

ANUARIO DE HISTORIA



VOLUMEN 1 / MÉXICO / 2007

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE HISTORIA

VOLUMEN 1 MÉXICO 2007

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. Ambrosio Velasco Gómez
Director

Dra. Tatiana Sule Fernández
Secretaria General

Dra. Mariflor Aguilar Rivero
Secretaria Académica

Mtro. Samuel Hernández López
Secretario Administrativo

Dr. Raúl Alcalá Campos
Jefe de la División de Estudios de Posgrado

Mtra. Claudia Lucotti
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Lic. Pedro Joel Reyes López
Jefe de la División del Sistema de Universidad Abierta

Lic. Carlos Mapes Sánchez
Secretario de Extensión Académica

Dr. Armando Pavón Romero
Coordinador del Colegio de Historia

Dra. Clara Inés Ramírez González
Jefa del Departamento de Historia (SUA)

Lic. Laura Talavera
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE HISTORIA

Comité Editorial:

Virginia Ávila García
Ricardo Gamboa
Isaac García Venegas
Rafael Guevara Fefer
Mónica Hidalgo Pego
Armando Pavón Romero
Clara Inés Ramírez
Miguel Soto Estrada

Directora:

Virginia Ávila García

Ilustración de la cubierta: *Club Guadalajara de noche*
de Raúl Guerrero en la serie Aspectos de la vida nocturna
en Tijuana, B. C., 1989. Óleo sobre tela.

Primera edición: 2009

DR © 2009. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISSN en trámite

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Ambrosio Velasco Gómez.	9
---------------------------------	---

INTRODUCCIÓN

Virginia Ávila García	11
---------------------------------	----

MIRADAS

<i>Un saber histórico para el futuro</i> Lothar Knauth	17
---	----

<i>Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana</i> Paola Suárez Ávila	29
---	----

<i>Geografía, lingüística, arqueología e historia de la Mixteca alta antes de la conquista española</i> Alejandra González Leyva	45
---	----

<i>Un grano de sal: aportaciones etnoarqueológicas al estudio histórico de una industria ancestral</i> Blas Román Castellón Huerta	67
---	----

RUTAS

<i>Zapata y Cárdenas: notas de una relación a destiempo</i> Ricardo Pérez Montfort	87
---	----

<i>La mirada en el espejo. El viaje de Manuel Payno a Estados Unidos (1845)</i> Ana Rosa Suárez Argüello	101
---	-----

<i>Antecedentes históricos del artículo 89 constitucional</i> Patricia Galeana	113
---	-----

8 □ CONTENIDO

<i>La muerte como discurso retórico en algunos textos religiosos novohispanos</i>	
Antonio Rubial García	125

<i>El discurso acerca del sexo conyugal a través de un caso judicial novohispano</i>	
Lourdes Villafuerte	143

<i>Manuscritos cortesianos. Más aportes documentales a la historia de México</i>	
Eduardo R. Ibarra	155

<i>La ciencia en la antigua Mesopotamia</i>	
Federico Bolaños	185

BITÁCORA

<i>El Colegio de Historia (Sistema Escolarizado, 2007)</i>	
Armando Pavón	203

<i>El Colegio de Historia (Sistema de Universidad Abierta)</i>	
Clara Inés Ramírez	211

<i>Testimonio-entrevista: Mircea Eliade visto por Michel Meslin</i>	
Rosa María Martínez Ascobereta	217

VOCES DE LA ACADEMIA

<i>Entrevista con Eva Alexandra Uchmany</i>	223
---	-----

Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana

Paola SUÁREZ ÁVILA

Introducción

La región fronteriza de Tijuana-San Diego ha seguido un proceso cultural guiado por la migración, la delimitación de los espacios por la frontera, la urbanización, la industrialización y la consolidación de una cultura fronteriza. La *frontera* es el espacio que limita, significa e identifica la cultura de la región.

El concepto de *frontera*, en el espacio fronterizo, contiene gran cantidad de connotaciones desde un ámbito cultural e histórico. La frontera deja de ser únicamente la línea trazada en el Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, para convertirse en un espacio social donde históricamente han interactuado poblaciones de México y Estados Unidos.

En el imaginario colectivo de los mexicanos que la habitan, la frontera tiene la connotación de ser el límite entre una y otra cultura, entre éste y el otro lado; es la separación de dos espacios culturales divididos por una línea, la que separa el todo. La frontera norte de México también evoca, en el imaginario colectivo de los mexicanos, la proximidad con Estados Unidos, “la tierra de las oportunidades”; lo que atrae a millones de migrantes a la región en busca de mejores oportunidades y condiciones de vida.

Además, la ciudad de Tijuana, significada en el imaginario social como la frontera, es ubicada como una ciudad de paso, donde permea un estado de emergencia, un ambiente de inseguridad, violencia, prostitución y narcotráfico. Los medios de comunicación han jugado un papel importante en la construcción de este ideario sobre la frontera, presentando a la región de la frontera como un espacio lleno de bandoleros. Narcotraficantes, migrantes, polleros, prostitutas y maleantes crean una imagen de violencia e inseguridad que está contenida en el imaginario social de los mexicanos. El asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato presidencial del PRI en las elecciones de 1994, es uno de los eventos recientes de la historia de Tijuana que los medios de comunicación relacionaron con la vida violenta, el narcotráfico y la intriga política en la región.

También la frontera mexicano-americana, como espacio geográfico, ha sido identificada con el desierto, un obstáculo latente para los millones de mexicanos y latinoamericanos que pretenden cruzar ilegalmente la frontera. Animales ponzoñosos, calor extremo, frío nocturno, violencia por grupos paramilitares de Estados Unidos, la *border patrol*, entre otros, son los peligros inminentes del cruce de la frontera.

Más allá de yonkes, fronteras, desechos y narcos: el arte de y desde la frontera

Desde esta región fronteriza ha habido una reconceptualización del concepto de *frontera*. Uno de los grupos sociales de la región que ha contribuido a la discusión sobre la frontera ha sido la comunidad artística de Tijuana, desde la interpretación de la cultura visual y los procesos sociales, económicos y políticos que viven en la experiencia cotidiana. Manifiestan, en sus obras artísticas, aquellas nociones que discuten los habitantes de la región y, cabe mencionar, que algunos de los temas presentes en las reflexiones de la producción artística son la frontera, los procesos de migración, la urbanización, la industrialización y la cultura de la región.

El aporte de la comunidad artística de Tijuana, a la discusión sobre la frontera, es importante no sólo en el plano binacional México-Estados Unidos, sino en el proceso actual que viven otros espacios fronterizos donde son discutidos los procesos de integración, migración y cultura.

El movimiento artístico de Tijuana se ha desarrollado desde los años ochentas del siglo XX, como respuesta a un fenómeno político, económico, social y cultural. La proyección de la frontera mexicana como un espacio abierto, fue la transformación de la idea que anteriormente tenían algunos sectores sociales sobre el espacio fronterizo. La frontera como un espacio abierto y dinámico, ha sido una de las cuestiones más discutidas en el arte de Tijuana.

La comunidad artística de Tijuana ha mantenido una intercomunicación y diálogo a través de la producción de obras artísticas, y con discusiones específicas centradas en lo local y lo global. La discusión local se destina a comprender qué es la frontera, lo fronterizo, la cultura nortea de México y la cultura de la frontera; la discusión global a comprender la especificidad de la ciudad en una delimitación regional y global que la define como una ciudad fronteriza del noroeste de México, y que ha tenido una historia particular que se desarrolla con relación a los procesos globales que han marcado la cotidianidad de la ciudad, en relación con muchos otros espacios sociales.

Desde los años ochentas, en la región fronteriza de Tijuana-San Diego, ha habido una producción artística visual que tiene como temática fundamental la *frontera*. Es la primera época de conformación de colectivos artísticos en búsqueda de una identificación local de la región fronteriza, a través de la interpretación y representación de la vida cotidiana y la cultura local generada en ese espacio geográfico.

La mayor parte de las obras artísticas realizadas en los años ochentas, se reconocen como arte fronterizo y se enfocan al tema de la frontera, los problemas de migración y las dinámicas políticas entre Estados Unidos y México que afectaron la zona fronteriza. En esta época, los artistas que empezaban a organizarse en colectivos independientes, comenzaron la conformación de la comunidad artística que actualmente existe en la región. Ellos pensaron sobre el tema de la frontera como algo que significaba la cultura propia de la región y permitía explicar las dinámicas de migración, conformación social, y estructuras políticas y económicas que sólo se desarrollaban en la región fronteriza.

En la década de los ochentas, el proceso acelerado del desarrollo tecnológico en la región fronteriza ayudó a la transformación de los conceptos e ideas acerca de la frontera. En el norte del país, y específicamente en Tijuana, hubo un interés de la comunidad artística por buscar la descentralización política nacional y construir una propia interpretación de la historia y la cultura locales.

La experiencia histórica y vivencial de la población fronteriza hizo que se reformularan los conceptos de frontera en los años ochentas; algunos fueron expresados por medio del arte de la época. La producción artística sirvió para expresar el conflicto en las identidades nacionales y culturales, así como los problemas económicos y sociales de la región.

En este contexto surge el arte chicano, valorado en esta época, como el arte de la frontera. Los artistas chicanos pudieron configurar, en los años ochentas, una propuesta sobre los conflictos identitarios de las regiones propensas a la migración y la nueva configuración cultural en espacios fronterizos.

En esta década se crea uno de los colectivos más importantes para la producción de arte visual fronterizo y chicano, el Taller de Arte Fronterizo/Border Art Workshop (TAF/BAW), fundado en 1983 por un grupo de artistas, activistas y promotores culturales de la región Tijuana-San Diego. Su objetivo principal fue construir un espacio de interlocución para comprender y reflexionar, desde el arte, la condición sociohistórica de la frontera entre México y Estados Unidos.

Muchos de los artistas que formaron parte del taller comprendían a la frontera como un espacio de resistencia, un lugar central para la producción de disertaciones contrahegemónicas que se encuentran en las palabras, en la forma de vida y en la experiencia cotidiana.

La conjugación de los artistas con su labor activista tiene que ver con un interés por generar una discusión sobre el significado de frontera para la gente en la región, en la nación y en el mundo. Más aún, al ser la frontera entre México y Estados Unidos muy importante, en cuanto a dinamismo e intercambio, ellos proponen una discusión no sólo local, sino en la generalidad de lo que son las fronteras.

Los proyectos del TAF/BAW fueron muy importantes para el desarrollo artístico de la región, ya que en ellos se implantó, desde la experiencia histórica y social, una discusión que hasta nuestros días no se ha abandonado y sigue generando el arte local en la región.

En la década de los noventas, con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, el auge del narcotráfico y la crisis económica —que generó una migración mayor a Estados Unidos—, el tema de la frontera se repensó en distintas esferas de la sociedad fronteriza.

La producción cultural de Tijuana cambió sus propuestas artísticas para repensar a las comunidades fronterizas como comunidades móviles, donde transitan ideas, lenguajes artísticos y culturales, artistas, obras, y proyectos culturales entre México y Estados Unidos.

Limitar en la actualidad el arte de la ciudad a la frontera resulta inútil, puesto que la realidad social se ha transformado y, consecuentemente, los temas se han diversificado. Muchos problemas se resignificaron en el arte y se convirtieron en una nueva materia de la expresión artística. Temas como la globalización, la migración y la vida y cultura fronterizas se han incorporado en sus preocupaciones.

En los años noventas, una de las primeras condiciones para el desarrollo del arte en Tijuana fue pensar que si los medios de producción artística, las industrias culturales y la política cultural no ayudaban para que el arte emergiera desde esa región, era necesario que los interesados realizaran sus propios proyectos desde la autogestión. A mitad de los años noventas, en la comunidad artística, se hizo general el lema de los *punks*¹ en Inglaterra: *Do it your self* (hazlo tú mismo). El concepto retomado de la ética del *punk* funcionó en Inglaterra en los años ochentas para producir obras artísticas y otros productos funcionales para la vida cotidiana, tales como la vestimenta, la creación de aparatos eléctricos que se reciclaban, y otro tipo de propuestas para que los jóvenes, que no tenía los medios para realizar sus propuestas artísticas y culturales, pudieran manifestarlo.

Considero importante mencionar que el concepto de *bricolage* desarrollado por Lévi-Strauss, contiene una riqueza importante para comprender este proceso específico de la producción del arte en Tijuana con relación al *Do it your self*. Siendo que “en el caso del *bricolage*, sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos cuya naturaleza no se ve modificada según que figuren en el conjunto instrumental o en la disposición final”,² relaciono la práctica artística de la comunidad de Tijuana con la construcción de nuevos significantes de la cultura, a través del ordenamiento de preconcepciones y concepciones que le dan un movimiento distinto a las significaciones culturales de la región; creando un producto en el que están contenidos segmentos, interpretaciones y concepciones anteriores de la cultura y que se retoman para dar un orden distinto, que es lo que aporta el artista.

En Tijuana, el concepto se acuñó de manera rápida, y aún sigue siendo uno de los mecanismos de producción de una contracultura en la región. Los artistas, desintegrados de los medios de producción artística y de las instituciones culturales de la nación, no encontraron otra alternativa para la producción, y decidieron aplicar el lema *Do it your self* para producir el arte.

Con los propios medios, con las instituciones culturales endeble de la región, con la falta de comunicación con comunidades artísticas que los avalaran, los artistas de la región se dieron a la tarea de producir sus obras con sus propias herramientas, con los condicionamientos de la región fronteriza.

¹ El punk es un movimiento musical dentro del rock que emergió a mediados de la década de los setentas. Se caracteriza por su actitud independiente y *amateur*. En sus inicios, el punk era una música muy simple y cruda, a veces descuidada: un tipo de rock sencillo, con melodías simples de duraciones cortas, sonidos de guitarras amplificadas poco controlados o ruidosos, pocos arreglos e instrumentos y, por lo general, de compases y tiempos rápidos.

² Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964, p. 41.

En Tijuana, las instituciones culturales no tienen la solidez necesaria para generar un movimiento artístico que se relacione con el proceso cultural de la nación; por ello, el modo de producción de obras artísticas es interesante, ya que está sustentado en una historia cultural que ha buscado interpretar su cultura al margen de los proyectos culturales hegemónicos del Estado mexicano.

Los movimientos artísticos de los ochentas emergieron de espacios contraculturales y de protestas políticas contra las acciones ejercidas por los gobiernos locales y nacionales de México y Estados Unidos. La generación de artistas de los años noventas, comprendió la importancia de generar cultura a través del arte, como un espacio de creación al margen de las interpretaciones globales y hegemónicas que se construyen de la región fronteriza.

La dinámica de producción desde mediados de los años noventas en Tijuana se ha transformado. De la generación de artistas chicanos y mexicanos que integraron el Taller de Arte Fronterizo —y que utilizaron el arte como un lugar de activismo político e interpretaron la frontera como un espacio político, el arte contemporáneo realizado desde la frontera— se repensó lo que es la frontera como espacio político, social y cultural desde los fenómenos globales y locales.

La capacidad de producir arte desde la región con los elementos propios, los recursos y la tecnología que son aprovechados para generar obras, tiene relación con el concepto de *bricolage* de Lévi-Strauss (1964), porque ayuda a comprender el fenómeno en una dinámica cultural que percibe desde dónde se produce y cómo usan materias elaboradas, que van desde el aprovechamiento de la tecnología en la región, hasta la resignificación y uso de los imaginarios colectivos y los mitos como la propia leyenda negra de Tijuana, que propone que es un centro de prostitución y ocio al servicio de los estadounidenses, y un centro importante del narcotráfico.

Otra connotación se manifiesta en la diversidad de propuestas artísticas, las cuales han descentrado el discurso hegemónico sobre la frontera y han aprovechado otros discursos de la sociedad como la forma de producción de la región, la vida cotidiana, la cultura nortea y la narcocultura para expresarlos en el arte.

Además, es importante que el uso del arte en la región, que ha transformado el uso político y subversivo por un espíritu distinto, que lo lleva a interpretar los procesos de la región desde una esfera que piensa a la frontera como espacio abierto y no un espacio de confrontación y limitación de la cultura.

Arte, comunidad y obra artística. Perspectiva teórica para un estudio antropológico e histórico sobre las artes visuales contemporáneas

Los estudios culturales sobre la ciudad fronteriza de Tijuana se han enfocado en comprender los procesos de asimilación, de heterogeneidad, de crecimiento poblacional, de la migración, y del impacto por la colindancia con Estados Unidos que se vive en el área, a través del análisis de la producción, consumo y recepción de obras cultura-

les y artísticas de movimientos sociales y artísticos; así como de la difusión de éstas por instituciones y gestorías públicas y privadas centradas en el desarrollo cultural y artístico de la región.

La literatura sobre el tema tiene su efervescencia en la década de los noventas, como parte de un proceso de la región para repensar su identidad y, sobre todo, de promover una cultura específica de Tijuana, en relación con las culturas matrices, la de México y la de Estados Unidos. Las investigaciones históricas y antropológicas en México sobre comunidades y producción artística, son pocas, y las que se ocupan del problema de la producción artística en Tijuana, son también escasas. Dentro de la literatura que existe sobre el tema, son principalmente Néstor García Canclini, Fiamma Montezemolo y José Manuel Valenzuela Arce, quienes han contribuido a la discusión antropológica sobre los problemas del arte contemporáneo en Tijuana.

Desde otros enfoques disciplinarios han sido Rafael Saavedra, Humberto Félix Berumen, Heriberto Yépez y Carlos Monsiváis quienes han escrito sobre el tema. Así como algunos otros escritos publicados en revistas, catálogos de obras, páginas de Internet y folletos de varios autores.

Existe una amplia producción analítica y descriptiva de estudios sociales contemporáneos sobre el arte y la cultura en y de Tijuana, que aborda diversos problemas sobre la producción artística y cultural de la región, y la relación con la sociedad. Sin embargo, hay pocos estudios que relacionen estos procesos culturales y artísticos con la consolidación de una cultura del consumo en la región que responda al ideal de las industrias culturales y que ayude a la consolidación de la economía, las relaciones sociales y los mecanismos de reproducción, creación y consumo de las obras artísticas.

Desde una perspectiva personal, el primer acercamiento a la historia cultural de Tijuana fue descubrir cómo analizar un fenómeno cultural desde la antropología y la historia. Siendo que mi formación como historiadora me ayudó a conformar históricamente algunas de las trayectorias y procesos del arte en Tijuana, comencé una revisión para comprender cómo podía analizar el problema desde una visión interdisciplinaria. Uno de los textos más significativos en esta construcción fue el prólogo de *La vida social de las cosas* de Arjun Appadurai, quien examina de dónde parte una obra multidisciplinaria y los diálogos entre disciplinas; en este caso, la historia y la antropología. Según el autor, los diálogos entre ambas se han desarrollado desde hace ya algún tiempo, cuando los historiadores desearon hacer una historia más profunda y completa, y se dieron cuenta que la antropología les ofrecía la dimensión necesaria de la cultura y, a su vez, los antropólogos se interesaron en comprender el pasado de un presente etnográfico.³

La disputa entre las disciplinas se vio desde un primer momento al comprender que cada una tenía lenguajes, y técnicas y metodologías distintas; pero el interés por

³ Arjun Appadurai, ed., *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo/Conaculta, 1991.

conjugar visiones sobre sistemas socioculturales, en dinámicas y procesos históricos, ha permitido que el interés de antropólogos e historiadores no se pierda.

La presente discusión se inserta en los estudios culturales de fronteras internacionales en los cuales se ha hecho énfasis en los procesos de la globalización que promueven los flujos globales, el individualismo radical y las identidades de resistencia en las regiones fronterizas.

Los principios teóricos contemporáneos que han guiado los *estudios sobre frontera* se basan en una perspectiva interdisciplinaria que permita transformar el concepto clásico de frontera, ligado con los procesos de militarización, burocratización, centralización y legitimación de los Estados nacionales; enfatizar lo transfronterizo a través de la delimitación de interacción e intercambios que comprendan ambos lados de la frontera, y asumir la naturaleza ambigua y polivalente de las fronteras.⁴

Para enfocar los estudios sobre fronteras internacionales en los procesos de producción de cultura y arte, resultó útil el modelo propuesto por Eusebio Medina (2006) donde se establece la construcción de cuatro dimensiones básicas: en la *ideacional*, se concentra el imaginario colectivo y florecen las representaciones colectivas ligadas a diversas ramas del arte; la *normativa*, donde se desarrolla propiamente la frontera política y se ubican los sistemas de representación institucionalizados, las normas y leyes, las organizaciones políticas, etcétera; la *materialista*, donde se expresa la frontera de los intercambios económicos, ligada estrechamente con la frontera mercantil y burocrática, pero también con el juego de interacciones y representaciones simbólicas que se tejen y comparten entre la gente de la frontera; y, finalmente, la *agencial*, donde se consideran las actividades, las interacciones, las actitudes, las expectativas, las vivencias y las emociones de los sujetos que viven e interactúan en los espacios fronterizos.

El *subcampo ideacional* nos permite dirigir nuestro estudio sobre el proceso de producción de obras visuales de artistas y colectivos en Tijuana, en las investigaciones sobre fronteras internacionales. Medina dice que “es importante indagar en las imágenes que proyectan los artistas que trabajan sobre lo fronterizo, porque actúan como catalizadores, como instrumentos de transmisión de conocimientos y sentimientos que están más allá de la comprensión”.⁵ Por otro lado, menciona que el estudio de los fenómenos artísticos nos centra en los procesos de construcción de identidades en comunidades específicas que ejercen su violencia simbólica (Bourdieu) y apelan a la tradición inventada (Hobsbawm y Ranger) como fuentes de legitimación y de referentes culturales. Además, apunta que el concepto de *cultura de frontera* debe contener una serie de elementos distintivos específicos que la diferencien significativamente de las culturas matrices.

Para avanzar en la construcción del marco teórico que permita comprender los procesos de producción de obras visuales, considero importante introducir algunos apun-

⁴ Eusebio Medina, “Aportaciones para una epistemología de los estudios sobre fronteras internacionales”, en *Estudios Fronterizos*, vol. 7, núm. 13, enero-junio, 2006, pp. 9-27.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

tes del artículo “Para una ciencia de las obras” de Pierre Bourdieu⁶ donde propone la construcción de los campos de producción cultural.

Bourdieu critica la postura de diversos autores sobre el análisis de la producción de objetos culturales con relación a la sociedad. Una de las críticas es el funcionalismo que se le da al arte como un medio para comprender la relación entre la sociedad y su espacio a través de las interpretaciones de los artistas; postura que contradice la de Eusebio Medina cuando menciona que los artistas actúan como catalizadores. Bourdieu concentra el análisis de la obra con relación a un espacio social, cosa que requiere una postura abstracta y destructora de los significados sociales, y la comunicación humana para comprender los objetos artísticos.

Finalmente, critica la corriente estructuralista que presenta a las obras culturales como “estructuras estructuradas sin sujeto estructurante” (Saussure). Son productos históricos particulares que no tienen referencia con las condiciones económicas o sociales de la producción de las obras o de sus constructores. Sin embargo, menciona que Michel Foucault ha logrado comprender la red de relaciones entre los textos, es decir, la intertextualidad, que funciona para entender las lógicas de funcionamiento del campo de las obras culturales.

En su postura, destaca la necesidad de analizar la lógica del funcionamiento del campo de las obras culturales para conocer las disputas entre los agentes, el espacio de las posibilidades y el cambio histórico. Dice Bourdieu, que “el proceso que entrañan las obras es producto de la lucha entre los agentes a los que, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico les interesa la conservación, es decir, la rutina y la rutinización, o la subversión, que con frecuencia reviste la forma de un retorno a las fuentes, a la pureza de los orígenes y a la crítica herética”.⁷

Partiendo de la propuesta teórica de Bourdieu, delimito el estudio en la dinámica de producción de obras visuales de artistas y colectivos en Tijuana, contraponiendo el mundo de las obras con sus productores, y la cultura visual producida en Tijuana desde los años noventas, para comprender la lucha entre los agentes, y la postura particular dentro del campo de nuestro objeto de estudio.

Consideré esencial recuperar el modelo de análisis de Pierre Bourdieu para configurar y delimitar el campo de estudio. Él propone un estudio sistematizado que comienza con el estudio desde el análisis de las lógicas de funcionamiento de la producción cultural, para después establecer las relaciones entre el campo artístico y los otros campos; es decir, incluir en el análisis su delimitación con respecto a otros campos, el campo del poder y el campo social. En consecuencia, para este trabajo en particular, tomé como punto de partida el estudio de la cultura fronteriza, para luego adentrarme en el análisis específico de la propuesta de artistas y colectivos visuales.

⁶ Pierre Bourdieu, “Para una ciencia de las obras”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1999.

⁷ *Ibid.*, pp. 62-63.

Acercarme a la lógica del funcionamiento de la estructura y los mecanismos de acción de los productores (artistas). Me centré en la dinámica del poder; es decir, establecer la relación que tienen las obras con la comunidad artística de la región donde se establecen y negocian las pautas de producción y desarrollo de ciertas obras que se legitiman en la comunidad y en el mercado global; y finalmente, las interpreté en función del espacio social en el que se discuten las representaciones simbólicas de la región transfronteriza y la conformación de pautas culturales para el desarrollo de la región.

Asimismo, el conjunto de obras visuales se delimitan en espacios de producción de una cultura posmoderna, según varios autores; donde están articulados en el proceso de diversos grupos sociales que comprenden el mundo, y producen y reproducen obras artísticas a través de una mentalidad posmodernista. Dicho concepto, según la acepción de Jean-François Lyotard,⁸ sirve para comprender que la sociedad fronteriza de Tijuana-San Diego no se encuentra en un periodo histórico posmoderno, sino que la comunidad artística tiene una percepción del arte posmoderno que se introduce en sus obras, aunque no se convierte en una manifestación y postura artística general, sino que es particular de algunas propuestas.

Hablar de una cultura posmoderna en la región fronteriza nos centra en una discusión interesante que han iniciado Néstor García Canclini y José Manuel Valenzuela Arce en sus textos. El concepto de lo *posmoderno* se concibe desde diversas connotaciones. Retomo la definición y problematización que hace Jean François Lyotard sobre él. Lo define de la siguiente manera: “probablemente, el término ‘posmoderno’ es muy malo, porque transmite la idea de una ‘periodización’ histórica. La periodización sigue siendo un ideal ‘clásico’ o ‘moderno’. ‘Posmoderno’ indica simplemente un estado de ánimo o, mejor dicho, un estado mental”.⁹

Asimismo, el término *posmodernismo* ha sido utilizado desde los años setentas para explicar problemas de la producción cultural y artística contemporánea. Son muchas las características que se le han dado al concepto. En el contexto del arte, los principales rasgos ligados al posmodernismo son:

[...] la eliminación de la frontera entre el arte y la vida cotidiana; el derrumbe de la distinción jerárquica entre la cultura elevada y la cultura popular o de masas; una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos; la parodia, el *pastiche*, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie “sin profundidad” de la cultura; la declinación de la originalidad o el genio del que produce arte; y el supuesto de que el arte sólo puede ser una repetición.¹⁰

Algunas de las obras visuales de artistas y colectivos que analicé tienen características similares a lo que Featherstone denomina rasgos del posmodernismo en las artes.

⁸ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*. México, Rei, 1990.

⁹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰ Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 31.

Por ello, consideré necesario analizar cómo este fenómeno se relaciona con cambios culturales más amplios producidos en las experiencias y en las prácticas cotidianas que pueden considerarse posmodernas en la ciudad fronteriza de Tijuana.

Considero que las distintas teorías sobre la *producción artística y la cultura de consumo* nos introducen a una discusión sobre lo simbólico en el campo del poder económico. Por ello, me pareció interesante que se discuta cómo se expresa este fenómeno de la cultura y el arte en Tijuana.

La principal crítica que retomé es a partir del libro *La ilusión y la desilusión estéticas* de Baudrillard donde reflexiona que el consumo supone la activa manipulación de los signos.¹¹ Es decir, dentro de la construcción de los productos culturales hay una relación persistente entre lo que se está produciendo y la significación social que se le otorga.

Desde un plano analítico, considero que se pueden introducir niveles de análisis para comprender la cultura de consumo en la producción de arte y cultura en la región fronteriza de Tijuana; la relación de la producción simbólica con un mercado globalizado; la legitimación de los productos culturales en el campo del poder económico, y finalmente, la negociación y disputa simbólica en la producción de obras culturales y artísticas.

Sobre la posición del *productor* o *artista* en el campo, Bourdieu considera que las obras realizadas son producto de las posibilidades que el agente encuentra en el campo, estableciendo una lucha entre los otros para lograr una propuesta distinta y diversa que conlleve al cambio, o a la retransmisión de significados de la cultura social. Dice que “cada productor elabora su propio proyecto creador en función de la percepción, en función de las posibilidades disponibles y de valoración inscritas en su *habitus*”.¹²

El concepto de cultura se retoma desde la noción de John B. Thompson que define el análisis cultural “como el estudio de las formas simbólicas —esto es, acciones significativas, objetos y expresiones de variado tipo— en relación con contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en virtud de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas”.¹³

El concepto de *cultura visual* dentro del debate contemporáneo de los estudios culturales tiene diversos significados y connotaciones. Para delimitar los espacios del concepto dentro de la presente investigación, me referiré a la conceptualización de su significado en la producción de imágenes que se relacionan con un mundo social imaginado e imaginario de los sujetos sociales, y donde esa producción es debatida, significada e interpretada en los procesos de comunicación humana.¹⁴

La amplitud del término lleva a considerar la acepción en el sentido de la interrelación entre la producción y el consumo de las imágenes en la sociedad, la interpretación

¹¹ Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte Ávila, 1998.

¹² P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 64.

¹³ John B. Thompson, *Los media y la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 126.

¹⁴ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 23-35.

de sus usos sociales y la capacidad contemporánea del hombre de operar, absorber e interpretar la información visual.¹⁵

Hay muchos debates en torno al estudio y la metodología de la cultura visual. Se plantean dos problemáticas fundamentales: la primera, que en la cultura contemporánea lo visual ha adquirido un carácter fundamental en la construcción de significados, símbolos y contenidos de la sociedad; la segunda, es la problemática que tienen los estudios sociales para considerar e introducir la cultura visual como un objeto central de la investigación y darle su importancia en una tradición que privilegia la cultura de lo escrito.

Nicholas Mirzoeff plantea que la transición de la cultura visual moderna a la posmoderna se centra precisamente en los usos y prácticas socioculturales cambiantes de la imagen, producidos principalmente por los procesos de globalización y expresión del capitalismo tardío.¹⁶

El estudio de la cultura visual nos ayuda a la construcción de un modelo interpretativo donde se comprendan las lógicas del funcionamiento de la producción de obras culturales. Por ello, en el estudio se van a desarrollar las ideas referentes a la construcción de signos y símbolos, y sobre todo, sistemas de representación de espacios sociales que se construyen y reconstruyen en una dinámica histórica; apropiándose unos y otros, de diversos recursos lingüísticos y artísticos para complejizar la realidad del momento en la imagen.

Considero que en el arte de Tijuana hay una relación constante entre la expresión de la *estética* y la *vida cotidiana*. Por ello, destaco que el último término se concibe en el estudio desde la perspectiva de Agnes Heller, quien considera que “la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”.¹⁷ La vida cotidiana es un tema recurrente en las obras de los artistas tijuanaenses y los cinco ejes temáticos en que se divide la propuesta visual de los artistas reflejan la preocupación por comprender, a través de la experiencia cotidiana, lo que es Tijuana como espacio social.

Para la construcción de ejes temáticos en la producción artística de Tijuana me basé en la categoría de análisis de los conceptos de *tema* y *rema* que, según Jordi Pericot, tienen su importancia en la articulación comunicativa de las imágenes; que el *tema* denota el referente, es decir, “cumple una ‘función temática’, que indica la originalidad semántica por convención y experiencia, la cual, unida a la competencia del enunciatario marca los límites y la naturaleza del texto”. Y el *rema* funciona como la expresión de los elementos semánticos focalizados por el tema previamente introducidos y son organizados a partir de la producción de sentido que impone sobre ellos el tema, a pesar de que convencional y experimentalmente no pertenezca al tema.¹⁸

¹⁵ Cf. N. Mirzoeff, *op. cit.*, pp. 23-35; Chris Jenks, *Visual Culture*. Londres, Routledge, 1995.

¹⁶ N. Mirzoeff, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península, 1970, p. 37.

¹⁸ Jordi Pericot, *op. cit.*, p. 46.

Desde la perspectiva teórica de Bourdieu¹⁹ se define el espacio social como aquel que se constituye de tal forma que, los agentes o los grupos que se distribuyen en él, tienen distancias espaciales dependiendo de las distancias sociales, y los principios de diferenciación se pueden conocer a través del capital económico y cultural. Y concluye que el espacio social es, en efecto, la realidad primera y última, puesto que sigue ordenando las representaciones que los agentes pueden tener de él.

Por otro lado, la definición del *espacio geográfico y cultural* en donde se instaura el fenómeno se comprende como un producto social que se transforma y reinterpreta cotidianamente por quienes lo habitan; su manejo es instrumento de dominación y control político y además una herramienta de lucha y de desarrollo alternativo.²⁰

La concepción de *frontera* tiene varias connotaciones. En el estudio se hace una investigación del concepto desde la visión cultural y artística; por ello, se retoman distintas concepciones que tienen que ver con los imaginarios sociales que se representan en las obras artísticas. Considero fundamental la propuesta de Amelia Malagamba que menciona la profundidad del término con relación a la cultura que existe en la frontera norte de México con Estados Unidos, su relación como espacio de conflicto, fuente de guerras, disputas, tensiones, cambios sociopolíticos y sitio de pérdidas y oportunidades. Además de su importancia como área geográfica espacial y las múltiples acepciones con las cuales los mexicanos representan la frontera como la *línea*, el espacio que señala el margen o la periferia; y otras denotaciones que se dan en la cultura fronteriza que se refieren a un aspecto de misterio y desconocimiento. Debido al desconocimiento, la frontera siempre está relacionada en el imaginario colectivo con las drogas, la prostitución y la violencia que lleva a la muerte, y a una referencia a la región como el norte próximo a Estados Unidos, que se expresa para la población migrante como la tierra de oportunidades.²¹

El concepto de territorialidad sirve en la investigación para comprender desde dónde y cómo se apropia un grupo el espacio social. En este caso, la comunidad artística de Tijuana se apropia de la región fronteriza de Tijuana-San Diego para interpretarla y tener la voz de lo que significa a través de interpretaciones artísticas. Según Edward T. Hall, “el hombre ha desarrollado la territorialidad hasta un punto increíble”,²² es por ello que cuando uno inicia un estudio antropológico desconoce los límites de la territorialidad del grupo social que estudia. Al iniciar el estudio, yo confundía el espacio social de acción de la comunidad artística con el espacio imaginado, es decir, el espacio apropiado por la comunidad. Pero, la distinción entre uno y otro lo concebí al comprender que aún cuando la comunidad artística sólo se desenvuelve en Tijuana, el espacio que imaginan y que se apropian es la región fronteriza de Tijuana-San Diego.

¹⁹ P. Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, Siglo XXI, 1997, pp. 11-25.

²⁰ Odile Hoffman, *Nueve estudios sobre el espacio*. México, CIESAS, 2006, pp. 14-18.

²¹ Amelia Malagamba, “Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas”, en José Manuel Valenzuela Arce, ed., *Por las fronteras del norte. Una aproximación a la frontera México-Estados Unidos*. México, Conaculta/FCE, 2003, p. 366.

²² Edward T. Hall, *El lenguaje silencioso*. México, Conaculta/Alianza, 1990, p. 175.

Por otro lado, el espacio como noción nos ayudó a comprender fenómenos de comunicación. En este caso, la comunidad artística mantiene una territorialidad en la región fronteriza que le permite establecer una comunicación con distintos sectores en el espacio, y no ya solamente una representación imaginaria de que se han apropiado del espacio. Mark L. Knapp menciona que “en el comportamiento humano se da el fenómeno de territorialidad, lo que ayuda a regular la interacción social, pero que también puede ser fuente de conflicto social”.²³

Sobre el fenómeno de territorialidad es importante mencionar que el arte funciona como un espacio de defensa y de reacción frente a los fenómenos culturales. La comunidad artística en Tijuana ha encontrado que el arte es una manifestación social y cultural, que le permite contribuir y participar en la conformación social y la identidad, a través de la creación de imaginarios, imágenes, sonidos y palabras. Desde lo local definen su cultura. Por ello, considero que el arte también responde a dos métodos primordiales de defensa del territorio que menciona Knapp: la prevención y la reacción, ya que el arte en Tijuana ha servido en las últimas décadas como un generador de ideas y un significante del pensamiento de la región que se relaciona con un proceso de contracultura.²⁴

El concepto de identidad social es abordado para significar a la comunidad artística con relación a manifestaciones, prácticas, símbolos, lugares y formas de organización. Como menciona Teun A. van Dijk el concepto es amplio y su definición depende del investigador; sin embargo, él restringe “la identidad social como tal al núcleo compartido de la autodefinición social, es decir, a un conjunto de representaciones sociales que los miembros consideran específicas de su grupo”.²⁵

Dentro de la comunidad artística de Tijuana existe una identidad social como sentimiento colectivo. Según Van Dijk, “a menudo también se asocia la identidad social con dimensiones más afectivas o emocionales”.²⁶ En el movimiento artístico de Tijuana hay manifestaciones que se relacionan con el amor a la propia ciudad y a la región. Uno de los lemas favoritos de los artistas es *Tijuana Makes me Happy* escrito por Rafa Saavedra, escritor tijuanense, y estrofa de una canción del Colectivo Nortec. Este sentimiento de afecto, simpatía y amor hacia Tijuana se expresa en numerosas ocasiones en las obras artísticas, siendo el espacio social y geográfico un significante de identidad entre la comunidad artística.

Por otro lado, otros medios de identificación social a los que responde la comunidad artística se relacionan con lo que menciona Van Dijk, sobre que “la identidad de grupo también puede definirse en términos de las prácticas sociales características de los miembros de un grupo, incluyendo acciones colectivas. Los miembros de

²³ Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1991, p. 115.

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁵ Teun A. van Dijk, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 1998, p. 160.

²⁶ *Ibid.*, p. 157.

un grupo pueden identificarse, tanto con las ideas compartidas por un grupo, como con actividades típicas de grupos”.²⁷ La comunidad artística de Tijuana tiene una relación y comunicación constante en la práctica artística, pero también en la convivencia cotidiana, ya que los espacios limitados de expresión y difusión artística permite que sean de convivencia para el grupo. Por otro lado, la comunidad artística ha logrado participar muchas veces de forma colectiva en exposiciones internacionales como “Tijuana Tercera Nación” (2005), “Strange New World” (2006) y “Tijuana Sessions” (2005) y en otras manifestaciones locales como el fenómeno artístico del Colectivo Nortec.

Por otro lado, es necesario mencionar que las identidades colectivas “se definen a partir de las interacciones entre un grupo con otros grupos sociales que no comparten los elementos simbólicos definitorios de su identidad”, y también, “son históricamente construidas, procesuales, cambiantes, e involucran criterios objetivos y subjetivos de demarcación”.²⁸ Por ello, comprender el fenómeno de identidad social en la comunidad artística es indispensable para entender de qué manera y cómo son producidas las obras visuales como elementos significativos de prácticas y acciones de un grupo social bien definido histórica y culturalmente.

Conclusiones

El objetivo central de este artículo es acercarse a la historia de la producción artística visual contemporánea y la conformación de la comunidad artística de Tijuana, para comprender cómo en un proceso cultural se han transformado y reformulado interpretaciones visuales que contienen representaciones, imaginarios sociales e idearios de la región fronteriza.

El estudio me permitió comprender cómo la situación geográfica de Tijuana, como un espacio fronterizo, ha logrado históricamente la conformación y consolidación de una comunidad artística que se relaciona por medio de manifestaciones, prácticas, símbolos, espacios y formas de organización específicas que se expresan en obras artísticas, colectivas e individuales, donde se reflexionan sobre temáticas particulares manifestas en la región.

Considero que diversos factores de la región fronteriza de Tijuana-San Diego han permitido la gestación y desarrollo de un movimiento cultural y artístico importante en México y Estados Unidos desde la década de los ochentas hasta ahora, cuya expresión visual plantea nuevas formas de comprender los conceptos de frontera, migración, identidad, cultura de consumo y globalización.

Tijuana es una ciudad que se ha desarrollado al margen de los procesos culturales de México. Con una historia relativamente reciente, algunos grupos sociales como la

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸ Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres, comps., *Metodología y cultura*. México, Conaculta, 1994, p. 154.

comunidad artística ha buscado una identificación y significación con el espacio geográfico y social en el que vive. La comunidad artística de Tijuana que se ha desarrollado desde los años ochentas, ha encontrado a través del arte, un espacio de discusión y de significación de su cultura.

Considero importante destacar el uso y la función social del arte en Tijuana como un fenómeno cultural que permite saber cómo la comunidad percibe, construye e interpreta la experiencia vivencial y la cultura que los rodea. Dicha comunidad ha logrado mantener desde la década de los ochentas, una discusión centrada en la frontera y los procesos sociales que se desarrollan en torno a ella, sin embargo, esta discusión ha abierto nuevos cauces de interpretación visual de la cultura que se desarrolla.

Actualmente, el arte en Tijuana es importante porque ayuda a la discusión de temas sociales, económicos y políticos, y hace característicos de la región a los sujetos sociales, los problemas locales y el conflicto de fronteras que viven; por otro lado, repiensa su historia y su propio mito. En la lectura semiótica de las obras visuales fue posible comprender distintas temáticas que son abordadas en el arte de Tijuana y que se discuten desde diversas visiones.

El análisis presentado es una aproximación histórica y antropológica a esta producción. Aún quedan guardadas muchas preguntas y cuestionamientos para comprender el fenómeno artístico que se desarrolla en ese espacio geográfico. Considero necesario, por ejemplo, un estudio más profundo sobre los mecanismos de acción de la comunidad artística, determinados por la condición de frontera y su cercanía con Estados Unidos; pero también por la necesidad social de manifestar lo que es la cultura en una región olvidada por el Estado y la sociedad mexicanos.

Para finalizar, el estudio me ha permitido comprender las relaciones que existen entre el arte y la antropología y la historia; manifestaciones humanas interesadas por comprender, interpretar y pensar a las sociedades desde perspectivas distintas. El arte contribuye a crear y a generar imaginarios y pensamientos colectivos; en tanto que las dos disciplinas tienen, entre sus objetivos, indagar cómo ocurre esto en su cotidianidad e historicidad.

Por ello, considero que el estudio de las manifestaciones artísticas, en la antropología y la historia es sumamente rico y profundo, porque permite la revisión y análisis de interpretaciones de la cultura desde una perspectiva distinta, desde la sensibilidad, la imaginación y la creación humanas.

