

<h1>ESP 4</h1>	
EXAME DE PROFICIÊNCIA EM ESPANHOL PARA PROCESSOS SELETIVOS DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UFMG	
ÁREA Nº 4: LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES	
IDENTIFICAÇÃO > (escreva somente o nº do CPF. Candidato estrangeiro sem CPF: informe o número do passaporte)	
CPF:	PASSAPORTE:
DATA: / /	NOTA:

INSTRUÇÕES:

1. Esta prova é constituída de 1 (um) texto em língua espanhola, seguido de 5 (cinco) questões abertas, totalizando, com esta folha de rosto, 7 (sete) páginas. Caso identifique algum problema, solicite a substituição da prova.
2. Leia atentamente o texto e responda às questões propostas. As questões deverão ser respondidas em **português, a tinta** (cores azul ou preta) e **com letra legível**.
3. A duração da prova é de **3 (três) horas**.
4. **É** permitido o uso de dicionário impresso. O candidato deverá utilizar seu próprio exemplar.
5. Os rascunhos deverão ser entregues ao examinador, junto com a prova: texto e questões.
6. **Responda às questões de acordo com o texto.**

Texto:

Arte, literatura y acción colectiva en Tijuana-San Diego

Aurelio Meza Valdez y Ana Lilia Nieto Camacho

Arte, literatura y acciones colectivas

Actualmente hay varias formas de acceder a un campo. Una es el clamor unánime de críticos y público, muchas veces lejos del alcance de los artistas jóvenes. Otra es la del "hereje" que realiza "desacralizaciones aun sacralizantes que sólo escandalizan a los creyentes" (Bourdieu, 2010:161), y que al proclamarse contracanónico o *anti-establishment*, irónicamente se vuelve canónico.

En fechas recientes, los colectivos se han vuelto apuestas compartidas que un número de artistas hace para participar en un campo dado (literatura, artes visuales, etcétera). Es probable que el efecto de esta inversión no sea a corto, sino a largo plazo, o bien que nunca suceda. Pero cuando lo hace, suele ayudar a sus integrantes a recibir una distribución más "equitativa" del reconocimiento. Esto no necesariamente significa que los colectivos democratizen por completo el canon. Los tres ejemplos aquí analizados muestran que las relaciones y estructuras de poder en los campos artístico-literarios no se ven alteradas sustancialmente. Los colectivos funcionan como una plataforma de acceso al campo, con la cual o se consolidan como grupo o bien se desintegran. En dado caso, sólo llegan a consolidarse algunos (o ninguno) de sus integrantes.

Es cierto que siempre han existido diversas formas de organización colectiva dentro del arte y la literatura. Por ejemplo, Arturo Sodomá revisa la historia cultural y literaria en México desde las agrupaciones y asociaciones que le dieron forma. Cita, evidentemente, al Ateneo de la Juventud, Los Siete Sabios, Contemporáneos, estridentistas, Taller e infrarrealistas. Sin embargo, también rescata los nombres de grupos menos conocidos como Sociedad X, de Zacatecas, sideristas, de Sinaloa, el agorismo, etcétera (Sodomá, 2008).

La importancia de grupos concretos de artistas ha mostrado ser cada vez más relevante, al grado que en ocasiones han modificado el panorama artístico de una época o de un país. Ejemplos claros son: el círculo de André Breton, quien definía dictatorialmente quiénes eran miembros del surrealismo y quiénes no; el "grupo sin grupo" Contemporáneos, que por mucho tiempo eclipsó a sus "némesis", entre ellos el estridentismo; o la generación *beat*, cuyo núcleo principal era más un grupo de amigos escritores que una corriente literaria o estética. Así, lejos de ser una novedad, los colectivos reproducen a pequeña escala los procesos relacionales que se desarrollan en un campo artístico.

Comúnmente, pese al enorme potencial de colaboración y experimentación multidisciplinaria, la mayoría de los colectivos artístico-literarios funcionan más bien como "tarjetas de presentación", lo que se ha denominado "el impulso colectivo" (Meza, 2012:20).

Resulta revelador que, en la actualidad, buena parte de los integrantes de colectivos independientes sean artistas jóvenes. Esto implica que congregan a individuos inicialmente sin el capital social o simbólico indispensable en sus campos de interés. En la matriz colectiva se forman como artistas, o bien se definen como tales por primera vez.

La historia de los colectivos relacionados con el arte y la cultura en Tijuana durante la década de 2000 se ha documentado ampliamente, en tanto que los colectivos de San Diego han recibido mucha menor atención. Un ejemplo de ello es Nortec, de quien se ha escrito bastante, desde recopilaciones documentales y críticas (Valenzuela, 2004), hasta aproximaciones etnomusicológicas (Madrid, 2008) o socioculturales (Sandoval, 2004). Norma Iglesias (2008), por su parte, revisa el desarrollo de las artes visuales desde los grupos y artistas independientes en Tijuana. Y Lucía Sanromán (2009) discute el trabajo de Torolab, La Línea, CUBO Project y Todos Somos Un Mundo Pequeño.

Por otro lado, en *La frontera silenciada* se explica cómo los colectivos constituyeron una estrategia viable para participar en la escena artístico-literaria de 2008 a 2012 (Meza, 2012). Este panorama de trabajos muestra que, desde hace más de una década, los artistas independientes en Tijuana se han agrupado regularmente en torno a colectivos y proyectos de colaboración. Es cierto que hubo un declive en la producción artística en general, con un punto crítico en 2008, producto de la fuerte ola de violencia (Jaramillo, 2012), pero colectivos como La Línea nunca dejaron de operar, mientras que surgieron otros nuevos como Intransigente o Trenzología Fronteriza.

En contraparte, en San Diego, la participación colectiva surge más bien como método de supervivencia en una ciudad frecuentemente caracterizada como "*anartsbackwater*" (Tegman, 2010) o "*a cultural no mans'land*" (White, 2012). Pese a esto, artistas de los colectivos Agitprop, Cogónate y Periscope buscan un arte comprometido con la integración de comunidades e instituciones locales como participantes activos de dichas dinámicas, más que como gestores. En esto se asemejan a proyectos tijuanaenses como La Línea o Intransigente, aunque la interacción artística transfronteriza usualmente es temporal y esporádica, además de que no hay integración, y mucho menos una escena binacional.

Para analizar trabajos concretos de estos colectivos, es necesario realizar una aproximación teórica previa. Para conceptualizar los colectivos se revisará, por una parte, la teoría de Melucci sobre acción colectiva, y por otra parte, la de los campos de Bourdieu, especialmente en sus ensayos sobre sociología del arte. Este marco servirá para tratar temas que, por tiempo y espacio, no se desarrollaron con mayor profundidad en *La frontera silenciada*.

Artistas en el mundo contemporáneo

Ser un artista en una época donde todos los atributos del arte son cuestionados implica una tarea titánica de convencimiento sobre el valor de la propia producción. Después de un

trabajo de campo de más de dos años y una extensa investigación documental, se puede afirmar que las concepciones y actitudes de los artistas aquí estudiados en torno a su quehacer se ven reforzadas en la matriz colectiva. Sin embargo, luego del despliegue teórico y metodológico para realizar un acercamiento conceptual a estos colectivos, es inevitable y hasta indispensable preguntarse cómo conciben estos artistas su propia producción creativa. En esta sección se describirán algunas de sus actitudes con respecto al arte contemporáneo. Para ejemplificar dichas actitudes, también se analizarán algunos casos particulares de los colectivos considerados.

Primero que nada, es importante mencionar que ninguno de estos artistas busca encajar en una definición holística de la producción artística contemporánea. Si en esta investigación se emplearon términos y conceptos provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, fue para acotar su producción en un marco teórico-conceptual que nos permita hablar de ellos a nivel académico. Por ejemplo, Díaz y Sánchez de Cogónate se mostraron incómodos e incluso molestos cuando se les preguntó si se consideraban híbridos en los términos que plantea García Canclini (Díaz y Sánchez, 2012), aunque en ocasiones algunos llegan a utilizar conceptos empleados por sociólogos o antropólogos. Díaz, por ejemplo, se basa en las consideraciones de Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos* para justificar la puesta en marcha del proyecto *Mercado fantasma* en el mercado de artesanías de La Línea, donde tienen su local: "básicamente la idea de que la ciudadanía se construye a partir del consumo cultural, de productos culturales" (Díaz y Sánchez, 2012). Por su parte, Jhonnatan Curiel, de Intransigente, ha usado extensamente ideas de Jean Baudrillard, como las expuestas en *La sociedad del espectáculo* o su "teoría de la *derive*", que ha motivado performances como el que realizó con Karen Márquez, Gidi Loza y Sergio Brown en las zonas centro y Río de Tijuana, así como en el proyecto denominado "Ojopoema", "un experimento poético que hace hablar a la ciudad a través de anuncios publicitarios, propaganda, letreros comerciales y grafiti" (Jiménez, 2012), y que más que nada consistía en recorrer un tramo de la zona centro, leer en voz alta todos los anuncios y textos que se encuentre en el camino, grabar y transcribir el resultado. Para Curiel, "Ojopoema" es "una réplica creativa a la saturación visual en nuestra época" (ápuj Jiménez, 2012).

Uno de los aspectos que más resalta con respecto a estos grupos de artistas es una percepción lúdica y a la vez crítica sobre las fronteras entre arte y simulacro. Sánchez y Díaz, de Cogónate, bromean sobre lo que denominan la "definición de elevador" del colectivo: "*a post-studioinsight social practiceabouttheborder*" (Díaz y Sánchez, 2012). Ellos afirman no creer en este tipo de definiciones casi estereotípicas, pues no quieren limitar su trabajo a esas categorías. También juegan mucho con la disposición estética de los espectadores, como las diversas etapas de *reFORM* lo demuestran: si bien al principio tomaban en consideración las ideas del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg sobre el arte de galería, al pintar los televisores de yeso, revierten y cuestionan los mecanismos que rigen la mirada estética; el objeto artístico

deviene artesanal y la agencia del artista sobre las interpretaciones de su propia obra se ve cuestionada.

Ciertamente, muchos de estos artistas conciben y comprenden el arte más como acción que como esencia. Como sucede de manera creciente en la producción creativa contemporánea, muchos cuestionan nociones tan básicas como la originalidad (Cortés, 2008) y la expresión artística (Dworkin y Goldsmith, 2011). Como consecuencia, las nociones establecidas sobre "arte" y "artista" también se vuelven problemáticas; Lorraine Graham de Agitprop, por ejemplo, prefiere considerarse una "artista literaria" porque "*a lot of my writing is interdisciplinary and some of it is visual, or involves movement and/or installation*" (Graham, 2011).

La complejidad de los temas que interesan a estos productores creativos provoca un vuelco hacia la interdisciplinariedad, lo que promueve ese desplazamiento de la esencia a la acción, como explica Manuel de J. Jiménez al hablar del "proyecto micropolítico" de Curiel: "La poesía cumple, para él, una dinámica de resistencia ante los dominios fácticos que se dispersan en torno al sujeto, expuesto a varios mecanismos de agenciamiento, a medidas segmentadas, panópticas, biopolíticas. Curiel, encontrándose sumergido en estos códigos adversos, reelabora el discurso de la vieja poesía coloquialista a través de líneas de fuga que van desde el performance hasta la intervención de espacios públicos" (Jiménez, 2012). Un caso ejemplar es el *performance* "Tripas, realidad y medios", realizado en el pasaje Rodríguez en 2012, y que es una deconstrucción de los discursos poético y periodístico "donde se arrastra una 'cola de información' con periódicos, libros, imágenes pornográficas, etc. En la punta de este lazo mediático, el poeta amarra tripas. Al final, después de caminar por la calle, la serpiente informativa arde como basura" (Jiménez, 2012:37). El poema se activa a través de las "líneas de fuga" deleuzianas que menciona Jiménez, y deviene en un espacio de intervención performática.

Es necesario notar que, en la mayoría de los casos estudiados, no se exterioriza demasiado el carácter básicamente instrumental de los colectivos; incluso se reproducen las relaciones verticales de poder, sobre todo en los "colectivos cerrados" (ver Meza, 2012:37), donde el número de integrantes está limitado y administrado por los fundadores o integrantes de mayor antigüedad.

En cuanto a Intransigente, si bien la actitud inicial era de total apertura a los nuevos integrantes, fundadores e integrantes fundamentales como Mavi Robles-Castillo han hecho comentarios que apuntan al establecimiento implícito de jerarquías dentro de la matriz colectiva, como cuando, al ser presionada para entregar la corrección de un texto, dijo: "Ahora resulta que los patos le disparan a las escopetas" (comunicación oral).

3. Qual é a postura dos artistas dos coletivos com relação aos conceitos e definições comumente utilizados no campo artístico contemporâneo?

4. Em que consiste o projeto intitulado “Ojopoema” realizado por Jhonnatan Curiel?

5. Como a maioria dos artistas dos coletivos entende a arte e o que eles questionam?
