

TEXTOS Y CONTEXTOS

Inclusion, to What Extent? ■ **Inclusión, ¿hasta qué punto?**
Tequiografías: Project of ■ **Tequiografías: proyecto de arte**
Participatory Arts ■ **participativo**

RECIBIDO • 23 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 6 DE NOVIEMBRE DE 2019

VINCENZO LUCA PICONE/ARTISTA E INVESTIGADOR ■
 vincenzolucapicone@gmail.com ■
 ■

PALABRAS CLAVE

transformación social ■
 arte contemporáneo ■
 arte social ■
 identidades indígenas ■
 educación ■

KEYWORDS

Social transformation ■
 contemporary art ■
 social engage art ■
 indigenous identity ■
 education ■

RESUMEN

Este artículo es parte de una investigación iniciada en Italia en 2018 a partir del premio bienal Visible Award, que se enfoca en el arte de participación social, y hoy se contextualiza en la Ciudad de México a través de la obra participativa *Tequiografías* del artista Daniel Godínez Nivón. Este proyecto examina la forma de la representación de la identidad de las comunidades indígenas en la educación. Se empleó el método del Case Study Research como proceso experimental en la investigación artística para estudiar de manera analítica ejemplos concretos.

ABSTRACT

This article is part of a research begun in Italy in 2018, regarding the biennial Visible Award, which focuses on socially engaged art, and is now contextualized in Mexico City through Tequiografías, a participatory arts project by Daniel Godínez Nivón. This project examines the way in which the identity of indigenous communities is represented in education. The Case Study Research method was used as an experimental process in artistic research, to study concrete examples in an analytical way.

El presente texto pretende /busca iniciar una reflexión sobre el uso del arte participativo como una práctica enfocada en “salvaguardar” y mantener la identidad de las comunidades indígenas. Específicamente, se analiza el trabajo participativo *Tequiografías* desarrollado en la Ciudad de México por el joven artista mexicano Daniel Godínez Nivón, quien en 2019 fue seleccionado con este proyecto por el premio bienal Visible.¹

El director artístico de Visible, Matteo Lucchetti, en una entrevista con el autor explica: “el arte relacional, participativo, *community base*, etcétera, siempre es un intento de encajar ciertas prácticas, podemos pensar que en una era globalizada en la que a nivel de intercambios comerciales y flujos humanos existe una fluidez que debe ser reconocida también en la forma en que describimos el arte”. El intento de Visible-Cittàdellarte es de hacer un discurso que incluya otras narrativas que aun hoy no están incluidas en lo que podemos definir como *social engage art*, que no sirve para poner etiquetas sino que para constatar un tipo de arte socialmente activo.

Durante el siglo pasado hubo distintos procesos de “individualización”, es decir, un desmembramiento continuo del concepto de comunidad.² En respuesta a estos cambios, muchos artistas sintieron la necesidad de trabajar con el público;

¹ El proyecto Visible nació en Italia en Cittadellarte-Fondazione Pistoletto con la participación de Fondazione Zegna y se presentó al público con un libro publicado en 2010. La idea nació en Cittadellarte con el Manifiesto Progetto Arte de 1994 por Michelangelo Pistoletto, quien profesó una idea de arte que estaba en diálogo con otros campos y otros espacios para mejorar y generar un cambio social. El premio Visible selecciona cada dos años a 35 comisarios de prestigio internacional que participan en un debate sobre las prácticas artísticas que tienen una idea de cambio social. A cada curador se le pide que nombre de uno a tres artistas para obtener alrededor de 80 proyectos que formarán una *lista larga*. Una vez que se llevó a cabo una primera selección se pasa a una *lista corta*, generalmente compuesta por diez proyectos; cada creador o colectivo recibe el encargo de producir una declaración en video de un máximo de cinco minutos, con la contribución de Visible, para describir el proyecto. En esta fase también se les pide a los curadores que produzcan textos que puedan ser el resultado de entrevistas, diálogos, etcétera sobre el proyecto para promocionar los materiales creados como herramientas adicionales para su posterior análisis al jurado. Es fundamental especificar que los proyectos propuestos y seleccionados ya existan o estén en progreso, de modo que durante la evaluación es posible determinar y considerar los objetivos específicos de cada aspecto individual del proyecto de una manera más concreta, evitando así disertaciones sobre ideas y cosas abstractas que se aprovechan fácilmente de digresiones y suposiciones. Al final se pasa al *Parlamento Temporal*, que desde 2013 Visible ha adoptado para la evaluación de propuestas de proyectos. Por lo general la reunión parlamentaria dura un día entero (de 11 am a 7 pm), durante el que cada miembro del jurado, compuesto por expertos invitados, artistas y curadores, participa activamente para expresar un voto al final del día a través de una hoja recogida en el momento del registro. Hay que decir que si un miembro del público quiere participar en el día del *Parlamento Temporal* puede hacerlo tanto como auditor que como participante del jurado, obviamente implica que aquellos que tendrán derecho a votar será aquel “público” que a su manera es un especialista en el campo, o que tiene un mínimo de habilidades o un interés real en la discusión de estos proyectos, también porque se requiere presencia durante toda la duración del evento. <<http://www.visibleproject.org>>.

² Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 23.

como sugiere Claire Bishop, estas actividades pueden definirse literalmente como *post-studio practices*, es decir, prácticas que se desarrollan fuera del estudio del artista, las cuales incluyen la participación activa del público como parte integrante de la producción. Así, el creador abandona la elaboración de objetos tradicionales para dedicarse a la realización de situaciones; la obra, dada su especificidad, desarrolla un camino o proyecto socialmente activo.³

Tequiografías inició en 2010 enfocado en el desarrollo y la difusión de la identidad de las comunidades indígenas presentes en Ciudad de México. El autor, Daniel Godínez Nivón (Ciudad de México, 1985), cuenta en entrevista que creció en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, dentro de una familia originaria de Juchitán, Oaxaca; esta doble característica fue el motor para que empezara a reflexionar sobre su identidad y raíces. Durante sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ingresó al seminario del maestro José Miguel González Casanova (Ciudad de México, 1964), quien propone una crítica a la producción, distribución y consumo de las obras y enfatiza la importancia del público no solamente en el hecho de la situación, sino también en su repercusión en el espacio. Desde entonces Daniel decidió priorizar su experiencia familiar para penetrar el tejido urbano, entender realmente y entrar en contacto con otros grupos migrantes presentes en la Ciudad de México.

Daniel se preguntaba, como artista visual, ¿que puedo hacer visible con mi trabajo? Comenzó abriendo un diálogo con las personas indígenas que pasan inadvertidas en la calle, sin embargo la incomprendibilidad del idioma y el desplazamiento continuo de frustraron este primer intento. Esto evidencia cómo muchas veces la idea romántica, o tal vez la ingenua, lleva a un estereotipo y nos trae un error o una idea equivocada. En la realidad hay otras necesidades como el hambre, el mundo no se preocupa por la cultura. “La cosa más urgente no me parece defender una cultura, cuya existencia nunca ha salvado a nadie de la ansiedad de vivir mejor y tener hambre, sino extraer de lo que llamamos cultura, ideas cuya fuerza vital es igual

a esa de hambre”.⁴ Tenemos una urgencia primaria que llega desde el fondo de nosotros: la supervivencia, el instinto primordial como nuestra prioridad y necesidad. Justo por esto el arte social necesita investigar en el nivel teórico socio-político para profundizar un estudio del contexto para ser “socialmente activos”.⁵

Gracias a la Universidad Pedagógica Nacional, Daniel Godínez Nivón supo de algunos grupos indígenas egresados de esta escuela que formaron una organización llamada Asamblea de Migrantes Indígenas (AMI),⁶ grupo con formato asambleario que desarrollaba actividad y talleres en el centro de la Ciudad de México. Cuando el artista propuso colaborar con la AMI ellos pusieron la condición de que cualquiera debía hacerse como *tequio*,⁷ labor no remunerada, colaborativa y obligatoria; en otras palabras, un trueque. El proyecto comenzó con un taller de dibujo “basado sobre el recuerdo, mapas y fotografías, como ejercicio de pensa-

⁴ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990.

⁵ Filangieri explica cómo la doctrina en torno al comportamiento práctico del ser humano es necesaria tanto para el artista como para el poeta y el escritor; para no toparse con la imperfección y aspirar a la perfección y a lo que se entiende por costumbre. “No sólo debemos conocer los hechos particulares que queremos representar, sino que debemos conocer las circunstancias que los precedieron y acompañaron, las costumbres y hábitos, el carácter de los pueblos, y de los tiempos en que ocurrieron, el estado físico y político de los lugares, la naturaleza del gobierno, la religión y el culto, la ropa, las armas y la forma de luchar; si el escultor y el pintor deben tener estas nociones no sólo para evitar errores en los que podría incurrir sin ellas, no sólo para emplearlas siempre que la necesidad lo requiera, sino también para administrar tantos materiales más a su imaginación”. Gaetano Filangieri, *Scienza della legislazione*, libro IV, Livorno, Glauco Masi, 1827, p. 274.

⁶ “La Asamblea de Migrantes Indígenas (AMI) de la Ciudad de México es una coordinación de trabajo entre distintas comunidades indígenas urbanas para el impulso de acciones y proyectos que permita reconocer el carácter pluricultural de la ciudad expresada en una nueva convivencia intercultural, donde nosotros los indígenas seamos parte integrante de esta ciudad a partir de nuestras identidades. A la AMI la integran diversas comunidades de migrantes indígenas radicados en la ciudad, miembros de los pueblos zapotecos, mixes, mixtecos, nahuas, triquis, entre otros”. <<http://indigenasdf.org.mx/ami/>>.

⁷ El *tequio*, de náhuatl *tequitl* (trabajo o tributo) “representa una de las instituciones jurídico-sociales que proviene del México prehispánico y que ha prevalecido dentro de la cultura triqui. El tequio constituye un sistema de trabajo en que intervienen básicamente los hombres de la comunidad a partir de que cumplen 16 años. El tequio es obligatorio y no remunerado, siendo sus actividades principales las agrícolas y la construcción y conservación de las obras que pertenecen a la comunidad”. <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.php?num_pre=24>.

³ Claire Bishop, *Inferni Artificiali*, Novara, Luca Sossella Edizioni, 2015, p. 14

miento [...] en una idea digamos de prejuicio, demasiado romántica de la nostalgia, cuando todavía muchos de ellos regresaban a la comunidad regularmente”.⁸

Para Godínez Nivón en la AMI se encontraba en “una sensación más familiar y como de honorabilidad, sentía como algo muy digno: el papel de la palabra”. Tras un año de taller y una reflexión más amplia sobre el contexto, el artista encontró por casualidad las monografías que se utilizan en la escuela primaria, material escolar de todos los temas que consiste en un impreso con dibujos y textos que normalmente hablan con estereotipos. La reflexión se hizo más interesante cuando llevó y mostró las monografías de las etnias de México a la AMI: allí surgió el total despegue de la realidad, ya que las comunidades no se reconocían en estas hojas de papel, ellos no eran así, esto no los representaba “así no es mi cuerpo, así no somos, yo así no me visto, yo no vivo en tipis”. Desde entonces nació la necesidad de “hacer nuestra propia monografía”.

Así surgieron las *Tequiografías*, unión de las palabras *tequio* y *monografías*. Para realizarlas, en la asamblea se dividieron las tareas y se formaron equipos de escribanos de las asambleas y dibujantes. Al principio a ellos mismos no les gustaban los dibujos por fallas técnicas y estéticas, así que para regresar al tema del tequio, Daniel, más que coordinador del proyecto, participó como ilustrador haciendo acuarelas. Las primeras monografías publicadas consistían en: diez dibujos y textos bilingües en español y zapoteco *didza xidza*.⁹ Posteriormente las presentaron a maestros para que ellos, al dejar tarea a los estudiantes, generaran una demanda que hoy en día se cuenta en miles y miles de copias distribuidas de manera gratuita a lo largo de los años. Normalmente son realizadas con el soporte de las instituciones.

Justo en esto punto surge una duda: ¿se puede determinar el éxito del proyecto según un factor ético? Si la intervención artística tiene un desarrollo más positivo, más



Tequiografías No. 3. Día de Muertos, anverso, <<https://www.danielgodineznivon.com/Tequiografias>>.

⁸ Daniel Godínez Nivón en conversación con el autor, 19 de agosto de 2019.

⁹ El *didza xidza* corresponde a la clasificación “zapoteco serrano del noroeste bajo” de acuerdo con el *Catálogo de lenguas indígenas nacionales: variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, publicado en Diario Oficial de la Federación el 14 de enero de 2008, <https://cite.inali.gob.mx/Micrositios/Prontuarios/P_zapoteco.html>.

DÍA DE MUERTOS/ TODSANT

San Miguel, Ihowi kie yédz ga Ráxhiti Nis, Chiapas/ Chiapas
San Miguel Municipio de Salto de agua.

Na rzehlo bio noviembre rhanheikane dera bido chi klatbi ihen nha tudlie lu mes sant yuku lawag gufadanbi na gufazobi ban. Burhop dza nha nak dza kiekane béni yexhu chi klatie. Lu mes sant le tudlie z'i'a nak yetgu, blul xhix, frut ihen wardient. Tuwaj familia rhuakane le inas kiekane par yutudlie lu ba kie béndio nhatie kiekane ihen na rhuodli nhi tagiaie le biakane. Chiapas San Miguel Municipio de Salto de agua.
El 1ero de noviembre se recuerda a los niños que se han ido y se coloca en el altar los alimentos que le gustaban en vida, y el 2 a los muertos adultos, en el altar se colocan principalmente tamales, dulces, frutas y aguardiente. Cada familia lleva lo necesario para ofrendar a sus difuntos en el panteón y al final se reparten lo que se llevó en esa ocasión.

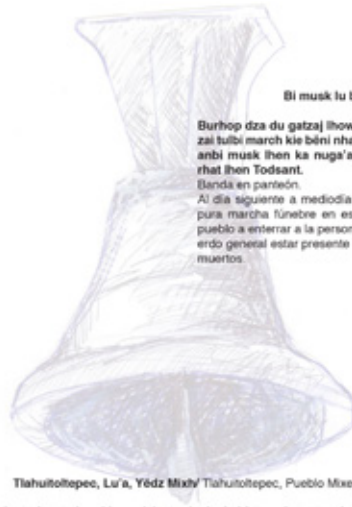
Tlahuitotepec, Lu'a, Yédz Míxh' Tlahuitotepec, Pueblo Mixe

Dza todsant nhi ka rhalá ihen na zi rzehlo kosech kie is. Le-snha, ledó ría z'i'a, xhua ihen yéjaz, tudlielei par béni nhat kiekane. Ants gágrhu ledó nhi ría, z'i'a tudlie kiekane xhusxorhu ihen kien xnarhu yu.
Tlahuitotepec, Pueblo Mixe
El día de muertos también coincide con las primeras cosechas del año, entonces el primer fruto, maíz y caña, se le ofrece a los muertos. Antes de que nosotros comamos de ese fruto primero se le ofrenda a los antepasados y misma naturaleza.

San Juan Tabaa, Lu'a/ San Juan Tabaa

Le tudlie na Todsant nakin arku yéjaz ihen zian lawag le gulanne béni nhat na gufazuo lu yédzhyu nhi. Nak bayudli gindú beha bérhaj ihen gindú beha bedli, chapulines ihená béd dera lawag nhi tudlielei zéghixrhux ihen z'i'ia, ihen tudlie ka botel mekál ihen wardient.
San Juan Tabaa
La ofrenda lleva un arco de caña y variados alimentos que gustaron en vida a los difuntos, caldo de pollo, res, chapulines y pescado son elementales. La comida se coloca caliente y deliciosa junto con un par de botellas de mezcal y aguardiente.

Lengua: Zapoteco, Dídza Xídza. Oaxaca.



Bi musk lu ba/ Banda en panteón

Burhop dza du gatzaj ihowi dzanha taddilimi bi musk ihen xht-zai tulbi march kie béni nhat na zo irhuje igachie. Nak xchink-anbi musk ihen ka nuga/ankane lu yédz yulazokanbi zas nu rhat ihen Todsant.

Banda en panteón.
Al día siguiente a mediodía llega la banda y toca durante horas pura marcha fúnebre en espera del momento en que saldrá el pueblo a enterrar a la persona. Es obligación de la banda por acuerdo general estar presente cada vez que alguien muere y día de muertos.

Tlahuitotepec, Lu'a, Yédz Míxh' Tlahuitotepec, Pueblo Mixe

Lu todsant chop klas nak ka tunhe lani nhi, tu nak par tzanheikane xhusxokane, béni nakuakane ants béni guí ihen familia kiekane, taddilnhe béni nagulrikane ka xhusrhugul. Dídza Aop nak par rhu'a/akane béni guí gufazua antstai ihen tirha zolenk-ane. Ryéndrhu yu'u yu'u tsukio béni Aop Aop tulidze xhusxokane.

Tlahuitotepec, Pueblo Mixe
El día de muertos hay dos intenciones, una es recordar a los antepasados, mas haya de los abuelos y familiares, se llega a los mas antiguos a todos los que nos antecedieron. La palabra Aop se refiere a las personas que vivieron antes y que no están con nosotros, se puede escuchar por las casas del pueblo gente que grita aop aop haciendo referencia a los antepasados.

Tamazulapam ihen Miahuatlán, Lu'a/ Tamazulapam Miahuatlán

Lu todsant tarhuje béni lakai ihen tulbi musk lidikane famli kekane béni nhat. Niyu'u tunhe arku ihen yéjaz ihen tunhe bgá ihen kakawuat ihen tejcot, le tugale kuit yéxtútl nñunkane kamod bunach. Lu yédz tamazulapam ihen Miahuatlán but tuginne dílin yéxtútl dílit ihen yazka rzizhai "Bákuxhíha" kom but yéi nak kan. Lu yu'u ga rhuajru rhuajru ihen rhuajru yéxtútl nñi rhalá g'ágrhu nisegi, yéxtútl ihen yetgu; ka yulhokane.

Tamazulapam Miahuatlán.
El día de muertos sale la gente a las calles y toca la banda en casa de los familiares, en las casas ponen un arco de caña y se hacen collares para adornar de cacahuatle y tejocote, y se cueigan junto con panes pequeños con forma de persona. En Tamazulapam Miahuatlán se usa mucho el pan de yema y otros llamados corderos que son muy grandes. A la casa que vaya uno a visitar y a dar el pan cordero en ese lugar uno tiene que tomar chocolate, pan y tamales a cambio, esa es la tradición del día de muertos.

Tequiografías No. 3. Día de Muertos, reverso, <<https://www.danielgodineznivel.com/Tequiografias>>.

ético, ¿esto significa un aumento de valor estético de una manera automática e incondicional, es decir, la ética se convierte en sinónimo de estética y viceversa? ¿La cualidad estética es directamente proporcional al valor ético? A este respecto, Matteo Lucchetti explica: "En mi opinión, las cosas están más conectadas entre sí, no hay dos gradientes que suban y bajen. En el sentido que el componente ético es el que mueve a un artista resuelto a asumir la responsabilidad social que siente hacia su contexto o hacia el contexto en el que se encuentra trabajando."¹⁰ Lucchetti continúa explicando que no es posible aplicar las categorías estéticas eurocéntricas a tales prácticas, por lo tanto, la ética:

No es necesariamente el valor artístico, es más una *conditio sine qua non* de este tipo de práctica, o más bien el

deseo de sentirse no sólo artistas, pero también ciudadanos activos de una sociedad, incluso cuando los artistas a menudo representan ciudadanías atípicas, que muchas veces son ciudadanos que no pertenecen al nivel burocrático a esa sociedad pero se encuentran y deciden ser adoptados por una dada ciudad. [...] La estética se redefine cada vez por los sujetos que participan y que realizan el proyecto existente, [...] hay informes, juegos de fuerza en cuanto si se desea mantener un cierto nivel de ética, necesariamente su estética tendrá que ser mucho más discutida, elaborada y analizada.¹¹

Éticamente el proyecto ha sido desarrollado respetando la voluntad del colectivo indígena agrupado en la AMI; la estética se presenta simple, genuina, de alguna manera naif, podríamos decir pintoresca, con colores muy

¹⁰ Matteo Lucchetti en conversación con el autor, 26 de septiembre de 2018.

¹¹ *Idem*.

llamativos. ¿Aun así lo representado es algo verdadero? ¿Hasta qué punto esta representación no sigue siendo ficción? Godínez Nivón explica que las monografías “Tienen una repercusión mucho más contundente en el campo de lo real digamos [por real aquí se entiende el contexto de la AMI] no en el campo de la representación [como material educativo por los demás]. El primer público es el grupo de la AMI que se ven representado en estos. Ellos llevaban su material al pueblo [depende del origen de los grupos de indígenas] y se vuelve un documento muy importante por lo futuros migrantes”.¹²

Sobre la idea de realismo, Nelsen Goodman podría decir que “desde la teoría de la representación como copia, ya que lo que cuenta aquí no es ya el grado en el que el cuadro duplica un objeto, sino hasta qué punto el cuadro y el objeto, en condiciones de observación apropiadas para cada uno, provocan las mismas respuestas y expectativas”.¹³

Sin embargo la duda continúa. Probablemente la comunidad se siente representada ya que es un trabajo hecho por ellos, sin embargo nosotros como “espectadores” ¿hasta qué punto podemos entender y conocer realmente esta comunidad? ¿Para comprender la diferencia entre lo real y el ficticio necesariamente hay que ser parte de la comunidad? Godínez Nivón, al explicar el origen de las *Tequiografías* determina como uno de sus principales objetivos

Brindar otra verdad —tan verdadera como la que se imparte (con la que yo crecí por ejemplo en la primera intervención francesa en México también conocida como la Guerra de los Pasteles¹⁴ donde un ciudadano francés dueño de un restaurante tuvo un conflicto económico con unos oficiales mexicanos; en las imágenes de la monografía aparece gente aventando pasteles en su rostro —eso no pasó) otra versión de la realidad —no pretende— porque creo que sería una tarea, una

¹² Daniel Godínez Nivón, *loc. cit.*

¹³ Nelsen Goodman, *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010, p. 45.

¹⁴ “El señor Remontel, ciudadano francés dueño de un restaurante en el poblado de Tacubaya, lo declaraba enfáticamente: en 1832, oficiales del entonces presidente Antonio López de Santa Anna habían degustado de su finísima repostería francesa y, tras el placer, abandonaron su negocio sin pagar lo consumido, aprovechando los recurrentes disturbios y motines que asolaban por doquier”. <<https://web.archive.org/web/20120130170955/http://www.inehrm.gob.mx/Portal/Pt-Main.php?pagina=pasteles-articulo>>.

encomienda quizá frustrante, buscar un relato unívoco y el relato más apegado, porque estas son representantes de estas comunidades viviendo en la ciudad, y aun así no existe un relato. Es decir, esta narrativa, estos relatos funcionan por tiempos, a mí me intriga saber también cuándo (no hay ningún problema si se hagan otras versiones, nociones y entendimiento para metros sociales) estos materiales se pueden volver a escribir.¹⁵

Nosotros entendemos que en la realidad específica de un grupo indígena la representación “como específico momento temporal” sigue siendo sinónimo de clasificación y definición; además el realismo se puede explicar y entender sólo por un determinado sistema de representación normalizada por una cultura concreta en un específico momento dado.¹⁶ En conclusión, Daniel Godínez Nivón afirma que

Este proyecto específico realmente creo que la manera en la cual se emplea y sobre todo por la distribución, el conocimiento vertido para poder aterrizar estas hojas de papel que existen en el mundo, tiene mucha contundencia por la manera en la cual se ha distribuido en estos diez años en diferentes espacios. Digamos, es una temporalidad diferente, no hay prisa para ver ya el cambio después de un evento en específico, pensado en el montaje escénico, que hay otras formas de trabajar, pero este proyecto en específico tiene su temporalidad —y soy también un docente— creo que es la manera más contundente de generar también un cambio en la educación.¹⁷

El artista actúa como un “educador” que trabaja en la práctica problematizante. De acuerdo con Paulo Freire,

En la concepción “depositaria”, el educador “llena” a los estudiantes con conocimiento falso (que son los contenidos impuestos) en la práctica problematizante, los estudiantes desarrollan su capacidad de captar y comprender el mundo que les parece, en las relaciones que establecen, ya no como una realidad estática, sino como un proceso. Entonces, la tendencia del educador/educando, como de los educandos/educadores, es establecer una forma au-

¹⁵ Daniel Godínez Nivón, *loc. cit.*

¹⁶ Nelsen Goodman, *op. cit.*, p. 47

¹⁷ Daniel Godínez Nivón, *loc. cit.*

téntica de pensar y actuar. Pensar en ti y en el mundo simultáneamente sin separar el pensamiento de la acción.¹⁸

A pesar de las buenas intenciones con respecto a la verdadera representación de un concepto de identidad, la tarea de la “educación y divulgación” pertenece a un grupo de especialistas que, normalmente, de cara a un curso de estudio y conscientes de una visión panorámica de lo que puede ser el contexto histórico-sociopolítico, están “autorizados o certificados” como individuos competentes en el campo en el intento por definir mejor un concepto de realidad “verdadera”.

El arte a menudo juega voluntariamente entre la realidad y el engaño, sin embargo cuando está acompañado por un texto explícita o implícitamente da información concreta. Obviamente este no es el momento de entrar en el debate entre las propiedades comunicativas de texto e imagen, pero cuando se juntan en un binomio tenemos como resultado una doble declaración.¹⁹

También se debe considerar que después de la colonización española la identidad de los pueblos indígenas se vio fuertemente embotada y contaminada; lo que queda es una aproximación de una época pasada que ha sufrido en el tiempo el efecto de la “traducción” a causa de un ojo exótico. “Esa idea de los originales y de los originarios es frustrante y no existen tales cosas, hemos estado migrando desde antes de los españoles, entonces no apelar a una versión unívoca y digamos total, sino brindar coyunturas focalizadas de grupos de personas que se están reunidas para hablar de sus experiencias de vida”.²⁰

En conclusión, podemos afirmar que la obra *Tequiografías*, más allá de las críticas sobre la representación unívoca, devuelve un retrato fiel y autorizado por distintas comunidades indígenas parte de la Asamblea de Migrantes Indígenas de la Ciudad de México. El objetivo principal (a pesar de la divulgación para las escuelas primarias) no apunta a la divulgación científica sino está relacionada con la identidad de un grupo étnico. Considero que puede ser más “redituable” con miras a un mayor potencial de integración de este grupo de “indígenas” dentro de un tejido urbano.

La veracidad o “realismo” del producto consiste en su propia producción y distribución. Con su difusión se afirma la presencia del grupo indígena dentro del tejido urbano. Las *Tequiografías* ganan aunque las revistas o periódicos en general no hablan directamente sobre los grupos minoritarios, ya que están presentes en el mismo lugar de venta de los artículos producidos por el grupo étnico dominante, lo que de cierta forma es un factor de “aceptación”. Paradójicamente, en un contexto transnacional y de identidad múltiple, se produce un efecto exótico, se revela el *sexyness*, un concepto atribuido a algo alejado de nosotros. Sin embargo el artista retoma y cuestiona la diversidad de la población “haciendo visible lo invisible o pone en tela de juicio la evidencia de lo visible”²¹ pivotando sobre ese exotismo intrínseco, no sólo desde un punto de vista puramente estético sino de la agregación y del retorno del “beneficio comercial” que podría traducirse en tolerancia e integración. ▮

¹⁸ Paulo Freire, *La pedagogía degli oppressi*, Torino, EGA Editore, 2002, p. 72.

¹⁹ Sobre esto tema es interesante ver el ejemplo que nos proporciona Gombrich: “En el cuadro de Innes, *El Valle de Lackawanna*, 1855, se ve un penacho de humo que esconde parte de la inexistente línea del ferrocarril. Hablando con propiedad la mentira no estaba en el cuadro. Estaba en el anuncio, si afirmaba por escrito o implícitamente que el cuadro proporcionaba información extra sobre lo que ofrecían las estaciones de ferrocarril. [...] los términos ‘verdadero’ y ‘falso’ no se pueden aplicar mas que a enunciados, proposiciones. [...] muchas confusiones se han producido en la estética por esto simple hecho. Es una confusión comprensible porque en nuestra cultura los cuadros suelen llevar un título, y los títulos, o las etiquetas, pueden entenderse como enunciados abreviados”. Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Nueva York, Phaidon, 2002, p. 59.

²⁰ Daniel Godínez Nivón, *loc. cit.*

²¹ Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica*, Pisa, ETS, 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma, Bari, Laterza, 2003.
- BISHOP, Claire, *Inferni Artificiali*, Novara, Luca Sossella Edizioni, 2015.
- FILANGIERI, Gaetano, *Scienza della legislazione*, libro IV, Livorno, Glauco Masi, 1827.
- FREIRE, Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, EGA Editore, 2002.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e illusione*, Nueva York, Phaidon, 2002.
- GOODMAN, Nelsen, *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010.

- RANCIÈRE, Jacques, *Il disagio dell'estetica*, Pisa, ETS, 2009 .

ENTREVISTAS

Daniel Godínez Nivón, 19 de agosto de 2019.

Matteo Lucchetti, 26 de septiembre de 2018 .

SITIOS WEB

<<https://www.danielgodineznivon.com>>.

<<http://indigenasdf.org.mx>>.

<www.nacionmulticultural.unam.mx>.

<<http://www.visibleproject.org>>.

<<https://web.archive.org>>.

<https://cite.inali.gob.mx/Micrositios/Prontuarios/index_.html>.

SEMBLANZA DEL AUTOR

VINCENZO LUCA PICONE • Palermo, Italia, 1992. Artista egresado de la Academia de Bellas Artes de Brera de Milán. En 2019 fue becario beneficiario por el Ministerio de Educación, Universidad e Investigación de la República Italiana con el apoyo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas y de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, donde actualmente es, respectivamente, investigador y docente invitado. Su trabajo de investigación se enfoca en la influencia de la tradición en el arte contemporáneo y viceversa. En años recientes ha participado en diversas exposiciones y residencias artísticas y ha coordinado diversas exposiciones.