

Noe Martínez y el arte de sobrevivientes

El artista mexicano nahua-teenek, **Noe Martínez** (1986), originario de Michoacán, es un artista multidisciplinar con estudios previos en ciencias políticas. A través del dibujo, la instalación o el performance, aborda temas como la migración transgeneracional y los efectos de la colonización en el cuerpo político de los grupos originarios. Apoyado en técnicas etnográficas e investigación de archivo, hace una suerte de mapeo y traducción donde exhibe los procesos de racialización sobre sí mismo y la historia de su pueblo.

La artista **Beatriz Paz Jiménez** entrevistó a **Noe Martínez** acerca de su práctica, en la Ciudad de México (CDMX) donde ambos viven y trabajan. La entrevista se realizó en español y se tradujo al inglés, ambas versiones están disponibles en el sitio web de la Art Gallery of Burlington, junto con el trabajo de Martínez *Las cosas vividas antes de nacer*. La obra de Martínez, *La última parte del cuerpo II*, 2020, hecha con lámina de aluminio e intervenida con obsidiana, cerámica, concha, ámbar y óleo (290 × 160 cm / 114,17 x 62,99 pulgadas), se puede ver en el espacio de la galería. Ambas obras son parte de la programación curatorial de Su-Ying Lee para la exhibición *How to Read a Vessel / Cómo leer una vasija* en exhibición del 10 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022.

*Advertencia de contenido: violencia colonial

¿Cuál consideras que es la importancia del documento histórico en la interpretación de las ficciones y realidades del pasado?

Pienso en dos de las dimensiones del documento histórico, una es la del documento que arroja datos, la otra es la “*Physis*” (el aspecto natural de un ser). Cuando estuve en el Archivo de Indias (un archivo establecido en 1785 para centralizar la documentación de las colonias españolas), ubicado en un lugar donde se realizaban los tratos de compra-venta de personas en el siglo XVI, salía mareado, con presión baja y una serie de malestares en el cuerpo. Al tener en mis manos las actas de esclavos supe que en una hoja estaba escrito el destino de 100 personas africanas que llegaron o de 100 personas que salieron; en un paquete de 1000 hojas estás viendo la documentación de un genocidio. Parece que el tiempo va haciendo más nebulosa esta conciencia histórica. La esclavitud de oriundos del actual México traficados hacia Europa o al Caribe o a África es casi invisible en el habla, pero cuando estás viendo un documento que demuestra el pasado, ese papel se vuelve demasiado potente.

El impacto de una cultura sobre otra se percibe también en la dimensión física de los documentos; el paisaje incluido. Para mi cultura el paisaje y los objetos donde se revela este impacto son lugares oscuros, lugares enfermos.

Háblanos sobre entrar al pasado como a un espacio que está vivo de otra manera, identificar lo que se ha enfermado.

Entrar a un espacio es entrar a un tiempo, y viceversa. Pienso el movimiento más como una experiencia que como un concepto: ir al pasado y regresar al presente en un constante enfermarse-sanarse (el trabajo de acceder a las historias traumáticas almacenadas en el cuerpo, con el propósito de sanarlas). Los cortes violentos te los informan los espacios, los territorios y las relaciones, después te lo confirman algún documento o huella históricos. El cuerpo es un archivo, lo sabes cuando estás frente a cuerpos racializados, oscuros y claros.

Escribí una carta que he incorporado a manera de spoken-word a mi obra *La obsidiana y el mar*, dirigida al conquistador Nuño de Guzmán (a quien el gobierno colonial español designó como gobernador del Pánuco; Guzmán trató a los pobladores originarios de ese territorio con tal violencia que fue apodado Guzmán el Sangriento), por lo que yo necesitaba decirle; pero, posiblemente, la necesitaron más personas, algunas antes de que yo naciera. Ahí, donde están las cosas que vives antes de nacer; tú empezaste a vivir porque alguien ya labró consecuencias de cómo vas a encontrar al mundo, alguien ya lo configuró por ti. Es totalmente libertario, potente, que el arte llegue y reordene la configuración o que, al menos, lo proponga; creo que el arte tiene esa capacidad de reestructurar las cosas cuando están acomodadas de cierta manera y, al hacerlo, pensar en ciertos tiempos como un tiempo enfermo y como un lugar de entrada y salida.

¿Cómo viviste a nivel personal los efectos de la migración de tus padres?

Las heridas coloniales son como una costra. Yo nací lejos del territorio ancestral de mi comunidad, Calmecayo (Coxcatlán, San Luis Potosí). La mía ha sido una labor de reconocimiento donde la dimensión del territorio está en el cuerpo, las relaciones, el mundo onírico. En México y otros países colonizados, reconocerse como miembro de un grupo originario tiene una carga de discriminación y exclusión debido a un tejido social que fue hecho homogéneo y mestizo.

Mis padres migraron de su comunidad a la Ciudad de México y después a Morelia, Michoacán, donde yo nací. Para estudiar, yo migré a la CDMX, en una época en la que se perdió el derecho a la ciudad por la guerra contra el narco en Michoacán; me tocó ver gente colgada, balazos. En la escuela se aspiraba a producir arte de tipo europeo y estadounidense; no me hacía sentido su caja de herramientas y tampoco tenía un colega artista que estuviera buscando lo mismo que yo. Cuando empecé a trabajar directamente con mi familia ellos se volvieron tanto mis personajes como mis interlocutores en un proceso muy en solitario y uno a uno, a veces los podía grabar y otras no, dibujábamos mucho juntos, escribíamos, era muy íntimo. La historia de mi familia es parte de la cadena

de migración de un pueblo originario, que desde hace más de 500 años tiene que ver con cómo están centralizados los territorios y las oportunidades.

¿Cuáles son los retos de exhibir arte indígena en contextos donde la producción y exhibición artísticas devienen muchas veces de sistemas colonizadores?

Por mi color de piel y por mis rasgos los aeropuertos a veces son una pesadilla que cada vez tomo más ligera. Por lo regular revisan mi pasaporte 5 veces o me detienen en el túnel a punto de poner un pie en el avión. Tengo experiencias en las que los guardias de seguridad me han negado el acceso a mis propias exhibiciones o se me confunde con las personas que van a hacer la limpieza, lo cual no es para nada el problema, el problema es cómo está estigmatizada mi imagen debido a la continuidad de años y años de segregación racial. Lo pienso mucho con los amigos con los que hago rap que viven en la periferia de la ciudad y cuando los invito a hacer algo en el contexto de museo preguntan “¿dónde está el museo? ¿Sí podemos ir? ¿Qué ropa me llevo?” y parecen preguntas sin importancia, pero son dardos a cómo nos comportamos como sociedad, es fuerte que te digan “no quiero ir a un museo porque en esa zona de la ciudad no me siento bien” y me lo ha dicho mucha gente.

Hay coyunturas que terminan haciendo una especie de simulación de integración de los pueblos originarios; pero que no terminan de problematizar ni de resolver el asunto de las personas racializadas. “Indígena” es un concepto colonial, hay quienes lo reinventan o lo hacen parte de su identidad. Yo no lo uso, trato de usar el término “original” o teenek (que define mi propia cultura). La continuidad de tu identidad sobre tu obra se convierte en un doble trabajo y terminas inventado una caja de herramientas que no evita que a veces la obra pueda ser exotizada al entrar al mercado del arte.

Yo no me considero indígena y no me considero sólo nahua, como otros amigos que tengo se consideran a sí mismos. Yo me considero Teenek-nahua porque soy lingüísticamente nahua pero espiritualmente soy pariente Teenek, pero soy un artista que también vive como un artista de la ciudad con un estilo de vida específico así que voy a nadar, hago yoga, como vegetales orgánicos a veces, entonces ¿qué soy al final?

Hace poco unas curadoras fueron muy insistentes en que tenía que nombrarme *artista indígena* y me sentí muy violentado por tener que explicar por qué no me autonombro *indígena*. Yo nunca he visto una exposición que se llame “arte de clases blancas mexicanas”. No creo que fuera la forma adecuada de establecer un diálogo real desde la pluralidad de un país como México, ni desde la pluralidad que culturalmente implica hacer arte en el mundo, pues no hay nación totalmente uniforme. Creo que nombrar el “arte contemporáneo indígena”, “el arte LGBTT”, ejerce una suerte de doble exclusión disfrazada de inclusión.

¿Cómo el náhuatl refleja la cosmovisión y la cultura de tu comunidad y cómo eso se puede ver en tu obra *La última parte del cuerpo II*?

Yo me enfrento a mi lengua más como una experiencia que redescubre cosas en mí, un punto de encuentro y relación. El náhuatl que mi familia habla es un collage de variantes. Pienso la lengua como una presencia que puede generar relaciones entre personas, encriptar otras y apelar a afectividades fonéticas.

En esta pieza yo quería saber si podían sonar mis ancestros en la Ciudad de México. Empecé a estructurar una gran sonaja donde las láminas sustituyen huesos de personas en tiempos prehispánicos. Quería una respuesta de ellos y mi acuse de recibo era el viento. El viento y la presencia de ese sonido puede ser casi lo mismo que la presencia fonética del sonido del náhuatl. Para mí es una pieza muy personal, un sonido por otro, ese es el diálogo que tuve con mis muertos.

¿Cuáles son las relaciones que en otras obras establece tu uso de materiales?

Los materiales son metáforas que hacen ensambles, la fenomenología de los materiales me remonta a distintas experiencias. Cuando aparece un trozo de piel es una equivalencia del intercambio de animales por personas (un animal valía 60 personas, con una piel en 60 tiras metaforizo ciudades de piel); hay piezas cerámicas que aluden al intercambio de esclavos azucareros y tienen cristales de azúcar en lugares simbólicos donde los cuerpos fueron anulados (los ojos, la boca, el ombligo); la piedra y el papel amate son metáforas del cuerpo, la obsidiana es una metáfora del mar. La plata está presente por el intercambio monetario durante la Colonia. También el oro. La hoja de oro es una técnica virreinal para recubrir madera, lo cual es muy violento porque en el siglo XVIII al ir a cortar una ceiba estaban quitando una estructura simbólica muy fuerte del paisaje para convertirla en una puerta con una virgen. No terminamos de ver las ciudades coloniales y sus catedrales como vestigios de ecocidio. Tenemos que ampliar nuestra sensibilidad y reconocer lo que sucedió en las calles donde transitamos.

¿Qué piensas sobre la obra artística a la que se le denomina “porno miseria” por reproducir los contextos de marginación social?

Hay una delgada línea entre hacer evidente una situación social y llegar a reproducirla. Incluso existe una especie de auto exotización. Hay que contextualizar la conversación alrededor del arte que produces, mi arte me funciona como una catarsis o descubrimiento personal, a veces como una reformulación de mi identidad.

Desde la profunda frontera de clases en Latinoamérica, generar arte es carísimo, no sólo hay que producir el dispositivo estético o sensible, hay una cadena económica ramificada. Tienes que pensar en quién se va a romper la espalda con tu obra, y en todas las violencias que pueden estar contenidas en un objeto material o inmaterial, incluso el más crítico, pero que le va a costar a alguien para que tú sigas pensando y ganándote la vida por tu labor productiva.

En Latinoamérica no trabajar para otros artistas cuando eres joven en lugar de hacer tu proyecto, tener una cámara para ir a filmar, parecen privilegios, pero no lo son, son derechos, y para lograrlos te privas de cosas personales, de salud, de vivienda. Bajo esa luz ¿qué es porno miseria y qué es decolonial? Habría que ir obra por obra y el diálogo que plantean en su contexto, para ver cómo nombramos y categorizamos las cosas, y cómo las queremos homogenizar. Aquello llamado porno-miseria en algún caso podrá ser un bien social en tanto que genere una discusión social por más polarizante que sea el problema.

¿Hay algún opresor del mundo en el que vivimos al que le escribirías como lo hiciste con Nuño Gúzman?

Sí, a muchos y lo sigo escribiendo en el mismo tenor, como metáfora de estos personajes del pasado que reencarnan y que tienen la cara con que mataron al padre de mi padre. Mi padre acaba de terminar un proceso de cáncer que pudo librar y fue brutal, hice mucho esta serie de los cuerpos que estaban colgados pensando en eso y en que, si no puedes llevar un nivel de consumo, ni de producción o de trabajo, como en el caso de mi padre, te desechan de una forma muy brutal, aunque hayas aportado con cuotas sindicales y todo eso.

Yo sigo sintiéndome en un régimen colonial y sigo sintiendo que hago arte de sobrevivientes, no hay nada que festejar en los 500 años de la conquista, seguimos haciendo arte de pueblos que sobrevivieron al fin del mundo, pandemia tras pandemia.

¿Cómo se ha transformado tu proceso artístico con la pandemia?

Ha sido más una suerte de entender con qué estrategias voy a sobrevivir en muchos sentidos, incluidos los derechos básicos. En México es complicado. Pensar en el contexto actual ha transformado mucho mi práctica. Diariamente hay 100 muertos reconocidos por el narco, 100 personas a las que extrañar cada día. México es el país con más maltrato infantil; de los que más maltrata a mujeres y personas trans en el mundo. Las personas están encerradas con sus verdugos. La pandemia agudiza un constante abrir y abrir heridas.

El lugar que ocupa mi generación en las agendas de los que toman las decisiones es cruel, mucha de mi generación, que es la fuerza de trabajo, murió en la segunda ola; ya no tenemos derechos sindicales que se tuvieron antes, y somos la generación que paga más impuestos, somos los que más tercerizados estamos en economía y los que más sustentamos el aparato burocrático y político de México; y también somos la primera generación más preparada académicamente y ganamos mucho menos.

La pandemia ha transformado cómo socializo mi práctica, cómo entiendo con qué estrategias voy a sobrevivir, incluidos mis derechos básicos, y la experiencia de empoderar mi actividad como una actividad profesional más.

BIOS

Noé Martínez emplea la reconstrucción como una operación estética, su trabajo es el registro del estudio de caso que emerge de su historia personal, para posicionarse críticamente frente a los fenómenos sociales. Temas como el lenguaje, la historia de la invasión europea en el siglo XVI, la reelaboración y reivindicación étnicas en los procesos políticos actuales de los pueblos indígenas de México, y el potencial político de la memoria; son parte de sus reflexiones y su cuestionamiento en torno a la elaboración y la interpretación de un pasado común.

Por medio de la recopilación etnográfica, la investigación de campo y el estudio de archivos, genera propuestas artísticas que reconstruyen las condiciones ideológicas y las circunstancias desde la fenomenología de la imagen y del objeto artístico.

Beatriz Paz Jiménez es una investigadora, artista y activista mexicana. Trabaja en los medios del collage, el libro de artista, el diseño editorial y el compromiso social. Ha viajado internacionalmente para hablar sobre la defensa indígena de la tierra y el arte ancestral. Ella y la artista canadiense Zoë Heyn-Jones son cofundadoras de Dupla Molcajete, un espacio de experimentación en el nexo entre arte, comida y cultura.