasta pensaba no pues seis meses son mucho tiempo yo no me puedo estar en un mismo lugar seis meses, es mucho, pero al final como que me convenció: es una súper oportunidad, la verdad está padrísimo. Entonces aplico al Seminario, en ese entonces cuando dan la respuesta de que sí sí o no, yo estaba en Italia haciendo un trabajo y me dicen que no, que no puedo entrar, en ese momento sentí un dolor en el orgullo propio muy fuerte, entonces hice todo un "pancho", porque aparte por la forma en que me escribieron decía: tu trabajo es lo suficientemente bueno para entrar al Seminario pero no hay los lugares disponibles, inténtalo el siguiente año, ¿no? Entonces no dije, no me digas eso y entonces yo me puse así y fui a que me explicaran hasta que no me recibió Juan Antonio Molino ¿no? Los perseguí, ya tenían antecedentes de nosotros con fotógrafos independientes de Chiapas, ya medio nos alucinaban eran como que los que no aparecíamos en la escena pero siempre estábamos mandando mensajitos de ¿por qué no tal? Y no sé qué... y bueno entré al Seminario yo creo que eso sí fue, es muy importante para el tiempo actual de como pienso la fotografía, es un saltotote, ehh... y esas son las cosas que yo he tomado de formación, pero la verdad por eso es que digo que mi escuela verdadera fue Chiapas, o sea donde me formé, donde está mi pensamiento y análisis y decisiones de cómo hacer las cosas, fue trabajando en Chiapas ¿no?, con el colectivo de fotógrafos independientes, como con todas las cosas que organizamos aquí e hicimos, fue educarse y aprender haciendo ¿no? Y por eso también como consecuencia el Gimnasio. Yo jamás pensé que iba a terminar en algo como esto ¿no? Y tiene que ver con que este sistema me gustó como más, como decir a ver hay formas, los talleres son muchísimo más informales que una educación formal, institucional, y te da las herramientas que tú estás buscando, entonces puede entrar gente con carrera, sin carrera, como lo que sea, pero gente que está realmente

interesada en lo que quiere, entonces como que me ajustó muy bien a mi forma simplemente de percibir el mundo. Entonces crear un espacio donde se pueda discutir no sé, hay mucho hoyos en medio de toda la historia, pero como me dijiste de formación así lo veo. Entonces mi gran escuela es Chiapas definitivamente y las cosas que hicimos aquí en colectivo.

**HA:** ¿Cómo ha sido tu experiencia en el contexto de SCLC?

**LA:** Bueno Carlos ya tenía sus contactos tenía sus amigos, obviamente llegué y mis primeros amigos fueron sus amigos ¿no?, pero tú sabes que aquí en San Cristóbal es fácil conocer gente, relacionarse y todo eso, entonces en esas andanzas de estar viendo donde trabajaba mis primeros trabajos en SC, pues no tenía un peso eran... yo tenía un proyector, entonces me traje mi proyector, mi cámara o sea yo me iba a dedicar a la imagen, entonces proyectaba las historias mientras tocaban, las mantas les ponía videos atrás así de cosas locas, de naturaleza, o cosas así y me pagaban, yo iba con mi proyector proyectando cosas y me pagaban, ajá como v.j., al mismo tiempo empecé con otros conocidos a trabajar en comunidades campesinas mi rollo era fotografiar, conocer Chiapas, también tenía como que ver con lo político. También no me gustaba mucho el ambiente del D.F. que era muy competitivo desde muy inicial, o sea nosotros no éramos fotógrafos estábamos aprendiendo y ya era una competencia brutal, entonces a mí eso me fastidiaba muchísimo, todo ese rollo de las exposiciones, de conocer a fulanito, perenganito, eso me causaba güeva, estrés, como feo ¿no? Entonces al venirme a Chiapas hago como si no existiese, porque no existe aquí, sí en el mundo local, pero yo no conocía a los locales. Entonces, de pronto conozco a Saúl Cerda, que estaba viviendo acá del d.f. y me empieza a platicar que junto con otros fotógrafos que quieren hacer un colectivo y no sé qué.

En ese entonces San Cristóbal me acuerdo que ¡gua! era bellissimo, igual ya como la nostalgia pero me gusta más ese San Cristóbal no tiene lo que tiene ya

ahorita como proyectos más fuertes, entonces habían como muchos poetas, fotógrafos, pintores como muy separado, muy poco organizado, por lo menos es la sensación que yo tenía, también era nuevo, no sabía que estaba sucediendo. Entonces llega Saúl Cerda me dice que junto con otros fotógrafos que son Eduardo Verdugo que trabaja para AP, con Joseph una fotógrafa holandesa, están formando un colectivo, entonces, salgo con ellos y de ahí empiezan a hacer este rollo de fotógrafos independientes, se acercan otras personas Ceci Monroy, se hace un grupito donde decidimos que la mejor idea es hacer un pequeño festival tipo fotoseptiembre, entonces cada quién se organizó una expo en una cafetería, en un lugarcito así, e hicimos un cataloguito con fotocopias y listo, entonces fue muy divertido, hicimos una colectiva en la Casa de las imágenes, y así como... ya abrimos la convocatoria para que nadie entrara, pero la verdad éramos nosotros, para que todo mundo entrara, ahí me salió un lapsus lingue muy cabrón porque después fue acusado el colectivo de eso, pero bueno. No bueno la idea es que todo el mundo participara pero éramos nosotros en realidad ¿no?

Al siguiente año voy al Centro de la Imagen, y les digo que si no quieren poner una exposición, ah porque dijimos vamos a repetirlo, vamos a hacer la segunda muestra, y entonces consigo que nos presten ya no el Centro de la imagen sino el INBA que nos presten una exposición de Manuel Álvarez Bravo tenían preparada para la calle, entonces traemos a Álvarez Bravo ¿no?, y de ahí crecer las ideas entre todos ¿no? Y ¿por qué no uno talleres?, ¿por qué no, no sé qué?, fue bien bonito porque la discusión pasó todos como muchas ideas unos muy militantes de izquierda, otro muy artistas, todos las eran muy interesantes, pero la mayoría de la cosa giraba en torno al impacto de los fotógrafos socialmente, nos importaba mucho llegar a la gente, la mayoría éramos de fuera, no éramos chiapanecos ¿no? Yo creo que los primeros chiapanecos que entraron fue Alma Valeria y no me acuerdo... bueno, todos viviendo de muchos años aquí ¿no? Que

son casi chiapanecos, pero por lo menos aquí en San Cristóbal la diferencia... permanece hasta siempre ¿no? Entonces va creciendo la muestra y es donde siento que me empiezo a formar realmente. Nos importaba llegar a la gente, hacíamos muchas exposiciones en la calle, en el mercado, en... entonces nuestro rollo era incentivar un movimiento que reuniera más gente y todo eso, que ya no sé si en realidad lo logramos o no, y yo creo que en cierto modo logramos cosas que ni siquiera nos imaginábamos y que lo que imaginábamos no, porque no lo teníamos tan claro al principio, se fue modificando con los años y las personas, porque pasó muchísima gente.

**HA:** ¿Fotógrafos independientes trabajo en colectivo o trabajo reunido?

**LA:** Sí, pasamos por todas, pasamos por todas, pero insisto al menos en mi caso el no tener escuela escuela era muy raro porque no tenía como la formación como para saber qué tanto estábamos pendejeando o no, yo creo que otros que sí tenían más formación de otras cosas iban, bueno todos íbamos metiendo de nuestra cosecha para formar cosas, por supuesto que salieron proyectos, unos talleres para niños en La hormiga, trajimos a Valtierra, a Meyer a que nos dieran talleres, eh... bueno o sea de actividades montones, montones, montones... entonces todos empezamos a aprender de gestoría, a prender de curaduría pero inventándonoslas ¿no?, ahora que también de repente vemos ahh pero mira... pero ahh no, cosas. Pero nosotros aprendimos así de que se nos ocurre que así ¿no? Y después también siento que intentamos muchas veces hablar con el Centro de la imagen o con otras instituciones como que nos apoyaran porque habían muchas ganas de hacer cosas y no sucedía ¿no? Con CONECULTA uff la cantidad de malas ondas que ha habido con CONECULTA con los diferentes gobiernos han sido muchísimas, desde mi perspectiva esa gente no sirve para manejar el arte y la cultura al contrario están atentando están poniendo en riesgo lo poco que hay, no sé.



**HA:** ¿Cómo ha influido tu estancia en SCLC en tu trabajo visual de alguna forma?

**LA:** Bueno eso es muy complicado porque yo creo que hasta apenas ahorita en mi vida estoy encontrando el camino, yo de por sí soy lento en mis procesos, me tomo mucho tiempo en mis procesos, pero todavía más porque estábamos alejados de todo el planeta aquí en San Cristóbal, entonces digamos que no nada más es lo alejado sino que no había contacto con muchas cosas realmente, pues con los circuitos de arte del país ¿no? Entonces uno hace lo que se imagina pero no lo está comparando con nada ¿no? No comparado sino contrastando, sino nadie que te diga es bueno o malo, entonces éramos entre nosotros ¡¡ehh!! ¡que padre! Bueno, pero tampoco somos tontos, sí le echábamos ganas, investigábamos y todo, pero no, no era una conversación fluida de contrastes y de cosas que pudieran motivar reflexiones más fuertes, más rápidas pero de que nos forzábamos, nos dimos con todo, seguimos siendo amigos de puro milagro, seguimos porque habían muchas ganas de ser mejores y de perfeccionarlo, siempre pensando no queremos ser tontos artistas del centro presumidos y tal y tal. Entonces habían muchas discusiones adentro del colectivo, habían quienes en lo social, le importaba el arte por el arte, muchas cosas, la verdad es que fue una escuela impresionante y cada compañero iba aportando su bagaje cultural de experiencias, entonces una cosa increíble.

**HA:** ¿Cómo fue tu experiencia con la diversidad cultural en SCLC?

**LA:** Pues es súper diverso, o sea aquí es la universidad de la vida porque te puedes encontrar con tantas... o sea gringos, alemanes, ricos, pobres de todo. Porque algo que tiene también es que los fuereños vienen de todos el mundo, aquí con gente del D.F. con quien jamás nos hablaríamos, el hecho de habernos conocido aquí hace que podamos hacerlo, porque el otro es fresa y yo soy muy no sé qué, entonces allá ni nos miraríamos, aquí terminaríamos siendo grandes amigos, es una especie de cosa rara ¿no?

**HA:** ¿Sigues manteniendo conexión con fotógrafos del centro del país?

**LA:** Más o menos, yo creo que se reactivaron de una forma importante a raíz de lo del Seminario, que fue afuera, pero yo ya venía con toda esta escuela chiapaneca, de hecho a mí me aceptan en el Seminario como chiapaneco, o sea porque yo aplico para el D.F. y me dicen no en el D.F. no, en Oaxaca. Ellos sabían mi historia, sabían que soy de D.F. pero que había vivido mil años en Chiapas, entonces yo apliqué para el D.F. ni siquiera aplique para Oaxaca que es para donde van los que no son de D.F., pues si quieres en Oaxaca, yo quiero en el D.F. .... en Oaxaca o nada... bueno, voy a Oaxaca.

**HA:** ¿Cómo definirías tu trabajo visual y el proceso que ha tenido?

**LA:** Yo hasta a penas ahorita estoy encontrando más mi propia voz interna que es un proceso larguísimo, hay quién lo encuentra en dos patadas, yo no. Una de las cosas que también me he dado cuenta con el paso del tiempo es que y a lo mejor me muerdo la lengua dentro de poco, pero me daba cuenta, por ejemplo que llegué e hice las mismas fotos que todo el mundo de los Altos de Chiapas, algunos indígenas y no sé qué, pero con el tiempo llego a ser y con todo, no puede ser posible, entonces de pronto sí llegué a decirme en mi vida voy a volver a tomar la foto de un pueblo indígena o de una fiesta indígena, se me hace racista, mala onda y todo ¿no? entonces empecé a tener reflexiones de ese tipo ¿que es lo que realmente me interesaba? ¿que es lo que realmente veía? pero todo fue mucho de reflexión de estar viviendo aquí, también como ciudadano ¿no? como del D.F. También de al pasarme acá, bueno porque yo era muy muy bueno y hasta la fecha siento que se me da como la estética urbana ¿no? por eso aquí también me ha costado tanto trabajo porque la Ciudad México la tengo como tatuada, entonces mi fotografía era muy callejera, muy urbana, muy así pero pues ya se convirtió en otra cosa muy distinta, bueno sigue teniendo sus toques, me gusta la estética medio sucia, no sé. Entonces sí tengo varias cosas que se han formando con los años, de

posturas, a pesar de no ser chiapaneco, de lo que debería tener un nuevo movimiento de la fotografía chiapaneca como que cosas deberían de evitarse, que cosas debería de hacer, hacía donde, eso.

Yo creo que está pasando ahorita mega increíble ¿no? que es el trabajo no nada más de unos, es el trabajo de demasiada gente para que no lo que está pasando ahorita, es el trabajo de fotógrafos independientes, pero también es el trabajo de Turok, aunque no hizo escuela pero el hecho de que haya venido y haya hecho imágenes, es el trabajo de José Ángel Rodríguez, es el trabajo de los zapatistas que hizo que se pusiera el ojo del mundo aquí, es el trabajo de muchísimas situaciones ¿no?, es el trabajo de la cerrazón de CONECULTA yo siento que eso es una pena pero a ayudado a que las ideas independientes nazcan y que recuperen lo que siento que el resto del país en su mayoría ha perdido, y es que el arte tiene que ser un poco rebelde, porque uno no puede ser complaciente, no todo el mundo obviamente, las becas del FONCA o esas cosas han apagado, antes el artista, piensa en los muralistas, piensa en Tina Modotti y la gente con que se juntaba, en Manuel Álvarez Bravo, todos éstos, bueno en Carlos Jurado dicen que hay una foto de él con una metralleta en Cuba, los artistas participan en la vida política del país, tenían una opinión, eran alguien, por ejemplo dime quién dijo ahorita algo importante, si llega a suceder son los que se están muriendo ¿no?; o sea los que en su juventud estuvieron comprometidos, insisto no tiene que ver nada más de política sino... el artista tiene que hacer opiniones fuertes de su tiempo y de su situación, no nada más de políticas sino de la vida, de la muerte, de todo, de lo social y la representación del tiempo, entonces siento que eso está muy apagado en el país, se trata porque entonces ya no tienes tu beca del FONCA, hay ahí algo raro, pero aquí como te digo que es bueno y malo al mismo tiempo, como CONECULTA no ha servido para mucho, mucho tiempo y de pronto hay este espíritu de rebeldía es que no es que vamos a levantar nuestro centro cultural, no,

---

no porque no haya vamos a hacer nuestra cafetería cultural, son muy chiquitos y a lo mejor muchas cosas son como inocentes improvisadas o lo que sea, pero creo que hay todavía una pequeña venita, no tiene que ver el artista como el que triunfa en las galerías, sino el artista que vive el arte ¿sí me explico? Siento que en el país, bueno no he estado en todo el país pero en el *mainstream* es lo que importa, no es mi experiencia en la vida del arte, sino mi experiencia en la vida en las galerías, y de ser popular ¿no? Y eso también, a lo mejor soy muy romántico del pasado, pero la verdad es que hay una frase creo que es de Alberto Fisher no me acuerdo de quién, ésta de: el arte debe servir al oprimido, no al opresor, algo así, entonces se puede rescatar. Y por otro lado, es muy chistoso porque como la mayoría de los que están aquí o por lo menos nosotros en el Gimnasio de arte nuestra agenda, nuestra visión no va relacionada con lo que está pasando del centro, no está esperando ganar premios de ellos, ni de nada por el estilo, no estamos esperando a que CONECULTA nos ayude en nada, digo que a lo mejor al rato habrá relación y lo que sea, pero no lo estamos esperando, tenemos nuestra propia visión, hacemos lo que queremos, digamos que en ese sentido somos muy libres, entonces también nuestros estudiantes son así ¿no? la mayoría porque aquí entra de todo, pero también se van impregnando un poco de eso, entonces por ejemplo en la fotografía dices que hay estereotipos que se repiten, por supuesto, porque el bagaje es muy poco, se está aprendiendo ¿no? Entonces, las primeras sesiones eran bien fuertes, también le cambié, ha ido tomando su propia forma la discusión, pero habían algunos fotógrafos indígenas que tomabas sus fiestas en las comunidades, y les dicen: ¿pero por qué fotografías así? Tal cual ¿por qué fotografías así como si fueras *kaxlan*? si tú estás ahí y no me estás mostrando otra cosa y ni siquiera lo estás haciendo bien, lo podrías hacer mejor en tu casa. Retos muy fuertes que yo no sé como aguantaron sin pegarle a la persona que se los decía, pero de ahí nacieron muchas reflexiones y hay algunos que aguantan más y siguen a otro nivel y hay

otros que no, que se quedan ahí y van perfeccionando su técnica, entonces van a hacer fotografía clásica pero muy bien hecha, o sea aquí no estamos nada más que si lo contemporáneo. Podría parecer que el Gimnasio es muy contemporáneo porque digamos es el que está filtrando información, pero no es que estemos casados con lo contemporáneo, el problema es que casi casi cualquier cosa resulta contemporáneo cuando la fotografía se quedó atorada en los 80 aquí, entonces casi cualquier cosa resulta contemporánea. Pero entonces nuestro objetivo no es una bandera de lo contemporáneo, es una bandera del compartir conocimiento, del crear proyectos, de incentivar miradas propias ¿no? entonces yo al principio también quería meter mano en todo ¿no? con los alumnos y ¿por qué no le haces así? O tiene un proyecto así enfrente increíble y quieren fotografiar la piedra que está al lado ¿no? pero pues bueno cada quien, o sea porque la idea no es imponer y hacer una fábrica de estrellitas, sino realmente apoyar a que la gente reflexione mucho más su trabajo y, que insisto, no tiene que ver aunque se llame Gimnasio de arte no tiene que ver con el arte... institucional, sino en el arte de la vida, de la poesía y de lo chingón que es de repente reflexionar y ver las cosas de manera diferente, el pretexto es la fotografía ¿no?, aunque también tenemos talleres de video y de otras cosas.

**HA:** ¿Cómo nace el Gimnasio?

**LA:** El Gimnasio... yo estaba en el D.F., acababa de terminar el seminario, el seminario definitivamente te da un empujón para entrar a los canales del mainstream de la fotografía, sobre todo si eres desconocido y de ahí empiezas a conocer personas. Entonces un día en una galería de la Roma conozco a una chica que se llama Yara Angel y me invita a su exposición, Yara Angel había estado en un Seminario anterior, entonces me invitó a su exposición y voy a la exposición, y como que empiezo a ser amistad con Yara, y Yara me dice que trabaja en un lugar llamado el Gimnasio de arte, la verdad es que yo no conocía, entonces me invita,

me dice que Cuevas es el chido del Gimnasio y no sé qué. Entonces un día hago una fiesta en mi casa, cae Yara con Cuevas, nos conocimos y le digo a Cuevas: oye a ver cuando platicamos porque allá en Chiapas tenemos un grupo de fotógrafos y me dice ah pasa al Gimnasio. Entonces ya voy un día al Gimnasio y pues ya le cuento lo de fotógrafos independientes, que organizamos una vez al año lo de Tragameluz, que estaba hablando por mi propia cuenta porque no había hablado con el colectivo, pero que a mí se me hacía una buena idea que si él (Cuevas) venía al festival a mostrar su trabajo y a dar un taller o algo así ¿no? entonces cuando hablamos con los compañeros del colectivo en ese entonces fue en una de las épocas en que estábamos un poquito más desarticulados, entonces como que no, no hay dinero, que chido pero no se puede, entonces no. Como que no habían las posibilidades de traer a Cuevas, porque costaba lana, entonces se quedó así pero yo seguía, seguí la conversación con él, mis compañeros no quisieron pero qué tal que armamos algo ¿no? Me dijo que sí, sigamos platicando. Y de repente, me dice: ¿por qué no abrimos un Gimnasio allá? No que sí. Como que nos caímos bien ¿no? porque sucedió todo muy rápido, entonces reunión tras reunión se me ocurrían más ideas a parte yo me empecé a contactar con otras personas, a ver yo creo que puedo conseguir, un espacio porque no podíamos pagar renta, porque aparte yo se la pinté terrible, los estados más pobres de México, no hay lana, quién sabe si se vendan los talleres ¿le quieres entrar?... Sí.

Ahí también la visión de Cuevas, el aventarse, porque ya habíamos platicado con la fundación, ya habíamos platicado como con todos así dejándoles las ideas y nadie nadie se aventaba, el Cuevas sí, muy raro ¿no? Yo le decía: acuérdate que estás en Chiapas, o sea un estado difícil, los talleres incluso creo que son más baratos que en el D.F. cuando deberían ser más caros porque nos cuesta muchísimo más hacerlo, el caso es que se aventó y ya fuimos planeándolo, paso a paso. Ah otra de las piezas fundamentales fue José Ángel Rodríguez porque a

---

través de ello, le platico la idea a José Ángel, que nos consiga un espacio en la UNICH, él nos consigue el espacio y bueno es una historia larguísima. Después se rompió la relación ahí, pero nosotros nos quedamos agarraditos, es que corrieron al Director, a este... Fábregas y no había firmado el convenio y tuvimos que renegociar, pero no nos querían, entonces nosotros insistimos, todo un rollo al final pasamos ahí casi un año, más, que también fue... ayudo a que resistiéramos ¿no? O sea todo ese tiempo fue resistencia, resistencia y resistencia, pero va saliendo, entonces así surgió la idea de traer el Gimnasio para acá.

**HA:** ¿Con qué organizaciones o instituciones has trabajado para financiar tus proyectos?

**LA:** Esto ha sido financiado 100%, bueno 90% por los estudiantes, yo no sé si realmente me escuchen o no, pero yo siempre les digo: no nada más estás pagando tu taller, estás pagando el que exista un proyecto así en Chiapas. Yo estoy sorprendido porque la verdad imagínate de puro pago de alumnos, ahí se ve la necesidad de los chavos, el interés de los chavos ¿no? Y a parte yo creo que somos los talleres más caros de Chiapas, no creo, sí de los permanentes.

**HA:** ¿Has participado en convocatorias o eventos de alguna institución?

**LA:** Siempre he intentado meter a becas, bueno la verdad es que no muchas, solo he metido a FONCA, y es absurdo solo quedarse con FONCA ¿no? Es que fíjate, bueno yo en lo personal no me considero, o sea de la gama que tiene la fotografía, no soy tan artista, en el sentido de que yo hago documental. Entonces ya sabes eso, que si es arte o no es arte, y los otros y los que hacen... yo no me meto mucho en eso, no me importa mucho, entonces, donde se pueda meter mis fotos ahí las meto y así lo nuevo ¿no? Obviamente sé que el documental, sobre todo es estos tiempos, está muy nutrido de las artes visuales. Porque los grandes fotógrafos considerados artistas son documentalistas ¿no? Cartier Bresson y todos ellos, no me meto por ahí como en esa pelea de si es artista o no, si es arte, me da un poco de flojera. Pero...

---

sí y no, yo trabajo mis proyectos personales, tengo o elijo el tema o la cosa que me atrae y como te había dicho antes busco quién me la financie, pero no, no por el lado del arte, por ejemplo lo de los migrantes fui con la idea a Melel, y Melel me ayudó a conseguir el dinero y se hizo; lo de Juárez me busqué quién estaba trabajando en Juárez y me conseguí una chamba en Juárez para yo irme a Juárez; o yo me pago mis cosas, mis viajes, mis cosas de otras chambas, pero así financiamientos que tiene que ver con el arte o lo cultural, no.

**HA:** ¿Cómo ha sido tu vínculo o experiencia con los espacios de difusión o promoción locales? Como las galerías...

**LA:** Ha habido con algunos... fijate que a lo mejor ahí... pues vamos creciendo, por supuesto que con fotógrafos independientes fue una escuela y de ahí salieron muchas incisiones y se hicieron muchas cosas, como es Cantil, como... otros proyectos, bueno Miau Miau, porque Tello ya está en el colectivo y ¿qué otros espacios dijiste?... Cisco dejó la fotografía, se dedica más al performance ¿no? Pero sí claro que hay vinculaciones, con Kinoki hacemos un evento al mes ahí, sí, sí por supuesto. Con CONECULTA todavía no como Gimnasio. Con Paliacate también... con gobierno no. El colectivo ha tenido relación con CONECULTA, muy poca pero sí y sí ha tenido otros alcances.

**HA:** ¿Has trabajado en colaboración con otros artistas visuales locales?

**LA:** ¿En colectivo? Yo creo que ahora más que nunca nos apoyamos en nuestros proyectos individuales. No que estemos haciendo algo en conjunto. Dentro del Gimnasio sí se han hecho, pero en el colectivo también, o sea somos los mismo pero eso sí tenemos mucha claridad en dónde participamos, cómo participamos, de repente hay un grupo que hace tal y aunque pertenezco a ese grupo, es una cuestión de ese grupo, o sea sabemos quién se lleva el mérito de las acciones, ¿me explico? Si estoy trabajando para el colectivo, jamás voy a mencionar al Gimnasio ¿sí me explico?. Pero sí, o sea cada vez hacemos más, cada vez nos ayudamos, nos



acompañamos, salimos juntos a hacer foto, porque también estamos rompiendo el mito de la fotografía como trabajo individual, simplemente porque que necesitas quien te cargue los rebotadores, entre todos nos apoyamos y aportamos ideas. Como que cada quién sabe su lugar cuando está ayudando, y no es su idea pero está ayudando, no me adjudico nada ¿no? Sí hacemos muchas actividades así, las noches de traje, la comunidad viene a presentar trabajos, se intercambian ideas.

**HA:** De acuerdo con tu experiencia ¿Cómo ves el panorama local de las artes visuales? ¿Y la participación de otros artistas?

**LA:** Híjole de mi percepción ahora sí que solo puedo hablar del Gimnasio, el Gimnasio creo uno de sus aciertos... es que el Gimnasio es como una imagen más formal, no sé cómo llamarla... porque tampoco es que background del Gimnasio del D.F. sea tan conocido aquí, ¿no?, pero ayuda, para quienes saben o están en el medio ayuda o perjudica, depende de que pienses de esta situación, por ejemplo varios compañeros fotógrafos de Tuxtla, hubo una vez que, no me acuerdo igual y estabas tú, me dice alguien: tú tienes la culpa de que la fotografía contemporánea haya llegado a Chiapas y no sé qué. O sea también hay como desacuerdos con lo que hacemos aquí ¿no? que yo no espero que todo mundo esté de acuerdo, de hecho se me hace rico que haya discusión ¿qué estás pensando qué es la fotografía contemporánea? ¿por qué nos consideras como contemporáneos? ¿por qué tú no eres contemporáneo? O sea motiva para muchas reflexiones. Curiosamente el que me decía: ustedes solo piensan en las becas. Y yo no he ganado ni una beca, tú sí tienes becas del FONCA ¿por qué me dices esto?, era muy chistoso eso. Creo que también sin quererlo a propósito estos mini gremios son cerrados, pero yo creo que también es una dinámica, por lo menos de San Cristóbal, de que das por hechos las cosas, porque nosotros siempre teníamos este rollo de somos súper abiertos y lo que nos regresaba la gente de afuera es que: son súper cerrados, nunca supe a ciencia cierta por qué si nuestra intención era una, se percibía exactamente lo

contrario de mucha gente de fuera, que también se lo adjudico a la dinámica de San Cristóbal, porque siempre nos veían juntos y entonces parecíamos el grupito, pero somos amigos no tengo a mi familia entonces, con ellos salgo. No sé, pueden ser muchas cosas, pero lo que sí, es que en las actividades del Gimnasio hay gente nueva y constante, de hecho como que los viejos son los que menos se acercan, se acercan pero no son los que hacen la vida principal de Gimnasio, entonces es súper saludable porque es crear nuevo público, nuevos creadores, todo eso es inyectar sangre fresca al asunto, entonces creo que ellos mismos están creando otros grupos de otras gentes, de otras cosas, entonces digamos que eso ayuda a evitar el hecho que se concentre en un grupo la imagen de que son los que hacen las cosas. Yo creo que está padre.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven fuera de SCLC?

**LA:** Deja que te cuento: al principio la relación Gimnasio Chiapas y D.F. yo creo que se dio tan bien todo porque es relación entre personas que se confían unas a otras, que su interés es el mismo y que trabajamos muy bien juntos. Entonces al principio el D.F. controlaban muchas de las cosas, pero también yo quería que las controlara, porque insisto: yo voy aprendiendo en el camino ¿no? Entonces era ¿cómo vamos a elegir los talleres? Y yo: elíjanlos ustedes, casi casi ¿no? Pero en la práctica nos dimos cuenta que era muy poco funcional por dos cosas, bueno por varias. Una y principal es que ellos no conocen Chiapas, no conocen la realidad de Chiapas, no conocen las necesidades de Chiapas, entonces era un poco absurdo que ellos estuvieran tratando de planear desde allá ¿no? Entonces poco a poco nos dábamos cuenta de esto, entonces digamos que no era una imposición, sino era como lo queríamos todos y en la práctica nos dimos cuenta que era poco funcional ¿no? Y entonces, digamos que en el Gimnasio casi desde el principio nos dimos cuenta de eso. Entonces siempre hemos tenido una independencia muy muy, muy grande, nosotros hacemos nuestra propia agenda, obviamente a veces le pedimos

ayuda de sus contactos a ellos, pero ya cada vez es lo mínimo. Uso mis contactos, ellos ya no proponen, ahorita estamos como en otra etapa totalmente distinta. Es como una cadena de amistades, más que... no es que propongan, porque insisto no conocen nada, entonces que van a proponer para Chiapas, a veces sí es como: oigan, tenemos esto ¿les interesa?; Ah pues chido; O yo les hablo: oigan necesitamos alguien que sepa de tal cosa ¿tienen alguien por ahí que sepa de eso?, no que sí, o no que no. Entonces también el Gimnasio Chiapas está logrando su propia presencia, entonces ya muchos de los fotógrafos o artistas nos hablan directo a nosotros: oye tengo una propuesta, que quiero ir a Chiapas, a ver te mando esta propuesta. Cosa que se me hace muy interesante, porque antes del Gimnasio, cuando íbamos nos cerraban todas la puertas, no todas ¿no? Para cosas que vinieran o algo así, pero ahorita más bien ya nos buscan, no todos pero nos buscan. Entonces sí ahí yo creo que... es otro tema totalmente distinto lo que está pasando aquí en el interior, también el tema de la percepción que se tiene hacia fuera del estado está cambiando mucho, mucho, mucho porque escribió Ana Casas hace poco, no sé si leíste el artículo de educación de la fotografía en México, lo escribió y de repente menciona... está hablando de la descentralización de la educación y menciona, bueno están los lugares como el Gimnasio de Arte, AVVI, en Guadalajara, bueno menciona muchos, y en especial el Gimnasio de Arte Chiapas que ha hecho una combinación de maestros muy locochona y muy innovadora y no sé qué, ha hecho que empiece a haber una cuna de creadores. O sea sí hay una percepción de que el trabajo que estamos haciendo, digo son menciones, pero nos da luz para decir: se está reconociendo el trabajo fuera, tampoco tenemos que volvernos locos por eso, porque no podemos perder los objetivos principales pero digamos que la relación creadores chiapanecos, por lo menos en lo que respecta a la fotografía con el resto del país está generando algo.

Hicimos el internado creativo y vino gente de Monterrey, de Torreón, de Guadalajara, Ciudad de México, Cuernavaca, Oaxaca, Tabasco, lugares donde hay cierta oferta de cursos ¿por qué elegir este internado en Chiapas?, es gente que vino de muchas partes de México, a Chiapas a trabajar a un taller. Eso establece conexiones, redes, imágenes del imaginario colectivo, de lo que está sucediendo, y a los otros talleres ha venido gente de Oaxaca, de Tabasco, más los que están de aquí de paso, estoy hablando de gente que viene específicamente a tomar los talleres. La otra vez vino alguien y no entendimos por qué si le queda más cerca el D.F. Entonces creo que ésa es una parte importante peligrosa porque lo último que quisiéramos hacer el Gimnasio, lo último que quisiéramos hacer es ser unos colonizadores de decir cómo es la forma verdadera para adaptarse al mundo occidental, de adaptarse a los caprichos del arte del centro, está el riesgo ahí todo el tiempo ¿no? pero depende mucho también de los estudiantes y de los creadores, o sea de todos, no nada más es como eso que de repente: ¡ustedes tienen la culpa!, pues tal vez sí, pero ¿qué vas hacer ante eso? ¿cómo vas a reaccionar ante eso? Entonces es una responsabilidad de todos, crear su propio lenguaje ¿no? Y no nada más ser complacientes con el poder que al mexicano se nos da muy fácil. Tipo llega con caballote y armadura y luego, luego a hincarse ¿no? Bueno, y a quién se resiste cuello.

**HA:** ¿De qué artistas visuales locales destacarías su producción?

**LA:** Híjole es una pregunta hipercomplicada, bueno es que yo ahorita estoy emocionado más con los nuevos, que están haciendo cosas interesantes, pero todavía están muy nuevos, todavía no tienen un portafolio pero deja pienso. Hay muchos, hay muchos que están haciendo cosas nuevas, cosas diferentes, pero a mí en lo personal ¿quién me emociona? Me emociona mucho Abraham, me emociona está muy nuevo, está muy chavo, pero tiene algo que siento que si lo lleva a buen puerto puede estar padre. Este Diego, es colete, está muy interesante. Ellos dos son

de los que estoy más al pendiente de cómo están haciendo las cosas, y trabajos interesantes está el Romeo que sube y baja y a veces saca unas cosas que están como horribles, y otras increíbles, está muy loco ese Romeo. El Efras también está alcanzando otras cosas, también tiene mucho tiempo, pero está girando hacia esta cosa que tiene como natural, a hacerla más sólida. ¿Quién más? Ellos dos, el Abraham y el Diego. Pero quién veo que también es Mazariegos de lo que estaba haciendo, a lo que hace ahora, se me hace muy interesante.

Es que también las relaciones con Tuxtla están cambiando, muchos de nuestros estudiantes son de Tuxtla, muchísimos, yo creo que el 40% son tuxtlecos. Sí hay oferta: Descartes, Unicach,... bueno, sí, pero quiero creer en mi fantasía, que no nada más porque no hay opciones, sino porque tenemos una buena opción, que aunque hubiese talleres en Tuxtla, la gente seguiría viniendo con nosotros. Porque sé que hay tallercitos, a todos nos llega, aquí en San Cristóbal apenas abrimos y empezaron a haber un montón de talleres muchísimo más baratos, digo nosotros somos los más caros, pero la gente sigue viniendo, o que nos esforzamos, no nada más en la parte técnica, no solo lo técnico sino también en el contenido. Lo que sí sé es que aquí está cambiando la forma de ver las cosas, y de abordarlas y de analizarlas sobre todo.

O sea como darse cuenta, y a mí me encanta, porque yo doy el básico, me gusta dar el básico, porque es como el momento de inspirar, o sea algunos me dicen: no puedo creer que detrás de una fotografía hayan tantas cosas, tantas reflexiones, tanto detrás de una imagen, de entenderla, no nada más: ah sí, la foto. Sino poder observarla y entender, comunicarse a través de la imagen, entonces creo que en ese sentido lo que yo resaltaría más que quién está haciendo cosas interesantes, yo creo que la comunidad entera está haciendo cosas interesantes, que sean relevantes para la fotografía contemporánea. Entonces corrijo, yo diría que nadie, esos dos que te dije a mí personalmente creo que son interesantes. Pero en

realidad lo que creo que es interesante es lo que está haciendo la comunidad en su conjunto, y que habrá personas que lo capitalicen mejor que otras, pues sí. Pero es el conjunto que lo está haciendo interesante, el tipo de discusiones, el tipo de imágenes que se crean, que a lo mejor a mí no me emocionan, pero el proceso es diferente a lo que estaba haciendo esa persona. Yo mismo, me muevo en proceso distintos, y eso me emociona, a lo mejor mis fotos son las más aburridas y a nadie le gustan, pero a mí me emociona mi propio proceso de: ay wey! No había visto esto, ¿no? Y descubrir una nueva veta de donde explotar ideas, de donde trabajar, entonces creo que ésa es la parte que me emociona, creo que muchos estamos encontrando nuevas vetas de tratar temas, a mí me gustaría empujar, a veces también como reflexionar. De que nos cuesta, porque insisto, nos cuesta. Nosotros no tuvimos escuela, somos artistas sin escuela, estamos jugando al artista en ese sentido si lo vemos desde lo formal. Pero insisto, no tenemos prisa, ni agenda ni queremos gustarle a los de allá, a los académicos.

Entonces, siento que somos como en conjunto la comunidad, somos como cuando uno es joven y empieza a descubrir eso, como cuando te decía no sé por qué pero iba a las galerías y me quedaba: ¿por qué esto? ¿por qué le gusta a la gente? Entonces veía la imagen y no manchen ¿no?, nos quieren ver la cara de tonto, pero aun así quedarme enfrente y tratar de ver qué hay más allá, o sea como una cosa muy natural y que todo es también esa vitalidad del empezar a experimentar, pum! Te hace tener un nivel, experimentar mil cosas que aunque no tengan sentido más adelante lo van a tener, eso es lo que me emociona sobre todo del público del Gimnasio y lo que los rodea.

**HA:** ¿Podrías platicarnos de los proyectos que tienes en proceso o próximos a producir?

**LA:** Estoy trabajando en varias cosas a la vez, cosa que siempre se sabe que es malo pero no puedo evitarlo. Soy un desorden por naturaleza, pero como en mis

reflexiones principales que están mezcladas en todos los proyectos que veo como la unidad, uno es que siempre me ha interesado el tema de la muerte, pero no la muerte como... la muerte en el sentido de lo absoluto, de lo que no se puede cambiar, ésa es mi fascinación y aproximación con la fotografía. Te digo que cuando veo fotos veo la muerte, veo lo que sucedió, tratar aprehender lo inaprensible, es una pulsión insaciable ¿no? Es como que tiene que ver con el abandono, que tiene que ver con estas cosas de quisiera que nos amáramos así para siempre, pero sabemos que no. O sea quisiera que este momento fuera eterno, pero al mismo tiempo valorizando los momentos no tan agradables y que son súper significativos. Entonces ésas son como algunas de las líneas que me gustan, por eso me gustaba trabajar sobre todo en Juárez, esto de la violencia, no era la violencia por la violencia, sino era el individuo ante algo que no puede cambiar, y entonces tener que estar ahí parado y vivirlo, no quiere estar ahí pero es una realidad y está ahí, o la pérdida de los seres queridos, o ... no se si lo que digo tiene mucho sentido... pero, ahorita estoy trabajando con viudas coletas, también como en este rollo de vivir en el pasado, el aferrarse a lo que ya se murió, que insisto es tratar de aprehender lo que no se puede aprehender La necesidad de me niego... como ya tu novia ya te superó, pero yo no, no no importa la sigo amando y la voy a amar aunque no deba, pero ésta como necesidad de tratar de permanecer lo que ya murió, para mí eso es como la imagen, es como: eso no existe pero existe dentro de mí, en la realidad no pero me habita.

Para mí por eso es como la fotografía pura, es como eso: ya fue, cualquier cosa, cualquier instante, el siguiente instante está muerto. Es justo es la frontera entre la muerte y la vida, el instante. Que va naciendo y va muriendo al mismo tiempo y la foto lo registra. Ésa es como mi reflexión, de mi trabajo en general, pero ya las más recientes y así, es por ejemplo... que igual y no son ideas tan contemporáneas, la cosa es que cualquier persona que tiene conciencia y trabaja

---

por esas cosas se da cuenta, pero para mí es muy importante, por ejemplo estoy haciendo este proyecto que le quiero llamar *Kaxlan*, que es del comportamiento de nosotros lo que somos de afuera en las comunidades indígenas, porque mi rollo era: todo mundo va y fotografía las comunidades indígenas y va y lo repite y repite, y digo ¿yo qué sé de las comunidades indígenas?, ¿cómo podría tomar (en foto) a las comunidades indígenas? Si no sé nada de ellas ¿no? Se me hace soberbio, racista, chafa, entonces si estuviera allá qué puedo fotografiar, pues mi comportamiento, yo el de Luis y de los míos, que sí conozco cómo se comportan, de los que sí conozco claramente cuando están siendo bajos, viles o buenas gentes, de donde tengo muchos códigos que tengo que descifrar, que puedo leer y puedo utilizar, no conozco los códigos de los chamulas, ni de los alemanes, ni de los de nadie, pero aquí con el dejo racista que vivimos en México es más evidente que todo mundo llega y los extranjeros, todo mundo ese comportamiento occidental ante el indígena ¿no?

Entonces eso es lo quiero fotografiar, no sé si ya tenga que ver mucho con lo otro, pero ya saldrá la relación; pero eso quiero por un lado e igual me muerdo la lengua, son como varias líneas de trabajo, por otro lado quiero hacer cosas muy chiapanecas en el sentido de cosas de la historia de Chiapas que a mí me resaltan y que aparte sé que la mayoría de los chiapanecos muchos no lo saben, cosas de la historia que se van olvidando pero que le dan la esencia al lugar, me está costando trabajo tengo muchas ideas, pero te voy a dar una para que te des un poco la idea, está esta historia que sí sucedió: que en Chamula una mujer que la consideraban bruja, era medio esquizofrénica, mata y crucifica a un niño Chamula ¿sí sabías ésa? Y entonces hace esto y empieza a decirle al pueblo que eso es su nuevo Cristo que ya tienen a un Cristo que se parece a ellos, con su color de piel y con su sangre, que ya no tienen que seguir al Cristo blanco, eso motiva una de las interrupciones más famosas de Chamula hacia San Cristóbal de las Casas, pero me gusta este símbolo



de “nuestro” propio Cristo ¿no? Entonces quiero hacer una foto de un niño Chamula crucificado, como esas cosas que ya no se saben mucho, pero según yo la gente que no sepa la historia y lo vea va a sentirse identificado, va a poder decodificar ¿me explico?

Sí, si tú sabes la historia, te lo pongo así, es un poco obvio, tengo que trabajar más las ideas, desde mi punto de vista es obvio ¿eh? no sé si lo sea, pero es como si pones en el Congo un Cristo negro, pues... va como por ahí, siento que está nutrido de historias locales, pero que la gente puede codificar por su misma historia, si tú eres de aquí y eres indígena, o eres de aquí y eres coeto, y de repente ves una cruz con un niño Chamula ¿qué te va a decir? ¿cómo lo vas a ver tú? ¿cómo lo leerías?

Algo así, y así hay como varias, que explican nuestra historia actual, el comportamiento de las personas, sí como documentar lo que no se documentó, algo así.

**Entrevista a Maruch Santiz**

Por Heidi Aguilar

San Cristóbal de las Casas, marzo 2014

**HA:** ¿Qué te motivó estudiar o aprender la técnica artística (fotografía, video, pintura u otra) en la que trabajas?

**MS:** Creo que desde un principio no fue por gusto, porque al principio no sabía de que manera empezaría a trabajar fuera de la comunidad. Desde la infancia, digamos, trabajé a cuidar, a pastorear borregos primero y luego aprendimos lo que es la fabricación de *posh* aguardiente. Pero era muy difícil, por lo mismo que mi papá salía a la finca a buscar trabajo y que no encontraba bien trabajo, aparte mi mamá se encargaba de nosotros para cuidarnos y el trabajo para el proceso de lo que es el telar de cintura, el proceso de lana es un poco complicado. Desde ahí entonces estudiaba la primaria y todavía me mandaron a la secundaria un poco para conocer, pero ya desde ahí que ya no pudo mi mamá o al final de cuentas mi papá no tuvo nuestros gastos para que venga a estudiar a SCLC. Entonces mi papá decía que no, que ya no la prepa porque no tiene para pagar mi pasaje y todo eso, siempre vivir en la ciudad es mucho dinero, por lo mismo que no teníamos casa propia en SCLC y no es lo mismo que en la comunidad que ahí vive uno. Entonces como siempre sabía del trabajo del campo, el proceso de lana y a la vez la destilación de *posh*, entonces mi inquietud: yo quería aprender un poco a hablar el español, porque desde aquel entonces que salí de la escuela no hablaba español. Entonces tuve que investigar donde hay trabajo y también fue muy complicado no saber bien hablar español porque quién sabe qué respondo cuando voy a casa de los mestizos, y conocí a un grupo de la Casa del escritor ahí me fui primero a preguntar mi trabajo, la primera vez me dijeron que no había trabajo entonces

este... pasó no me acuerdo cuantos meses pero luego me fueron a avisar a la casa de mis papás que hay un curso para ver si me gusta, el primer curso fue dominar bien el hablar y escribir, hablaba 100% tsotsil, pero es muy diferente hablar y escribir, pero entonces ya había enseñado a adultos en tsotsil en la comunidad, había llevado un pequeño taller a los trece años entonces ya sabía un poco más o menos escribirlo, pero dieron la capacitación para mejorar la literatura y a la vez recibí un taller en San Cristóbal de 8 a 10 y ya de ahí en adelante nos dedicamos a hacer ejercicios, porque el otro taller era para ser actriz, entonces era muy difícil para mí porque era muy tímida y no es muy común que veamos teatro en la comunidad en aquel tiempo pero como yo quería trabajar para conocer otras cosas hice un esfuerzo y me daba mucha vergüenza que la gente, bueno aparte porque se burlan y dicen cosas que no deben ser, entonces ahí uno se pone más tímida, pero yo creo que es normal cuando uno quiere sobresalir hay que cruzar lo difícil para poder aprender un poco. Entonces, de ahí fue la evaluación a los quince días creo, porque fuimos varios los que entramos al taller, y nos dijeron que ve todavía a tu casa y avisamos si pasaste o no, pasó como unos 15 días después y me preguntaron mis papás que cómo me fue el trabajo, quién sabe lo van a evaluar para ver lo que hice o pues sino no me van a dar el trabajo y pasó. Y al ver que sí saqué 9 en la literatura, me dijeron: vente, te estamos citando para tal fecha y ya, no sabemos qué te van a decir. Y me dijeron que sí, sí puedes quedarte porque sacaste buen punto en tsotsil, aunque todavía falta lo del teatro pero vas poco a poco, y siempre ha sido un poco difícil el teatro, como no veía nada de televisión, no veía nada de otra cosa desde que estaba en mi comunidad, por eso creo que es parte de la crudeza cuando te entras a presentarte con un personaje a veces que tiene que llorar, tienes que reír al momento, no sé enojarte y yo creo que es parte de que nada más te van a pulir y sí me quedé tres años para ser como actriz en la asociación de Casa del escritor.

Aparte del teatro yo escribía cuentos que cuentan en las comunidades, teníamos que hacer un informe quincenal y tenía que trabajar en el laboratorio, a veces cuando el trabajo de grupo, todavía falta mi escrito o el ensayo del teatro o a viajar, bueno, sentía que se complicaba, y dije: ah yo solo quería ser escritora y fotografía. Pues llego el momento en que en el 96 me invitaron para ver si me gusta formar el archivo fotográfico indígena y la verdad como yo ese año estaba muy fresca, quisiera conocer otras cosas más aparte de las que conocía un poco lo que es el teatro entonces sí acepté para tal vez aprender otra cosa o no, quién sabe pero bueno como me gusta la fotografía.

**HA:** ¿Cómo fue tu formación en la fotografía?

**MS:** Pues yo aprendí a finales del 93 el manejo de la cámara, porque aunque en 93 empecé a trabajar en enero pero desde ahí casi un año, como desde diciembre del 93 llegaron los voluntarios Carlota, Joaquín, de diferentes países como Estados Unidos y otros de España y Brasil, ellos tenían el plan con sus amigos de hacer un laboratorio profesional, me invitaron y me gustó el fotograma me interesó bastante, así empecé a prender. En el 94 empecé a realizar investigación de lo que es la serie de creencias, desde entonces hará un año porque la beca venía de Tuxtla, en particular no sé si ya había CONACULTA, no lo sé se llamaba Culturas étnicas, pero creo que ya no existe.

Hacía los trabajos de investigación y la toma de fotos los sábados y domingos, porque como trabajaba en la Casa del escritor de lunes a viernes no hay chance para hacer fotos, pero son formas de aprender la fotografía y me gusto poner la foto y el texto, creo que fue en 95 pidieron un trabajo mío para que se publique en un catalogo en Johannesburgo, en Sudáfrica... y entonces es que tu trabajo lo publicaron así y así, ah no sé, porque les gusta mi trabajo, solo me gustaba el tema no me había dado cuenta del exterior que era interesante para ellos, pero sí realmente bastante creatividad sobre los contextos que hago y a la vez lo que es la

---

historia informantes sirve algo como historia de vida de los ancestros, porque tampoco ahora puedo decir a la gente te sucede esto, te pasa esto como la creencia... y me interesó documentar, desde ahí entonces ya tenía listo mis fotos mis textos impresos, revelados, investigado cuando pase al AFI (Archivo Fotográfico Indígena), y ya cuando estuve en el AFI como la beca de cuando se creo el Archivo fotográfico Indígena venía de la beca de la Fundación Ford, a la Fundación Ford entonces se había entregado una muestra de trabajos a ellos, y me preguntaron si quiero publicar en un libro. Ah! Bueno... y que es esto?... vamos a publicar porque tu trabajo es muy interesante, bueno y todo bueno y sí, se publicó.

En el AFI lo que hacía es selección de fotos, a veces traducir en tsotsil lo que necesitaban mis compañeras traducir al tsotsil y llegábamos para dar el taller básico de fotografía, eran aprendices de Altamirano, Tenejapa, Chamula, Comitán. Al principio, la idea de la Ford, como éramos 6 personas, la idea era que nos formalizáramos, a través de la beca con maestros, para que nos enfoquemos al taller fotográfico más avanzados, pero no fue así, tenían voluntarios y pues hicimos lo que pudimos para darles taller a nuestros compañeros, no hubo maestros.

**HA:** ¿Cuál fue la recepción de tu decisión de ser fotógrafa, en tu contexto familiar?

**MS:** No les comenté (a mis papás) porque habían otras complicaciones. Les gusta lo que hago... Si te gusta bueno, está bien.... No hay muchas cosas que dice, bueno yo creo que a mis hermanitos les gustaron la foto porque mi hermana Dolores está haciendo, no sé si ya hizo su película y también está haciendo video, también toma fotos. Sí se ha movido también pero primero vi que se interesó en la fotografía porque estudió comunicación, ella pudo un poco más avanzar, y mi otro hermano que es Genaro también es fotógrafo. Yo les invité desde aquel año y estuvieron llegando para recibir el taller.

**HA:** ¿Y en tu comunidad?

**MS:** No quiero [hacer exposiciones], es muy cerrado. Van a pensar que vendo fotos y no vendo fotos, no se vende fotos.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales? ¿Cómo fue esta experiencia?

**MS:** Sí, fuimos, creo que fue en el 2003. [¿Ya hablabas español? ] Ya más o menos, este... se llamaba intercambio cultural, bueno aquí hay más cultura que allá... primero vinieron grupitos de niñas y que se iba en casa de cada maestras, como a nosotras nos llaman maestras de fotografía, entonces cada dos o tres jóvenes lo llevamos a nuestras casas y bueno... hay tomen lo que hay, no?. Y ya luego nos toca ir hasta allá también en Nueva York, pues es una experiencia nada más que para... solamente un poco de edificios, sus estufas, casi nada hay para mí, es que es muy diferente, eso sí es muy diferente, es que la costumbre de aquí, pues estoy acostumbrada digamos en el pueblo, hay más naturaleza, allá no, es muy difícil.

Como tampoco no nos entendemos, algunas de las chavas no hablan español, entonces no, no, nada más sacan sus cámaras tomando sus fotos. No había mucha comunicación, interacciones no. Pero este... sí, algunas de las fotos salió en el catálogo, del intercambio cultural. Son experiencias de que estemos viajando. **HA:** ¿De dónde obtienes los recursos para realizar tu producción visual?

Soy independiente, pero es difícil porque depende a veces si dan la beca o no dan la beca, para poder desarrollar la actividad que uno quiere, es una competencia siempre, postulo tal convocatoria sale o no sale... siempre ha sido la desesperación de que no salga, y aparte de ser madre de dos hijos es un poco complicado.

He metido mis postulaciones a la beca del Fonca, tres veces. Para exponer hay cientos de espacio, dinero él falta. Ellos no apoyan, nada de eso, y por eso este y el año pasado no expongo porque en balde pierdo tiempo, hay que se guarden, hay que se guarde. Sí es que todo es gasto, pues sí esta vez me está apoyando el PRODIFE para el preparativo de la expo y también el FONCA.

**HA:** ¿Cómo nace la idea de trabajar determinado tema?

**MS:** Creencias fue el primero. Desde que era muy chiquita mi mamá me dejaba con mi bisabuelo, me acordaba de algunas cositas que decía mi abuelo: no esto no sirve o esto... Es muy grande mi abuelo que conocí, porque solo caminaba lento y él igual es muy blanco su cabello, ah mi abuelo siempre me llevaba cuando iba a labrar su terreno o cuando iba a limpiar su milpa. ¿Y yo qué? jugando lodo, tierra y sí recordaba de algunas cosas que él comentaba esa historia de las creencias, desde aquel entonces empecé a hacer una serie de trabajo porque desde un principio la serie de Creencias fue por concurso, como vi la convocatoria comenté a mi compañeros para ver si puedo participar y me dijo: pero ¿si vas a hacer?, si no lo vas a hacer no sé que te voy a hacer me dijeron [risas], era mi primo igual de Cruztón, se llama Domingo... sí, lo voy hacer... ah bueno, entonces escribe si es de verdad que quieres hacer el trabajo, tradúcelo y entonces yo lo voy a ver, pero me lo das tsotsil y español... bueno, y le dije ah ¿no será bueno este trabajo?... ah sí eso bueno... y ¿será que ya está publicado?... no, no está publicado. Y eso es, era mi idea que no me gusta hacer trabajo publicado.

**HA:** ¿Podrías platicarnos del proyecto que tienes en proceso? (Próximo a exponer)

**MS:** Éste es un trabajo que hago interesante porque muchas veces nuestras prendas de lana no son valoradas como debe de ser, porque otros piensan que es muy caro nuestro traje de lana y desconocen el largo proceso. Entonces me interesó hacer un tipo documental en fotografía, pues hay van las explicaciones, todavía falta un poco pero ahí lo verán en la expo, a ver que tal. Pero que en mi propia oreja llegan diciendo los conocidos que: es que los chamulas son muy ricos; ¿En qué sentido? le digo; Pues que ellos usan una falda tan especial muy de calidad; Bueno, claro que sí le digo, porque eso lo hacen ellas mismas, porque es del uso diario, sí es muy caro porque no cualquier lugar puedes poner a los borregos que coman, hay el porqué, no?

Ahora con el trabajo de lo que es el bordado no es en mi propio pueblo, sino en otros pueblos, eso si se recorre porque a veces el personaje no quiso, claro que no quiere porque siente que la foto no sirve.

**HA:** ¿Que elemento técnico predominan en tu trabajo?

**MS:** La foto y que siempre escribo en mi trabajo, solo tengo una serie que no lleva casi nada de texto, pero la mayoría de mi trabajo de la fotografía tiene sus fases, algunos porque tengo dos series de *Creencias*, una serie de *Plantas medicinales*, una serie de las *Sombras del sueño*, también *El insecto y orugas*, pues hasta ahí... y la que pronto se va a exponer, se llama *Creatividad: el proceso de lana y el bordado*, bueno no va a aparecer mucho el bordado porque es un largo proceso.

**HA:** ¿Ha cambiado en algo tu forma de trabajar en los últimos años?

**MS:** Lo que me ha cambiado mucho, es porque como aprendí todo lo que es el proceso de lana, a veces me da ganas de tejer o de hacer algún proceso de lo que es la lana, como ahora tengo varias lanas porque tengo la necesidad de hacer un traje para mi hijo, pero es un largo proceso, voy a empezar el más sencillo todavía y luego ya no voy a poder más grande, pero sí eso es lo que veo que no tejo, eso sí se ve muy diferente porque aunque a veces ya no me siento lo mismo como mujer Chamula, mujer del origen, lo que sí siento muy diferente es que no pastoreo borregos, solo de vez en cuando,, cuando tengo tiempo de ayudar a mi mamá pero ya no es lo mismo que diario, en cambio la fotografía ahora pues ya existen varias formas de cómo avanzar, de aprender las formas de tomas, porque se puede decir sencillamente esto es una foto, se ve bonito pero quién sabe cómo la tomó el fotógrafo. Ésa es la gran diferencia, todavía estoy bordando, pero no es lo mismo que uno no está en la ocupación de lo otro y como no me gusta olvidar perder mi práctica y mi actividad, y me interesa mucho. Es un poco complicado cuando uno no tiene la cámara porque es difícil poder conseguir una buena cámara, ahorita tengo más o menos la cámara, pero antes no lo tenía. Porque realmente me costó



aprender de la tecnología, y hasta que me vino a visitar un amigo que vive de México, me visitó y me pidió que mostrara que cámara uso y me dijo: no Maruch, mejora tu cámara, esto no, algún día te vas a dar cuenta que no te va a servir tanto. Y no me dijo que no te va a servir, eso es lo que le digo, pero gracias a través de eso he aprendido mucho. Es que él venía con una cámara grande y sabe digamos como mi tutor, porque tenía una cámara de Nikon, al parecer decían que todo muy bien, que funciona muy bien y eso, pero como salgo siempre a tomar fotos no me da lo que yo quiero, pero antes era todo esto y no, ay Maruch no. Imagínate, entonces yo estaba muy acostumbrada pero al análogo es muy diferente. Si tengo algo ni tan bueno ni tan malo, pero no es fácil.

**HA:** ¿Cuanto tiempo tienes viviendo en SCLC?

**MS:** Tendrá sus 10 años u ocho creo, porque mis hijos estudian y yo salgo tarde de mi trabajo a veces y no hay carro para regresar a la comunidad.

Al principio no me gustó porque en mi comunidad todavía tengo más espacio que aquí, puedo sembrar mis verduras, este... más hortalizas, digamos cilantro, hierbabuena, epazote pero aquí estoy muy cerrada, pero quién sabe, solo dios sabe si seguiré aquí en la ciudad porque tengo la inquietud de volver a vivir en la comunidad, porque hay más espacio, más naturaleza y también mis hijos hay dos espacios donde quieren vivir también y yo también quiero vivir más en el Cruztón porque ya es más accesible el agua y la luz.

**HA:** ¿Conoces a otros artistas visuales en SCLC? ¿Cómo se conocieron?

**MS:** He conocido pero por medio de exposiciones nada más, de que visito o que me visitan, no.

**HA:** ¿Conoces a artistas visuales de los Altos de Chiapas?

**MS:** Que yo sepa que están dibujando, los están haciendo cosas son chavos de Chamula, de Zinacantán solo sabía de músicos, algunos de pintura también pero no he visto el trabajo. Pero igual a veces me ocupo en pedidos de bordado, no

---

salgo pues tengo que ocuparme y trabajar, de ahí ya no salgo. O siempre pasa que si tengo que ir a la comunidad o si tengo que ir a tomar fotos, no hay tiempo y así me he perdido muchas exposiciones aquí en San Cristóbal, aparte de ser mamá.

Y en mayo fuimos en Berlín, la gente, entrevistas...tenía que haber un traductor siempre al lado de nosotros. Fuimos dos pero mandaron varios fotógrafos su trabajo, hay entre 18 autores creo sí de diferentes formatos.

**HA:** ¿Has trabajado con otros artistas visuales que viven en SCLC?

**MS:** Solo en el Voces mesoamericanas que fui a tomar fotos a algunos de los migrantes, y ya hicimos un pequeño trabajo para un mes, fuimos a comunidades pero la oficina aquí en San Cristóbal nada más no hay tanto.

**HA:** ¿Qué referentes han influenciado tu forma de trabajar?

**MS:** Muchos dicen que a través del 94 nació o creció el avance en la fotografía pero aparte de eso, no todo es zapatistas; también tiene que haber que salir de su cabeza, de su corazón que vamos a hacer, claro que no hay muchas mujeres u hombres que sean fotógrafos, sería interesante que en los años 40 o 20 hubieran fotógrafos de la comunidad, hubiera sido una historia bonita. Solo conozco el trabajo de Gertrude Duby, que me interesa bastante su trabajo, y también cómo se llama la otra... se apellida Yambolsky, Marcey Yampolsky creo, ellas me han tocado mi corazón, ellas hicieron el retrato de los pueblos, que aún yo no. Yo sueño un poquito, que vi algunos niños todavía se vestían así, pero ahora no, nada. [Retoma tema de Duby y Yampolsky?] Son ellas que más me han gustado, como soy del pueblo, me gusta más los trabajos de estas mujeres. No he visto trabajo de Kramsky, no lo he visto, pero más me ha gustado porque como trabajo en fototeca de Gertrudis por eso conocí ah me toca mi corazón, mis bisabuelos.

Ha habido muchos cambios y me interesaría el futuro, quién sabe por eso me interesa antes de que se pierdan todas las fuentes que nos están informando, por eso me gusta retratar, por eso se llamó *Modas y estilos en los trajes mayas de Chiapas*,

algo así, pero la serie que se va a exponer se llama la creatividad en el proceso de la lana y el bordado, porque no es mucha foto solo 20.