



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**“Medios alternativos.
Seis artistas mexicanos”**

Tesis
Para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta
Figuroa Zacatenco Julio Hugo

Directora de la tesis: **Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo.**



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

264291
Agosto de 1998



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Portada	1
Índice	2
Introducción	3
Primera entrevista. Helen Escobedo	7
Segunda entrevista. Felipe Ehrenberg Enríquez	15
Tercera entrevista. Melquiades Herrera	29
Cuarta entrevista. Mónica Mayer	47
Quinta entrevista. Maris Bustamante	57
Sexta entrevista. Carlos Aguirre	71
Curricula	79
Helen Escobedo	79
Felipe Ehrenberg Enríquez	79
Melquiades Herrera	81
Mónica Mayer	81
Maris Bustamante	83
Carlos Aguirre	85
Bibliografía	87

Introducción:

A lo largo del desarrollo de mis estudios en Artes Visuales, dentro del Programa de Alta Exigencia Académica (PAEA), me surgieron una serie de dudas en cuanto al desarrollo de los medios alternativos, o no convencionales, en nuestro país. Por ello, para este trabajo de tesis decidí que, más que elaborar un trabajo académico, sería interesante escuchar los testimonios de los propios artistas que incursionan en estos géneros artísticos y agruparlos en un trabajo al que tendrá acceso la comunidad de la ENAP. Pretendo que estos testimonios nos acerquen no únicamente a la obra de los artistas, sino también a esa historia oculta de los pormenores y sentimientos que rodean sus procesos creativos.

Decidí entrevistar a los artistas que primero, durante los años setenta, abrieron el camino hacia el desarrollo de estos medios en México: Helen Escobedo, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Felipe Ehrenberg, Melquiades Herrera y Carlos Aguirre son los representantes de una generación que abrió la posibilidad de que en México se extendiera, o se abriera, el concepto tradicional de arte, hasta esas fechas reducido a las Bellas Artes. La deuda que el medio artístico y cultural tiene con ellos no ha sido valorada de una manera justa por la historia del arte en México. Junto con ellos, personalidades como el maestro Francisco Moyao o Eloy Tarcisio, o los fallecidos Rubén Valencia y, más recientemente, Marcos Kurticks, a quienes no pude incluir en este trabajo, abrieron nuevos horizontes para la expresión artística en México.

Al incursionar en la producción con estos medios no convencionales y crear objetos efímeros, fuera del alcance de lo decorativo y del mercado de consumo, me preguntaba cuáles eran los caminos que tenían que seguir los creadores para sobrevivir, cuáles eran sus vías de financiamiento, qué técnicas usan en la elaboración de un proyecto, qué los motivaba a seguir adelante.

El trabajo que aquí presento pretende bosquejar un paisaje muy general y aproximativo sobre los artistas que producen en estos medios; recoge una serie de testimonios a fin de dibujar, aunque sea fragmentariamente, los rasgos ideológicos e históricos que caracterizan a este tipo de productores.

Se formularon las mismas preguntas a todos los creadores y están basadas en mis propias preocupaciones: El desarrollo de los medios alternativos en México ha sido accidentado, no obstante que cada vez son más los centros que exhiben y estimulan su desarrollo. Los procesos creativos han sido cuestionados por aquellos que sostienen que el arte se sustenta en las muestras grandilocuentes de talento y genialidad. Las políticas culturales, la crítica y el público en general se han mostrado renuentes a ocuparse de ellos y, por lo tanto, a valorarlos en su justa medida.

La pregunta en la que se cuestiona a los creadores entrevistados sobre la definición de los diversos géneros se planteó con la finalidad de dejar que externen sus propias reflexiones. En efecto, según respondieron los artistas, las definiciones encasillan al arte, pero el esfuerzo por reflexionar acerca de las disciplinas que cada

uno de nosotros practicamos abre la posibilidad de defender nuestro propio trabajo en un medio, si no totalmente hostil, sí reacio también a realizar un esfuerzo simple de tolerancia por comprender este tipo de obras.

Una definición, o una reflexión, sobre el Arte Objeto, Happening o Conceptual incluye la problematización de las relaciones entre creador y realidad, que ya no se da a través de la representación, como por ejemplo en la pintura, sino mediante la toma de fragmentos de la realidad que constituyen ahora la obra, según la nueva significación que les proporcionó el artista; o mediante la conversión de un fragmento de experiencia vivencial en obra, o mediante la conversión de la idea, más que del objeto, en arte. También incluye la reflexión necesaria sobre la finalidad del arte en una sociedad como la actual, y con ella otra sobre las posibles causas de sus transformaciones.

Las respuestas de los artistas entrevistados han sido transcritas de manera textual. He respetado todas sus expresiones con el fin de que los lectores puedan sentir que son ellos mismos quienes están charlando con los artistas.

Las fotografías de las obras que se incluyen pretenden ser una pequeña contribución a la indispensable realización de una memoria gráfica de estas manifestaciones artísticas. Son, entonces, también, un testimonio y no la mera ilustración de sus palabras. Por las mismas razones he incluido un anexo con algunos datos curriculares de los entrevistados.

Helen Escobedo



Helen Escobedo
"El pan nuestro de cada día"
Ex-Teresa
1993.

Primera entrevista.

Helen Escobedo

¿Por qué crees que se dan los movimientos de Arte alternativos en México? ¿De dónde viene esta especie de ruptura de las Bellas Artes?

Yo creo que el problema es un poco al revés. No es que se den movimientos, sino que después de que mucha gente empieza a hacer un tipo de obra se le pone una etiqueta y entonces se convierte en esa etiqueta.

El problema que yo tengo con la discusión de qué son medios alternativos, qué es poesía, teatro, performance, instalación, etc., es que yo vengo haciendo las susodichas instalaciones o ambientaciones desde 1969, cuando eso ya era viejo desde los norteamericanos y todos estos individuos que ya estaban haciendo performance e instalación, cuando se comunicaban entre sí todo tipo de artistas, que podían ser poetas, músicos y -vayámonos más atrás- gente del “Café Voltaire” en tiempo de los dadaístas; entonces volver a encajonarlos porque estamos haciendo cosas alternativas a mí siempre me ha parecido absurdo: por qué no hablar de las cosas como son.

Yo no tengo bronca con que digan que hago instalaciones o ambientales, yo podría definir la diferencia entre las dos, pero ya no interesa, hay más problemas con que si son instalaciones efímeras, cómo guardarlas, cómo se ubican, dónde se colocan, si se mantienen en forma. Yo creo que discutir esto es estar revolviendo una taza de té con agua: no tiene sentido. Vamos a seguir cambiando, de todos modos, de cómo nos van a ir ubicando a través de los tiempos, no los artistas, sino los críticos y los historiadores, que usan estos términos por necesidad, porque tienen que ir por capítulos históricos. Yo creo que a los artistas no nos interesa eso, a los que les interesa es a los historiadores: dejémoslos en sus manos si así lo requieren.

Yo decía del “Café Voltaire” porque los dadaístas empiezan a balbucear y a negar el arte. Están juntos todos ellos, no sólo pintores, escultores, sino hasta poetas, músicos; están actores, escritores. No hay nada novedoso. Están los rusos, que ya estaban haciendo cosas extraordinarias entre escultura y arquitectura, arquitectura que no era tal y escultura que rebasaba los parámetros de lo que es la escultura; entonces hoy casi se ve como una repetición de algo hecho, sólo que estamos en una nueva época, con nuevos elementos en nuestras manos y hacia una nueva era, y claro que los artistas que siempre van un poquito adelante nos empezamos a fijar en lo que va a suceder, sabiendo lo que ya sucedió, teniendo como referencia a Duchamp más recientemente, a Joseph Beuys, sólo que hay personas que llevan a tal grado su conversación plástica que ya no puede uno ir más allá. Beuys de alguna forma abre y cierra todo un capítulo del arte conceptual, como Henry Moore lo hace con la escultura volumétrica, perforada, horadada, y ya no deja escuela, porque Moore empieza y termina con la escuela Moore. Y es un poco lo que está sucediendo con todos estos *ismos*; de repente se cierra una puerta en donde el minimalismo no puede llegar a ser más minimalista que lo ya son

una serie de tabiques alineados en el piso de Carl André (*Sic*), por ejemplo, que es el final de ese movimiento. El conceptual es más abierto porque estamos hablando de conceptos, es algo que no se puede cerrar.

¿Qué desarrollo han tenido, a tu juicio, estas últimas tendencias en México? ¿Cómo has visto su desarrollo?

Es muy problemático hacer historia, sobre todo en México. Empecemos diciendo que cuando yo fui directora del Departamento Museos y Galerías de la UNAM, adonde entré en 1961, me tocó recibir exposiciones que por su novedad para México eran intensamente valiosas. En alguna ocasión Juan Acha me ofreció una exposición de Arte Conceptual, cuando en México ni siquiera se hablaba de eso; existía en Argentina, en Brasil, me parece que en Uruguay, pero en muy pocos otros lugares de Latinoamérica, Y me mandó Arte Conceptual en el sentido de que venía casi en un beliz, porque eran conceptos y había instrucciones de cómo montar. En el caso del brasileño, era una serie de papas enchufadas a elementos eléctricos que daban energía, y fue muy impactante esa exposición porque de repente había que ver que esto se presentara en el Museo Universitario, en donde había miles de estudiantes pero no de Artes Plásticas; entonces había que inventar un sistema para que la misma gente que visitara la exposición tomara de ella un concepto propio en los jardines de CU, cosa que se hizo: salían hilos del museo y cada quien con su nombre sugería otro tipo de Arte Conceptual; esto fue interesante.

Lo mismo sucedió en 1968, cuando durante la Olimpiada Cultural montamos una exposición de Arte Cinético, que tampoco existía en México. El Arte Cinético nace en México con Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Díaz y Agam (*Sic*), pero en México no teníamos eso, y entonces se abre el panorama del Arte Cinético, se invita a australianos, franceses, filipinos, en fin, personas conocidísimas en el mundo, y se hacen una serie de instalaciones, es decir, cuartos individuales para cada uno de estos artistas. Tuvo un éxito rotundo. Fue carísima, pero fue a través del Comité Olímpico. Entonces lo que pasa es que, aunque hemos estado comunicados con el mundo, yo creo que uno de los grandes problemas de México es que no recibimos información adecuada a través de las pocas o muchas revistas que han habido a partir de los años sesenta -y qué pocos son los países latinoamericanos que se pueden dar el lujo de revistas de arte, como en alguna época tuvo el Museo de Arte Moderno en tiempos de Fernando Gamboa con Karla Steellweg, esfuerzo que hoy retoman revistas como *Poliester*, entre otras-.

Pero nunca hemos podido estar en comunicación los países latinoamericanos para enterarnos qué pasa con nuestros artistas, para tener más intercambios. Eso apenas en la última década se empieza a dar. Considero que México venía un poco retrasado en este proceso de vanguardia plástica, pues, como bien sabemos, estas manifestaciones empezaron a finales de los años cincuenta.

* Algunos de los nombres de las personas mencionadas por los entrevistados fueron escritos tal cual fueron escuchados, ya que no se encontró fuente documental donde verificar su ortografía.

En México se viene dando un primer destello en el 68, más bien en el 69, cuando el Segundo Salón Independiente, y sólo por una razón en particular: porque, como no teníamos dinero, estábamos con el espacio del Museo Universitario pero sin un "quinto" dado por la Universidad, y a propósito, porque éramos autónomos. La idea era hacer todo con papel y con papel donado, y era con papel periódico, es decir, un papel periódico en blanco. Curiosamente un 70%, aproximadamente, de los artistas del Segundo Salón Independiente hicimos instalaciones.

Gilberto Aceves Navarro hizo una quemazón de libros. Quemó libros. Arnaldo Cohen, Marta Palau y Ricardo Ragazzoni empezaron a invadir el espacio con el papel porque no sabían qué más hacer. Hicieron cosas fantásticas pero después del salón dejaron de hacerlo y siguieron con su obra .

Yo ya me venía abriendo, digamos, hacia los muros que devoran al ser humano, que rebasan nuestra escala, y me seguí haciendo esto. Me supongo que no es sino hasta los años cuando la nueva generación empieza a romper también sus compuertas modernistas y a irrumpir en el espacio.

Como he estado metida tantos años en la dirección de museos y galerías, y como he hablado mucho con colegas que están al frente de instituciones en México y en el mundo entero, he llegado a la conclusión de esto es un problema mundial: que si el gobierno tiene el financiamiento adecuado para las artes, que nunca alcanza, que cada año se vuelve menos, que cada año hay más artistas, con más necesidades, más requerimientos y hay menos dinero; que si en alguna época no se permitía conseguir dinero a través de anuncios publicitarios y ahora sí; que si antes no había amigos del Museo y ahora sí; que si antes había mucha gente rica que se quería definir como patrono de las artes y ahora no...

Hay que sobrevolar un poco el planeta y mirar hacia abajo y decir: ¿qué requieren los artistas para seguir trabajando?, ¿más apoyos, más becas, más compras, más Christie's, Sotheby's, casas donde los precios suben y bajan según el mercado del arte y quien lo maneje?

Es bastante impresionante que en México se haga tanto institucionalmente, que todos los museos estén bajo la sombrilla del INBA, UNAM, FONCA, CONACULTA, que haya Casas de la Cultura, y que nosotros no tengamos tristemente en otros países un instituto Goëthe, un instituto Dante Alighieri. Lo único que tenemos son agregados culturales que las más de las veces no tienen un quinto para ayudar al arte mexicano allende la frontera, y esto sí es una lástima porque el arte mexicano contemporáneo no se conoce. Apenas ahorita, después de Rusia, ya van a abrir las compuertas hacia México y América Latina. Hasta ahorita el México famoso es el de Diego Rivera, Siquieros, Orozco y Tamayo. Pero faltan tres generaciones perdidas. Yo estoy en la generación *sandwich*, los que llegamos en oposición absoluta al "no hay más ruta que la nuestra", el nacionalismo, la bandera, la sangre mexicana, la Revolución y todo eso. Y los jóvenes que van a venir son a quienes se les van a abrir Bienales, Trienales, etcétera, Salones de la Plástica de no sé qué.

Yo era siempre demasiado joven para que se me abrieran las puertas en un museo, y, de repente, demasiado vieja para todos los salones juveniles; entonces mi generación se va abriendo paso de una manera muy solitaria. Siempre hay y ha habido un apoyo, sólo que ahora que hay más. ¿Será bueno? ¿Será malo? ¡Está por verse! Lo que sí creo importante es que habiendo tanto talento en México, joven y no tan joven, no se conozca fuera de nuestro país. Ahí es donde se necesita más apoyo, porque en México no lo hay.

¿Se te ha ocurrido algo que pudiera facilitar la difusión del arte contemporáneo mexicano en el extranjero?

Una idea muy obvia es que, de todas las publicaciones maravillosas que hace México, desde la Revista de la Universidad (UNAM) y todas las estupendas revistas que tenemos, muchísimas se quedan en bodega sin vender: ni siquiera las regalan. Las deberían de empezar a mandar a bibliotecas extranjeras y a universidades como elemento de consulta, que se puedan ver, en lugar de que se queden embodegadas como se quedan miles y miles de publicaciones, sin salida, porque no tenemos para mandarlas por correo. En muchas embajadas mexicanas no les llega el material, o bien lo tienen que pagar ellos y a ver de dónde sacan el dinero.

Teniendo aquí el material en fotografías, y ahora hasta videos, tendría que haber ya una especie de intercomunicación vía internet; eso se está empezando a hacer pero a nivel personal, entre artistas, y hacerse el tipo de exposición de tan alto nivel que sería aceptable en museos del mundo: hacer exposiciones que pedirían a gritos: el Pompidou o la Tate Galery, entre otros.

En México todavía nos hace falta hacer la gran exposición de Arte Actual Mexicano, y poder diseminar esa información para que después sí pidan este tipo de exposiciones. Son pasos que hay que dar, pero hay que hacerlo ya.

¿Quiénes están dentro de la generación *sandwich*?

Estamos Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Tomás Parra, Fernando García Ponce, todos los que formamos ese gremio. Estamos hablando de los años sesenta, cuando todavía no existía el Museo de Arte Moderno ni el Museo Nacional de Arte. Bellas Artes era para los viejos y cuando entonces yo metí una pieza estaba emocionada. Ahora, a los 20 años pueden exhibir en museos si ya tienen dos exposiciones porque empezaron a temprana edad: 17, 18, 19... y a los 30 años ya quieren una retrospectiva.

Dentro de esta generación *sandwich* tomaron caminos muy personalizados Manuel Felguérez y otros compañeros que ya tuvieron sus exposiciones cerca de los 40 años de edad para que empezaran a tener un público y poder vender sus obras. Yo nunca cupe dentro de eso.

Hoy es mucho más fácil, está el Museo Carrillo Gil y muchas más galerías; en esa época estaban la de Toño Souza, la de Inés Amor, la de Huk (*Sic*), que ya no existe, de una señora Lolita Romano, y las salas de Bellas Artes. Ahora existen los corredores de arte, muere la Zona Rosa, sube Álvaro Obregón, hay mucha más demanda y a mí me toca la suerte de que me invitan a la Ruta Olímpica junto con Ángela Gurría.

A mí lo que más me fascina en todo esto son todas las posibilidades que hay de maneras de expresión. Si no defines estos parámetros de lo que estamos hablando, que si eres escultor, que si eres pintor, que si haces arte textil, que si eres performer... yo he hecho todo esto, también me he vestido de burro con hielo seco y muchas cosas que la gente no sabe, pero es un paso dentro de una carrera muy larga.

Lo que a mí me interesa no es mostrar lo que veo, sino lo que creo que veo. Siempre veo más allá de esa cosa en sí. Es ir más allá. Trabajo mucho con la cuestión de la muerte, las figuras tendidas, todo tendido en el horizonte al infinito.

Considero que tu trabajo es una invitación a la reflexión del espectador y creo que pones todas las indicaciones visuales para que se cree una reflexión dentro del espectador.

Sí, y dejo una pregunta volando en el aire porque no doy respuestas: hago preguntas. Hice *El pan nuestro de cada día* en el Ex-Teresa. Consistía en tomar el altar, que ya no existe, y hacer como una especie de horno, cerrar el paso al público para que no pudieran entrar, y me encontré con unas rejas viejas muy adecuadas, de las labradas. Cerré el paso y puse un camino con escombros del terremoto, y lo dirigí hasta el altar; en el altar forjé un horno hecho de vendas de gasa con lo que parecía un hoyo negro y encima del cascajo puse una tela blanca, que iba haciendo como olas, y en cada ola coloqué un pan, un pan tipo baguette blanco, que aparentaba no estar horneado. El concepto está ahí, “el pan nuestro de cada día”, el derecho a comer pan fresco, limpio, horneado, no recogido de la basura, ni manoseado, por eso del horror del terremoto, y encima de este horror, la limpieza absoluta que va hacia las vendas, un horno hecho de vendas. Yo estaba manejando el concepto de un pan crudo, y éste es un problema técnico: cómo voy a conseguir pan crudo que me dure un mes y que no se vaya a pudrir, cómo mantener aquello intacto, esto es lo interesante de este trabajo. Entonces fui a una panadería cercana al Ex-Teresa en donde el dueño era un español; le expliqué lo que necesitaba hacer y me dijo que lo sentía, que no podía ayudarme, pero uno de sus panaderos, un viejito, me dijo; señora, yo creo saber cómo ayudarle, y efectivamente me explicó: los hornos italianos se apagan de noche, cuando se metían las baguettes de la señora, y así no se doran, se secan. Así se solucionó el problema del pan. Para atraer a la gente a mi pieza decidí hacerlo con el olor a pan, y puse a dos amigas a tostar pan atrás de una cortina. Lo que hacía que la gente se acercara era el olor a pan recién salido del horno.

¿Cómo llegaste a ese concepto?

El lugar mismo me lo da. A cada sitio donde a mí se me invita, tengo que buscar la historia del mismo. Por eso me rodeo de asistentes siempre jóvenes, pueden ser estudiantes de arquitectura, ingeniería, de artes plásticas, de lo que quieran, a veces jardineros, porque ellos conocen el sitio y me pueden ilustrar, porque yo no sé dónde estoy; en México sé dónde estoy. Sólo convivo con ellos.

A mí me interesa trabajar. Tengo que darme a conocer a través de mi trabajo porque no cuesta caro, no pido materiales de precios estratosféricos, no necesito transporte de toneladas de material, yo no transporto mi obra de México a diferentes partes del mundo, y tampoco me tienen que devolver la obra: ahí se queda un tiempo estipulado.

Mi colega Emery y yo decidimos transformar un espacio en un espacio otro -con lo que había-, porque era un espacio que se iba a utilizar para conferencias; teníamos que poder dejarlo utilizable. Hicimos un cocodrilo de sillas poniéndolas al revés como con tubos negros; a todas las columnas les pusimos unas mangas de tela con ventiladores adentro, entonces se movían ligeramente y te mareabas y no sabías por qué. Habían ventanas y colgamos otras hechas de madera y papel; habían unos tubos en el techo y los colgamos hacia abajo; hicimos reflejos de reflejos con la proyección de una diapositiva, y le pedimos a la gente que hiciera una lista de lo que creía que habíamos transformado.

Y sólo los niños lograron averiguar los 18 elementos transformados en el cuarto, porque estaban más bajos y se daban cuenta de que la tela no tocaba el piso, de que el reflejo no era tal y de que había reflejo afuera de la ventana que se les hacía curioso; es decir, están más abiertos. Fue un juego en un Simposium Internacional de Escultura.

¿Qué repercusión ha tenido tu trabajo? ¿Cuál crees, Helen, que ha sido tu aportación a la cultura en México?

Yo sólo me entero de mi aportación a través de personas como tú, los jóvenes que me han hablado para hacerme preguntas, entrevistarme o ayudarme. Sólo así me entero de que el trabajo trasciende. La entrevista en televisión no me informa tanto del impacto de mi trabajo como el hecho de que me llamen por teléfono para decir: Quiero saber más, tengo ganas de conocerla, ¿me puedes recibir?

¿Qué tan importante crees que tenga que ser la crítica para un creador?

Para un creador no es tan importante. Es importante para los que lo leen, los que se quieren enterar y los que quieren tener varias visiones sobre un artista. Yo te puedo hablar por muchos artistas que cuando leemos una

crítica sobre nuestra obra no nos reconocemos en esa descripción del trabajo que han hecho. Es interesante, es otro punto de vista, pero hay veces que yo digo: nunca se me hubiera ocurrido que mi trabajo se presentara así o diera estos destellos, o fuera tan negativa, o tan mal entendida.

La crítica es importante, la Historia del Arte está escrita por los historiadores del arte a través de sus interpretaciones de cómo lo han visto desde la Grecia Antigua, Roma, Pompeya, hasta nuestros días, y son interpretaciones muy *sui generis*. Cómo yo quisiera aprender la Historia de México vista por los franceses, ingleses, por los austriacos... para empezar a entender cómo la estamos viendo nosotros y cómo nos la enseñan. Porque hay en el arte muchos puntos de vista, está el del artista, pero el más válido es la obra. Cuando un artista tiene que empezar a explicar su obra, hay problemas. Hay unos que sí pueden porque son lúcidos, hay otros que no pueden y no deben porque la obra en sí es lúcida y no requiere de palabras.

Me interesa mucho escuchar lo que opina la gente cuando ve un paraguas en un árbol, o un paraguas que parece tortuga. La reacción directa de la gente me interesa, andarme paseando y escuchar qué dicen y qué hacen con mis piezas -porque las interfieren cuando son públicas-.

Hay quienes piensan que cuando encierras estas manifestaciones en el Museo, en parte, las niegas. Por lo visto, creo que tú compartes esa opinión, ¿es así?

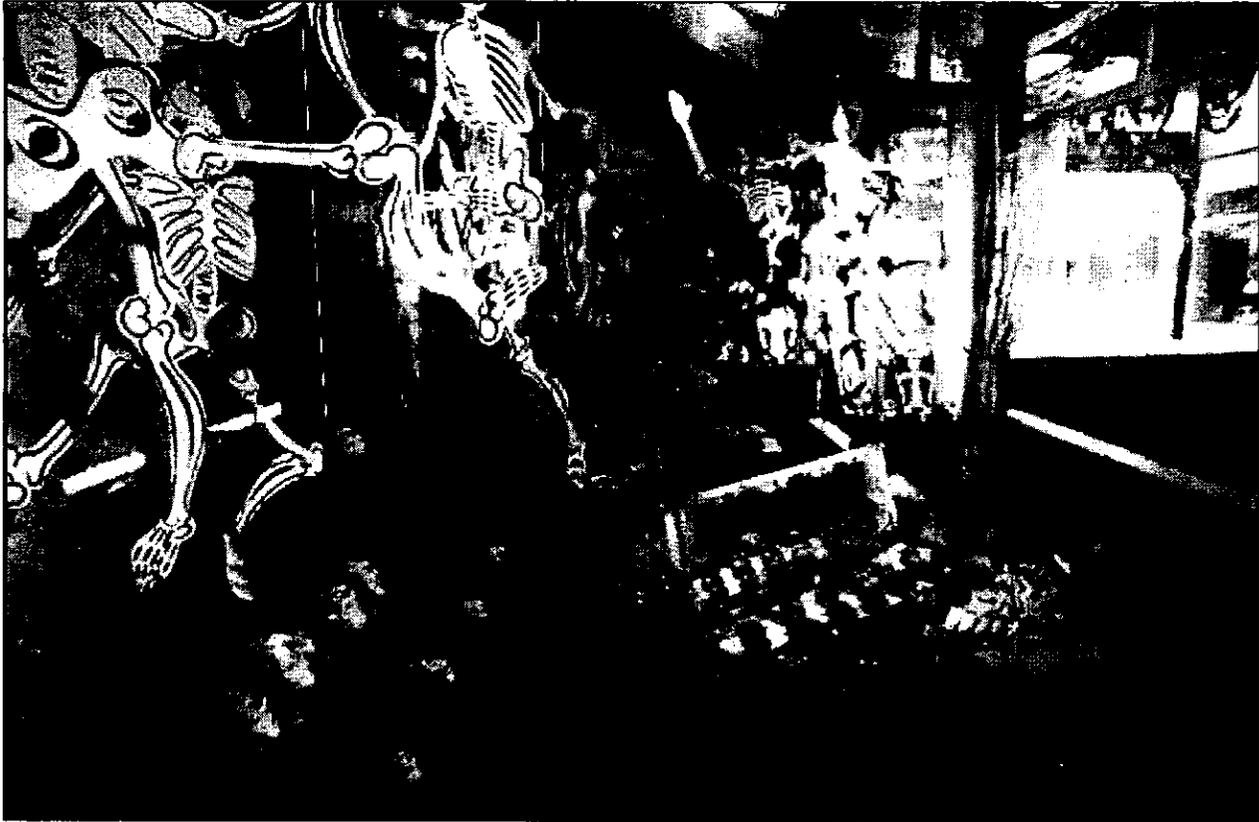
Yo tengo mucho problema con áreas que son anodinas, limpias, blancas, que no me dan ecos, porque no sé de qué aferrarme para que hable el espacio como el espacio; el entorno forma parte de mi obra, si no hay tal tengo que inventar algo como un vacío, y me cuesta mucho trabajo; tengo que pensar por qué puerta va a entrar y a salir el público. Tengo que hacer una obra más bien frontal, con dos posibilidades de ser vista; la luz no me agrada porque es una luz cenital, no fácilmente controlable, la tengo que dramatizar para que sea muy impactante, entonces mejor la apago toda y uso luces como reflectores: se convierte en mucho más teatral. No es que no me guste, pero no me inspira, me cuesta mucho trabajo porque es como hacer una escenografía sin tener la obra. Me interesa la reacción del público, la provocación. Me fascina dibujar. Así van surgiendo las ideas y los dibujos.

Hay quien piensa que estas manifestaciones artísticas carecen de estilo o sello de autor. ¿Esto es para ti una preocupación? ¿Te interesa que tu obra tenga un estilo?

No me interesa que mi trabajo tenga un estilo. En la repetición está el éxito que me va a definir una postura, que me encasilla y que ya no me deja una puerta de salida. El día que me suceda esto es porque estoy al borde de la muerte, cuando yo diga "yo ya llegué, no puedo más". Pero mientras pueda sigo adelante, y si no me reconocen me vale.

Se necesitan espacios cambiantes y dinámicos en donde todo por dentro sea blanco y no tenga sombras, por un lado, para que tú puedas controlar lo que vas a hacer en ese espacio libre. Creo que en vez de estar creando nuevos museos deberíamos estar buscando espacios alternativos que ya no tienen más uso que ser maravillosos espacios libres con ecos, y el que permitan a los artistas retomar esos ecos, como los abandonados estudios Churubusco o cualquier otro espacio ya creado.

Felipe Ehrenberg



Felipe Ehernberg
"Ofrenda"
Salón de Cavildos
Monte Video, Uruguay.
1997



Felipe Ehernberg
"Ofrenda"(detalle)
Salón de Cavildos
Monte Video, Uruguay.
1997

Segunda entrevista.

Felipe Ehrenberg Enríquez

A mí me gustaría hacer una observación sobre las palabras “medios alternativos”.

Creo que en su origen la palabra “alternativo” en el mundo desarrollado se aplicó a las galerías o espacios que distribuían el arte de manera alternativa al mercado establecido; entonces eran espacios alternativos y no medios.

Esto crea nuevamente uno de los vicios en que incurre el mexicano más que nadie. Esta dependencia que tenemos nosotros allende nuestra frontera; sobre todo en México, esta falta de seguridad en nosotros mismos, esta falta de autoestima que tenemos respecto de nuestras ideas y nuestra relación con el arte universal. No todo lo que viene de fuera es bueno, ni todo lo que sale en México es dependiente; es decir, hay pensamiento original en México.

Ahora bien, el hincapié que yo quiero hacer en lo alternativo es también despejar actitudes, sobre todo en los plásticos. Cuando los hermanos Van Eyck desarrollaron el óleo, con lo que demostraron un avance tecnológico inmenso por encima del temple -hay artistas en México que ya le dicen "tempera" equivocadamente al temple-, no consideraron al óleo una alternativa, lo consideraron una opción adicional que mejora y amplía los parámetros de efectividad del arte.

Cuando se inventa o descubre la piedra litográfica para el estampado, no se considera una alternativa ni una neográfica, se ampliaba el territorio simple y sencillamente. Antes de él, cuando la fotografía se inventa en Brasil y en Francia casi de manera simultánea, olvidamos en México que Brasil también es un país poderoso y que también es muy probable que se haya inventado la fotografía en Brasil antes de que fuera comercializada por los hermanos Daguerre.

¿A quién se le atribuye en Brasil la invención de la fotografía?

No me acuerdo del nombre, pero queda registrado en las memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía que está en el Centro de la Imagen -ahí se puede ver eso-, pero también es muy importante y lo traigo a colación para subrayar eso, que nosotros también somos capaces de hacer propuestas como las que efectivamente hemos hecho al posmodernismo sin que se den cuenta de esto teóricos como Frampton; franceses y alemanes que han descrito su realidad pero que no se han acordado o han sabido que existen mundos más allá de la Europa.

El discurso posmoderno fue enormemente engrandecido por propuestas brasileñas, argentinas, venezolanas, colombianas y mexicanas, en actitudes directamente. *avant la letre, ante verbo*, antes de que se definiera como algo posmoderno.

En ese sentido, la palabra “alternativo” surge cuando el mercado de arte establecido impone tal serie de situaciones y condicionantes que el artista dice ¡basta! y empieza a declarar, con o sin manifiesto, su intención y necesidad de ligarse con un público al margen del intermediarismo establecido, que determinaba la cosas tal y como ellos querían. Son los que determinan qué es calidad y qué no; entonces, lo “alternativo” a que tú estés aquí presente es que no estés aquí; la alternativa a que seas hombre es ser mujer, la alternativa al día es la noche, la alternativa al arte es no arte, pero el arte no trata de salirse del territorio, del sistema de referencias del arte, sino de acumularlo, de ampliar parámetros. En ese sentido yo nunca he sido ni “alternativo” ni “marginal”, yo no soy pie de nota, ni existo fuera del arte. Toda la obra que yo he producido y la que han producido la mayor parte de los colegas que inciden en el nivel nacional, internacional, los considero gente plenamente inscrita dentro de los sistemas de referencia del arte que han tenido la iniciativa, ya sea por valor o por necesidad, que son dos cosas distintas de hacer propuestas que se van acumulando. Antes que nada hay que hablar de su sistema de conocimientos acumulados.

Dentro de sus sistemas hay iconoclastas, experimentadores, todo tipo de gente que reniega de las reglas para producir antirreglas; es decir, yo hablo de la desobediencia como método de trabajo; es decir, la desobediencia misma es resultado en contra de ciertos parámetros que uno toma y los rechaza adrede; de hecho y en ese sentido tanto Miro como Baselitz son hilos de la misma tela, por que los dos son iconoclastas; Miro reniega de la pintura y lo dice claramente, y a Baselitz le joroba y le joroba el minimalismo y el conceptualismo alemán de su momento, que es muy distinto a los conceptualismo y minimalismos sudamericanos o latinoamericanos, pero los dos recurren, no se despegan de la tradición del arte.

¿Valdría la pena utilizar un solo término?

Claro, si tú observas qué es lo que está sucediendo en todas las escuelas, academias del arte y en museos del mundo desarrollado y su filiales, te das cuenta de que la instalación forma parte tridimensional. Tridi le dicen en inglés a todo lo que no sea bidimensional. Me parece muy sencillo ubicarlo de esa manera.

En el sentido ortodoxo hablabas de las ocho Bellas Artes, que es una manera tradicional de dividir las, que incluyen arquitectura, pintura, escultura, danza, etcétera. Éste es el parámetro tradicional: ¿Qué adjetivo utilizarías entonces...?

Tú crees que a estas alturas del juego, 30, 40 años o más después de los primeros *happenings*, y 60 o 70 años después del dadaísmo, ¿tú crees que valga la pena volver a reinventar el hilo negro?, es decir, volver a tratar de definir una tesis escrita a finales del siglo XX? ¿Tú crees que eso sea necesario?

Entonces por lo menos ponle nada más un párrafo, pero no te molestes, quienes no lo entiendan que se chinguen o que abran los 3 500 millones de libros que hay por ahí que ya lo superaron, ¿me explico? Es decir, puedes dar un pie de nota, una referencia bibliográfica que se extienda 10 páginas y en español incluso, porque los españoles, los argentinos han publicado y en México se han traducido muchas cosas que lo definen ya con claridad. Yo no creo que debería ser preocupación de un tesista ahorita acuñar términos que ya tienen 30 o 40 años en circulación entre la gente que sabe, no entre un lego desinformado, me explico, es decir, es como si quisiéramos ahorita escribir una tesis de medicina y volver a describir lo que es una tomografía: ¿para qué?

Creo que se le podría otorgar un pequeño párrafo con pies de nota en donde se dijera algo parecido. A estas alturas del juego no es necesario ya pero por lo menos para descartar con claridad las confusiones que se erigen alrededor de la palabra “alternativo”. La palabra “opción” me parece una palabra, las artes optativas u opcionales o las artes bifurcadas, porque son bifurcaciones de troncos comunes. ¿Cuál es el problema? - siempre que uno reconozca la imperiosa necesidad de reconocer el tronco común que es el sistema de referencias del cual partimos para poder hacer tesis y antítesis-. Yo creo que eso es bastante sencillo.

Ahora la tridimensionalidad rebasa la escultura en su aceptación tradicional, pero la escultura ahorita ya se bifurca desde que dejó de ser la talla de piedra o madera o el colado de metales. Entró a la soldadura, al ensamblaje, a muchas otras cosas que a su vez llevan a otras extrañas definiciones, como “arquibjeto”. Si los objetos artísticos no son objetos, entonces, órale pues. Hay incluso palabras del francés que te hablan de *assemblage*, *collage*, que ya te hablan de la intervención de materiales disímbolos en una obra; todavía adicionarle el arte objeto para describir un ensamblaje, órale.

La instalación se abre con una propuesta muy importante y no es escultural en el sentido clásico, pero sí es tridimensional; entonces la tridimensionalidad debe de abarcar todo eso que es tridimensional.

La palabra *performance* (que también tengo un problema con el anglicismo, porque el anglicismo que viene del latín nunca se usa solo, en inglés nunca se usa la palabra *performance*) ha sido utilizada desde el medievo para definir una puesta en escena, sea la que fuera. Se habla de un *Command de Performance* por la Real Orquesta Sinfónica. Lo que sí entra en el 73 -más o menos- es la palabra *Performance Art* para ligarla a las artes visuales. La *performance* como palabra a nosotros nos sirve el latinismo; yo formo parte de la plástica, tú formas cola en un cinito, yo performo, tú performas y yo hago una performa y no una performancia y no soy performer. La performa te demuestra el latinismo claramente que es puesta en. El latinismo tiene que ser lo suficiente claro. Nosotros andamos muy confusos y vale la pena que una propuesta

tesística procure limpiar el territorio de las confusiones y los barbarismos lingüísticos y ese tipo de cosas; no creo que sea nada malo intentarlo.

Melquiades proponía el término "acción de artistas"...

Melquiades lo hace con toda la razón, aunque no sé si recuerde él que el mundo hispanohablante, España y toda Latinoamérica, incluyendo Lusoamérica, Brasil, ha usado la palabra "Arte Acción" sin problema alguno, hasta que México metió el barbarismo de performance. "Arte Acción" es muy distinto que *Action-Art*; entonces hay una cosa que es "Arte Acción" y otra cosa es el arte de acción.

Arte Acción ya habla de la temporalidad escénica, una temporalidad frente a un público en vivo, y son obras cuya efimeridad es tan válida y tan arraigante como lo podría ser un concierto de flauta que te puede cambiar la vida entera, o cualquier cosa en vivo. Nuevamente el inglés rápido en sus cambios lingüísticos le dice *Live-Art* (Artes Vivas), ¿por qué no?, no está mal.

Hablando de términos, ¿qué opinas del término "Artes no Objetuales" para estos movimientos? A quien se lo escuché primero fue a Maris, pero creo que también lo proponía el maestro Juan Acha.

No lo usan solamente ellos dos. Juan Acha fue uno de los muy importantes defensores -porque necesitaba su defensa- del Arte no Objetual, pero creo que eso no tiene nada que ver con la instalación y la performance, más bien tiene que ver con aquel arte que se expresa en textos que se refieren a ideas masivas de lo visual, es decir, muchas propuestas de Wainer (*Sic*) o Luvik Chaglong (*Sic*), que trata con piedritas una ruta desde Escocia hasta el sur de Inglaterra, o Michael Haiserg (*Sic*) que es el que deja caer los cerillitos en un mapa de Arizona y luego con el dinero del coleccionista Roberts Go (*Sic*) escarba unas fosas del tamaño del cerillo a los lugares a donde cayó exactamente, o cosas de Anderson (*Sic*), que se pueden ver solamente a través del satélite, o muchas de las intervenciones al paisaje como lo hacen con segadoras para hacer diseños en campos de trigo. Yo creo que éstos son buenos ejemplos de lo no objetual, incluyendo los pequeños textos de Yoko Ono o pequeños *hai kus*, mucho de lo de *Fluxus*, ¿me explico? Yo creo que eso sí es una explicación de lo no objetual, pero no necesariamente lo no objetual describe la instalación, ya que ésta es en gran medida objetual, ni tampoco sirve para describir las artes temporales, porque lo no objetual es antítesis de lo objetual. Yo no le veo ningún trabajo para describir cierto tipo de trabajo posretinal con el nombre de no objetual.

¿Qué es lo retinal?

Lo retinal son los conceptos que entran de manera específica y exclusiva -casi- a través del ojo. Lo conceptual son conceptos visuales que te llegan a través del entendimiento, ya sea escrito, gestualizado o de otras formas. La obra de Gabriel Orozco es posretinal o es conceptual.

Uno de puntos que iba tocando con cada uno de los entrevistados es: ¿por qué se daban estas manifestaciones en México, por qué particularmente aquí?

Bien, yo no creo que se den particularmente aquí. Yo creo que habría que ser especialmente cuidadoso para no caer en insularidades o en provincialismos...

No me refiero a que hayan nacido en México , sino cuáles son los motivos que favorecen...

A lo que me refiero es que se dan en todas y cualquier latitud, por lo general a mitad del siglo XX se dan y se han dado por circunstancias totalmente parecidas. En los lugares en que se han dado, en todos hay televisión, cine; la digitalización ya es parte de la vida diaria; las presiones condicionantes, conservadoras de los mercados y de los funcionarios institucionales de museos obligan al artista a rechazar lo que considera que lo inhibe y lo que considera caduco, anacrónico. Cualquier artista en la historia del mundo es ante todo una persona que recurre a la imaginación para hacer sus propuestas; no importa qué clasificaciones existan o no, la clasificación siempre sigue al trabajo hecho, no es al revés. México -insisto-, como varios otros países latinoamericanos, ha propuesto ideas y conceptos que los retoma el mundo, el resto del mundo, de la misma manera que Rubén Darío propone el concepto de Modernismo que se riega porque es justo el concepto que el mundo requería para describir el devenir de su momento; entonces esta terrible desmemoria que padecemos, esta falta de crónica, falta de registros, falta de bancos de información, falta de crítica que padecemos desde siempre, pero en especial de los setenta para acá, ha hecho que nosotros tengamos esa sensación de estar redescubriendo paso a paso, día con día, mes y año tras año redescubriéndonos y redescubriendo nuestro comportamiento artístico y todo. Creo que es muy importante para un trabajo de este tipo volver a checar qué es lo que estaban haciendo los estridentistas, por ejemplo, que en su momento desde Jalapa y del cual sobrevive un portento y prodigio de hombre, que es don Germán List Azurbide que a los 90 años y pesándole todo su esqueleto encima, sigue pensando como si tuviera 23 años de edad. Creo que es muy importante checar a los estridentistas para buscar antecedentes y checar otros nexos que pudo haber tenido México con otros países. Sería muy interesante checar a fondo con parcialidad de puestas dentro de las Artes Plásticas, hoy llamadas visuales, hechas por gentes como Francisco Goytia y cotejarlas con las que hizo Armando Esperón en su momento en Venezuela, casi es coterráneo y congénere de Goytia y son dos figuras estelares, muy únicas, muy propositivas, muy loco-chonas -para usar una palabra irreal, poco disciplinada-.

¿Tú no crees que había condiciones internacionales que plantearon el desarrollo de estas manifestaciones?

No son condiciones nacionales compartidas a nivel internacional. Ojo, no me vayas a inducir a contestaciones si no se apegan de manera directa a lo que tú propones.

No podemos hablar de condiciones internacionales en los años en que surge el estridentismo, con Alva de la Canal, List Arzubide y otros locochones, de la misma forma en que podríamos hablar de internacionalismo. Los estímulos visuales que rodeaban a la gente eran distintos, incluso la información que llegaba a México era casi exclusivamente de la Francia, después de la Europa. No son las mismas condiciones; sin embargo, el impulso sí es el mismo. Los estridentistas no responden a la circunstancia internacional, responden a la suya propia que es la mexicana, acusa recibo de las sombras que vienen de otras latitudes. Lo mismo en cualquier momento, el Muralismo Mexicano también a su vez respondía de una manera muy directa al acontecer y a la crisis que atravesaba el México revolucionario, y el Muralismo Mexicano sirvió de pauta y modelo para el resto del mundo, muy significativamente para el *Word Administration de Roosevelt*, puesto que su primo George, interesadísimo en México de la misma manera que Einsestein estaba interesado; llega, ve la dinámica que hay en México y se va y la aplica en otras formas y otros lugares; es decir, todo está entrelazado. Tampoco podemos hablar de un aislamiento del mexicano ni mucho menos: nuestras vistas son egocéntricas, siempre lo han sido, y han sido irrumpidas de una manera traumática -creo que es una palabra correcta para describir nuestra ambigüedad- con la tradición del arte que nos llega y pervive desde la precolombina. Nosotros tenemos dos tradiciones, dos troncales, dos bellos árboles de distinto tipo cuyas copas se mezclan, y ya nosotros sabemos qué hojita pertenece a cuál o qué fruta nos sabe mejor.

Entonces, en la instalación yo no tomo como punto de referencia las manifestaciones en Europa. Yo tomo en primera instancia como punto de referencia a México como una instalación conceptual en la Historia; nos instalamos en la Historia porque aquí ya hay un cruce Norte-Sur en el continente y Oriente-Poniente en el globo terráqueo; México está instalado en este cruce de caminos y destinos -uno-; dos, nosotros nos hemos expresado sin problema alguno y seguimos expresándonos a nivel absolutamente cotidiano a través de todas nuestras instalaciones: Las instalaciones son ofrendas de muertos, las instalaciones son este sentido particular estético que tú encuentras en el mercado ambulante, en todo tipo de ofrenda ritual; o sea, nosotros tenemos una amplia alfombra de instalaciones de dónde nutrimos para poder afianzar nuestras propias propuestas, que se pueden y se deben de unir con las de allende nuestras fronteras sin problema alguno, pero sin privilegiar exclusivamente las de afuera o las de adentro y sentirnos ya sea aislados o muy internacionalistas, que es otro de los *ismos* que ha hecho mucho daño; entonces, no sé si eso empiece a contestar la forma en que percibo las cosas.

¿Qué es lo que te lleva a salirte, a decir, no voy a pintar, no voy a hacer escultura...?

Yo no me salí y no me dediqué. Yo me considero -y eso sí lo subrayo- de la misma manera que un médico general, que es mucho más útil que un médico especializado, sobre todo para la confianza que debe uno tener en el médico de la familia, que es un médico general, que al igual le cura la pancita a tu hermanito que la pata rota al jefe en el deporte, que tu apéndice, ¿si? En cambio el médico especialista es el que está en el Humana, en el Ángeles, Mocel, y cada uno te cobra cien veces más que el anterior y nadie sabe qué es lo

que está ocurriendo en tu cuerpo, menos tú como paciente. Yo me considero un practicante general de las Artes Visuales, empezando desde el dibujo, el estampado, la pintura, la tridimensionalidad y la temporalidad; de hecho, la única manera que yo encontré de sobrevivir en este país, sobre todo antes de que se inventara este sistema de apoyos salinista, era mezclando las dos; te doy un ejemplo concreto: cuando yo hago una instalación no la hago en blanco, para hacer una instalación yo ya hice 30 dibujos, y no los hago en cualquier papelito, los hago en un buen papel, los hago con acuarela o con tintas, en serigrafía o litografía y ya tengo yo mis proyectos previos; luego de ahí paso a unas maquetas que son preciosas, que son joyas de una instalación, para tener luego una instalación que nadie me la va a pagar en México. ¿Qué hago yo? Vendo los dibujos, vendo las acuarelas, vendo la maqueta y eso me financia lo demás; entonces yo ni me dedico ni me excluyo. Lo que sí sucede es que uno trabaja y funciona, como casi todos los artistas funcionamos, en bloque de interés; hubo una época, casi de 11 años, en donde yo no toqué las artes ortodoxas. ¿Por qué? Porque estaba preocupadísimo, no porque le estaba haciendo el feo, yo nunca le hice -ni quisiera hacérselo- el feo a la tradición del arte. Lo que sí me retesaca de onda y me emputan son las presiones y condicionantes de un mercado en la distribución de la obra, que es donde me encabrona, que es muy distinto a la producción.

¿Al principio tuviste alguna bronca por realizar estos tipos de manifestaciones?

Yo no. Las broncas las tuvieron muchos de los que las veían, tenían bronca.... Mira, maestro, es increíble también el desdén que un sector cada vez más limitado de la clase media y las clases altas tienen para con el sentido común y la inteligencia y la estética de las mayorías. Es más fácil que una persona no enterada de los recovecos y los laberintos de un medio artístico viciado y hermético aprecie una pieza que una persona que se dice conocedora o experta del arte. Yo no he tenido problema cuando nuestro obra a públicos legos, ajenos al circuito artístico; con ellos no tengo problemas. Con los que yo he tenido graves problemas y sigo teniéndolos es con los observadores enterados, las instituciones, ahora con este nuevo invento de curadores mexicanos de los cuales ni el tres por ciento de los miles de curadores que andan flotando por ahí saben lo que es ser un curador en realidad, ni con los críticos, con ellos no he podido establecer *rapot*, ¿me explico?, pero problemas yo nunca he tenido. Yo como todo artista se me ocurre algo y lo hago. Porque además mi motivación no es carrerista, no soy lo que en inglés se llama *carrier artist*, es decir, yo ni soy de la época en que uno se hacía de artista de carrera para lograr un éxito dudoso en un circuito; siempre gocé y sigo gozando de esta ilusión de que el arte sí es para pensar y para ponderar y para contemplar y para que te cambie la vida, no tu bolsa. Entonces, éstas fueron mis protecciones.

Yo tengo dos o tres textitos que he escrito sobre el momento de gestación. Yo creo que lo ataco de dos maneras: por un lado hay ocasiones en que se me ocurre algo, en 1968, 1969 -aproximadamente-, me fascinó tanto este proceso de cómo se te ocurren las ideas que llevé un diario de ideas que guardo muy meticuloso para explorar de dónde me venían las ideas; entonces el diario de las ideas anota la idea, consigna la idea y consigna ciertas cosas aledañas, por ejemplo, de dónde venía y hacia dónde iba, a qué hora del día, tenía o no tenía hambre, me había o no peleado con alguien, o acababa yo de coger o estaba yo contento, o

sea mi estado de ánimo y las circunstancias físicas que me rodeaban, luego en otras columnas anotaba yo las cosas que se me disparaban con esa idea. Aunque sea uno artista, uno se sorprende con las ideas que salen, entonces esa idea me remitía quizá a otras obras, a otras ideas, a teóricos, a productores, a gentes, y me llevaban por otros recovecos; entonces yo llevé un registro de cuáles eran los recovecos. La siguiente idea que se me ocurría era o bien un derivado de la primera o una antítesis de la primera, la consecuencia o la antítesis de la primera idea. Y luego cómo es que me llegó, no pues estabas en un tranvía, viste un letrado que tenía una chava sonriente y alguien le había pintado un diente de negro, en fin, no sabe uno de dónde vienen las ideas pero ahí las conseguía. Me eché un año agobiantemente sensacional chequeando de dónde venían las pinches ideas. Con eso yo me di cuenta de que uno puede llegar a tener entre 80 y 150 ideas al día, sobre todo cuando el biorritmo de uno es tal que anda uno prendidísimo, porque uno tiene altibajos en la producción y evidentemente que no vas a desarrollar cada una de las ideas. Hay otro proceso que yo no le entiendo, todavía no lo he descubierto, y ya ni estoy buscando mucho, ya me estoy haciendo viejo y para qué perder el tiempo en eso, que es: de las 20 ideas que traes en un día, por qué escoges una, eso todavía no sé por qué...

¿Tienes que escoger una?

Pues, para desarrollarla, sí; es decir: ¿por qué escoges una?, porque una idea puede ser subirme en un globo durante 17 días y la otra idea podría ser tallar unas zanahorias, ¿cuál vas a escoger?, pues la de las zanahorias, porque el pinche globo te va a costar mucho, por eso la escoges, claro que la tienes que escoger, porque no todas las desarrollas, o sea, ¿cuál escoges para desarrollar?, no porque haya una regla o un arreglo, ni mucho menos, entonces... ¿cuál desarrollas? Yo lo que hago es siempre tener junto al teléfono un cuaderno de apuntes; por ejemplo, cuando alguien me habla por teléfono: “oye, Felipe, te hablo desde Los Ángeles, vamos a tener una exhibición sobre X cosa”, en ese momento en mi cabeza como copos de nieve empiezan a llover un chorro de ideítas, y yo voy apuntando mientras hablo con la persona: “oye, ¿y en qué fecha?”, ya apunté cinco cosas, cuerpo con cinco brazos, “¿y adónde dijiste que era?” (cuáles son las dimensiones. el cuerpo es cinco grados de 10 metros de altura), y ésas las capturo, porque ése es el momento primigenio de una idea. Luego vienen las otras circunstancias: “oye, ¿me van a pagar o no?” Si no, reduces tu proyecto porque depende de tu bolsa.. “No, no, te vamos a pagar a 10 mil dólares”, entonces crece el proyecto. ¿me explico? Todas esas cosas son determinantes para la forma de resolver un trabajo. Les preguntas -siempre debes de preguntar-: “oye, ¿y en qué contexto se va a dar? -bueno, fijate que es parte de la historia de la...”, órale, entonces dices “chin, esta idea no sirve porque ya la hizo”, o “es parecida”, o “sí sirve porque es parecida a la de no sé quién en su momento, que la taza con pelos adentro o pendejada y media o el sillón del excusado con picos”. Piensas todo lo que sabes, porque también ésa es la diferencia entre los diseñadores gráficos y los artistas. Los artistas todos manejamos la historia del arte constantemente, y los diseñadores gráficos no tienen ni la más remota idea -ni les interesa- de la historia del arte; tienen la historia del diseño gráfico, la historia de la tipografía, la historia del libro, la historia del libro de la impresión y la historia -sobre todo- de la publicidad y la propaganda, pero no del arte.

Luego ya vienen los derivados, una idea puede ser tan poderosa que requiere de derivados: “¡puta, qué buena idea!, ésta no se me queda en esto”, y una factura te lleva a la siguiente factura, a la tercera factura, a la cuarta factura, hasta que la agotas. De repente se perfilan otras dos o tres ideas y te das cuenta además de que hay un sistema que son tus cuadernos de notas o el sistema que tú inventes de conservar ideas para los momentos biorrítMICOS adonde no se te ocurre nada, entonces te levantas en la mañana y, como el arte es una chamba, tú dices: “bueno, ¿y ahora qué hago, chingao? Llevo tres días sin una idea, bueno, tengo ideas de cogerme a la vecina, tengo ideas antigubernamentales, pero no tengo ideas del arte: ¿qué hago?” Entonces checas tus cuadernos de notas: “Ay, claro”, y te prendes otra vez, porque ahí estuvo guardado en tu cabeza. Déjame decirte una cosa, tu tesis no es de Historiador del Arte, tu tesis es de productor. Yo tengo la impresión (cotejándola con opiniones de mis colegas de mi edad y otros) de que la mayor parte de las ideas las tienes entre los 18 y 30 años –o de 28 a 30 años-, de que de los 30 a los 45 años ya tienes el “noujau” para llevar a cabo las muchas de las ideas que no pudiste al principio y de que de los 50 en adelante ya tienes la sagacidad para depurar y decir “órale, pues: aquí vi una idea de cuando tenía yo 21 años, no sabía ni de qué se trataba, ni por qué, ahora la voy a poner en marcha, en práctica”; entonces más o menos, muy a grosso modo, son tres, cuatro las etapas de la psique del creador, que incluye entre otras cosas el simple hecho de dejar que la intuición fluya y que el intelecto luego la alcance, como lo hacía Tamayo: “Yo me voy a levantar, no tengo ninguna idea”, como era retinal, “voy agarrar una tela porque tengo 20 ahí listas, voy a poner un colorcito ahí y en ese momento ésa me dispara la idea”, desde la hechura del arte mismo, desde la factura del arte.

¿Tú, cuando haces un proyecto, no piensas en el público como parte fundamental de tu pieza, tú lo produces a partir de ti?

Mira... sí y no. Hay dos posibilidades. Yo tengo un biorritmo muy lindo. A principio de año y durante los siguientes cuatro o cinco meses, yo despierto al año -quién sabe por qué- con unas ganas..., porque el final del año pasado -o eran fiestas o pachangas, o el amor y el tedio de las relaciones familiares y la desesperación de vender en la temporada que comienza desde septiembre hasta diciembre- es un periodo de inactividad creativa pero también de muchas desesperaciones y de tensiones de otro tipo. Así es que cuando llega enero y febrero tú dices: “qué bueno que pasó toda esa pinche etapa”, que es compartida en todas las latitudes. Yo entro al estudio donde tengo un chorro de chunches y me pongo hacer. Yo no estoy pensando en el público al que se lo voy a presentar. Ahorita tengo año y medio que comencé hacer unas cosas, y no tengo ni la más remota idea de quién las va a ver; tengo un impulso interno. Sin embargo, sí hay momentos, por ejemplo, temáticos. Yo hago una instalación grande anual, desde hace 20 años, que es en la época de Todosantos, y es una instalación de una ofrenda no tradicional de muertos; me engarzo directamente a un fuerte arraigo en el arte contemporáneo de Posada para acá y hago una instalación de muertos, pero casi ninguna la hago en México, las hago en el extranjero; el año pasado recién la hice en el museo Sofía Inberg (*Sic*), de Caracas, Venezuela; el público era -primero- claramente venezolano, que no conoce la tradición segundo, siendo en el Sofía Inberg (*Sic*), definitivamente era un público de alto calibre en

cuanto a sensibilidad y conocimientos, así que tenía yo que dirigirme también a la clientela del museo Sofía Inberg (*Sic*) y a la comunidad artística. Aquí se la dediqué a quienes murieron matándonos de la risa y busqué a todos aquellos comediantes y cómicos, sobre todo del cine, que compartimos con los venezolanos para crear ese nexo.

El año anterior hice una ofrenda en el Salón de Cabildos de la Intendencia de Montevideo, para un público lego, no era un meso ni nada, sino un público lego. Trabajé con treinta gentes, y ahí el público (se ve bien) era otro: lo inauguró el secretario de Educación, vinieron las autoridades, en fin, era otro y lo sabía yo muy bien, y fue muy visto, al grado de que dos después los propios artistas uruguayos ya retomaron la propuesta de Todosantos. Entonces tuvo una intencionalidad muy marcada, hacerlo de tal manera fue didáctico y explícito, y así se entendieron los mecanismos rituales y los asumieron como propios; de hecho en esa ocasión la dediqué a todos aquellos que habían muerto lejos de donde nacieron, lo que hablaba de una situación política, de los exiliados políticos, pero para evitar confrontaciones muy candentes comencé con el propio Artigas, el padre de la patria que murió en exilio, y me seguí con el conde de Lautréamont, Horacio Quiroga y grandes, grandes figuras uruguayas que habían muerto en el extranjero y la coroné con la figura más insólita del mundo, el personaje más importante de la negritud uruguaya -que es un país blanco- que es Rosa Luna. Contacté al viudo de Rosa Luna, que era la reina de los carnavales del candumblé uruguayo y nunca se fue del país porque era negra, porque no tenía los medios, y siempre estuvo en contra de la dictadura militar y murió en escenario en Montreal. Con esto pude incluir a Michelena y a otros personajes que ahorita son estandartes de la resistencia contra el neoliberalismo y héroes del frente amplio que rige en la capital. Montevideo; le di significados diversos, lecturas; todo hecho con cartoncitos, tal como se hacen las ofrendas, que no era tradicional, porque como era para aquellos que murieron lejos de su patria los ataúdes estaban en forma de barquitos, en forma de avioncitos, de camioncitos, y era muy chistoso hacer con un grupo de treinta gentes avioncitos, barquitos y camioncitos de cartón. La de Australia, que estoy planificando para este año, se va a llamar La Balsa; por razones lógicas, va a ser un enorme papalote como de 10 metros por 10 metros restirado en hilos, como se hacen los papalotes en papel de china, y debajo va a tener una enorme tina de plástico con agua en la que van a estar flotando pedacitos de madera con velas, y en medio de este enorme lienzo que es el papalote mexicano va a haber un mástil, y en vez de vela un sompantli de bambú con cabecitas de paja y lodo pintadas de blanco, como calacas, y encima van a haber panes; o sea, es una ofrenda de muertos no tradicional, una instalación propia.

¿Estas instalaciones te las patrocinaron?

Para la instalación –para casi todas- busco el patrocinio, y si no patrocinio por honorarios. Así como un concertista tiene una tabla de honorarios para distintos lugares y distintos tipos de público, también los que hacemos obra temporal o tridimensionalidad efímera establecemos -existe- una pauta de ecos, que por cierto en México nunca la cubren, es decir, ninguna institución tiene presupuesto para eso.

La de Montevideo fue pagada en su totalidad (hotel, transporte y todo) por la Intendencia de Montevideo, porque ellos me invitaron; la de Venezuela, el embajador de México en Venezuela pidió a Relaciones Exteriores que me enviara y cubrió todos mis viáticos, y como no dijeron nada de honorarios me previne y vendí unos dibujos allá, aunque después me pagaron un horario de 1,500 dólares, que es bastante bajo, pues yo cobro de 2,000 a 5,000 dólares por una instalación. La de Australia es una respuesta a cierto tipo de solicitudes de Australia a México a través de Relaciones Exteriores, en cuyo caso los dos países se prorratan los gastos; creo que Australia me va a pagar los honorarios, que son definitivamente más altos, como de 7u 8,000 dólares. Además de los subproductos que te digo, se hacen dibujos, maquetas... y eso se vende. Como los escenógrafos hacen maquetas para sus escenografías, las guardan y luego los teatros las exhiben, muchos instaladores hacemos eso mismo.

¿Qué opinaba la crítica de tu trabajo?, pero mencionabas que la crítica no existe desde los setentas...

Bueno, a diferencia de otros autores cuyas opiniones conozco, yo no me quejo de los críticos. Ellos padecen el mismo tipo de problemas que padecemos los artistas plásticos. Te doy un ejemplo: para que un periódico abra su espacio a la crítica, como Jusidman en el *Reforma*, digamos, como ese espacio vale dinero, tiene que ser compensado por algunos anuncios, y ni los vendedores de anuncios -del *Reforma*- saben cómo vender anuncios a nadie; cuando se acercan a galerías ni a los galeros les gusta comprar anuncios, por lo tanto, a diferencia de los editores y los librereros que sí pagan (y si anuncian no compran el espacio que requiere tener un crítico), el espacio del crítico no es solamente el espacio: es lo que se le paga al crítico. Por lo tanto, los espacios que tienen los críticos en los periódicos son reducidísimamente mal pagados, y casi todos ellos deben tener otros trabajos, de investigadores, de maestros, de miles de cosas; son multichamberos, tienen que cobrar presentaciones de catálogos, o sea, tienen que hacer de todo. Como no se ha estimulado debidamente la crítica (a pesar de generación tras generación de egresados de la facultad de historia de arte de la Ibero, que es la única en el país, y de letras de la UNAM, que de casualidad produce historiadores del arte), no hay críticos en México. En el D.F., la capital del país, no hay más de 12 a 14 críticos, y ellos tienen a su vez sus propias agendas, los viejos conocen sus generaciones y los nuevecitos conocen las suyas, pero también tienen sus gustos y disgustos. En Colombia, el dinero del narcotráfico es un dinero muchísimo más culto que en México; en Medellín, en Bogotá, los narcotraficantes, poderosos hombres de empresa, tienen colecciones preciosas, que van desde lo retinal -cuadros de Montero- hasta instalaciones de Juan Camilo Uribe, propuestas de poesía concreta, obra no objetual de Diego Masuera, de Beatriz González..., entonces no puede explicarse tanta ignorancia de gentes que se dan de viajaditos, que van a Houston, a San Diego, que andan atravesando los países del mundo sin darse cuenta de que existe el mundo, de cómo es, que llevan el chile en la bolsa, con sus mujeres sobremaquilladas y todas parecidas a doña Carmen López Mateos o doña Carmen Romano de López Portillo: no se dan cuenta de nada y eso no le ayuda a nuestras artes.

Si tienes catorce críticos y cada uno tiene una que otra agenda (aun la más ambiciosa, que es la de Raquel Tíbol), no puede cubrirlo todo, y tampoco a su edad puede cubrirlo todo con el mismo ahínco, con el

mismo conocimiento de causa con el que podría un joven como Guillermo Santamarina, que por su parte es uno de estos cimarrones que operan como artistas, como curadores y como promotores: un todólogo muy padre, muy importante, pero gente así no tiene la debida repercusión, no les hacen el fuerte. Eso respecto a la crítica.

En mi hemerografía y bibliografía tú vas a encontrar mucha crítica sobre mi obra en el extranjero, pero en México hay escasamente unos 11 o 12 textos, ninguno de los cuales rebasa las cuatro cuartillas, y punto. ¿Por qué? Porque no soy un artista de mercado, y no he querido ser un artista de mercado. Yo vendo constantemente pero no hay una sola colección en México que tenga obra mía.

¿Qué repercusión tuvo la crítica en el extranjero para tu obra?

Tú abre tu Internet, checa mi nombre y lo vas a ver. Así de sencillo. Tú ve la repercusión normal que debe tener cualquier artista cuya obra se presenta, se reseña y se digiere, se procesa: la normal.

A mí Europa me dejó de interesar. Me comenzó a interesar muchísimo más Latinoamérica y me interesa el circuito universitario de Estados Unidos; no me interesan sus galerías, para nada. Me interesa Canadá. Me interesan las cosas chidas, me encanta viajar a Perú, Uruguay, Venezuela, que es más bonito que ir a Houston o Iowa, o a Los Ángeles.

Déjame decirte que lo que en México antes se llamaba arte acción y ahora le dicen performance, yo durante muchos años lo llamé condiciones. Por ejemplo, para ubicarlo dentro de una línea específica, concreta, mía, no prosperó, y ahí se quedó. La verdad es que a mí tampoco me interesa demasiado hacer definiciones, o sea clasificar. Sé que es absolutamente necesario, y sí le dedico mucho tiempo a verbalizar mis propuestas; de hecho este año vamos a publicar una serie de cuadernos de obra antológica de performance que he hecho a lo largo de los años, que no se conoce en México y que, por lo tanto, no le permiten al interesado cotejar lo que hice hace catorce años de lo que hice hace dieciocho años, de lo que hice hace tres, de lo que hice en diciembre del año pasado. ¿Por qué? Porque las hago fuera del país, en lugares dispersos, y es difícil ver el conjunto. Tengo la idea, con Víctor Muñoz, mi colega, de quizá organizar, si se puede en septiembre o en octubre en el Centro Cultural San Ángel, en el auditorio -arriba-, unos tres o cuatro días de performance entre los dos. Como una representación teatral, se nos ocurre cobrar la entrada para poder vivir de eso y echámosla al plato y a la bolsa. Definitivamente tiene uno que pensar con la misma razón que tienen otros profesionistas: vivir de lo que uno hace. A mí me parece altamente injusto que el artista mexicano se conciba desde el principio con la idea de que va a tener que chambear en otra cosa para poder ser artista plástico. A mí me parece una soberana aberración porque yo no conozco un solo veterinario que piense trabajar en una papelería para poder ser veterinario, o un solo ingeniero físico nuclear que piense trabajar en un banco, entonces no veo por qué el artista plástico tenga que hacerlo; no lo entiendo ni lo quiero

entender, porque si lo entiendo, la realidad me parecerá vergonzosa, pues refleja a una sociedad que en su cúpula ha forzado al artista a funcionar como cliente.

Melquiades Herrera

ñp pájaro nalgón	:/) taparse la nariz	:-) oo muñeco
b-) crítico	:/(apestoso	m peine
!-) coqueto	:-// tapar la boca	& tijeras
:-w piropo	//-) justicia	m & peine y tijeras
:-V besito	//(-) tramposo	¿:) &:) peinados
I-w lujurioso	//-(enfermo	2:) 3:) 5:)
i-) espiar	//:-) turbante	6:) 7:) 9:) mas peinados
l-) ciego	X-) cómplice	= Groucho Marx
i-(desacuerdo	X-O enojo-grito	
!-) acuerdo	:-m mustio	C/:) sombrero
p-) pícaro	:-x callado	G/:) abuela
B-) lentes	:-() bocón	J:) copete
B-/ Bat-man	:-)... apetitoso	
:-B cretino	:-()... la baba	d:) D:) q:) cachuchas
B-B Batman idiota	:8()... salsa picante	l:) soldado
/:- Hitler	:-I comiendo	7:) carnicero
/:B Hitler niño	:-) X de etiqueta	2:) tendero
:-# mordaza	:-).. informal	E:) mensajero
#-O dolor	:-)8oo payaso	4:) enfermero
:-Q burlón	X:-) niña	F:) albañil
:w(gorila	:-) : . encuerado	P) pirata
:8) olfato	X:-): . desnuda	/:(prisionero
	xxx:-) oo muñeca	-D Picasso
	x:-O: .O muñeca inflable	

Tercera entrevista. Melquiades Herrera

¿Cuál era el libro de los estridentistas que se relaciona con los orígenes de estas manifestaciones?

Se llama *Los estridentistas ahora*, o algo así, de Lecturas Mexicanas, primera serie, de Luis Mario Schneider. En El No Grupo lo encontramos cada quien por su cuenta y lo leímos porque era un buen resumen, dado que la literatura original estaba agotada. Nos sorprendimos mucho de la coincidencia de rebeldía y a mí en particular que en la hoja 1 o 2 del libro los estridentistas ya conocían a Duchamp. El hecho de conocerlo desde 1934 es como una erudición; yo lo llegué a conocer en 1970 por Octavio Paz, que redactó el libro *Apariencia desnuda* de editorial Era. El conocer a Marcel Duchamp era en aquellos años una erudición, pues el medio mexicano es muy cerrado, pero los medios buenos siempre han sabido la existencia de cosas que en otro contexto sonarían raras.

Muchas personas no están de acuerdo con el término medios alternativos, ¿cuál sería tu opinión al respecto?

De lo alternativo no lo soy, como dijo Rubén Valencia, en paz descanse; “Soy hombre de sistema: ya a mí no me ensuciaría el dinero, la fama ni el sistema”, lo que pasa es que abres tu trabajo y te asimilas al sistema, la paradoja de la propuesta es asimilarse con lo que tú propones, ésa es la diferencia. Tú, si te asimilas al sistema con lo que propones y no quieres ser marginal ni alternativo, si quieres ser parte del sistema, te cuesta un poquito de trabajo, así sean propuestas ya asimiladas por el sistema, como pintar paisajitos y llevárselos a Misrachi para venderlos, ya sabes ese caminito, pero cuando quieres abrir un camino diferente te sientes marginal porque lo haces de lado, sin recursos, pero es una marginalidad provisional, porque uno trata de ingresar no con lo que el sistema está sino con lo que uno proponga. El término “alternativo” no me molesta: usan los términos y al final ganan y se imponen y se les llama así.

¿Qué te motivó a no expresarte más por medio de las técnicas convencionales?

A mí la escuela de San Carlos que me tocó era de maestros artesanos que te tomaban el pelo dizque dándonos un curso de dibujo con una modelo desnuda, y tú ahí hacías lo que podías y el maestro sólo te decía: “es más chico, más grande, muévelo para acá, para allá”. No había programa, no había desarrollo, como vi después en los libros de ediciones Paramount, en el tema de dibujo; ahí venía un desarrollo que te decía “así se hace para que parezca detrás de un cristal, en un baño de vapor, cuando le da la luz...”, era otra cosa. La enseñanza tradicional de maestros artesanos a mí nunca me satisfizo; dejé la escuela por eso y porque en lo personal tenía una serie de inquietudes y el programa del arte me pareció un lodazal de contradicciones, todo mundo decía cosas diferentes. Traté de elaborar una teoría personal que pudiera tener

en la mente a grosso modo y con cierta claridad. De entrada estás en una actitud disidente o inconforme del *status quo* y entonces al entrar en crisis dices “la pinche pintura no me la enseñaron, no me interesa, no me cautivó, sí pinté cuadros y todo”, pero pasa el tiempo y dices “eso no me interesa, hay que buscar en otro lado”.

Incluso cuando empecé a pintar aquí en San Carlos traía de la calle las ideas del muralismo. A mí me tocó ver a Siqueiros. Vivía cuando estaba en San Carlos y ya después cuando el centenario de Diego Rivera estaban a la mano todos los libros que salieron que son como cinco, y todos los leí, y ya entonces me formé una opinión, pero finalmente se dio por esa inconformidad con una situación deprimente en la enseñanza en la Academia.

Por otro lado, por la necesidad de hacer cosas los grupos se reunían para platicar, pues nos conocíamos desde la escuela. Yo era del grupo de la tarde y ellos eran de la mañana, no es por hablar mal de mi grupo pero los de la mañana eran más inteligentes, otra cosa, y entonces en esa oscuridad intuí que tenía que juntarme con éstos que sí platicaban y discutían, y en cambio los de mi grupo eran buenos para la copita y la pachanga nada más. A raíz de un viaje al sureste me tocó convivir con algunos de ellos; al principio nos odiábamos porque ellos eran de la mañana y nosotros de la noche, incluso llegaron a rompernos algunos dibujos (esas bromas estudiantiles medio pesadonas). Luego de esa rivalidad una vez que nos conocimos ya simpatizamos y entonces francamente empecé a frecuentar a los alumnos de la mañana y finalmente fueron mis cuates, o con los que me junté. Había que buscar empatía, por ejemplo, con Rubén Valencia, que es iconoclasta y dice puras cosas con ingenio estremecedor en contra de la situación en que está, y simpatizar con él, cuando se forma El No Grupo estas empatías se van llevando al campo ya más serio, en que la cultura mexicana es solemne. El arte es así, esclerótico y pesado; yo no estoy de acuerdo con esas solemnidades, debe ser una cosa más liviana, como se diría ahora, y es entonces que gracias a esas inquietudes ya se reúne uno. El No Grupo estuvo "teorizando" o tomando café o jugando poker como un año antes de irse compenetrando y no hacíamos nada, sólo platicar, hasta que llega una invitación del Salón anual de invitados, en 1978 creo, de Gerszo, Mérida y Tamayo. Fuimos a entrevistar a Gerszo y seguimos esa dinámica grupal, y ya estábamos en el momento en el que era una buena oportunidad de hacer algo, no dar una conferencia aburrida en la que nadie va porque se duerme, sino hacer con nuestro trabajo lo que nosotros hacemos como pintores y proponer qué es Gerszo y tratar de reflejarlo con obra plástica, no con verbo o con texto; queríamos que fuera algo que nosotros hiciéramos, y es así como hicimos nuestro primer evento, tanto de la empatía estudiantil como de la diálisis que podíamos hacer en ese momento de la situación nacional. Optamos por una vía propositiva que nos interesaba: no el pinche museo de arte moderno, las galerías ni todas esas cosas o de puntos de partida; todo eso te lleva a correr un mayor riesgo porque tienes que abrir camino, igual que los muralistas en su momento, cuando no había nombramiento de muralistas y se les tenía que pagar como maestros de dibujo por hacer sus murales. Nos pagaron en Bellas Artes en la sala Ponce en nuestro primer evento, "El secuestro a Günter Gerszo", como conferencia. La cantidad ha de haber sido el equivalente a cien pesos de ahorita a cada uno; eso fue un jueves, pero tuvimos éxito y nos pidieron una

repetición para el lunes siguiente a puertas cerradas, que dizque para los trabajadores de Bellas Artes, pero esa repetición nos acarreo problemas porque yo sí hice un trabajo para que durara varias veces, pues me tardé tres meses en hacerlo, era de triplay y cartón y se podía desmontar, era un Gerszo para desmontar. Haciendo el análisis de qué era lo que había tras los planos de Gerszo, éste se iba desprendiendo como rompecabezas y se iba narrando, y abajo había un dibujo, luego del dibujo procedía de las piedras una pirámide, hasta que finalmente aparecía una ventana practicable en vivo que se abría a la realidad, digamos, y si volvías a cerrar el cuadro entonces ya sacabas otro papel. Eso era Günter Gerszo. Decía que como me tardé tres meses en hacerlo lo podía repetir fácilmente, pero otra persona hizo un trabajo con fuelle de chimenea para que detrás del semirrecortable (que se refería a un cuadro de Gerszo) saliera humo, pero lo hizo con un cartón tan endeble que al final de la función ya estaba tirado en la basura (como a veces hacen los alumnos con los ejercicios fraudulentos en que les pones el seis, que agarran y ya que se les calificó los tiran, así pasó con ese trabajo de una de las compañeras); y ahí empezaron los roces muy fuertes junto con “chingadas de madre”, en la chinga de estar preparando todo, donde no estás calloso y si experiencia, y aventándonos y tropezándonos, y “ya pon esas bisagras cinco minutos antes”, con la gente que nos estaba oyendo. Después supimos que a otras gentes les ha pasado así y, bueno, sabes que eso es el nervio y que así te llevabas, pero después ya viene, en serio, el pensar: “¿por qué lo voy a repetir? ¡ah!, porque el mío, dadas las condiciones, es repetible, y la otra, a la que le pareció efímero y que lo tiró a la basura, tendrá que hacer otro”. Entonces empieza ya no como pleito personal el que lo repita o no, sino como concepto, es repetible o no es repetible. Entonces Roberto Rehal, Katia Mandoki y Sandra Isabel Llano tenían problemas para la siguiente función, problemas conceptuales. Por eso, si alguien pregunta cuál es la diferencia entre happening y performance, yo diría que happening es improvisar y el performance lo puedes repetir cuantas veces quieras.

Es interesante entender que la disidencia no se da porque llegaste tarde o por lo de las bisagras, sino por lo del concepto que produce las fisuras ya al final. Hubo antes fisuras también por el concepto. Sebastián organizaba las nuevas tendencias en el Museo de Arte Moderno, pero nosotros no participábamos con él porque jugaba mucho al líder, no nos dejábamos mangonear y nos tratábamos como iguales; un día quiso que fuera yo su ayudante, y digo, no, no, no: era yo pobre y orgulloso. Después me metí a dar clases. Después he sabido de gente que se queja amargamente de Sebastián cuando trabajaron con él en aquella época y ellos sí se dejaron aplastar y se quejan de Sebastián... y en cambio yo hablo bien de él, ja ja ja, porque no me pisó, y reconozco que es una gente talentosa y que ha trabajado mucho, lo que nadie puede negar es que ha trabajado con abnegación, con entrega.

¿Cómo se resolvió el problema del cuadro que me estás platicando?

Creo que hizo otro y yo hice otro de cartón en un fin de semana. Era un cuadro de Gerszo del que se caían hojas de papel de china y se sacudía como calendario, ahí se jugaba con la repetición y también con lo nuevo, si no sería aburrido el trabajar con lo mismo. Como grupo a lo más que llegamos fue a hacer tres funciones del mismo evento y después nos lo pedían en diseño, y fue ahí donde ya no quisimos. Después,

cuando Rubén Valencia y Maris Bustamante hicieron el "pornoshow" por su cuenta sí rebasaron la barrera de los treinta, o algo así. En un principio te cuesta trabajo, y ya cuando agarras vuelo y vas por el treinta es bien tranquilo, te lo sabes todo, hasta bromeas mientras estás haciendo lo que dices. Hay gentes que no repiten el performance porque dicen que no es teatro, pero también hay performancistas reconocidos que incluso hacen esquemas teatrales. Cristina Hortensia me platicaba de un japonés que hace un performance maravilloso con una mesa y lleva 10 años haciéndolo; ya se lo sabe perfecto: Sea o no teatro, vale la pena que el japonés lo siga repitiendo 10 años. Nosotros no fuimos así. Andrés Bustamante, hermano de Maris Bustamante, antes de que él fuera famoso nos hizo el comentario de que estábamos medio locos porque cada vez hacíamos un evento nuevo, pero se hace así porque tienes la frescura de hacerlo nuevo, después, cuando te agarre la industrialización a ver haz veinte nuevos, a ver si es cierto, ya en un momento dado puede ser pesado. Andrés era ya muy ingenioso de entrada, era mago de hecho ya chamaco, mago ilusionista; una vez nos dio una función de dos horas de mago en serio: hacía cuatro gatos en el departamento de la Maris Bustamante, y después, ya famoso en la televisión, en una entrevista decía él que hacer un programa a la semana era la gloria y el infierno, porque es rudo, y más su programa que era de humor, va por etapas: primero eres creativo y diferente, y después, cuando te piden cuatro o diez del mismo tipo ya piensas en escritores, ya es otro rollo, a menos que tengas una capacidad asombrosa para escribir todo tú mismo.

¿Cuál crees que ha sido el desarrollo que han tenido en los medios alternativos?

En un momento dado son unos cuantos locos que hacen eso; al que conocimos después fue a Marcos Kurtyczk, y los otros eran Peyote y la Compañía. Digamos que nos conocíamos entre sí por hacer algo parecido, sabíamos de los antecedentes de Cuevas, con su mural efímero (y su candidatura a diputado, que la última vez era del equipo Colosio y que si se lanzó era porque ahora sí quería ganar, y que se declara francamente del PRI, matan a Colosio y ya no se le hizo al Cuevas lanzar su candidatura para diputado ya para agarrar algo). Entonces Cuevas es indudablemente uno de los que hacían en la época del happening cosas propositivas, como su mural efímero en la Zona Rosa, su candidatura a diputado es, más que un happening, algo que no se llamaba performance en ese momento, pero más cerca del performance que lo que conocimos después. En fin, era propositivo, y en eso simpatizábamos con él, porque estaba inconforme con la sociedad.

También me fascinaba el programa que pasaban de Monsiváis en Radio UNAM sobre el cine y la crítica, los sábados o domingos a medio día, porque también era así, se burlaba de María Félix y de Dolores del Río. Era un irónico maravilloso. Hace falta eso en el campo de la plástica; de vez en cuando te pones a ironizar y también es al revés: una vez me quejaba de que en el último performance que hice en Santa Teresa el año antepasado entraba en escena diciendo "¡Viva México, cabrones!", y según yo, pensé que todo mundo se iba a morir de risa loca porque eran cosas bien absurdas, como que la esposa del general Cárdenas es una lesbianota y cosas así, y alguien me preguntó por qué era ella así y le dije que se lo dijo a un loquito en Querétaro (ya sé que todavía vive la señora pero este es el terreno de la locura), total, que pensé que el

público se iba a morir de risa loca y resulta que no, se quedaron así todos fríos, impactados de las groserías, y después un alumno me dice, porque les pregunté por qué no se rieron, tú qué haces, ¿humor o performance? Era un buen cuestionamiento, porque, en efecto, si eres desmitificador no eres humorista, eso se lo dejo muy respetablemente al señor Andrés Bustamante; no se trata tampoco de hacer humor, se trata de ser corrosivo, y si la gente se ríe, qué bueno. Ése fue el descubrimiento que tuvimos con El No Grupo al descubrir que la gente se reía con lo que hacíamos y nos aplaudía; lo disfrutas, eso te marca la pauta de que estás haciendo cosas de protesta y por añadidura hasta la gente se ríe y no al revés: mi objetivo no es hacer que la gente se ría, si no sería cómico, en el buen sentido, ya ves, alguien lo lee así: "ay, quiero que haga usted un performance cómico ", y bueno, yo hago un performance sobre un tema y ya si le pareció cómico me parece muy bien, pero tampoco es bueno que lo encasillen a uno fácilmente, porque también hay que estar listo con la propuesta, pues, a medida que estés listo, sabes hacia dónde quieres ir, para que no te vayas por otro lado; si no, me voy en el peor sentido a los teatros de vodevil, a hacer carpa política, como la de los recuerdos muy respetables, y tampoco es mi caso u objetivo el hacer carpa política. ¿Por qué? Porque defines conceptualmente: a eso es a lo que te lleva o te jala.

Ustedes hacen propuestas conceptuales algunas con temática políticas. ¿Qué pasa ahora con los nuevos creadores?

Creo que el área de performance es un área fresca que todavía no se sepulta como otras, digamos el paisaje del estilo XIX, que ha sido sepultado. Lo que pasa es que ha habido una gran diversificación, de tres gatos que éramos al principio ahora hay veinte, y con las más diferentes tendencias, incluso a veces se cae en una moda hasta académica, el otro día una chava me preguntaba si no le podía echar una mano desde el punto de vista de la técnica de los materiales para hacer una instalación, y yo le digo: "oye, no, si me vas a venir a hacer esas groserías de las que vengo escapando de la pintura al óleo, ¡no me hagas eso!" Una instalación es algo eminentemente conceptual y lo técnico está subordinado; llega hasta ese exceso, de encajonar en eso que yo detestaba: un cuadro no es de 60 x 40, independientemente de la tendencia.

He sentido, no sé tu apreciación, que las instalaciones, performance y todas estas manifestaciones han tendido más a lo formal en esta última década y han dejado su esencia conceptual.

Más formal en el sentido de que se vuelven moda, y de que a veces pequen de superficiales y ya no sean tan corrosivas como debían ser, o se suponía que al menos en un momento dado el arte alternativo debía ser; debe ser diferente, y por ese hecho resulta corrosivo, pero ya cuando se vuelve moda, qué bueno, finalmente como decía el Che Guevara "hay que hacer no uno, sino dos, tres Vietnams". Al país no nada más le alcanza para tres grandes sino también para seis o veinte. Si en el muralismo había tres grandes, había veinte que eran maravillosos. Creo que el mundo es más grande, y qué bueno que se diversifica. De todas maneras son unos cuantos gatos en proporción a lo que es el país. Sí, ahora son cuarenta, pero sigue siendo el "pequeño círculo"; incluso no conozco a todos. Aquí ha habido una diversificación tal que por eso digo no

conocer a todos. En ese momento, al principio, pude conocer a Patiño y al grupo Peyote o Alberto Gutiérrez, que hicieron una vez un libro de arte alternativo ahí en los sonidos experimentales, y ahora sí hay muchachos que no conozco, incluso hay mucha cosa *underground*. Una vez vi un artículo de *La Jornada* estupendo sobre publicaciones *underground* en Saltillo y Ciudad Nezahualcóyotl que no alcanzo a ver, que sé que por ahí existen pero ya no las veo; incluso se ha llegado hasta el extremo de las publicaciones: hacerlas en fotocopias y ser tu editor. Estoy hablando de estas revistas que tienen una gran diversidad y el artículo de *La Jornada* te da un panorama de esa generosidad. Igualmente, en el campo de los instalacionistas ya no los conozco a todos, ya no es pequeño, ha progresado cuando menos en la cantidad, aunque siga siendo un pequeño círculo comparado con lo que es el país.

¿A qué problemas te enfrentaste cuando empezaste a hacer tu trabajo frente aquellos que estaban haciendo las cosas tradicionales?

A ninguno, porque se cocina uno aparte. Automáticamente se autoexcluye uno. No he tenido ningún enfrentamiento con un pintor al óleo de retratos. Un día me preguntan si no sé de un señor que haga retratos al óleo, le digo, “no, señor yo no hago eso, yo hago como teatro, pero, mire, ahí está un alumno que sí hace eso, vaya a verlo”. En ese sentido Cuevas dice que los odiaba, que odiaba a los pintores. Yo no recuerdo, tal vez hubo un momento en que nos peleamos con los peyotes por malentendidos tontos, pero después se aclaró y nos caímos bien; no ha habido ningún momento en que los pintores y yo nos veamos feo, no les estoy peleando ni sus galerías ni sus camellones, mejor me estoy abriendo camino por otro lado, aunque haya conflicto del tipo de punto de vista conceptual, en que hasta mis alumnos una vez brincaron porque decía que yo detestaba la pintura, pero desde el punto de vista conceptual, porque yo no pinto, agarro acuarelas, pero obviamente sí se puede hacer pintura propositiva; que no la haga es otra cosa. A pesar de esa diferenciación conceptual, que yo sepa no se ha dado un enfrentamiento porque son caminos diferentes, y si se llegara a dar lo omite, porque no voy a pelearle su campo ni yo a ceder el mío, porque también una de las cosas que nos propusimos es no enfrentarnos por polémicas de tendencias, sólo de conceptos, conociendo el nivel tan bajo de la vieja polémica o de confrontaciones, o de que “me vieron feo y retiré los cuadros”, de lo cual adolece mucho la cultura mexicana. Raquel Tibol nos pregunta que si estábamos contra Bellas Artes... ¡Qué te pasa! El problema no es así, el medio es tan mezquino que lo único que alcanzan a hacer es estar en contra de Bellas Artes para que les den beca o premio. No se ha dado un enfrentamiento, estamos en corrales diferentes.

¿Cuál sería tu visión del futuro de estas manifestaciones?

Desearía que llegaran a las manifestaciones industriales, cosa que han logrado en Estados Unidos Gloria Anderson, de la Tocaty Company Latin, su performance dura hora y media. Sería cosa de empezar para unos poquitos y luego ya difundirlo a nivel medio. Creo que tendría desarrollo a nivel industrial, para que los jóvenes lleguen a conquistar por sus propios caminos monumentalidad o proyectos de más lana;

Chucho Reyes era grande con papel de china o mayor profundidad y seguramente se puede alcanzar. Incluso soy optimista en cuanto a la posibilidad de desarrollo de los jóvenes, para que esas tendencias las lleven a una mayor profundidad, a una mayor inversión económica o a un desarrollo promisorio.

¿Cuáles han sido las políticas culturales alrededor de los medios alternativos, cómo se han enfrentado ante el problema de la institucionalización de las bellas artes?

De entrada, cuando tú haces una propuesta, es que no está en los rangos de Bellas Artes. Por ahí una vez Felipe Ehrenberg tuvo que defender que en una bienal de grabado le aceptaran una fotocopia; a Alberto Gutiérrez, que hace unos extraordinarios trabajos en computadora y que puede sacar copias, la gente le pregunta si no es xilografía, y, cuando les contesta que es en computadora, la gente desconfía y dice: "pinche computadora, a lo mejor se apaga el color dentro de dos o tres años" Entonces hay un mercado conservador; incluso muchos hacen grabadito porque lo venden veinte veces. Mi propuesta es hacerlo en offset para venderlo cinco mil veces; que no haya llegado el aparato para hacerlo es otra cosa, pero para el sistema así es en ese sentido. Me interesa que la gente sea consumista de arte, pero que me consuma a mí: a la hora que tú propones los tienes que ir conquistando; creo que el mundo es más grande que Bellas Artes y sí te toca. Es como todo, cuando entramos a los eventos paralelos que se hacían en el salón anual de experimentación en un domingo tuvimos que acarrear las sillas que están en un salón del PRI que está enfrente, y pedirles prestada una mampara por unas horas y luego se las devolvíamos, y ahí vas, cargas, porque, a pesar de que te invitó Bellas Artes a ese evento alternativo, les vale madres, y no te ponen las sillas: tú las tienes que poner. En otra ocasión sí me hice zorra porque había que cargar la mesa y la terminó cargando la coordinadora porque no había quién, no porque no pudiera cargar sino porque tienes que ir conquistando el que alguien más cargue las sillas; para qué diablos sirve el aparato que quiero conquistar como sistema, para qué quiero cámara, aparato de cine u otra cosa si ya los hay en TV UNAM, para qué comprar esos aparatos si el sistema los tiene, y eso obviamente ni Bellas Artes ni ninguna otra oficina te lo va a dar, tienes que conquistarlo; no hay caminos hechos, hay que ganarlos, y si alguna vez fueron ganados hay que ganarlos de nuevo otra vez. En lo particular nosotros en nuestros eventos hacíamos la crítica a Bellas Artes. Rubén Valencia, en el trabajo del Auditorio Nacional, hizo un trabajo muy bonito: con eso de que no hay dinero, hizo una caja de cartón, la forró con su onda de cuadros de papel cuadrícula y le puso una ranura y decía: "voy a iniciar una colecta nacional a beneficio del Instituto Nacional de Bellas Artes" porque no tiene dinero; no se pasó la charola para que la gente diera dinero, sino nada más para dar el discurso de chingar la madre de que Bellas Artes no tiene lana. A veces Bellas Artes para cumplir su papel hace convocatorias alternativas, pero no es una verdadera difusión, la verdadera difusión de un lugar así es para que agarren una exposición y la lleven por todo el país, que no nada más sea Santa Teresa, que lo pasen al teatro Jiménez Rueda, como el cine...; hacen como que difunden pero ni ellos mismos cubren el mismo aparato que tienen. A veces sí hacen exposiciones y por ahí las mandan, pero no lo hacen sistemáticamente, no lo hace como oficio. México no tiene política cultural como sí hay en España, por eso el Consejo de Cultura apoya las artes, crea a los performanceros de su momento y les da la ceremonia de juegos olímpicos; estoy esperando que también me lo den a mí, que me

den las iluminaciones de Navidad, es un decir, no que me las den a mí sino que se las den al gremio, que un artista haga digamos la iluminación navideña, el desfile del 16 de septiembre, los carros alegóricos que se los den a San Carlos y les paguen, porque sí hay lana, no para mí sino para el gremio. Omar González me platicaba que fue a España y que la cónsul mexicana lo vio así, todo greñado, y le dijo: “oigan, ustedes así cómo representan a México”, “claro que sí, porque España nos está pagando todos los gastos, el hospedaje y todo”, y contestó: “ay, es que yo no sé de cultura”, “entonces cómo está usted interviniendo; Omar González es una gente joven de veintitantos años que tiene una actitud crítica que me hubiera gustado tener a mí esa edad; a mí me costó más trabajo el saber defender las cosas, argumentarlas. Cuando las cosas se hacen a través del consulado mexicano van a enviar a los que siempre mandan, a los amigos de los jefes o los que toman su café con los jefes de Bellas Artes, y no hay una política de que le toque a todos. También ha habido un deterioro de la política cultural hacia lo alternativo y propositivo, y el mismo sistema se bloquea y apoya mucho a las exposiciones convencionales. Mi pleito con el MAM (Museo de Arte Moderno) es porque se vuelve un vulgar museo de pintura; mi comentario, que causó ámpula con uno de los gatos del museo que dijo que no era un lugar vulgar (cuando menos que el MAM fuera copia del gringo, y así sería de cartel, video, joyería, zapatos, vestuario, como es el Museo de Arte Moderno de New York, pues, y aquí es un museo de pura pintura) porque hizo diez performances en cuatro años. No dije que no hiciera performance el MAM, lo que estoy diciendo es que no se aplica la política cultural a los medios contemporáneos; obviamente yo tengo dos o tres sexenios de oscuridad porque en Bellas Artes, en artes plásticas, no están las gentes que promueven ni mi tendencia ni la de los demás, y lo que logran es porque la Lorena Wolffer o el Gómez Peña tienen sus contactos, por ejemplo nos encontramos en Denver, porque nosotros fuimos por la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) y ellos fueron por su lado, pero no nos mandó Bellas Artes, ellos quién sabe a quién hubieran mandado, quizá cuadros de Castro Leñero, o los que tengan de preferidos, porque ahí está el aparato: hay boletos de avión y todo... Un día vino Marcos Kurtyckz: “oye, dónde consigo mil dólares para irme a Japón”, “no sé, haz el intento con la dirección de la escuela, a la mejor...”, y finalmente los consiguió y no sé cómo se fue, pero a Bellas Artes le sobran los boletos. Hay una cuestión de artes plásticas para embalar las obras y todo, y no se preocupa de los artistas que representan a nuestro país; si cada quien se mueve por sus medios entonces dónde está Bellas Artes, dónde está la política cultural de la que tanto se habla. En el pabellón de México en Montreal deberían estar allí, junto con los grandes, los jóvenes, pero que los mande la embajada, y no los manda porque Bellas Artes se hace tonto, está embaucado con sus cosas de pintura y cosas tradicionales y de ahí no sale, y el medio alternativo tiene que rascarle más. En el último de los casos el pleito no es contra Bellas Artes, porque finalmente tú haces tus cosas.

¿Cuál sería el camino a seguir alrededor de los problemas de la falta de difusión de los medios alternativos?

Es algo que se ha hecho pero se podría hacer más. Nosotros en México no llegamos tampoco al desarrollo que ha tenido en los Estados Unidos; cuando ahí se hace la revista *Underground d* se vende y viven de eso, y aquí cuando se hizo el cine super ocho, en que me tocó participar pero que no me aceptaron

mi película (bueno, sí, pero se separó el grupo y quedó con los que no quedaron, y bueno...), a dónde está la cadena *underground* de cine super ocho que pudo haberse armado. Tampoco hay las condiciones aquí; en Estados Unidos sí; como *La Guillotina*, que todavía la venden, haces tu medio alternativo y hasta vives de eso. Aquí hace falta una propuesta mucho más profunda y que te valga madres porque tú seas autosuficiente, con tus galerías y críticos, incluso revistas, y no estás esperando que Bellas Artes te venga a dar. Entonces haría falta más, más desarrollo de lo alternativo.

¿Cómo estableces los pasos en la producción de una de tus obras?

Traigo una cuyo estreno mundial hice hoy en la mañana. En el internet la gente, sin ofender, no son escritores profesionales, pero escriben lo que sea y entiendes el tono a pesar de eso, de que no saben escribir: entonces tienen que poner una imagen de una sonrisita o de un rostro que está enojado para que se matice emocionalmente lo que están diciendo, y éstos son los "emotívicos" de internet en una revista que se llama *De 15 a 20* vi catorce, y en dos noches desarrollé setenta y cinco, y aquí traigo el boceto original de las dos noches en que los hice en máquina de escribir; es la primera visión del trabajo, después los agarré y los monté en hojas blancas para ahorrarme las diapositivas y después vino el acetato, en que ya están distribuidos en espacios blancos para fotocopiar en acetato, y después los corté para hacer directamente las diapositivas. A partir de dos puntos y una sonrisa ya desarrollo; según la posición se va jugando como lenguaje, y no todas las posiciones son permisibles. Hice algunos, pero no se ven bien porque no cumplen con lo que se debe comunicar o no cumplen con la homogeneidad que debes de generar en el trabajo final; en particular me dio más lata el hombre que la mujer porque ésta es más bajita y él más alto, pero como tienes un espacio ¿cómo le haces? Lo que hice fue poner los pechos más cerca de la boca para diferenciarlo del hombre y de la mujer, para dar la idea de que es más chaparrita aunque sean del mismo tamaño. Son problemas en particular, de detalle de la obra. ¿Qué es primero y qué después? Por razones rítmicas, nada más, empiezas a plantear que para que la gente lo vaya percibiendo entonces primero paso de esta secuencia a cambiar de posición algún elemento, y es ahí donde te das cuenta de que sí funciona, es el mismo trabajo el que te va llevando, tienes que evaluar qué funciona y qué no, y si me gusta o no; digamos, mi aspiración es si es Melquiades o no; en particular para la mujer hice como diez, porque le hice más largo, más corto y finalmente tal vez no me gustó mucho la solución de que los pechos quedaran así para dar la idea de más compasión, tal vez no es la mejor solución, pero creo que es la mejor que encontré en ese momento, y ya, sigues adelante, ya se juzgará el conjunto de los setenta y cinco. Esto es un buen ejemplo: máquina de la casa, máquina eléctrica de la escuela, el espaciado para sacar las diapositivas (porque también es de lo alternativo) y estás mañoso, pues si yo tuviera todo el pinche dinero del mundo, pues, órale, un fotógrafo, o voy y compro o alquilo la computadora y házmelo a tamaño carta, y ve tú a saber, ya los fotografías, pero como vienes de lo alternativo tienes que hacerlo así, hasta los métodos de trabajo tienes como baratos.

¿Cómo elegiste este proyecto de investigación?

A mí me interesan mucho desde hace rato las caligrafías, que un ocho, le haces unos piquitos, una colita y dos ojos y se convierte en un gato. Alguna vez en un evento quería hacer algo así pero como rotafolio para el público; nunca lo hice. Quise hacer un ensayo sobre poesía visual, fui poeta a los 20 años y tengo un chorro de poemas inéditos, pero eso es aparte. He dado conferencias que se titulan poesía y logotipos; un día me puse a pepear los libros de logotipos y escoger los más selectos; Hay uno muy bonito que es una "Q" dibujada, en que la ondita de la Q es el mar y la redondez es un sol que está saliendo del horizonte marino, y así escogí como cuarenta logotipos de esa tendencia *minimal*, que para mí son las obras maestras y lo mejor que puedo decir de Félix Beltrán, ya presumiendo, el día que escogí los logotipos más bellos del mundo, de Beltrán son dos, uno que es la "T" de la Secretaría del Trabajo cubana, que son como seis engranitos haciendo la T, pero tan fino que cuando lo ves te da la impresión de que los engranitos se mueven, y otro, una "E" de una empresa de arquitectos que construyen edificios que se llama Espacio, donde los tres planos de la E te dan la idea de un edificio en construcción, grandísimo, de tres pisos, enorme. Ya vengo trabajando desde hace rato en ese tipo de formas compactas, en el caso de los logotipos, y años después, cuando veo esos mismos iconos con esos antecedentes de pronto se me prende la mecha y parece espontáneo pero ya vienes arrastrando estudio de eso y se conjunta con una tendencia de acuerdo con las admiraciones de uno. Me gustaría ser como Alexander Calder, que hizo su circo de alambre, que es una maravilla, y que está en el museo de arte moderno en New York. Muñecos de alambre que brincan y saltan, y está bien calculado que el monito salta y cae en el lugar correcto; es una maravilla, y a mí me gustaría hacer algo así con esa onda, no eso, pero esos antecedentes se dan y de pronto parece mágico que te enciendes con un determinado tema pero ya vienes arando en esa dirección, puede ser esto, pueden ser peines, cualquier elemento en que se manifieste la forma.

En el trabajo de los “emotívos” de Internet, ¿cuál fue el sentido, un reto personal o te nació la idea de que pudieras encontrarle un cliente?

Primero me puse a hacerlo por el desafío que significaba: a ver, vamos a trabajar para ver cuántos nuevos saco yo, dado el contexto de como los vas desarrollando y por el tipo de humoradas, por decirlo así, que significan; están dirigidos a todo público, tal vez uno que otro como artista no entienda, por ejemplo *Groucho Marx* que aquí está simplificado por dos puntos y una rayita, también hay *Groucho Marx* de peines, con peines que los vienes adaptando a la forma y les vas dando isomorfos, que llamo parecidos, y, bueno, la gente dice: “es *Groucho Marx*”, y lo pongo acá: También lo he visto en las listas de calificaciones que antes eran de ovalitos, ponía uno los círculitos así y entonces eran *Groucho Marx*. Nunca lo saqué de la lista y lo visualicé; es material que vas arrastrando, eso es digamos de las repeticiones de elementos o temas reiterativos. otros son completamente nuevos, pero por el tipo de trabajo me adhiero a la cola del muralismo en cuanto a un arte público, y mi trabajo está enfocado a que me vea el mayor número posible de gente, pero, bueno, me ven seis gatos. Por eso el trabajo que te comentaba estaba pensado en diapositivas, porque está pensado para un auditorio grande, puede ser gente de la calle y no sólo diseñadores o pintores, aunque los pintores y diseñadores sean los que los aprecian; por eso ahora que se los repartí a los maestros lo empezaron

a disfrutar, y ahí es donde vas verificando que no estás tan tocados y encuentras otra gente sensible que dice que está bien y los voy a invitar a mi performance cuando los presente completos.

Entonces ése es el enfoque, en el muralismo era para el pueblo, ahora ya cambió el pueblo, ahora es el público o la masa... intento ser masivo, abarcar el mayor número de gente.

¿Cómo le hiciste para financiar tu proyecto?

En este caso, las diapositivas, cuánto..., dos horas, mi máquina de escribir y ya, cinco pesos... ¿o cuánto?

¿De qué vives?

De dar clases, y nada compromete mi trabajo de esto. Ahora, cuando se hace para la televisión, y la televisión paga pero aún así habría que ver, tal vez no te paga tanto aunque pague bien (un día me llevé toda una mañana en buscar unos olanes para hacer una camisa de olanes como del siglo XVII, pero además tenían que ser unos olanes de piquitos, no los encontré y compré onduladitos, que era lo mejor que había pero no encontré lo que debía dar el golpe artístico, el hecho de que sean piquitos escupidos, porque el vestuario como yo lo concebía era picaresco y debía hacer reminiscencia a los libertinos, ésa era mi imagen esa mañana y los treinta pesos que compré de encaje que no era, si yo cobrara eso no me lo pagan, ¿y qué les digo? Costó seis pesos. ¿Y la conceptualización?, y es una tontería, porque si tuviera un equipo de colaboradores...).

La simplicidad no es agarrar y podar y quitarle esa diversidad al lenguaje, que es lo que comunica (se han hecho experimentos de que si tú pones letras tipo *TIMES*, con patitas, que tienen una gran riqueza de diversificación, se lee perfecto, pero si pones letras que no tienen patitas [helvética] y es un texto grande, se dificulta leer); entonces, muchas veces la supuesta simplicidad no es simplicidad porque se ha conquistado por experiencia. El diseño del alfabeto hace que todos los alfabetos sean hijos del romano; que el alfabeto romano es una maravilla de diseño que decide que la "O" debe ser más grande que el renglón para que se compense, porque si lo haces del mismo tamaño se ve más chiquita, tienes que hacerla un poquito más grande para compensarla ópticamente, y todo eso ha sido probado desde los romanos que lo diseñaron, pues ya tenían una cancha de diseño maravilloso y por eso el alfabeto romano se impuso, por tener un cierto grado de complejidad artística y ser ésta la que comunica las cosas y no irnos a lo pelón.

Comentando alguna vez lo que había dicho Gabriel García Márquez en el congreso de la lengua en Zacatecas de que se eliminarán las reglas ortográficas, y después "aclaró" su postura, pienso que debemos aprender a pronunciar la diferencia entre la "b" y la "v" y rescatar todos los fonemas de las

letras más que eliminarlas, y así regresaría la riqueza del idioma español, que, junto con el alemán, son de los pocos que conservan la relación entre fonema y gramema.

La postura es que el lenguaje es inevitablemente complejo porque si fuera mecánico cualquiera lo haría. La naturaleza aparentemente va derivando leyes y todo, pero también tiene sus piedritas con las que tropiezan los científicos, y por eso simpatizo con el trabajo científico, porque lo veo artístico en la medida en que también tiene sus piedritas, como los artistas, y los dos tienen rigor, además de muchas similitudes de alto nivel. Ya la ciencia que nos quieren regalar en la secundaria pues es una caricatura, un esquematismo. La ciencia y el arte vivo por eso son interesantes, por esa espontaneidad, variabilidad, flexibilidad y plasticidad. En este caso me lo pongo de poco costo. Hay proyectos que sí visualizas de poco costo y otros de gran costo, el trabajo es siempre antes, aunque sea una bagatela pero el trabajo es encontrarlo en ese momento. Muchas veces esos problemas los sorteo porque he trabajado desde antes; por ejemplo, ya tengo el monito que utilizaré en un performance; lo compré mientras paseaba por la calle, y tengo muchos monitos, y así en el momento en que se necesitan puedo crear mi performance, un queso de utilería, un cuchillo, un telefonito, vas pepenando con gusto el material cuando lo encuentras porque es la oportunidad que tienes que agarrar en ese momento, y ya después es preferible que no te sirva a que digas “¡híjole!, ¿por qué no compré ése?”, y ahorita que está la idea pues a ver consíguelo, y a ver si traigo los tres pesos, pues ése es mi ritmo de producción (aunque sí había relojes de seiscientos pesos, pero con ese precio no juego; si esto me lo comprara el museo de arte de Nueva York se los vendo en cinco mil dólares para un libro, que es lo que vale la obra, para desquitarme, no, un dibujito no vale lo que es el lápiz y el papel, tiene otro precio, pero si me lo piden para televisión, que se transmitirá cuando mucho en quince minutos, lo más que me pueden pagar para una tarde es mil pesos, y no me desquita porque no nada más son las dos horas y las dos noches y la otra tarde y la otra, sino además las conferencias sobre logotipos, la lectura de lo que es la poesía...).

¿Qué impacto tiene tu trabajo en el medio cultural mexicano, qué repercusión ha tenido, cómo puedes medirlo?

Creo que la manera de medirlo es verlo en televisión, que era mi sueño dorado. No lo logré, es decir, estar un año en un programa a la semana, cinco minutos, y con eso me hago rico, porque me hago famoso y llegan los galeros y me compran. Cuando trabajé en *La Caravana* cinco minutos quince programas me veían los papeleros o los mecánicos de República del Salvador, según me comentaron, e incluso llegué a ver repercusiones, tal vez lecturas equivocadas pero muy entusiastas que les provoqué con mi performance. Yo hice una vez uno de una Lulú de fresa que la sorrajaba yo como en otro comercial sorrajaban un whisky: “¿conque contrabando?”; así, combinando esos elementos del anuncio comercial decía: “aquí se oye tan vulgar como una Lulú de fresa”; esa frase se la oí a un güey o a unos chamaquitos para ofenderse: “ay, mira, estoy temblando como gelatina”, y respondía el otro: “sí, es tan vulgar como una Lulú de fresa”. Total que la Lulú de fresa además tiene una estética muy bella, independientemente de su localismo, muy roja, muy bella y además un sabor delicioso, a tal grado que una vez estaba en la tiendita tomándome mi refresco y bajó el

cargador de las botellas del sidral y dice: "ahí lo vi el domingo en la televisión y me pareció maravilloso su comercial, muy bueno, es más, acabo de comprar mi Lulú, mire, aquí la traigo y ya me la tomé". El performance lo cautivó de tal manera que se compró su Lulú, para mí al menos tengo eso, hago mis cosas y siempre las he deseado para todo mundo, y cuando han estado para todo mundo ven la repercusión de que sí era para eso, para el medio televisivo, que sería el equivalente al muralismo en aquel entonces, porque la televisión finalmente es un lugar público en el que alcanzas una gran audiencia, no muy grande porque en realidad tiene una permeabilidad específica, porque yo lo he visto, y por lo que me han platicado, ya cuando he interrogado un poquito más a las gentes de quince programas, preguntas: "oye, ¿los vieron?" No, de quince vieron dos o uno; entonces, para que te des a conocer necesitas cuando menos una semana durante un año para que de cada vez que te ve uno te va a ver una o dos veces. Esto es una paradoja que habría que estudiar. Yo sí por ejemplo veía a Brozo todo el tiempo, y empecé a preguntar y no siempre veían a Brozo. Hay otras cosas, aparentemente tiene mucha permeabilidad y por otro lado no, está como limitada, porque te vieron muchos pero nada más cada uno te vio dos veces, finalmente, aunque sí te vieron cincuenta mil que son mucho más que los cien o doscientos que me vieron en un evento aquí en el patio, digamos, ésa sería la repercusión. Yo no lo dije; a ver, que lo digan los historiadores, yo fui el primero que logré, al menos en México, que se me pagara profesionalmente mi trabajo de performance precisamente a través de *La Caravana*, que era demostrar que sí se puede, que sí puedes vivir de eso, que cambió de director porque se fue de gobernador a Tlaxcala y cambiaron a medio mundo y el productor se quedó disgustado con Ausencio, bueno, "¡lástima, Margarito!", eso ya son otras circunstancias, pero el principio es que sí se puede porque sí fue concebido para eso. Que yo lo exponga aquí a tres gatos es otra cosa; mi ambición siempre ha sido de más alcance, ahí está la verificabilidad, me gustaría hacer más, llegar al nivel de David Copperfield, que hace un programa al año, maravilloso, de Navidad especial, o tal vez por ahí más que uno a la semana; siempre habrá más que se haga de lo que ya se hizo, no nada más que me den el Blanquita, quiero que me den el Blanquita y llenarlo, como el show de Francis, que lo llenaba semana tras semana. Siempre tendrás más sueños, haces burlas, ironizas y juegas con eso, yo no quiero Bellas Artes, yo quiero el Blanquita aunque esté cerquita, y en el fondo es broma y en serio.

La crítica en tu trabajo, algunas personas me comentaban que a partir de los años setenta prácticamente en México desapareció; mencionaban problemas económicos, crisis del país, ¿tú qué opinas de esto?

Se da un fenómeno que observaba muy bien una vez Juan Acha; él decía que la crítica no dejaba, y como prueba está que todos los críticos son extranjeros, Martha Traba: guatemalteca; Juan Acha: peruano; Raquel Tibol: argentina. Ya después sale una generación en que ya no son tan críticos en las estéticas, Tere del Conde y todo, pero en esencia era buena la ironía de Juan Acha, en paz descanse, que decía que la crítica no dejaba. Es curioso cómo la crítica en México se hace por extranjeros, pero también se da condicionada por el medio mexicano. Generaciones de pintores tradicionales son pintores analfabetos y entonces van con el crítico para que les escriba, porque ellos no saben escribir. En una revolución donde ganaron los "leídos y

escrebidos", como Venustiano Carranza, y no los analfabetos, como Emiliano Zapata, con mi debido respeto a Emiliano Zapata, en México ganaron los "leídos y escritos" en el arte, que son los críticos; no creas que viven así como un crítico gringo que una revista le puede pagar hasta veinticinco mil dólares por un artículo y vive inconmensurablemente diferente; ante esa situación, después el establecimiento de la licenciatura y el hecho de que se incrementa el número de artistas que hacen su tesis y que escriben ya no es tan sediento de que escriba de mí el crítico, en principio, aunque después sí es necesario que él escriba. Finalmente de mí ha escrito Carlos Blas Galindo por una exposición de la UBIP, dos párrafos de Juan Acha, uno de no sé quién; así como te hablé de la permeabilidad en la televisión en la que de los diez programas una persona vio dos a lo más, de todos los eventos pues alguna vez me ha visto Raquel Tibol, alguna vez Juan Acha, pero nunca he visto que Tere del Conde haya ido a todos mis eventos. También hay esa permeabilidad, y no me estoy quejando, sólo describo este fenómeno, porque incluso Felipe Ehrenberg en tono de queja en una entrevista que le hicieron decía que de él, después de veinte años de gran esfuerzo y todo, nada más habían escrito cuatro críticos, y que qué cabrones eran porque no le habían escrito más; así es la permeabilidad, a menos que lo contrates y le pagues, pero estás en un medio donde esto se da espontáneamente. Para que la Tibol vea mis eventos... ya no digas Tibol, Eduardo Chávez no ha visto ni uno, lo he invitado siempre, no van. El día que se hizo lo de TV UNAM que se hizo en CU y vi al coordinador del posgrado, Eduardo Molina, me quedé estupefacto, es la primera vez que un jefe viene a mis eventos, porque siempre los invito, igual a los alumnos y no van, es masivo pero al mismo tiempo no es así, si así fuera me haría millonario. Si supiera cuál es el secreto de la taquilla, como el Titanic... me entiendes, me haría rico. Sí es una "popularidad", caben mucho más que una conferencia de cien gentes o que una exposición, aunque esté tres meses, pues por eso duran tres meses, porque en ese tiempo apenas cubres la permeabilidad necesaria para que desquites la inversión al menos en los espectadores, y eso digamos una exposición normal, no en una espectacular y super anunciada en la que hacen cola, como la que está en Bellas Artes de los impresionistas o el oro de los Hititas, de las que están apoyadas por un aparatote de difusión. Cuando hicieron la Galería del Auditorio fue por esa idea, porque en el auditorio se realiza la feria del hogar y ahí va la gente, porque la promueven intensamente en *spots* televisivos y en el radio para que vayan a la feria del hogar, y cuando ya no se hacía la feria del hogar, ¿quién iba a la pinche galería del auditorio nacional? La cultura se va con el fetiche, igual el MAM se puso ahí por Chapultepec, y, claro, sí lo ve mucha gente pero no hace colas; sí, los amigos sí, sí entra la gente, la verdad, pero tampoco se genera una tradición así de que vayan siempre. Sí ha mejorado pero tampoco es milagroso.

Las críticas que te han hecho, ¿cómo te han influenciado?

Son pocas, párrafos. No, la verdad salvo la más extensa de dos o tres cuartillas de Carlos Blas Galindo sobre mi exposición de fotografías polaroid no me he encontrado espectador o crítico profesional que llegue y me desmenuce como yo te he desmenuzado algo de mi obra en este momento, que llegue y te analice, todavía no he encontrado a nadie, los cuates, "¡ay, sí, pues muy bien!", por ahí una frasecita que Alberto Gutiérrez un día de un evento de vendedores ambulantes soltó: "bueno, los que vean los gritos de los

vendedores ambulantes y no vean lo que está representándose arriba ya es su problema", una frasecita. Generalmente la gente no se mete a analizar, ni los colegas, que sería una buena tradición si se lograra tener el nivel de profesionalización necesario para que te corrija: "no, mano, esto debe ser azul por esto y por esto", como decía el sueño de Siqueiros: "hablar entre herreros con términos de herrero". Se necesita profesionalización, aunque algo ya se ha logrado con las tesis y las licenciaturas, se ha avanzado muchísimo comparado con el analfabetismo de los años setenta, en que el pintor era práctico: "yo nada más pinto y que el crítico hable de mí"; ya hay otra situación: los jóvenes saben escribir, plantear un proyecto y hablar con sentido común de sus cosas y esto es un avance. En general la crítica es lenta.

Al preguntar para hacer una especie de glosario de definiciones de lo que era instalación, ambientación, objeto, performance, happening... cada uno de los autores, argumentando que no valía la pena definirlo porque sería clasificarlo y luego entonces sería limitarlo, ¿qué opinas al respecto?

Lo que pasa es que si estamos hablando en el primer y más alto nivel no hay definiciones, como no hay definición de ciencia así se lo estás planteando en serio al astrónomo, al biólogo; así sea premio Nobel se te va a zafar porque dice que no es pertinente; por razones didácticas y para complacer te puedo dar definiciones engañosas de cinco minutos de diccionario y salgo del paso, y parece que te contesté; yo a veces lo he hecho y te quitas de encima a la gente, si se puede, pero a nivel alto, ¿qué me interesa definir el performance? No es lo más importante, te puedo decir que el performance es una acción y la presentación documental de algo, ya te di una definición y te vas muy contento pero son respuestas de diccionario, la verdad el performance es un vasto fenómeno bastante complejo, etcétera, que si hablamos en serio no tiene definiciones. Una vez vino un arquitecto muy bueno, de la *Architectural Association*, que es una escuela de arquitectura de vanguardia, diez de Bellas Artes quisieran hacer las litografías que ellos hacen de refilón y finalmente hacen edificios así, pero, bueno, un alumno le estaba preguntando, "oiga, maestro, dígame, para usted ¿qué cosa es la arquitectura?", y él parecía como que se salía y decía: "no, es que la arquitectura es todo", y el alumno le vuelve a preguntar, "oiga, para usted ¿qué es la arquitectura?", "ay, sí traía la definición aquí en mi cuaderno pero creo que no la traje". Entonces sí se pueden dar definiciones compactas, pero...

Aquí entre nos veo ligados dos fenómenos, y me surge una duda; no sé qué tanto sea una especie de "no compromiso" al evadir la pregunta, o efectivamente sienten, con mucha convicción, el desinterés definirlo, porque para ellos no tiene ningún sentido.

Puede ser porque realmente no sé, puede ser porque estoy tan arriba que no me interesa y no se me da la gana el contestar y ni me he preocupado, y puede ser que te lo conteste de diccionario y te quedas tranquilo, pero lo que pasa es que en última instancia lo que sí se podría hacer es una definición de tendencia. Yo te puedo decir no lo que es performance, sí lo puedo hacer si me pones en un trabajo académico: el performance, independiente de mi trabajo, "es una acción, una presentación documental perteneciente y

ramificada del arte conceptual que maneja la acción, los tiempos y los movimientos", pero ahora pregúntame para mí qué es performance y sería acción a través de objetos o utilerías y ahí está la diferencia de tendencia con respecto a lo que podría ser el performance, que, además, en mi definición general tendría que abarcar desde Joseph Beuys hasta Marcel Duchamp, y a Gurrola, a Cuevas y a todos... decir que el performance se define a partir de los ochentas con características diferentes al happening y después de cada persona, luego después la definición académica generalizadora de lo que es performance en general, yo te puedo decir lo que es performance para Melquiades, y te digo que para mí es importante la utilería, pero en esa definición particular no estoy abarcando a otros que no usan la utilería, porque un performance puede nada más usar el cuerpo, sin utilería, sin peines, sin manitas, ni nada, su cuerpo, qué sé yo, con muchas variaciones de uso de ciertos elementos, los mismos que privilegian más el cuerpo, el otro privilegia los objetos y el otro elementos de magia, el otro de colorido. ¿Qué hace realmente? En serio, es difícil, hay que hacer más estudio, a la mejor tú la sacas como resultado haciendo una aproximación o de rasgos, yo mismo, te dije que me salí de la escuela. sí he teorizado sobre el arte y te podría decir del arte en general pero es una locura. He dado tres o cuatro conferencias de dos horas y al terminar me han preguntado "¿qué es el arte?", y les contesto, para quitármelos de encima, la verdad es que me llevo tres o cuatro horas porque estamos hablando en serio; se puede también transigir, dar una definición de periodismo. En Acción, pueden ser objetos, cuerpos, lo que sea. ser multidisciplinario, la diferencia con el happening muy a grosso modo son algunos elementos, no todos; el happening está definido de origen por Alan Kaprow como algo irreplicable, intransferible, intransportable, irretratable, etcétera. El performance no, sí puede repetirse, puede ser improvisado, puede destacar el cuerpo, los objetos, la escenografía, la escultura, la dimensionalidad, la iluminación, el movimiento, la repetitividad, en el performance puedo "comerciar" con la foto, con el testimonio por escrito o la crónica de aquello que finalmente es efímero pero eso no se valía en el happening; se pueden hacer análisis aproximativos e intuitivos así para salir del paso.

Acerca del tema de una Instalación, escribí un artículo en la revista *Nereidas* en que me preocupé de ese problema. No me acuerdo del nombre del crítico, pero compré un libro de viejo que se llamaba *El conceptualismo revisado*, editado por la casa de Barcelona, y ahí entrevistan a los conceptuales veinte años después, y uno de ellos dice que hay que acordarnos de que el libro fulano de tal del teórico perengano en Estados Unidos de 1966, y que si es la primera vez que como consecuencia de las tendencias minimalistas se da por primera vez el término instalación, antes no se manejaba esa palabra. La semana pasada empecé a leer a Truman Capote, por otras razones, porque traía una entrevista con Marilyn Monroe, y ya me seguí leyendo, ya voy con cinco libros, uno que se llama *Retratos*, y describe a Marcel Duchamp, que se retiró de la pintura para jugar ajedrez y de pronto dice: también ha hecho diseño de interiores. En una ocasión colgó unos costales de una galería (Truman Capote llama en 1934 decoración de interiores a lo que ahora llamamos instalación, pero se llamó así hasta 1966), y en ese libro de la entrevista de los conceptualistas revisados me pareció maravilloso encontrar el instante de la definición. Dice que en la escultura tradicional los elementos formales volumétricos son de la obra consigo misma, y en la instalación son los elementos de la obra con el entorno. Todas estas cosas son bonitas, y como eran cosas tan bonitas valió la pena un *Paper*, como yo le

llamo, que es la investigación seria para definir esas cosas sin miedo; hay que buscarle, hay que rascar y ya pongo los antecedentes que vienen desde Soto, con sus dos espirales, y ahí está perfectamente definido la diferenciación entre lo que es escultura tradicional e instalación, que son los elementos con el entorno, y luego vienen problemas de formato, hay instalación y ambientación, la instalación puede ser así chiquita o más grande, pero ya cuando es muy grande ya es una ambientación, pues invades el mesoespacio. La instalación la puedes poner aquí, allá, la puedes llevar a Los Ángeles, pero la ambientación depende de los hechos concretos, específicos, y no la puedes trasladar a menos de que te acomodes a las nuevas condiciones; es más específica pero también tú lo defines, tú puedes decir que es específica para acá, o que es transportable.

El objeto es la correspondencia con la escultura tradicional. Antes hacías una escultura de la Venus de Milo, y a la mejor ahora diseñas una jarra en forma de jirafa; el objeto es una escultura no escultura, no es escultura así, sino que puedes escoger una escultura abstracta, geométrica, puedes hacer lo que sea. Se borraron los contenidos originales de la escultura y pueden ser cualquier cosa, algo tridimensional simplemente, con más o menos carga simbólica, pragmática, poética; uno se acerca más a la funcionalidad del trabajo y desempeño y a la funcionalidad de la comunicación, y del simbolismo y del significado, y los dos son útiles pero en distintos campos.

Mónica Mayer

Pinto mi raya
Víctor Lerma y Mónica Mayer
González de Cosío #17
Colonia del Valle
México 03100, D.F.
México

Tel. (525) 5-23-04-19

Fax (525) 5-36-56-74

E-mail: pmiraya@dsi.com.mx

Pinto mi raya

**un breve recuento de casi 10 años de
proyectos de arte conceptual aplicado
(noviembre 1990 - marzo 1998)**

Víctor Lerma y Mónica Mayer

UNA MONEDA DE TRES CARAS

Pinto mi Raya surge en 1990 como un espacio alternativo o galería de autor, dentro del marco de otros antros similares promovidos por artistas de nuestra setentera generación (también conocida como la generación de los Grupos) como fueron El Archivero o La Agencia y los de otros artistas más jóvenes como La Quiñonera y el Salón des Aztecas. La sede original de esta mini-galería clandestina fue Sombrerete #505, en la Colonia Condesa.

Nuestro objetivo original fue crear un espacio que, a diferencia de museos y galerías, permitiera mostrar obra lúdica y crítica, subrayando la importancia del proceso. Desde entonces, más que presentarle al público una visión depurada de la producción artística, nos interesa promover interacciones, por lo que el criterio de selección de nuestras curadurías y proyectos siempre ha sido inclusivo. También nos apasiona la colaboración.

Cuarta entrevista.

Mónica Mayer

¿A qué atribuyes que se dé en México la aparición de las manifestaciones artísticas llamadas alternativas: instalación ambientación, objeto, acción de artista?

Yo creo que, como todas las otras manifestaciones, las tradicionales y las no tradicionales, son parte de las actividades que la gente desarrolla desde siempre, tengan o no una definición como trabajo artístico, pues eso ya es problema de nuestras definiciones. Yo creo que acciones como las de performance, desde los rituales más antiguos que se vienen haciendo, son como parte de lo que hace el ser humano; instalaciones, igual; especialmente en México tú ves la cuestión de la instalación en las fiestas populares, los tapetes que se hacen con semillas de flores, las chalupas en Xochimilco, los altares... Todas esas cosas son trabajos que se hacen porque somos humanos: yo creo, nada más, que ya viene en nuestra información genética.

Empieza a darse una especie de movimiento artístico aquí en México ya como que con más fuerza -en mi teoría- a partir de la “generación de los grupos”, aunque ha habido trabajo desde los años cincuenta con Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky. Yo creo que en México se empieza a dar con más fuerza en la generación de los grupos porque hay una serie de planteamientos políticos y estéticos para usar otros medios, para hacer un trabajo que no se venda necesariamente, sino que desarrolle la investigación artística, y creo que empieza como con más fuerza en este momento. ¿Por qué? Creo que porque hay también las condiciones a nivel mundial para que se dé esto, aunque no necesariamente los artistas que empezaron a hacerlo aquí en México estaban como siguiendo una moda de fuera. Creo que el trabajo de aquí tenía características muy particulares precisamente porque sí había en ese momento un movimiento de trabajo colectivo que buscaba trabajo político como, por ejemplo, todo el arte gay, el arte feminista, y que buscaba otros medios que funcionaran para poder explicar este tipo de ideas o poder transmitirlos a donde entra ya lo de los medios alternativos, que sería más bien la forma que el contenido. Creo que van esas tres cosas juntas del movimiento de los grupos.

¿Qué desarrollo han tenido? ¿Cómo ves a los contemporáneos? A los jóvenes que están creando ahora, que se agarran de estas técnicas, ¿vale la pena llamarles así?

Es una de las cosas que más me preocupa a mí, pues había habido cierto seguimiento en la historia del trabajo. Bueno, está el muralismo y la reacción a esto es la ruptura, hay una transición hacia el movimiento de los grupos y de repente hay un vacío espantoso después de los años ochenta, cuando se regresa a lo de la pintura, y se retoman todas estas cuestiones ya en los noventa, sin tener la menor idea de lo que pasó antes, de lo que pasó en los setenta. Creo que todo lo que pasó en esa década y demás no tiene ninguna relación ni vínculo con los noventa; ahora empieza a ser un trabajo muy aceptado a nivel internacional, y empieza a haber más relación con Estados Unidos: primero, porque hay un sistema de becas y un intercambio

(instaurado hace unos cuantos años apenas) con ese país, y segundo porque mucho del trabajo de los jóvenes tiene que ver con lo que ha pasado en Estados Unidos y su afán “refritero” de buscar el mercado. Aunque ahora sí hay posibilidades para eso, más que sólo hacer un seguimiento del desarrollo de lo que había pasado aquí anteriormente.

Hablando con Helen Escobedo, ella me comentaba que no creía tanto en las generaciones, sino en las empatías con las personas. Particularmente tengo, y de ahí el tema de este trabajo de tesis, una identificación con su generación, por ser ustedes activistas y poseer un manejo conceptual muy claro de lo que quieren hacer. Creo que la tendencia que se ha dado es mucho más formal, como tú lo mencionas, es estar dentro haciendo instalaciones, y creo no hay una reflexión de nuestro momento histórico, que creo que es algo que ustedes se tomaron muy en serio, inclusive hasta estos días.

Estoy de acuerdo en lo que dice Helen acerca de las empatías y demás. La cuestión de las generaciones no es tan rígida; quizá lo que ha pasado, y también pasó con nuestra generación, sea el hecho de que no haya un apoyo teórico que indique quiénes son los artistas contemporáneos mexicanos que siguen esta línea; por ejemplo, los que están influenciados por el grupo de Francis Alys, Melanie Smith y toda esa gente que vino a nuestro país. Creo que así pasó cuando llegaron a México los surrealistas, después de la Segunda Guerra Mundial: una ola de extranjeros que traen otras ideas, lo que no necesariamente es malo. No estoy diciendo que su trabajo sea mejor o peor que el nuestro, pero aún no se ven con claridad sus trabajos ni sus propuestas, ni si podía haber una relación con la generación anterior.

El hecho de que haya una generación que abre: la de la escuela mexicana de los muralistas, y luego toda la generación de Anguiano, que copian nada más, que son buenos refriteros de lo anterior, implica una ruptura, para no hablar de todos los Castro Leñero, Irma Palacios y todos los que han vivido de esto ya que abrieron. Lo mismo pasaría con nuestra generación, con los que abrieron y con los que están copiando. Yo no me identificaría con los que están haciendo un trabajo igual, sino con los que están haciendo algo con un espíritu similar, algo totalmente de su momento.

¿A qué problemas, como estudiante de pintura, te enfrentaste cuando decidiste expresarte mediante conceptos?

Desde el momento en que Helen empieza hasta ahora han pasado veinte años, y sí hubieron cambios. Empiezo a trabajar en un momento en que todo el arte conceptual está en pleno. Recuerdo que todavía en San Carlos estaba leyendo el libro este de Constan Maller que se llama *Arte conceptual*. Uno dice: “¿cómo es posible?, éste es otro rollo completamente diferente”; esto vino a romper esquemas entrando en otro momento. Lo más interesante fue cuando decidí hacer un trabajo feminista, que fue con lo que empecé desde que estaba en San Carlos. Sucedió como una necesidad absoluta y personal, y no estaba de moda. Estaba cuajando en México cuando fue el año Internacional de la Mujer. No había tenido la necesidad de meterme

en los rollos feministas, pero esta necesidad nace cuando en San Carlos asistí a una clase en la que hubo una conferencia en que una chava habló sobre las mujeres artistas, y al final en la discusión mis compañeros decidieron que las mujeres por su capacidad biológica de madres no eran igual de creativas que los hombres, ¡y que por ahí se nos iba la creatividad!

Si éstos son los cuates, así, progresistas, artistas, estamos amolados. Es un argumento totalmente sin fundamento científico. Y no había manera de hacerlos entender -estamos hablando de 1976-. Muchas cosas no han cambiado demasiado: ahí están los prejuicios todavía. Sí ha habido avances, pero luego se cerró la escuela por una huelga muy grande, y se cambiaron los planes de estudio; todo mundo ahí en la lucha... nos sentíamos emocionados, y en una ocasión vi, al entrar al baño de las mujeres, un letrero que decía: "COMPAÑERA: HACER EL AMOR, APOYAR AL COMPAÑERO EN PIE DE LUCHA", o algo por el estilo... Si estamos en la lucha todos, está muy bien que hagamos el amor, padrísimo, qué buena onda, pero no para mantenerlos en pie de lucha, si nosotras también estamos en pie de lucha; así que pensé: "algo anda mal, algo está pasando", y empecé a plantearme todos esos rollos, y eso sí no estaba bien visto. Los diez años que nos echamos después... me fui a estudiar una maestría a Estados Unidos en una escuela de arte feminista, regresé y empezamos con Polvo de Gallina Negra, y creo que a la fecha es algo que no acaba de cuajar muy bien. Polvo de Gallina Negra es un grupo de arte feminista que tuvimos Maris Bustamante y yo durante diez años, más o menos. Ahí se daba todo un planteamiento. Para mí son como las bases de lo alternativo en cuanto a lo que estábamos planteando a nivel temático y de trabajo, y alternativo también ante lo que estaba pasando en Estados Unidos y Europa en ese movimiento, y eran movimientos azotadísimos. Lo que hacíamos Maris y yo tiene sentido del humor; siempre fue como muy chistoso y de botana, porque es muy difícil tratar temas como violación, aborto y ese tipo de cuestiones en México a través del arte; que te oigan sólo con el sentido del humor, si no, no hay manera, y además es parte de nuestra idiosincrasia; dentro de eso hay que plantear nuestros medios, cómo los vas a distribuir, se es alternativo en cuanto a qué... Mucho de nuestro trabajo era por televisión, radio, periódico: buscábamos los medios masivos de comunicación. Todo esto yo creo que ni se ha estudiado, ni visto, ni recopilado, ni documentado ni ha pasado nada, sigue siendo "alternativo" en cierto modo. Por ejemplo, Jorge Alberto Manrique hizo su discurso de entrada a la academia de las artes o no sé qué y nos menciona, pero uno piensa: "ninguno de los críticos ha hecho algo, estudiado o analizado", y por eso uno acaba escribiendo también. Empecé a escribir porque nadie ha escrito algo, y por eso lo hago yo: porque no hay de otra.

¿Cuál es tu visión del futuro de estas manifestaciones?, ¿crees que verdaderamente tengan una evolución? Hablabas de los refriteros: ¿crees que ya están agotadas?

No, creo que lo divertido de ellas es que no se acaban, que no hay definición, en el momento en que realmente lo logres definir ahí probablemente se morirán, pero si consideras que el arte, por lo menos para mí, es una forma de analizar ideas, entonces esas manifestaciones son formas de conocimiento, de entender el

mundo, de poder mezclar lo que pasa en el inconsciente con lo que pasa en el consciente, y así con la historia, con el presente, con las técnicas, con toda una serie de cosas; son una forma de pensamiento.

Al contrario, creo que esto se va ir abriendo más y más. El único problema será que la sociedad encuentre formas de financiarlo. En el momento en que valgan madre las becas -que yo critico mucho, más bien por la forma en que las han otorgado-, en el momento en que no haya forma de financiar este tipo de investigación, va a tronar, porque es muy difícil mantenerlo solito, a diferencia de la obra plástica, pues los cuadros sí se pueden vender, hay un objeto; que haya o no haya un objeto sí produce ciertas interferencias.

Yo creo que los cambios entre lo que se consideraba performance hace veinte años y lo que se considera hoy en día son bárbaros. La variedad y multiplicidad de propuestas son padrísimas. Sí hace falta que haya escuelas, documentación y toda esta cuestión para que se pueda trabajar bien.

Que hay mucha obra muy aburrida dentro del performance y la instalación... pues como pasa con los cuadros: noventa y cinco por ciento de la obra es aburrida, y lo ves y dices: "ya le vi, qué mal hecho está", pero igual pasa con los cuadros. También hay que darle chance a que lo "alternativo" tenga su alto porcentaje de cuates.

Cuando se presentan instalaciones, objetos... la gente dice que son horrorosas, casi todas son malas; ven una y califican a todas como malas. Opino que sucede lo mismo con las pinturas, esculturas... Hay buenos pintores o escultores, y también hay malos. La gente no lo perdona a uno. ¿No has reflexionado en que la gente les exige mucho a ellos?

Siempre, como a cualquiera que está tratando de entrar al club, siempre se le exige más. Se puede hacer un paralelismo con la cuestión de las mujeres, si quieres llegar a ser una mujer con un puesto alto en una empresa tienes que ser veinte veces mejor que todos los demás; igual en esto, con las desventajas de que no hay libros. Cómo cuesta trabajo encontrar bibliografía en español, cuántas clases hay de estos géneros en la escuela... está uno sin herramientas y le exigen a uno el triple, y para colmo viene competencia desde fuera, mientras aún no se establece bien el asunto y queda uno como ignorante y sin talento; se nos juzga con los parámetros de acá sin haber quien establezca los parámetros de aquí.

¿Cuáles han sido las políticas culturales alrededor de los medios alternativos en México? ¿Cómo se han enfrentado estas manifestaciones alternativas al problema de la institucionalización de las artes?

Para mí ha sido divertido ver el proceso: primero el performance era cosa agregada a una exposición, si es que lo querías hacer, como un extra en una exposición de pintura o de dibujo, como para ser creativo. Veinte años después sí empieza a institucionalizarse, y hay peligro: una Ex-Teresa ya en distintos lugares empieza como a tener magia, becas... se ha dado en los últimos cinco, seis, diez años, y es un cambio

bárbaro, claro, con sus peligros. Por un lado es muy bueno que se institucionalice, que haya apoyos, que haya un antro que se dedique especialmente a ello. Pero, por otro lado, veo que ahora todos los artistas se preocupan por hacer performance de sólo media hora, para que quepan en los programas de Ex-Teresa, y esto es una limitación por parte de la institución; tienes que hacer performance de manera que no sea peligroso, porque lo estás haciendo dentro de una institución. Es un terreno pantanoso: por un lado empiezas a tener los problemas de la institucionalización y por el otro no tienes todavía las ventajas, todavía no hay libros, clases, críticos, y todo esto sí daría una institucionalización más en forma, bien hecha, para que sí funcionara el sistema. Aquí los artistas están en una situación peligrosa, porque la institución de por sí tiende a limitar mucho al artista.

Hay que entablar una relación en la cual la institución sí apoye, pero no amuele; pero ahí va, no es algo raro; la bienal tridimensional que hubo el año pasado ya aceptaba performance como algo normal, como parte del trabajo y la instalación. Ya hasta se ha ido “al otro lado”, aunque de repente se le da demasiado énfasis a todo esto como el único tipo de trabajo válido.

¿Qué ideas tienes para mejorar esta problemática?

Una sería fomentar clases y talleres, que un lugar como el Ex-Teresa funcionara como el Centro de la Imagen. Sería el tipo de cuestión por donde debería de irse, un centro donde se documente, se hagan publicaciones, investigación, donde se den clases y además se presente el trabajo. Me gustaría un modelo de este tipo para que funcionara bien; obviamente debería haber más dinero para becas, para producir. De nada sirve si no estás creando un público, si no estás creando documentación o si no estás distribuyendo esa documentación.

Si asistes al Centro Nacional de las Artes no encuentras un solo vídeo de performance; hay quince folletos de instalación, los cuales son como cataloguitos de exposiciones. ¡Y es la biblioteca del Centro de las Artes! Hicimos no hace mucho un performance precisamente para hablar de eso, como están documentados, supuestamente son los encargados de documentar el arte mexicano y no tienen nada de lo no objetual. Entonces, nuestro performance fue hacerles una limpieza, con una yerbera y todo, ya que era la única solución mágica para solucionar eso tan desastroso, pues es fundamental documentar, que haya alguien que escriba del performance. ¿Quién escribe? Rarísimo. Yo no soy crítica, medio hago crónicas, no me interesa hacer un trabajo crítico, sino más teórico; nada más medio reseño. Si no hay quien escriba o documente es como si no se estuviera haciendo nada.

Sí, hay cosas concretas a nivel de lo que se tiene que hacer para fortalecer ese sistema, como talleres, que traigan gente de fuera, como Gómez Peña, que ha estado dando cursos o Mary Salgado y yo. Es como si hubiera dos talleres eventuales de pintura al año.

En mi curso les pregunto: “¿quiénes de ustedes han visto un performance?”, y más de la mitad ni siquiera ha visto uno; les pregunto: “¿qué hacen aquí si ni siquiera han ido a ver uno?” ¿Cuándo vas a un curso de pintura si nunca has visto una pintura?

Es rarísimo. Por ejemplo, en la Ibero ya están cambiando poco a poco, no tenían arte contemporáneo que fuera alternativo, llegaban cuando mucho al Muralismo. No se puede. Al contrario, tienes que empezar por lo que está pasando en tu momento y luego, ya, si llegas a los griegos, pues qué bueno, ¿no?

Todo va cambiando, y no hay historiadoras. Empiezan a salir dos o tres que están interesadas en este rollo; serán las futuras funcionarias y las futuras críticas, pero sin nuevos planteamientos chistosos.

He visto que cada artista tiene maneras específicas de planear un proyecto, de hacer instalación, de hacer performance, y me gustaría que quedara documentado ese sistema de producción. ¿Cómo realizas este proceso? ¿Podrías explicarlo partiendo del ejemplo de una obra concreta? ¿Cómo escogiste ese tema de investigación? ¿Cómo desarrollaste ese proyecto? ¿Cuál era tu intencionalidad y expectativas? ¿Cómo financiaste ese proyecto en particular?

Yo tengo dos lados en mi trabajo. Uno que son mis propios dibujos, y la paso feliz, pues es el rollo personal con que saco mis tensiones, y otro es el trabajo conceptual, y en estas cuestiones casi siempre lo he hecho en colaboración. los primeros diez años, con Marys Bustamante en Polvo de Gallina Negra, y desde finales de la década pasada con Víctor Lerma en Pinto mi Raya, que es el nombre del proyecto. Es más un proyecto general del cual parten las distintas obras. El trabajo en colaboración y en pareja tiene características muy particulares.

Éstas son ideas en las que se prende sea uno o el otro en temas que nos interesan. Nuestro interés en Pinto mi Raya ha sido hablar del sistema artístico; lo que queremos es lubricar el sistema artístico para que funcione; hablar precisamente de todas estas carencias de que, si yo estoy haciendo mi producción, vale madres si no está todo lo demás, si no está el sistema en que caiga este trabajo, absolutamente. Estamos haciendo pura pendejada, no estamos haciendo nada.

¿Qué vamos a hacer para que funcione? Nos interesa recopilar lo que sale en prensa: llevamos siete años guardando todo lo que se publica. Éste es también un proyecto conceptual: algún día expondremos las aproximadamente siete mil críticas de arte en una pared. Todas parten de lo mismo; hay una actitud diferente a lo que habría de otros países, con otras culturas, otra actitud, como, por ejemplo, el recolectar basura y exponerla, como Basement en el Museo Carrillo Gil.

Este proyecto de recopilar la crítica es más o menos financiable, puesto que se vende en fotocopia, como egoteca. Para nosotros es un proyecto artístico que se sale de las definiciones hasta que lo exponamos en una galería, y entonces lo hacemos valer por eso.

Otro proyecto partiendo de lo mismo es éste: hicimos una exposición que se llamó *De crítico, artista y loco todos tenemos un poco*, en la cual los críticos que contestaron a nuestra invitación hicieron obras y los artistas escribieron en sus columnas, en los periódicos donde nos dieron como ocho columnas distintos críticos. Esto no con el afán de que fueran artistas frustrados, sino para que vieran cuál es el proceso de un trabajo artístico, ver si les pasaba lo mismo -me faltó lana y ahora qué- que a los artistas. Fue un proceso muy divertido, tanto para los artistas escribir, como a los críticos crear, aunque a los artistas -caso curioso- les costó más trabajo escribir.

Otro proyecto fue convocar a un concurso El Último Encuentro Nacional RIP (Rebeldía ante la Impotencia Plástica). Convocamos a hacer performance de los semáforos, diseñar timbres eróticos, que fue lo que más éxito tuvo, diseñar marchas, manifestaciones y plantones, y redactar textos de arte conceptual, todo para estimular la producción de estos campos. Ves Performance en cada esquina, pero, ¿por qué no ha habido una mayor relación de los artistas con el exterior ni han hecho más trabajo con ese público, siendo que antes sí había? Se dieron los premios en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

El proceso es ir desarrollando y discutiendo uno la idea hasta cuajarla. Generalmente nos gusta trabajar con otras personas en este tipo de proyectos, invitar, por ejemplo, a Karla Rippey, a distintas asociaciones, como al Comité de Trabajadores de las Artes Visuales en Defensa a la Libertad de Expresión, a la Araña de Peluche o a Polvo de Gallina Negra, entre otros. Generalmente este tipo de proyectos los financiamos nosotros completamente, y éste es uno de los problemas: encontrar financiamiento para hacer proyectos. Los proyectos de Polvo de Gallina Negra han sido temas que tengan que ver con la mujer, y en Pinto mi Raya tienen la función de lubricar el sistema artístico.

Tengo entendido que Pinto mi Raya se maneja como una serie de suscripción anual. ¿Cuál es el objetivo de este proyecto?

El trabajo que hacemos en Pinto mi Raya es una compilación de crítica quincenal, y esperamos en un futuro hacer una buena base de datos que funcione estando abierta la suscripción de Pinto mi Raya al público en general, con un costo de tres mil al año. Lo vemos autofinanciable, no como negocio, porque son pocos los suscriptores; es curioso que nada de lo que es de nuestro campo da como negocio. Va siendo frustrante todo esto.

No doy clases, doy cursos de repente en algunos lugares, porque a mí no me gusta que la gente esté ahí a fuerza. Cada curso que doy es distinto.

¿Qué impacto tiene tu trabajo en el medio cultural mexicano?

Yo creo que ha sido totalmente invisible. Qué importancia e impacto puede tener cuando en esta sociedad todo se valora económicamente. El trabajo que uno hace no tiene ningún valor económico, y sí me interesaría que lo tuviera.

Al visitar la Feria de Arte en Guadalajara, maravillosa, con puro trabajo alternativo me doy cuenta de que no hay nadie de mi generación, y me pregunto, ¿algo ha estado mal? Abre uno y luego los otros son los que aprovecharon. Los muralistas, los de la ruptura, abrieron, pero a ellos les fue muy bien, y nosotros no vivimos de nuestra producción personal, sino de la utilería que hacemos: clases, becas... ¿Qué es lo que no funcionó con ese trabajo? ¿Que no pudimos actuar como cómplices de los críticos? Trato de darme explicaciones a esto y no sé si es por cuestiones de la crisis, de cuando subió el papel y los primeros en ser despedidos fueron los críticos de cultura. Pero... ¿dónde más ha fallado?, ¿cómo le vamos a hacer para reensartar, para que se conozca ese trabajo?

¿Qué opina la crítica de tu trabajo?

Yo he tenido críticas de mis dibujos, jamás de una instalación, performance o de Polvo de Gallina Negra. Una que otra sobre Pinto mi Raya, que Carlos Aranda planteó como mi proyecto conceptual. A nosotros eso nos cuesta trabajo comprenderlo. Creo que hemos empaquetado, en ocasiones, mal nuestro producto, tanto que ni parece que es un producto; me canso en ocasiones, porque hasta lo escribo, lo hablo y no se oye. ¿Cómo voy a hacer una retrospectiva de mi trabajo, si pasa desapercibido? No he visto que se le escriba mucha crítica a nuestro trabajo como generación, y lo curioso es que se hacen muchas tesis de nuestro trabajo. Ibero, Jalapa... mi esperanza es que el trabajo sí quede, pero hasta dentro de veinte años, cuando esté la generación que está haciendo sus tesis ahora.

¿Qué tanta influencia ejerce la crítica sobre el desarrollo del trabajo de los creadores como ustedes?

No ha influido, pero sí tendría que haberlo hecho porque podría darle una congruencia a lo que hay entre una generación y otra. Yo creo que hay una función de la crítica del arte y la teoría del arte, no para decirte lo que estás haciendo, sino para reflexionar sobre ese trabajo, y no se ha dado. Nosotros como generación estamos muy dispersos, y no hay comunicación para una discusión o debate.

¿A quiénes reconoces como parte de tu generación?

A Felipe Ehrenberg Enríquez, a Helen Escobedo, -que brincó de la Ruptura a ésta-. Considero que Felipe y ella como hermanos mayores empezaron, con eso y dieron el brinco. Yo me identifico con la

generación de los grupos de los años setenta: El Grupo Suma, El No Grupo, Proceso Pentágono, más por edad que por los planteamientos: el trabajo colectivo, el abrir la definición política a otras cuestiones y el uso de lo no objetual.

¿Cómo definirías instalación, ambientación, arte objeto, performance, happening?

El happening sí lo puedes definir porque pasó en un momento específico, con Alan Kaprow y John Cage, que fue un antecedente de lo que sigue habiendo después del performance. A mí me gusta más el trabajo que no tiene esas definiciones, que es difícil de reconocer, que es difícil de nombrar como trabajo artístico. Todas estas son manifestaciones humanas, son procesos de pensamiento y reflexión con distintos elementos de reflexión, y que pueden utilizar cualquier método y forma para entender dichas cuestiones. Que no tenga una definición específica, porque cuando lo defines ya lo cerraste. Me interesa que se pueda organizar una exposición con críticos y artistas, y eso es mi trabajo artístico.

Me interesan hacer valer las formas de reflexión artísticas, obviamente basadas en la historia del arte. con bases, no cualquier cosa; no se vale que todo sea. Quizá sea bueno definir las para poderlas estudiar; hay que reunir las obras que están basadas en el tiempo y las que no, por ejemplo. En Ex-Teresa, en los concursos de performance, se cae en la institucionalización del performance de treinta minutos; habría que encontrar otra forma de definición, más que para limitarlos, para entenderlos.

Sí hay definiciones específicas de lo que es una instalación, performance y demás... Similar es pedirle a la gente que defina pintura. Está difícil desde lo que uno hace; a fin de cuentas es una forma de reflexión sobre la realidad.

¿A la gente le angustia la ausencia de definiciones!

Hace poco aquí en el Chopo hizo un performance una inglesa y al final abrió la discusión. Sobre las definiciones, me intriga mucho el porqué tendemos a eso de definir. Un acompañante de la inglesa -quien es directora de uno de los centros más importantes allá de este tipo de obra- decía que lo padre es que no tiene fronteras, y lo padre es que puede romper con todas las fronteras.

Se podría caer en el "se vale todo", el no compromiso, ¿no crees?

Yo creo que no todo se vale. No tienes que hacer un trabajo que te agrada a ti mismo; por ejemplo, un chavo que rompe un vidrio y se corta todo. Si te quemas con los ácidos es porque no sabes usar los materiales. Tiene uno que conocer muy bien lo que ha estado pasando en la Historia, no puedes llegar de improvisado a hacer. Sí hay reglas, y puede salir gente que de repente tiene mucho talento y empieza a hacer cosas propositivas, pero si no conoce su medio y su contexto no va a funcionar. Si no hay documentación,

cómo le dices a la gente que esto es una charlatanería; si no hay historia, ni críticos... Y en la pintura es lo mismo. Hay gente que pinta sin tener la idea de por qué lo está haciendo. Quizá la gente podría hacer performance como terapia personal, terapia de arte; dónde hay lugares, dónde se junta todo eso. La gente pinta los domingos... son distintos los objetivos. Si de veras estás planteando algo, sí tienes que conocer el medio en el que estas haciéndolo, porque se cuele gente que no lo sabe, y de repente sucede.

¿Por qué se dan estos colados?

Se dan en todos lados, y se dan más cuando no hay planteamientos claros ni políticas claras, o escuelas... Se da tan grave en lo alternativo como en mujeres artistas. Son como en el MUCA (Museo Universitario Contemporáneo de Arte) con la exposición *100 formas de pensamiento, de frontera a frontera*, exposiciones donde se mezclan señoras con artistas profesionales o semiprofesionales; error de museografía. No tienen la menor idea de lo que están hablando. ¿Quiénes son las mujeres artistas profesionales? Sabiéndolo, las metes a una exposición; luego, ¿quiénes son las domingueras?, y las metes en otra. Porque también tienen que tener sus espacios, aunque cuestionaría mucho que ese espacio fuera la UNAM. No han tomado en cuenta que han habido veinte años en que se ha reescrito la historia de la mujer en el arte con planteamientos muy fuertes a nivel internacional y con una teoría. Si hay performance e instalaciones, hay gente, que está empezando en eso y no puedes ignorarla. La puedes ignorar menos que un mal cuadro.

Maris Bustamante



Maris Bustamante
"Las Vacas"
UAM Azcapotzalco
1995

Quinta entrevista. Maris Bustamante

Me interesa hacer un glosario de definiciones sobre Instalación, objeto, performance hapening, etc.

Cuando todo esto se puso de moda, después que nosotros empezamos en los años setenta, les explicábamos lo que es una acción porque no se usaba el término “performance”. Lo interesante era que ni ellos ni nosotros enlazábamos con un lenguaje común de esa época, en la que cada quien le ponía el nombre que se le ocurría, haciendo planteamientos con su trabajo. Hoy las cosas han cambiado totalmente.

Hablar de performance e instalación creo que es hablar de particularidades. Me ha interesado el tratar de ir creando un “estructo”, un “constructo” teórico de conocimientos que nos permita entender que aún estas variables no objetuales que hoy conocemos muy bien (y que se han puesto de moda y por ello hay mucha falta de seriedad), que estas propuestas no son las últimas o las finales, sino el principio de una serie de actitudes que hablan de las nuevas formas de pensar el arte en el mundo. Como yo lo veo, los no objetuales, de acuerdo con la población general de artistas visuales, somos un porcentaje pequeño, de ahí que nos ha interesado escribir para ir identificando estas cosas con una conciencia histórica más accesible, y así evitar esta falta de seriedad. A raíz de una amistad muy profunda con Juan Acha en México, y con otras personas en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, asumí, desde los setenta, la idea de ir encontrando el nombre, la etiqueta, de decir que todo esto son estéticas diferentes, no tradicionales, no convencionales, o nuevas formas de pensar.

Estas estéticas no objetuales, o no idealistas, desde el nombre plantean nuevas formas de pensar; estas estructuras de pensamiento, gramaticales, sintácticas, son textos que plantean cosas diferentes. Juan Acha habla de que los alemanes son los que habían aventurado el término “no objetual”, que distingue la obra objetual; esta última es la tradicional, cuya conceptualización, producción, consumo, y repercusión en el comercio del arte ya se conoce.

Las artes no objetuales buscan otro tipo de objeto, no es que no lo tengan, pues al final el conocimiento siempre tiene un objeto. En el conceptualismo, al desaparecer la materialidad del arte de la manera tradicional, de todas formas encuentra un nuevo objeto; puede ser incluso la idea como concepto.

Con mis investigaciones trato de demostrar que todo lo que ha sido el desarrollo de la cultura en México se ha afiliado primero a la cuestión europea.

En 1935 Samuel Ramos publica un libro que se titula *Perfil del hombre y la cultura en México*, en el que plantea que en México no existe una cultura propia, sino que la que manejamos es europea. Creo que esta cuestión de las crisis cíclicas económicas han puesto de relieve que hay nuevas maneras de pensar, por razón

de supervivencia, regresando sesenta años atrás, recuperando a autores como Samuel Ramos, porque creo que estamos en condiciones parecidas. Esta idea de que en México no existe una cultura propia lo vemos en propuestas importantes, como en 1922, en el movimiento estridentista de escritores. Es importante que artistas no objetuales volvamos la mirada a los estridentistas, porque la escuela mexicana que creó una cultura nacionalista y que se formó en los veinte derivó en objetos, y aunque sus ideas eran socialistas, progresistas de avanzada en cuanto a llevar el conocimiento a los amplios sectores de la población, creo que conceptualmente nos parecemos más a este nuevo tipo de artistas, a los estridentistas. Ellos estaban muy preocupados por la innovación en la forma de la escritura, estaban al tanto de las últimas propuestas de las vanguardias europeas, y de los poetas de todo el mundo. Los mexicanos también estaban bien informados, pero se iban a la parte más tradicional del manejo de los materiales. Por ejemplo, en los murales, ellos se iban a una investigación histórica en las técnicas tradicionales para tratar de encontrar nuevas formas. Siqueiros innovó un poco en ese terreno cuando empezó a usar la piroxilina. Por mi parte, me identifico más con los estridentistas que querían utilizar elementos propios de este lugar, de este caldo de cultivo, para hacer una cuestión de avanzada imaginativa y creativa, retomando la idea de que la cultura en México siempre ha estado a la zaga de la hegemonía cultural europea. Hay que ver que los intelectuales de la talla de Octavio Paz, que son muy importantes, en mucho de sus ojos y en mucho de su forma de ser y pensar voltean al razonamiento europeo, saben manejarse por el mundo: hablan francés, inglés, lo cual está muy bien porque los artistas mexicanos de avanzada no se muerden el rebozo en ningún lado. Lo que quiero decir es que pareciera que estamos a la zaga de aquel futurismo de fines del siglo pasado, de los dadaístas y de lo que ha ido sucediendo en Europa y Estados Unidos.

Quiero enfocar que estas estéticas no objetuales, distintas de las tradicionales, tienen esa aportación, que no tratan de seguir a la zaga de estas hegemonías culturales en que está involucrada la especie humana. Estamos en épocas en las que se tiene que pensar política e ideológicamente de avanzada. No se trata de reconocer influencias de nuestras gurús y portarnos como saltamontes hincándonos ante todos esos dioses. Derivo que estas estéticas son necesidades que tiene la especie humana en su camino de evolución de descubrir nuevas formas de intercomunicación. En ese sentido creo que las estéticas no objetuales satisfacen una necesidad de comunicación a través de las artes, de las ciencias, que son formas de pensar que se generalizarán en la cultura humana, y que estaban esperando un momento histórico para aflorar, como todo, aceptando lo no verbal y lo gestual. El performance es una pequeña muestra de esta necesidad humana de hablarse, intercomunicarse e intracomunicarse a través de estas estructuras, definidas en las acciones de artista. Lo que se llama performance no tiene nada que ver con el teatro; la gente que lo hemos desarrollado procedemos de lo visual; tengo entendido que en España es al contrario, ahí la gente que se dedica al performance viene del teatro de vanguardia y la cuestión escénica. En México, que se sube a un escenario, foro o lugar para emitir ideas no necesariamente está haciendo teatro.

Para mí las acciones del artista son estructuras sintácticas y gramaticales no tradicionales en relación con que su estructura ya no parte de la dramática tradicional: principio, desarrollo, final y epílogo. Estas

formas las ha ordenado el teatro, se han ordenado en todas las formas de intercomunicación y las vemos en todos lados. Se considera que el principio de una persona es cuando nace, y yo creo esa persona va a ser aún antes de que nazca porque ya estaba, si es que iba a nacer. Nos ordenamos en estas estructuras semióticas y narrativas, que en la realidad no se dan así, para poder comunicar ideas sobre la vida, labor que intentamos hacer los artistas. No necesariamente tienes que usar esa estructura tradicional para que se entienda la vida. De hecho, el performance y sus acciones son estructuras narrativas no tradicionales cuya estructura sintáctica y gramatical no maneja esa estructura tradicional de pasos, sino que es estructura alógica. Este sentido hace que la gente que no maneja estos elementos, está acostumbrada a las lógicas tradicionales, lo perciba con una cierta dificultad. Las narraciones alógicas plantean una lógica diferente, no son ilógicas porque no se entiende. Si la estructura está bien armada es una estructura alógica, en general es una estructura atomizada, fragmentada, cuyas partes nos dicen cosas con un ordenamiento diferente, descubriendo, para mí, que la vida es un performance, porque las cosas en la vida no las entendemos cuando nacemos, sino sólo en distintos momentos de la vida cotidiana. En ese sentido somos capaces de crear propuestas de creación, pues el arte y la ciencia son las dos formas supremas con que el ser humano satisface esa necesidad de creación; incluso al final es cuestión de supervivencia. Todas estas estéticas no objetuales, estructuras narrativas alógicas, instalaciones, performance, arte correo, arte objeto, arte fax, y todo lo que se viene, va a ser muchísimo más interesante que lo que hemos visto; lo que se está tratando de hacer es entender que hay una evolución en la especie que se aleja de lo animal. La idea de crear conocimientos, cuando se pone de moda, deja de generar conocimiento, porque a las personas que lo hacen no les interesa crearlo, sino sólo sentirse que están trabajando en algo, practicar una nueva técnica. En ustedes como generación veo un compromiso que penosamente está dentro de un mismo paquete por conveniencia. ¿Cómo hacerle para que en el menor tiempo tener más éxito y dinero?

Hay una diferencia entre ser un político y ser un artista. Ser político implica organizar todas las variables para que todo funcione de la mejor manera, que todo sea lo más productivo y obtenga los mayores beneficios. Los artistas tienen que ser muy selectivos, porque están tratando de crear un sistema nuevo. Para mí un artista es aquel que inventó un sistema nuevo que hace que avance la especie, que cree conocimiento y que explique cómo.

Mi trabajo de investigación es selectivo. No puedo estar investigando a todos los creadores, pero sí seleccionar los problemas, y explicar lo que están haciendo. No se puede comparar el cuadro de caballete que lleva setecientos años con las estéticas no objetuales de los cincuenta. De ahí la importancia de que en tan poco tiempo éstas se distribuyan y se acepten. En una de mis investigaciones que no he podido terminar, que es el primer inventario de las formas PIAS en México (P = performance, I = instalación, A = ambientación), cuando preguntaba: “¿cuántas instalaciones, performances y ambientaciones tiene Helena Escobedo?”, al escribirlas se hacía muy largo. Entonces se me ocurrió este nombre y así podía preguntar: “¿cuántas PIAS tiene Helen, o aquél...?” Como conclusión y en plan de chacoteo, decir si este tipo de artistas somos considerados “impíos”, ¿qué padre que seamos los que armemos las formas “pías” que van a ser las formas

piadosas para la humanidad! Empezando como un juego para algunos de nosotros fue quedando y a la gente le gustó; de hecho, creo que hasta Raquel Tibol ha usado esto de las formas PIAS en su libro que abarca el rescate de los efímeros perdidos en setenta años, desde los estridentes de 1922 hasta el 92, donde lo cerré por ser de los setenta y estar alejada de los noventa; me concentré mejor en éstos, pues ya después vendrá lo otro. Tengo que terminar esta investigación en este año.

En esa búsqueda de esos soportes, cuando no se hablaba de performance, instalación ni nada de esto, existen elementos que he ido recuperando, que en aquel tiempo fueron considerados puntachos estudiantiles, sofisticaciones, actos de exhibicionismo; eran eventos que ya en los estridentistas mismos se daban, y no se les decía que estaban haciendo un performance, sino que eran acciones; se consideraban bastante agresivas, también las de los dadaístas, retomando toda una narrativa de acá, formas narrativas mexicanas.

A nuestra generación le interesó mucho recuperar la cultura popular urbana: ya por ejemplo en la época de Diego Rivera se recuperaban y se valoraban las piezas prehispánicas al nivel máximo. En ese sentido entendían que había que recuperar lo de nosotros, aunque en este momento el proceso de globalización está cuestionando la identidad, la soberanía y todas estas cosas, alterando el concepto de patria y nacionalismo, generando mucha desorientación. La gente cree que ya no hay que hablar de nada de lo propio por ser un país grandote nada más (la aldea global), y no. Por haber bloques y globalización económica, se está globalizando también el conocimiento, y así como en la globalización económica se está transformando el concepto de frontera económica, pienso que eso mismo está calcado en el concepto de interdisciplinas artísticas. Por eso se dan estas estéticas no objetuales que recuperan detalles y recursos o requerimientos de cualquier área antes impensable; si una sola persona usaba varias, se veía muy mal, como falta de seriedad. Esta idea de trabajar con elementos más generalizadores o globales, ya no con una sola especialidad, está en el performance, instalación, multimedia y todo eso.

¿Qué motiva a Maris Bustamante, a pesar de esa institucionalización de las artes, a realizar este trabajo no objetual?

Creo que la estructura social siempre dirige todos los indicadores. Hay personas que ven al pasado y otras que ven al futuro; la mayor parte de las personas que forman parte de una estructura social están adiestradas para ver al pasado, tienen que ser conservadores en su mayor parte para conservar los valores y las cosas que ha costado tanto trabajo encontrar, si no todo se iría a la goma. Pero la misma estructura da indicadores para que algunos tengan la obsesión de encontrar lo nuevo, porque las estructuras hay que conservarlas, pero no tanto porque nos hundiríamos. Como sistema las estructuras requieren de nuevos aires, de frescura, para poder avanzar; no hay pugna entre conservadores y avanzada porque trabajamos para lo mismo. Antes, en el idealismo sí se pensaba que había buenos y malos, que había gente arriba y abajo, cielo e infierno... Hoy, con esa idea tolerante y de avanzada más revolucionada y desarrollada, estamos trabajando para lo mismo. Creo que hay seguramente cuestiones de tipo genético y de genética cultural que descubrí un

día. Creo que lo genético lo entendemos muy bien. Por ejemplo, en tu casa tú tienes una serie de elementos que ya estaban en tus células, en tu ADN, y que hay otros que sobre la marcha van a ir creando un entorno para que tú aprendas todo eso, y así se estructure lo que antes la gente creía a pie juntillas, el destino; hoy se sabe más del ADN, y es como el destino, o lo que antes se llamaba así, y que también va a ser alterado porque se está estudiando para poder abrirlo, desabrochar los botones. En ese sentido descubrí que hay una genética cultural, y un día le dije a José Luis Cuevas que quería platicar con él porque creo que hay esto de la genética cultural, porque de toda la gente que va haciendo cosas antes que los que vamos a venir o que vienen, de todas esas estafetas de propuestas, no todo el mundo las levanta, aunque sean de las mismas edades o generaciones. Sólo hay algunos que sí se identifican con esas propuestas y agarran su estafeta, otros las agarran de otro lado, o las tiran, y a otros ni siquiera les interesó tomarlas. Creo que en ese sentido sí hay una identidad, una afinidad cultural con ciertas propuestas, no importa que vengas mucho después.

Creo, en el terreno de la genética cultural, que soy consanguínea de Leonardo, aunque hace quinientos años que se murió y nunca nos hayamos visto; conociendo lo que hizo, más o menos cómo pensaba, con su tratado de la pintura, soy una consanguínea de él. Soy consanguínea cultural de Cuevas, por ejemplo, que no es un artista no objetual completo o de tiempo completo; he recuperado de su trayectoria las partes no objetuales, y hay artistas no objetuales de tiempo completo con los que yo no tengo ninguna identidad genética cultural. ¿Qué es lo que está sucediendo entonces? Cuando tiene uno líneas concretas de trabajo con las cuales se va uno explicando sí se puede entender todo lo que se va dando, toma uno posesión. Como conclusión, en mi casa hubo genética, caldo de cultivo, y al mismo tiempo existe esa genética cultural. Un amigo científico norteamericano me dijo que efectivamente está la pregunta de si esto es posible o no, se ha avanzado mucho para averiguar si hay elementos en el ADN que puedan venir de un antepasado (inconsciente colectivo), y si hay elementos que se den en un recipiente concreto, lo que sería una persona.

Entonces creo que, cuando esto se da, el artista no trabaja nada más por dinero, poder o prestigio, sino por una obsesión interna, “hay que hacer eso, eso es necesario hacerlo, si otros no lo hacen no importa”, y luego se da el otro caso, el de que “uno es uno y también hay un porcentaje social que capta esas cosas”. Por eso diría que desde los setenta nuestras antenas estaban bastante bien trabajadas para haber tenido esa obsesión y valentía de hacer muchas cosas que hoy, según se ve, sí siguen; o sea, no nos falló esa antena, esa intuición.

¿A qué problemas te has enfrentado por desarrollarte en esas tendencias no objetuales?

Todos los problemas que he tenido, y que espero y anhelo tener, no son lo importante. Creo que la principal preocupación es cómo hacerle todo el tiempo para seguir en eso y no anquilosarme, aun habiendo conflictos externos u obstáculos de tipo humano. El tener y darme esa capacidad de escribir todo lo que se tiene que escribir y hacer todo lo que se tiene que hacer, y divulgar lo que se necesita, y seguir convenciendo.

Creo que el arte es entender que estás frente a la realidad y tienes que ser bastante objetivo para trabajar en uno, al captar ciertas cosas para tratar de entender estos dilemas o paradojas o complejidades de la misma realidad, y transformarlos en problema.

En realidad a mí me gusta tener problemas, porque en el momento en que desaparezca la capacidad de tener esos problemas y resolverlos, el fin de los problemas sería el último problema.

¿Cuál es tu visión del futuro de estas manifestaciones de la generación que puedes ver cotidianamente, alumnos, no de tu generación?

Creo que no es un problema de los jóvenes o de los de antes. Creo que hay elementos que te pueden unir por las experiencias compartidas, por los momentos políticos, por la oportunidad histórica. No creo en las generaciones, me identifico con jóvenes tan brillantes, tan inteligentes, sin ver si son grandes de edad, hombres o mujeres. Esto no es un problema de generación, aunque uno pueda pertenecer a una, no como algunos jóvenes que se juntan actualmente sólo con los jóvenes o con su generación. Creo que esto es un poco de prejuicio; yo me junto con los que me identifico y en donde siento que voy a encontrar y avanzar, sin importar dónde se encuentren tus iguales que no son de edad, género, procedencia social; son aquellos elementos de la estructura general humana, de la formación social que tienen esos indicadores de genética y de genética cultural que al final tienen que encontrarse para construir juntos cosas, aunque sean científicos.

Creo que respecto a eso que le llamas generación, que es una época histórica, un momento histórico, he llegado a la conclusión que hay una mediatización espantosa de los elementos artísticos. En la naturaleza humana son muchos los llamados y pocos los escogidos; tú te das cuenta de que en toda una generación, década, época histórica, efectivamente a todos se les está llamando, pero sólo algunos responden. En ese sentido diría que en los setenta no éramos una generación; procedíamos de varias, pero al final sí se podría decir que había elementos en ese momento, y entonces nos juntamos contra la atomización, mediatización, fragmentación; fue un movimiento de todos los grupos y lo interesante es que gente que yo consideré de avanzada se salió del grupo y regresó a las galerías, o dejó de trabajar. Eso, creo yo, es una cuestión de obsesión, y de entendimiento o claridad de qué es lo que quieres, o sientes que tienes que hacer.

Creo que ahora los jóvenes tienen unos conflictos muy grandes, porque nosotros teníamos estas expectativas de la vida, la realidad, la historia inmediata. En cambio, los jóvenes tienen ahora sus conflictos (les llaman "la generación X", y yo digo que es la número diez, porque van a venir más), sus expectativas políticas ante la corrupción; la caída de los marcos de valores; la miseria; el desastre, tantas cosas apocalípticas que se viven porque es fin de siglo, fin de milenio, y es un ritual psicológico. Sí veo que hay problemas económicos en los que los chavos hablan claramente de si voy a vivir de eso, cómo, cuándo, si hay trabajo... y se han hecho como más calculadores económicamente; antes éramos calculadores a nivel conceptual, contra todo y contra todos, incluso contra nosotros mismos, y ahora lo que la gente necesita es

lana, prestigio, fama. Veo un poco diferentes las condiciones; sigo creyendo que el neoliberalismo ha venido a golpear mucho la cultura, al grado de que los países absolutamente neoliberales acaban con el concepto cultural tradicional.

Ahora los jóvenes están haciendo involuntariamente falsificación de *Art News* y lo expresan como propio, queriendo ser muy "uf", y ni siquiera alcanzan a aquellos artistas tepiteños que tenían su arte de Tepito. Los jóvenes quieren ser muy finos, elegantes, como cualquier gente de Gringolandia o de París, a través de falsificaciones. Por qué no trabajar la falsificación en serio, que es muy mexicano; a lo mejor la hacen.

Hay muchos fallos en que el mismo medio con todo lo revuelto que está; todas estas expectativas políticas son tan desastrosas que, como no hay posición, se van por la parte más frívola; el arte o a la ciencia no les importan, o está bien si está ahí; si no, le vale.

¿Tú crees que haya políticas culturales específicas alrededor los medios alternativos?

La cultura alternativa era importante usarla como *underground*, marginal. Era importante usarse sobre todo al principio, y ya ha sido superado, aunque como forma de identificación de etiquetas se sigue usando para saber a qué te estás dirigiendo.

Alternativo quiere decir que alternaba con lo anterior, pero que no era igual ni tenía una posición clara ni definida, y que no estaba aceptada; por eso a mucha gente le gusta la idea de lo marginal, lo clandestino, porque así empezó. A mí no me interesa ni ser alternativa ni clandestina ni marginal; lo que a mí me interesa es medirme con los artistas más chingones de todo el mundo, hombres o mujeres, y a ver cómo seguimos construyendo las cosas. Como forma de identificación, la cultura alternativa viene mucho de Estados Unidos, de fines de los cincuenta y todavía hoy la recuperan en todos lados, música, teatro alternativo, en que les interesaba para obtener una identidad, una etiqueta, su permiso. Creo que aquí no debemos manejar lo alternativo nada más porque en otros lados lo manejan, pues luego es ya aceptado y cuando uno dice no considerarse alternativa parece un suicidio. Creo que lo que deben hacer los verdaderos artistas, si lo son, es inventar sistemas nuevos con todas sus características y teorías, defender sus productos, y que no se acaben en cierta parte, sino que sigan; sobre todo hay que pensar que todas estas cosas empiezan en el performance y terminan en él; por ejemplo, yo estoy trabajando con el concepto de artes transdisciplinarias. Ya no voy hacer performance, voy a hacer lo que yo quiera, pero hay que avanzar.

¿Por qué a la pintura y la escultura se le favorece con respecto a las manifestaciones no objetuales en premiaciones y en exposiciones?

Este es un problema de aquí, de México, por ser un país muy conservador en general y provinciano en muchas cosas, con muchos miedos al cambio y al mismo tiempo muchas cosas posibilidades de cambio. Por eso los artistas que sí la hacen se codean con cualquier artista de cualquier parte del mundo. Este es un problema de México. Si en los eventos importantes externos se sigue considerando la pintura prioritaria, ya están haciendo un papel naco, porque en todos los países lo avanzado es lo no objetual, y ya casi no se manda pintura.

Otro problema de México es el económico, y también los muchos prejuicios de gente que cree que la gente que tiene dinero es la inteligente. El neoliberalismo controla esas cantidades de dinero en gente que se dedica a las finanzas, la oligarquización; todo está en poder de los ricos.

En cuanto al mercado veo dos problemas, ya que el artista tiene derecho a vivir de su trabajo. Para hacer dinero tradicionalmente el artista tenía que hacerla en las galerías, con un manejador de obras, un *diler*. Los artistas no objetuales muchas veces quieren entrarle al circuito tradicional antes enunciado para obtener dinero, y se han quedado cortos, desorientados. En los setenta intentamos reventar el sistema del comercio del arte negando galerías, críticos, intermediarios... Creo que esto es mucho más avanzado que el hecho de que tu fuerza de trabajo sea manipulada por otras personas que se quedan con esa riqueza y a ti te dejan unas cuantas monedas. Creo que ahora los artistas tenemos la posibilidad, desde los setenta, de ser nuestros propios manejadores y empresarios. Las artes tradicionales eran una escultura, un cuadro, un grabado, cuya circulación ya estaba cooptada por estas gentes, y en este momento no, porque, como son nuevas formas de pensar, no nos planteamos quién nos va a dar lana o quién nos va a becar sino de dónde vamos a sacar la lana nosotros para financiar nuestras ideas y divulgarlas y defenderlas; es decir, ser empresario de tu propia propuesta. Todas estas cosas se dieron (y las sigo manejando como plataforma de concepto) porque por ejemplo el hule espuma era de lo más barato y fácil de cargar y transportar en tu propio auto, y de tirar a la basura por no tener bodega. Hoy son nuevas formas de pensar; no me interesa ser manejada ni explotada por nadie, ni estar en las listas de los *best sellers* de a ver quién cotiza más. Me ha venido a buscar gente de publicidad, como se vino la crisis muy fuerte, y ahora como no se vende nada se necesitan nuevas formas de pensar para vender en todos los campos. Curiosamente después de 25 o 30 años vienen y te dicen: “¡oye, tú me puedes hacer esto!”, y les digo “¡claro!”, con el performance publicitario.

Creo que en los artistas tienen la capacidad de entender qué pasa con la vida externa, formarse un amplio criterio, un horizonte muy amplio, y ser muy audaces para rebasar mitos y prejuicios personales. Como que los artistas están muy apartados de la onda del dinero. Nos enseñaron eso porque los que estaban con el dinero eran los que se aprovechaban de la fuerza de trabajo del artista. Es un proceso histórico exacto en donde nosotros no debemos saber de este mundo. Aún encuentras artistas a los que les preguntas cuánto cuesta tu “éste”, y te responde: “cómo crees que yo le pongo precio a una idea”. Este prejuicio histórico estaba hecho para que otros vinieran del mundo económico y pudieran despojar al artista. Si lo ves de manera tradicional y con prejuicio ahí te quedas. Ahora, si lo ves rebasando esos niveles y me preguntan en cuánto

me sale que usted me haga esto, “en tanto y así me lo paga, así me lo da, así se lo entrego” y así lo hacemos, y no te va a dar ninguna pena, pues es el caso de algunos artistas que no dependen de alguien que los quiera representar.

Estas nuevas formas se dieron también en los setenta; por eso yo hablo de nuevas formas de pensar. Se trata de englobar todo, y no todos lo van a captar; en este momento todavía hay gente que está viviendo a fines del siglo pasado, o sea, con relaciones afectivas, amorosas, sexuales, eróticas entre hombres y mujeres en las que todavía hay la idea del machismo hacendado; no importa que desaparezcan las condiciones que la crean, todavía habrá gente que estará reconstruyendo el mito, pues eso es un mito, un muerto que traes ahí cargado, que ya no existe, que ya está podrido, pero todavía lo sigues cargando y tú estás tratando de que toda tu vida sea y represente todo eso, aunque ya no haya elementos para eso. Ahora todos necesitamos, como decía Gillo Dorfles, “nuevos ritos y nuevos mitos”. Cuáles son estos nuevos mitos: las estéticas no objetuales, y es así como tratamos de avanzarle, con mitos más flexibles que nos ayuden a manejar la vida, y no a estar pensando en ser un artista frustrado porque no vende; como me decía una amiga: “yo para qué hago obra, si ahí se queda”.

¿Qué solución encuentras para poder romper ese problema de la institucionalización de las artes frente a los medios alternativos y las corrientes no objetuales?

Eso lo hicimos en los años setenta.

¿Crees que ya está resuelto?

Yo creo que se dio una respuesta a eso. Si la gente ya sabe es otra cosa; luego estas cosas no se divulgan porque a mucha gente esto no le interesa porque no lo ven, y no se han dado cuenta de que hay estas cosas nuevas. Si así fuera, lo verían, porque todo mundo quisiera que le fuera muy bien. Creo que si tú no sabes cosas ciertas no quiere decir que no sean ciertas. Por ejemplo, Einstein, con su teoría de la relatividad, aunque yo siga sin entenderla, cambió mi mundo y mi vida cotidiana. Todo eso se dará, creo yo, porque los tiempos se han ido modificando rápidamente; estamos viendo toda una serie acelerada de cambios y hay gente que no ve nada, pero los hay, y quienes los captan y trabajan van a poder entender la realidad inmediata y la van a saber manejar.

¿Cuál es la forma en tú llegas a la conclusión de un proyecto, ponme un ejemplo; cómo escogiste ese tema, cómo desarrollaste la producción, si había un enfoque de antemano o no, y cómo lograbas financiar estos proyectos?

Te voy a platicar de un proyecto que me sorprendió porque yo lo imaginé y lo que vino fue sorprendente para mí. Viene la última crisis en el 94 y tanto en la Universidad como en la vida externa me doy cuenta de

que el desastre afectivo y de comportamiento de la gente fue tremendo: fue una masacre para la gente. El caso es que mis alumnos en la Universidad venían tan preocupados que se enfermaban, lloraban, los maestros platicaban, había una desesperación absoluta. Voy con el rector y le digo: “fijate que la cosa está realmente muy fuerte, ya sé que no vamos a resolver este problema de la crisis pero tenemos que hacer algo, es un desastre absoluto”. Y me dice: yo quiero hacer algo, pero qué”; le digo: “vamos a hacer una de estas propuestas de estéticas de las que yo manejo”, y me dice: “pero cuál”, y le digo que un ganado de vacas, él se me queda viendo, y yo digo en broma, “así”, como buscando una tuerca que se me hubiera caído. La propuesta llegó, sorprendentemente, por ser una conclusión extraña. Hice el cálculo, por ser estas cosas bastante baratas, y aceptó. Con mi equipo de trabajo hicimos un primer grupo de catorce o dieciséis vacas, un toro y varios pequeños, y apareció un día en la UAM-Azcapotzalco, donde estaba todo ese escepticismo absoluto. esa tragedia:, de pronto, en ese espacio residual que encontré frente a la biblioteca, que todo mundo ve, montamos nuestras vacas. Yo digo que esas vacas incidieron en ese ambiente, no para eliminar una crisis sino para transformar la vida cotidiana con una sorpresa que nadie se esperaba, y sucedieron cosas increíbles. El rector estuvo ahí cuando se le tomaron fotos y demás, y toda la gente en la Universidad Autónoma Metropolitana de la unidad Azcapotzalco vio las vacas, y se suscitaron cosas interesantes. La gente las veía y no lo creía, es decir, creían que eran reales, y cuando veían que eran artificiales venía entonces el encantamiento. Se empezaron a juntar en ese espacio las gentes de humanidades, la crema y nata que nunca se junta con nadie, se juntaban con los trabajadores, y éstos iban con sus hijos y se tomaban fotos; los estudiantes y mucha gente iba y hacía como que los toreaba, se tomaban fotos, se tiraban a pastar con las vacas. Yo entonces empecé a jugar al ver que la gente se ponía feliz y hacía bromas y ya no pensaba tanto en la crisis y en el dolor del ultraje al que estábamos siendo sometidos, y entonces empecé a retroalimentar, a partir de esa instalación, todo un performance. A raíz de que por olvido el toro no tenía genitales empecé a inventar que alguien del personal académico de la división donde está la dirección los tenía, y otro tipo de cosas que sobre la marcha se inventaron. Se creó todo un ambiente de chiste y de humor que hicieron que la gente se sintiera por lo menos feliz de que en su vida cotidiana sucedió algo que le permitía volverse a reír, cotorrear, tomarse una foto... Después que tuve que ver al rector me comentó que al estar comiendo con sus hijos uno le comentó “no te imaginas lo que sucedió: ¡un rebaño de vacas estaba puesto ahí, una maravilla!”

Entonces fijate qué bonito, el que patrocinó la instalación, que se echó para atrás cuando le dije de un ganado, él las vio y se entusiasmó, vio lo que pasó en la unidad y siguió entusiasmado, y luego su propio hijo le dice lo que pasó en Iztapalapa, y así por el estilo. Yo creo que es una de las propuestas más chistosas y para mí de las más interesantes porque lo que yo visualicé me sorprendió, porque empecé a aprender de la misma, y me di cuenta de que efectivamente la interrelación que se espera a través de las propuestas artísticas ya es otra cosa, y que si no entran en museos y galerías o no se compran o se venden por famosísimos coleccionistas no importa, ni que no salga en los periódicos. Lo importante es que aparezca en la vida rutinaria de uno, que se conviertan en una forma de magia depositada que te ayude con tu vida de todos los días. que en este tipo de propuestas, como en el alcoholismo, no hay problema en cuanto a la procedencia social, cultural, de edad o información; además, es acumulativa, pues no es que genere millones y millones,

pero si generan millones de millones de formas de pensamiento diferentes. Entonces, aunque la gente nunca haya oído hablar de estéticas no objetuales, se ve enredada en una. Cuando la gente me preguntó por qué la obsesión por las vacas, y les comenté que un día descubrí que era una, es decir, descubrí que las imágenes con las que trabajan los artistas o los que quieren ser artistas son, cuando tú le pegas a algo, un paradigma cultural, y ahí fue donde me vi sorprendida por mi propia propuesta. Luego me la llevé a Canadá y rebasó todo esto porque quise que se hiciera un performance a raíz de una vaca y un bebé que llevé. Se desataron tantas cosas tan increíbles que la gente empezó a hacer el performance que había propuesto, y obviamente me rebasó porque lo hizo una comunidad en el Centro Banff de Canadá. Pasaron cosas que me doy cuenta de que es importante entender, sin prejuicio, que estas nuevas formas de pensar las maneja todo el mundo, no nada más los conocedores, y no importa si se tiene o no dinero; estas cosas siempre encuentran una vía.

¿Cómo haces tú para encontrar esa vía?

Cuando yo pienso hacer algo nunca pienso primero en la vía económica; primero hago la idea siendo lo más ambiciosa posible, “yo quiero esto, que se haga aquello”, y entonces voy interrelacionando todas esas cosas que me preocupan, que me obsesionan, experiencias, etcétera. Pero no pienso en el dinero, pues en el momento el dinero se encuentra. Creo que hay tanta gente preocupada por el dinero que no consigue ni el dinero ni la obra porque no la piensa, no la medita. No es una cuestión mágica, sino una lógica contundente, una forma alógica de pensar. Si pensara en forma lógica no haría estas cosas, cómo las iba yo a hacer, quién las iba a comprar, dónde las iba a guardar. Como me dijo mi amiga: “mejor no las hago”, pero, como pienso de manera alógica, las pienso, las imagino, las hago, se hacen, se divulgan y ahí están.

¿Cómo es la producción de tu trabajo?

Lo que hago desde hace más de veinte años es vivir esta obsesión completa, sin separarla de mi carrera artística, académica, docente, de investigación, ni siquiera de ser mamá; se requiere saber delegar, porque si uno lo hace todo no avanza, y como estas cosas tienen que divulgarse lo más ampliamente posible me dedico a imaginarlas, pensarlas, financiarlas, patrocinarlas, escribirlas, investigarlas, divulgarlas, defenderlas, y junto con lo otro. Esta posibilidad de ser maestra y de vivir en el entusiasmo absoluto hace que la gente quiera trabajar conmigo teniendo siempre la posibilidad de encontrar gente, generalmente alumnos, que se van profesionalizando conmigo y que encuentran una vida cotidiana divertida. Antes empezabas con amigos que pudieran ayudarte, ahora hay cantidad de alumnos que quieren participar. Mi equipo de trabajo consta de dos personas, y cuando es extenso tengo que inventar convenios. Por ejemplo, cuando hice la museografía del museo Cuevas, como siempre, Bellas Artes no entregaba el dinero a tiempo, y como la idea era muy ambiciosa tuve que inventarme un convenio entre el museo Cuevas y la UAM, con mi unidad, que se firmó para que pudiera llevar a mis sesenta alumnos, donde ellos encontraban la fascinación de estar involucrados y poder hacer un trabajo real aunque no se les pagara; su pago era una constancia firmada por el rector, una constancia firmada por mi taller y una constancia del museo firmada por Cuevas. Eso, para una

trayectoria incipiente, digo que es oro puro, además de tener una repercusión en el medio. Incluso la revista *Viceversa* la declaró la mejor exposición del año. Cuando los jóvenes saben eso, que están involucrados en eso, es una oportunidad que no tendrían a veces acabando su carrera, estando en un despacho común y corriente. He tenido que inventar hasta eso; no invento nada más mi obra, sino cómo voy a vivir con mis hijas, cómo voy a vivir sin Rubén [Valencia], que murió hace ocho años, cómo inventar mi vida cotidiana con mucha gente, cómo inventar si salgo para ir a hablar o hacer estas cosas...; creo que hago eso siempre, pero mi salida siempre es la forma alógica e inteligente y creativa no tradicional.

¿Cómo ve Maris Bustamante, la repercusión de su trabajo?

Para poder avanzar en cosas que no estaban hechas y se tienen que hacer, contra lo que la gente en general maneja en esta sociedad católica, tengo dos normas. La primera es que no hay que pedirle la opinión de tu trabajo a toda la gente, porque te la da, y qué voy a hacer con opiniones que no tienen nada que ver con lo que yo estaba imaginando. Y mi otra norma es que nunca me pongo a pensar en la repercusión de mi trabajo. Sí me doy cuenta de algunas cosas pero no me ayudan personalmente para avanzar. Lo que a mí me ayuda es traer la infraestructura mía perfectamente bien organizada de una manera ágil, inteligente, sana, abierta, flexible, con una solvencia de imaginación, afectos, económica, que me resuelva cosas para poder seguir relegando y no estar todo el tiempo metida en tantos conflictos de resolución de esta infraestructura, pues no puedo pensar en otras cosas que no ayudan a eso.

¿Qué opina la crítica sobre tu trabajo? Sé que la postura de El No Grupo en ese sentido es clara: no darle importancia.

Aquí hay una variable, a nosotros en esa época, acostumbrados a lo que era la crítica del arte, la presión y la fuerza que tienen y que muchos tienen todavía esa fuerza de liderar opiniones en los medios, ahora sí lo he cambiado. No me interesan los críticos sino los teóricos, y juntándolo con lo de que no pido opinión de mi trabajo porque me la dan, lo que hago es escoger normalmente teóricos o artistas, compañeros, amigos, y a ellos sí les pregunto: “¿cómo la ves?, ¿cómo ves esto?” Pero es más compartir la obsesión, experiencia, anécdota, aventura, la diversión, que pedir una opinión. Sé que en el medio externo a veces es importante eso. Tengo textos de cosas que se han escrito sobre mí, no tengo el que sea de una gente que no me interesa, y creo que cuando los artistas, cuando la hacen completamente, sin ninguna discusión, uno de los problemas a los que se enfrentan es que tendrán que empezar a vivir cotidianamente con gente que no les interesa y que no les caen bien. No tengo ese problema: trabajo, me junto, disfruto con quien quiero y hago lo que quiero.

Yo no creo en el crítico; ése fue un papel de la época de la historia del arte en que había salones, concursos y esas cosas. Yo aprovecho todo lo que pueda ver para seguir haciendo cosas.

¿Qué tanto crees que la crítica inflencie el desarrollo de los creadores?

Creo que en ninguna época de la historia los críticos han tenido una influencia definitiva. Aunque haya gente que dice que sí, e incluso si éstos se equivocan y defienden a cierta gente y a otra no, limitando el camino de los fregonos, creo que la gente que de veras tiene algo que hacer lo hace; no importa de dónde vienes, lo importante es a dónde vas a llegar, y normalmente la gente no te ayuda, te ayudas tú. Hay gente cómplice de la que sí es importante que hable bien de ti, pero aquella que no te ayuda, es irrelevante. Soy muy cuidadosa con mis amigos, con la gente que admiro, soy fan de muchas cosas y lo que me interesa lo cuido y así es.

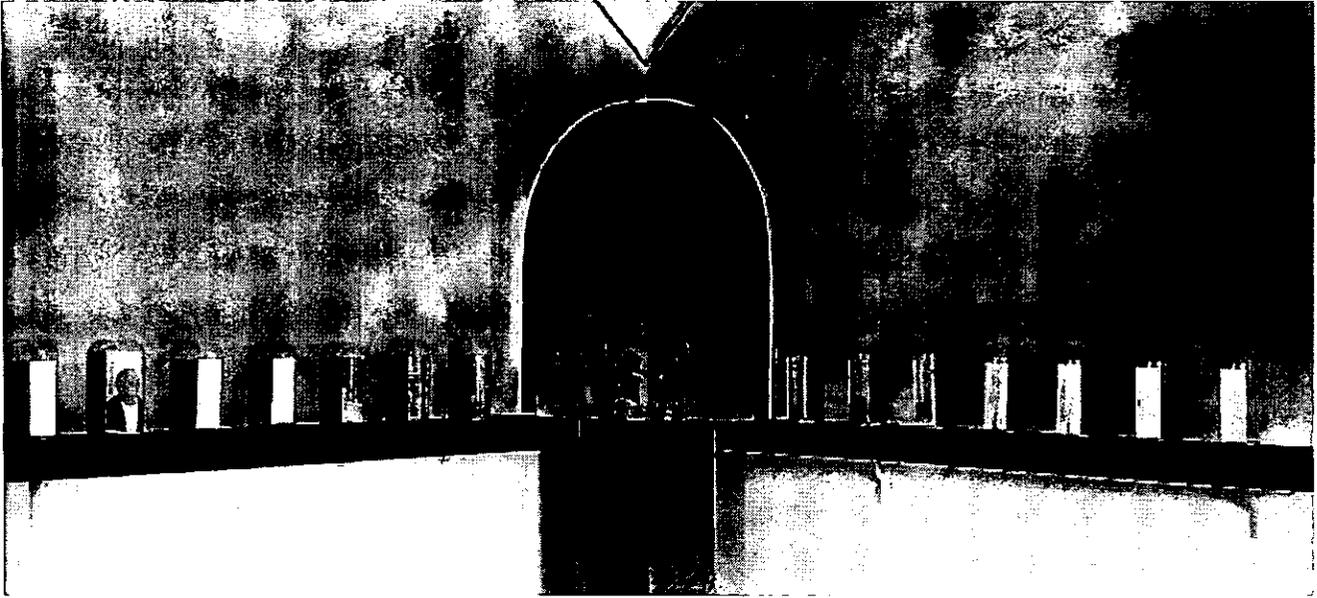
¿Qué opinas del museo como concepto y las artes no objetuales?

El museo como concepto tradicional digo que tiene puro arte muerto. En este momento, como concepto ha tenido tantos problemas por la irrupción de las estéticas no objetuales que incluso en la anterior reunión en Guadalajara hubo ahí toda una bronca, porque al cambiar las propuestas se vieron en conflictos con sus espacios, con el tipo de museografía, patrocinio, difusión, vigilancia y colección. Siendo una muestra de que esto alteró todo y ya se está modificando, el nuevo concepto de museo va a ser un museo más vivo. Ya hay museos virtuales, yo estoy en una galería virtual, estoy codiseñando, colaboré y fue mi idea el Primer Congreso Electrónico que se hizo en México, aquí en la UAM, apoyado por el rector general y ahí está en la red que ayudé a codiseñar con la Web Master, porque me he tomado mis cursos de HTML, pues para hacerlo eficaz en el tiempo y todo te asocias y te asesoras de la gente indicada, y entonces ya. Estoy en el sitio más importante que hay en México, que es el Foro de Artes e Historia de Manuel Zavala, en una hiperselección que él hizo de artistas contemporáneos; ahí está mi nopal de 25 metros de altura que estuvo en el Chopo, y ya mandé el proyecto antes de que se acabara el año para hacer una página mucho más juguetona, traviesa, y que informe de muchas cosas, y, bueno, lo que está ahí es la versión anterior y más o menos te das una idea de cómo se empieza, pero es el sitio más premiado por internet, en donde no nada más hay artes sino todo un concepto global de producción de cultura mexicana, donde no es lo mismo que te vean unos cuates o seis gentes a que te vean cien mil personas al mes.

¿Te interesa a ti el estilo?

No; creo que el estilo, movimientos y toda esa cosa tradicional eran formas de identificar las artes objetuales que eran importantes en cuanto a lograr una nomenclaturización y tabuladores para la comercialización cuando se convertían en mercancías. Aunque no busco eso se han roto tantas cosas que lo que creo al final no es buscar un estilo, sino que las personas tienen una forma de particularizar un poco el cómo eres, y a eso se le llama estilo, pero no es el estilo tradicional. Antes se hacían estilos para tratar de hacer mercados: Oaxaca, Tamayo, Toledo... No me interesa, no trabajo para ello; si se llega a dar es porque yo soy así y hago eso, pero ya no es un estilo, creo que son propuestas.

Carlos Aguirre



Carlos Agurre
"La región más transparente".
Pulmon humano, pigmento negro de humo, espejos, y capelos.
Museo Carrillo Gil
.1990



Detalle



Carlos Aguirre.
"Los olvidados"
Guantes usados
1991

Sexta entrevista.

Carlos Aguirre

¿Cómo definirías a el performance, las instalaciones, etc?

No me preocupa cómo definir los movimientos, quizá me preocupó cuando era joven. Me di cuenta cuando escribían sobre lo que yo estaba haciendo y me llamó la atención que me ponían diferentes definiciones, y a partir de ahí me di cuenta de que realmente vale el definirlo si se llama instalación, medios alternativos o se llama ¿qué ?

Cuando me preguntan qué es lo que hago me he dado cuenta de que en México no tengo una necesidad de definirlo de una cierta forma. En un tiempo pensé que era instalación, y con el tiempo me doy cuenta de que ni siquiera es instalación, que algunas obras sí y otras no, que para ser tan riguroso el problema que puede haber es lo que crees tú; el que se llame medios alternativos, instalación o qué se yo sería una limitante más en tu trabajo, yo desarrollo algo, quiero decir algo, hago algo y luego digo: “¡ah, carajo!”, salió una escultura, ahora es una instalación, no me importa, sepa Dios qué sea.

¿A ti qué te lleva a salirte de lo convencional?

Precisamente esta actitud ante la vida profesional. Hay mucha gente que le da vueltas y vueltas a lo que es la definición de la pintura y quieren ser perfectamente pintores y están en un grado de ser cada año más pintores de lo que eran el año anterior, y eso a mí me parece de lo más absurdo. Pero es una actitud ante la vida, es una actitud de decir: yo. A mí lo que me interesa es explorar, experimentar, investigar nuevos lenguajes; si entonces eso es lo que te importa no estás tratando como de redondear un solo medio o una sola disciplina. Lo que me interesa saber es: ¿cuáles son mis propios límites, hasta dónde puedo llegar? El mayor problema que tiene un artista es consigo mismo; es tu educación, son tus propias limitaciones, tus prejuicios, tu medio, tus necesidades económicas, etcétera, que son los que te limitan a ti como artista para avanzar dentro de lo que podría ser el arte contemporáneo.

Para mí no se trata tanto de definir, sino de saber hasta dónde puedo lograr; fulano de tal, que nació en tal época, que vengo de tal generación y que he pasado por tales circunstancias y que tengo actualmente tal edad, es un poco de eso mi necesidad. Creo que éste es el problema que la gente en general tiene, porque lo veo en la mayoría de las disciplinas.

¿ Desde que saliste...?

Yo no estudié artes plásticas, ni visuales, ni nada.

Estoy en lo correcto en que tu formación fue la de diseñador, ¿es cierto?

Diseñador industrial, creo que por suerte; y siempre he defendido el no haber tenido esa formación tan dura que han tenido la mayoría de los artistas visuales: de repente la ENAP maneja como dogmas ciertos principios del arte, y creo que romper con eso ha sido muy difícil. No, yo no tuve que romperlos porque nunca los tuve, yo me vi en una disciplina diferente y tenía una idea diferente, una mayor libertad para manejar materiales, porque no sé cuáles son artísticos y cuáles no.

¿A qué dogmas te refieres?, ¿cuáles son?

Los dogmas de muchos de tus maestros. No he estado en San Carlos pero sé que los tienen, porque los he escuchado, me los han dicho los chavos y los entiendo, porque también en el diseño había una serie de dogmas de lo que sí se puede y lo que no. La gente en general necesita códigos de conducta profesional, y siempre te dicen “eso se puede y eso no”, y tú te preguntas: “¿por qué no?” Parte de lo que tiene y que caracteriza al arte es esa exploración, libertad y riesgo, que para mí siempre han sido importantes.

Desde que tú te empezaste a meterte en cuestiones de instalaciones y otras vertientes del arte, ¿cuál crees que ha sido el desarrollo que ha tenido este movimiento aquí en México?

Empecé a estar en ese medio a finales de los setenta, después de una etapa hiperconservadora, muy retrógrada, impulsada por los departamentos de arte del INBA de esa época, y apoyado por gente como Teresa del Conde y Raquel Tibol para romper con esta búsqueda que hacíamos en ese momento., Se dio un movimiento muy interesante que fueron los grupos, y de hecho se ha estado investigando y se han llamado a investigadores de fuera porque quieren saber qué pasó con los grupos, qué fue de ellos, etcétera. Y a todo ese movimiento de alguna manera ellos trataron de mediatizarlo apoyando a los mejores individuos de los grupos, trataron de destacarlos y sacarlos de los grupos, lo que en ese sentido fue muy nefasto, independientemente de las temáticas neomexicanistas y esa serie de pendejadas. Pero, en realidad, yo caí dentro de ese complejo que se dio, y después de un tiempo me di cuenta de que había más posibilidades dentro del trabajo de medios alternativos, y recuperé mucho de este medio dedicándome ahora a explorarlo. Debo decir que mi trabajo dentro de las artes visuales, como era neográfica (una de las definiciones que se le dio en esa época), tampoco era algo muy convencional.

¿Has tenido algún problema por hacer este tipo de trabajo?

Sí, con el INBA en el 85 tuve uno, cuando me censuraron una pieza en el 84, y en el 85 me trataron de censurar de nuevo; me volvieron a invitar de casualidad para una cosa que se llamó Confrontación, creo que en el 85 u 86, no recuerdo bien, y lo que hice fue repetir esa pieza que me habían censurado. Tuve todo tipo de presiones, fue divertido, lo documenté y lo di a conocer a la prensa para el caso de que sí me llegaran

a censurar; me di cuenta de cómo funcionaba todo y lo único que pasó fue que me borraron de la lista; nunca más fui invitado, hasta el 94, que me vuelven a invitar a participar en otra cosa , durante nueve años no participé en ninguna exposición organizada por el Estado. Se supone que no hay censura en México y bla bla bla, pregúntale a Teresa del Conde si no la hay; ella lo hacía.

¿Cuál es tu visión del futuro de esto? Algunos mencionan que han perdido parte de su esencia, que era el conceptualismo.

Es cierto, hay problemas que van muy relacionados con la práctica del arte. Uno es la bronca económica, que a través del formalismo tú puedes conseguir que alguien te compre algo, y la otra es que si tú le bajas al rollo ideológico o político puedes lograr que alguien te invite a participar en no sé dónde. Lo he discutido y hay gente que no está de acuerdo conmigo; lo que hago es tratar de mantener una independencia a través de clases, hacer portadas de libros, etcétera, y tratar de mantener mi trabajo artístico de manera independiente, que no viva yo de eso. Para mí es una pasión, un lujo, pero no vivo del trabajo de arte; hasta me sorprende cuando me compra alguien, y bromeo cuando alguien pregunta el precio de una de mis obras, y eso te mantiene como separado de cualquier necesidad. Otra es que empecé a explorar lugares alternativos a Bellas Artes, aunque ahora llevo una buena relación con ellos, ya no dependo tanto como hace más de diez años. He establecido buenas relaciones con galerías privadas e instituciones fuera del ámbito de Bellas Artes.

¿Cómo se han defendido estas manifestaciones frente al problema de la institucionalización de las artes “clásicas”?

Como soy tutor de medios alternativos de jóvenes creadores en el FONCA, me doy cuenta de la manera en que sin querer, inclusive no muy conscientes, se manejan los medios alternativos. Primero, los jóvenes que participan en eso se refieren a los medios alternativos como medios alterados, siempre hay una actitud por un lado de envidia y por otro de rechazo, de sentir que son los jóvenes que están haciendo algo porque incorporaron a los medios alternativos en el programa y no hay de otra. Es una cosa muy compleja. Si tú te das cuenta, la gente de entre 20 y 30 años que está destacando y exponiendo en el exterior son de medios alternativos; no hay ni uno en pintura ni escultura. La única gente que ha tenido éxito en México, mejores que los muralistas, Tamayo, los que tú quieras, es Gabriel Orozco. Es absurdo que en México se les siga manejando como bichos raros o una cuestión de unos locos por los que hay que hacer algo pero en realidad en el fondo no lo merecen. Me divierte, me provoca una anarquía, que he tenido toda mi vida contra la autoridad, todo ese tipo de presiones, broncas, etcétera. No me apabullan, me estimulan, y trato con los jóvenes de que canalicen por ahí esas presiones. Creo que el Estado preferiría que los jóvenes fueran pintores, hablando de artes visuales, escultores, ceramistas, y que a la larga pudieran vivir de su producto, que no fueran cuestionadores y fueran lo suficientemente correctos y buenos trabajadores para que hicieran cosas aceptables pero no que pasaran más allá, porque todo lo que es experimentación, búsqueda de lenguajes nuevos, habla de una creatividad que al Estado le va a preocupar. Lo mismo puede ser en otras

disciplinas, aunque creo que actualmente en México casi no se da, excepto en medios alternativos, esta como necesidad creativa de búsqueda de nuevos lenguajes, que evidentemente deriva en un cuestionamiento.

¿Cuál crees que sería el paso a seguir en la solución de este problema, si es que hay alguno?

Es utópico decir cuál sería el paso. Es lo que a uno estimula a seguir; el paso siguiente sería que llegara gente con una visión más contemporánea de lo que son estos medios y apoyara que México, junto con los jóvenes que están haciendo ahorita un trabajo muy interesante, comparado con el trabajo que se hace en otros países, participe en esta modernidad. En realidad te das cuenta de que a la gente que apoya las artes visuales aquí en México hasta el año pasado lo que les gusta es lo más convencional dentro de la pintura y la escultura, y ven esto como a unos invitados que llegaron a joder, o que en el fondo a ellos en lo personal no les interesa, por un lado, y por el otro no tienen una visión de lo que pudiera llegar a ser. Por ejemplo, querían enviar a Rafael Cauduro o a un tal Leal Audirac, porque los consideran instaladores, a la bienal de Venecia; entonces no tienen ni siquiera una idea de lo que es la bienal de Venecia, mucho menos de lo que es una instalación, lo que es la bienal de Venecia. Mejor que no me manden con él porque nada más me voy a quemar en caso de que lo dejen participar, cómo van a participar otros mexicanos en el sótano del espacio. Eso le pasó a José Luis Cuevas, si participó en la bienal de Venecia, ¿en dónde?, en un sótano; estoy hablando de una utopía. Sí sería ideal, pero definitivamente no es por ahí; simplemente hay que ver en la ENAP o en el otro monstruo quién está manejando medios alternativos, algo relacionado con las instalaciones, prácticamente nadie, y tienes que soplarle una serie de disciplinas eternas, como grabado, y una serie de cosas que son muy lindas pero que no te sirven como te servirían manejar herramientas de carpintero o mecánica. No es que esto te cierre, pero me he dado cuenta por ejemplo de que la serigrafía que se da en la ENAP es como del siglo XIX; bueno, no había en esa época, pero si hubiera habido así sería. Pienso que los cambios no pueden ser graduales sino que son drásticos, y para ser drásticos se necesita tiempo. No puedes cambiar de técnicas, de medios, intereses y pasiones de un mes para otro, sino necesitas unos tres o cuatro años. Yo me dediqué en ese tiempo a hacer serigrafía, y lo divertido fue que lo que yo hice con serigrafía fue utilizar las técnicas para armar la serigrafía con todo lo que había escuchado que no se debería hacer: no se puede usar lápiz para hacer un positivo, no se puede usar, “no se puede...”, “cómo chingados no”. decía yo, todo lo hice como no se debía hacer, y lo divertido fue que me quedaron unos resultados muy interesantes. Por eso no creo en esta actitud dogmática, en utilizar el “sí se puede” o el “no se puede”; eso depende de dos factores: uno como estudiante y como maestro y el otro ya como profesional. Me cuesta mucho que mis alumnos entiendan que deben hacer cosas desde perspectivas totalmente diferentes, radicalmente opuestas a su concepción de lo que es la ilustración. Estamos en una situación muy dura, no hay grandes coleccionistas, ni uno que compre arte contemporáneo, pues ellos le llaman arte contemporáneo a manifestaciones de pintura de los años setenta que se siguen haciendo. Dónde quieres que haya esa posibilidad. Eso se genera en países como Bélgica, por ejemplo, que tiene el mejor mercado del mundo, donde los artistas manejan precios muy razonables; aquí a la gente que le interesaría comprar arte contemporáneo, gente joven, que tiene la capacidad de observar, buscar y comprar, ve los precios y son de

risa, están basados en dólares, y cuándo van a hacer eso. La gente que sí puede pagar en dólares quiere un Tamayo y no los culpo: tienen mal gusto y eso les queda mejor en su casa. He visto cosas más en casa de algunas gentes que digo “qué horror, eso no parece obra de arte, parece que se les está cayendo el techo, una instalación pero hidráulica o de plomería”. Esto es un proceso de largo plazo, y se necesita una dosis de terquedad muy fuerte, ser muy vanidoso, terco, y tener una actitud férrea.

¿Qué pasos sigues al hacer una propuesta que plástica?

Creo que todos los temas o pasiones de tu trabajo tienen que ver mucho con tu infancia, y para mí son la violencia y la ecología; no la ecología romántica, sino la denuncia de los desmadres ecológicos que se generan en esta ciudad. He vivido mi proceso de trabajo en lo que es el concepto, el lenguaje, las técnicas y los materiales en lo que se refiere a los dos temas que yo trabajo; el lenguaje depende muchísimo de a dónde quiero llegar, qué es lo que quiero hacer; está relacionado por ejemplo con lo que son las técnicas y los materiales, voy a difundir esto a través de qué, de fotos, de órganos humanos o de una construcción con tales características, y me voy a meter en madera, metales, etcétera; el lenguaje me va a indicar cuál sería el tipo de solución plástica al que yo voy a llegar, cómo voy a construir mi propio discurso, y finalmente lo que hago es plantear que el lenguaje me lleva a trabajar con fotos que llevan tales características. ¿Cómo resuelvo esto técnicamente?, ¿qué tipo de materiales voy a utilizar? Ahí es donde hay una cuestión de libertad, porque en lugar de decir: “ah, no, si utilizo fotos entonces voy a ser fotógrafo y por lo tanto como medio ya no lo...”, ¡no es cierto!, lo que quiero es proyectar esto sobre la pared, cómo chingados logro proyectar esto sobre la pared y que tenga tales características; entonces me pongo a investigar y eso me ha llevado a trabajar en diferentes medios y gentes, porque si quiero lograr tal cosa me obligo a investigar cómo lo hago, o qué tipo de máquina o proceso necesito para lograr determinado efecto; esto me parece muy rico, porque ahí es donde tienes una gran libertad. El problema es que muchas veces el artista se casa con un material que llega a manejar y dominar muy bien, y todo lo quiere resolver así; el otro problema de la mayoría de los artistas es que tienen éxito con determinada obra y se ven condenados a repetirla con todas sus variantes. Aquí no. He trabajado en hospitales, lugares de desechos industriales, tiendas muy específicas, lugares que tengan que ver con óptica o lugares ¡qué se yo!, depende de lo que tú quieras hacer, y ése es un poco de la manera en la que armo mi trabajo. ¿Cómo funciona mi proceso? No creas que siempre es lineal, no siempre es concepto, lenguaje y luego técnica y materiales; en un momento dado puedo ver un objeto material que me gusta y eso me da el proceso a la inversa, no hay una cosa sistemática y ordenada y pura, tengo necesidad... digamos que mis dos temas ya los tengo tan implícitos que no digo: ahora me toca hacer algo sobre ecología, no, no, no, ya va metido, y casi sin razonarlo tengo la necesidad de hacer equis cosa, o veo un objeto y veo algo así como un rollo sobre violencia, y se da el proceso de una manera sencilla.

Me gustaría que narraras tu proceso sobre una obra en particular.

Uno que utilicé en el Carrillo Gil fue de un pulmón, ésa es una pieza sencilla y lógica. Lo que quería mostrar por un lado era cómo en México se respira una cantidad de carbono brutal, y que la gente no tiene conciencia de eso; piensa que sólo lo respira y no pasa nada. Alguien comentaba que en la morgue reconocían a los indigentes si eran o no del DF abriéndolos y viendo el color del pulmón. Averiguando supe que eso se llamaba antracosis, y fui al hospital; ¿cómo puedes mostrar un problema de carbono? Si fueras escultor ya sabrías por dónde ir; si fueras pintor o fotógrafo, también. Lo sensacional de los medios alternativos es que no hay límites, porque como no piensas vender y son obras efímeras, no tienes que andar cuidando que esto se preserve para el 3004, y a mí me vale lo que suceda con mi obra después de muerto. Al principio me afectaba cuando una obra se deshacía y ahora me parece tan mecánico desarmar una obra... lo que hago es reciclar mi material. Platicando con un amigo sobre qué se necesita le decía yo meter una radiografía, un pulmón de plástico, o llegar a lo básico: un pulmón de a de veras ¿Dónde lo consigo? Y me lo prestaron del Museo de Patologías del Hospital General, y me di cuenta de un aspecto interesante, que la gente se impacta cuando ve un objeto en vivo, por la crudeza de la realidad, pero trata de pensar que no son de a de veras. La gente me dijo: “es muy fuerte, se ve gruesísimo, pero, ¿verdad que no es de a de veras?; también con los huesos, en otras obras, no sé por qué la gente no puede creer que sean de a de veras; yo no soy artista plástico, pues éste hace algo que represente tal cosa; yo me pongo artista visual porque meto el objeto o signo directo. Es más o menos así como fue el proceso, fue como pura lógica.

Cuando haces un proyecto, ¿piensas hacia quién va dirigido?

Cuando estaba más chavo pensaba mucho en cuál era el espectador, y ahora me doy cuenta, después de mucho tiempo, de que en general las únicas personas que entienden tu trabajo son las otras gentes que están metidas en la misma locura tuya, y, aunque haya gente que lo afirme y lo haga, y creo que es utópico, debes pensar en tu espectador; yo no lo hago, sólo trato de ver cuáles son mis límites.

¿Tus trabajos son una buena fuente de ingresos?

Ya no es tan buena como lo fue antes, pero siempre piensas en tu presupuesto; piensas inclusive en reciclar tu material. Por ejemplo, ahora estoy construyendo un estudio, e hice una pieza para una exposición que se hizo en Miami a principios de enero en la cual invertí una buena lana, una pieza que iba a durar cuatro días y me costó como cinco mil pesos, y sabía que muchas de esas barras iban a terminar en mi estudio como barandales...; tienes que ser muy frío en eso. La otra cosa es que, por donde andes caminando, por donde pases, encontrarás materiales que te pueden servir para algo. Me preocupa cómo la gente utiliza su creatividad y se clava sólo en un medio o en una sola línea; yo trato de utilizar la creatividad todo el tiempo, cuando estoy en el campo y encuentro un objeto que por su tamaño no lo puedo traer, trato de pensar cómo haría la instalación ideal, con ese objeto, qué haría yo con ese objeto si fuera mío. Hago una instalación que no va a existir, hago un proyecto con esa obra utilizando tu cabeza y estás ejercitando tu cerebro, que, como todos los músculos del cuerpo, si no lo ejercitas se te atrofia, y si nada más lo ejercitas para ciertas cosas no

te serviría para hacer otro tipo de cosas. Por ejemplo, con las portadas de los libros: qué me gusta para el registro, qué no me gusta, cómo lo modificaría. Ese ejercicio constante te ayuda mucho. Cuando me dicen que necesitan que haga una obra en tal lugar inmediatamente empiezo a pensar cómo armar algo diferente, cómo solucionarlo, y si necesito solucionar cosas de carácter mecánico voy y me asesoro o de cosas de otra disciplina. Lo importante es que trato de tener la capacidad de encontrar soluciones diferentes, ser diferente a ti mismo, no tratar de que todo se parezca; está cabrón, pero más vale lograr eso a decir que tengo que hacer una obra que se parezca a mí mismo, y por eso se vuelven tan aburridas.

¿Qué impacto o repercusión ha tenido tu trabajo dentro del medio mexicano ?

Honestamente no sé si ha tenido repercusión mi trabajo, lo que ha tenido repercusión dentro del medio mexicano es mi actitud ante el trabajo; eso es lo que he captado. No ando preguntando ni he visto a nadie tratando de hacer obra parecida a la mía, pero sí artistas que me solicitan asesoría de cómo resolver equis problema, tomando que soy un artista mayor de edad y mi actitud de no claudicar ni ponerme como la mayoría de la gente de mi generación: metida en algo más convencional dentro de la línea de las artes plásticas.

¿Qué opina la crítica sobre tu trabajo?

No sé, casi no la leo. ¿Cuál crítica, dime?

Torres-Michua estuvo pendiente de tu desarrollo...

Estás hablando de un tiempo pasado. En aquel tiempo había opiniones favorables sobre mi obra. Estamos hablando de un tema ya muy viejo. A Torres-Michua no le interesa nada de lo que hago actualmente; él me consiguió una exposición en Monterrey y quería ser mi papá anterior, pero a mí no me interesaba porque ya no me dedicaba a eso, y me preguntaba: “¿dónde está tu obra?”, y le respondía: “puta, no tengo idea”, y pensaba que había hecho como diez y en realidad había hecho como sesenta; tengo una imagen de mí mismo... está por salir un catálogo de mis últimos cuatro años que trae en orden cronológico algunas piezas.

Debo tomar esa actitud. Yo quería hacer algo nuevo, y ellos querían que hiciera algo viejo; preferí no exponer para no meterme en un dilema con mi yo anterior, y por eso no me preocupó tanto por el pasado de mis obras.

¿Qué tanto te había influenciado esa crítica?

Pocas críticas, honestamente, me dijeron algo o me hicieron ver mi trabajo desde otra perspectiva, y quizá a las que les hago más caso son las de artistas o de gente de fuera, a sus comentarios negativos;

normalmente le pregunto a la gente: “qué, ¿no te gusta?”, porque son los que te enseñan; los otros te doran tu ego, que ya de por sí uno lo tiene bastante grande.

Hacer un glosario de definiciones de los artistas: instalación, ambientación, performance...

Coincido con los demás artistas: quienes tienen más necesidad de definirlos es la gente que escribe sobre el trabajo, pero uno como productor siente que en el momento en que empieza a definir es porque uno no se quiere salir de él; es lo que más me preocupa. Me he dado cuenta de que lo que terminas como proyecto a veces ni siquiera tiene que ver con la definición tradicional de lo que es instalación, y se supone que yo soy instalador. Es más, si ves mi catálogo de obras verás que muchas de ellas ni siquiera son instalaciones en el sentido específico, y no es que quiera o no quiera hacer esas definiciones, sino que no tienes la necesidad. Si empiezas a definirte y autodefinirte te encasillas.

Estoy haciendo un proyecto de entrevista con diez mujeres de diferente edad y profesión, y lo que me interesa es entender cómo ellas entienden la muerte. ¿Qué es lo que quiero hacer con ellas? Que me regalen sus cenizas, cuerpo u órganos, no sé, después de muertas y entre ellas y yo, cada una de ellas y yo, diseñar un objeto que sirva como objeto mortuario para sus restos. Ha dado respuestas interesantes de cómo entienden lo que es su relación con la muerte; eso, ¿cómo lo vas a instalar?, no lo vas a instalar, no existe una instalación para esto; es un proyecto más bien documental; estás hablando de una instalación utópica. Hice acuerdos notariales con tres gentes para que me cedieran sus cenizas para poder hacer una obra de arte en caso de que murieran en menos de tres años; lo divertido fue convencer a la notaria de que se podía hacer algo así, y tuvo que checar con colegas e investigar si era legal este tipo de cosas; poca gente dijo “sí, le entro”, y mucha ya había hablado con sus hijos y ahora decían que era una locura y se opusieron; incluso una persona que estaba decidida, el día de la firma con el notario llegó su pareja y se negó haciendo un escándalo. Entonces, qué exhibes ahí, un documento, no hay ninguna instalación, pero como proyecto es interesante.

Por eso a las definiciones y a ese tipo de cosas no le entro, por tener ese tipo de dificultades, y cuando acabas de conocer a alguien y te pregunta que qué haces, “yo, instalación”. Ponte a definirles... entonces mejor digo que hago cuadritos...

Currícula

Curriculum Helen Escobedo

Nace y crece en la ciudad de México, estudia en *the Royal College of Art*, en Londres. Actualmente es investigadora asociada del Laboratorio de Investigaciones de Arte Urbano, en la UNAM., su principal objetivo esta relacionado con la escultura y el ambiente que la rodea, partiendo de la premisa que el trabajo es lo mas importante.

Esculturas Monumentales

"*Gateway to the Wind*" 17 m. Ruta de la Amistad, México D.F.

"*Signals*" 15m. Auckland, New Zealand

"Coatl", 15 m. Universidad Nacional Autónoma de México.

"*Falling Fence*", 6m. Universidad de Iztacala, México D.F.

"Espacio Escultórico", trabajo colectivo con cinco artistas, 120m. Ciudad Universitaria.

Exposiciones Individuales

Uluv Galerie, Praga Checoslovaquia.

Park Lazienkowski, Warsaw, Polonia.

Kunstindustrimuseet, Oslo, Noruega.

Museo de Arte Moderno, México D.F.

Instalaciones Efimeras

"*Paper Arcade*", *Pontchartrain Levee, New Orleans*

"*White Corridors*", *University of Salinas, California.*

"*Transparent Walls*" Parque de Chapultepec, México D.F.

"*Walkthrough Alphabet*", Museo Carrillo Gil, México D.F.

Un libro que se titula HELEN ESCOBEDO, realizado por Rita Eder en 1981, publicado por Universidad Nacional Autónoma de México.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Curriculum Felipe Ehrenberg Enríquez

Oriundo de Tlacopac, en la Ciudad de México (1943), Felipe Ehrenberg se capacitó a muy temprana edad como pintor, escultor y grabador, bajo la tutela de varios maestros de los cuales los más influyentes fueron acaso Matthias Goeritz y José Chávez Morado.

Desde su primera exposición individual, en 1965, el artista ha preferido mostrar su obra en espacios institucionales o no lucrativos. En el caso de certámenes nacionales o internacionales ha participado siempre fuera de concurso, salvo dos excepciones, en las que fue galardonado con sendos premios: el Premio Femirama (Buenos Aires, 1968) para Pintura; y el Premio Perpetua (Inglaterra, 1974) por el diseño e ilustraciones del libro mimeográfico del escritor inglés Opal L Nations intitulado "The Man Who Entered Pictures" (El Hombre que Entraba a Cuadros)".

Ha presentado más de 70 exhibiciones individuales y participado en no menos de 200 muestras colectivas (casi todas de carácter experimental) realizadas en las principales capitales del mundo.

Felipe Ehrenberg se autodescribe como un *cimarrón* de la cultura. Su curriculum comprehensivo es tan extenso como ecléctico, razón por la cual su obra es difícil de definir y clasificar. Muy temprano en su carrera el artista se abocó a la experimentación. Con el paso del tiempo se le reconoce como uno de los pioneros más provocadores e importantes de obra propositiva en el continente iberoamericano. Su producción abarca desde el dibujo, la pintura, la escultura y la gráfica, hasta el arte ambiental (instalaciones) y de acción (performance), el arte correo y el de medios.

Paralelamente a estos logros, también ha destacado como un teórico, ensayista y columnista especializado. "Vidrios rotos y el ojo que los ve" es el título de la antología recién publicada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México) que recoge una selección de dicha producción.

En México el Maestro Ehrenberg es mejor conocido como pintor y dibujante. A nivel internacional es especialmente reconocido como plástico multidisciplinado, libro artista y performer. Es muy probable que la misma vastedad de sus intereses sea la razón por la cual su obra sea tan poco coleccionada en México. No obstante, su obra figura en célebres colecciones en el extranjero.

Ehrenberg ha vivido en varios lugares del mundo. De 1968 a 1974 residió en Inglaterra donde, en compañía de Martha Hellión y el crítico e historiador David Mayor, fundó la editorial Beau Geste Press/Libro Acción Libre, empresa colectiva que funcionó en Devon, en el sudoeste del Reino Unido.

Bajo el impulso del artista mexicano, esta singular editorial publicó obras suyas y de numerosos poetas visuales, conceptualistas, neo-dadaistas y artistas experimentales, muchos de los cuales estuvieron íntimamente ligados al movimiento Fluxus. La pequeña pero influyente prensa publicó una revista antológica de obra propositiva llamada "Schmuck", que es, a la fecha, referencia obligada para información de aquellos años. BGP/LAL y sus ediciones sobresalieron por varias particularidades: la mayoría de sus producciones eran hechas en residencia y los artistas/autores diseñaban y en muchas ocasiones imprimían sus propias publicaciones. La editorial también se destacó en el uso inventivo de la mimeografía, técnica neográfica en la que Ehrenberg es también pionero a nivel internacional.

De vuelta en México, a principios de 1974, el Maestro Ehrenberg se estableció en la pequeña ciudad cafetalera de Xico, en el estado de Veracruz. Ahí educó a sus hijos, fundó un centro cultural y volvió a la pintura. Además, empezó a escribir con regularidad. Desde Xico, Ehrenberg mantuvo lazos activos con la cultura de la Capital.

A mediados de los setenta fue miembro fundador, junto con Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amézcuca, del **Grupo Proceso Pentágono** y luego del **Consejo Mexicano de Fotografía**. Es, en efecto, una figura clave en el llamado **Movimiento Grupal** que sacudió y refrescó el ambiente plástico del país.

A lo largo de su carrera, el Maestro Ehrenberg ha impartido esporádicamente y de manera independiente, cursos y seminarios sobre experimentación en el arte, promoción cultural, muralismo colectivo y labor editorial. Más recientemente, se ha dedicado casi de manera exclusiva a impartir un seminario sobre la administración profesional del artista. El ámbito de la plástica mexicana ha sido testigo del surgimiento de toda una pléyade de artistas contestatarios, propositivos y más profesionales, consecuencia de estas enseñanzas.

Viajero incansable, Ehrenberg visita con frecuencia al extranjero como artista huésped y conferencista en centros culturales e instituciones tales como la Escuela del Art Institute de Chicago, la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, el Massachusetts College of Art, la Academia de Bellas Artes Manuel Belgrano, de Buenos Aires, el Washington Project for the Arts, la Universidad Estatal de San Diego, The Banff Centre for the Arts y muchas otras sedes.

Por sus logros en el arte y la cultura, el Maestro Ehrenberg ha recibido reconocimientos diversos: para proseguir sus investigaciones en el campo de la comunicación visual, la codiciada Beca Guggenheim (1976) y la no menos codiciada bolsa de la Fundación Fulbright (1990). Otra distinción recibida por el artista es de la prestigiada institución Nexus Press, de Atlanta, taller donde el Maestro Ehrenberg diseñó y produjo un gran libro-objeto, el **Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis**, obra en la que recrea, de manera antológica, el acervo de imágenes iconotrópicas creado por él a lo largo de la década pasada.

En 1987, Ehrenberg recibió la Medalla Roque Dalton por su oportuna labor asistencial tras el terremoto de 1986, en El Salvador. Este reconocimiento ejemplifica la extensión de los involucros del artista, quien ha subrayado siempre no hacer distinciones entre la vida y el arte. En 1991 recibió una beca de producción del Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes a creadores experimentados; en 1993, fue designado miembro del Sistema Nacional de Creadores.

En 1992 presentó, en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, una ambiciosa muestra de obra reciente - instalaciones, libro-objetos y pinturas- bajo el título de **Pretérito Imperfecto**, misma que después de ser exhibida en varias partes del país, fue presentada en la Galería de Arte de Hamilton, en Canadá, con motivo del cincuentenario de relaciones diplomáticas entre los dos países. Un catálogo bilingüe de esta exhibición fue publicado por la Sociedad Mexicana de Arte Moderno.

En enero de 1996, el Consejo Nacional para la Cultura y la Artes publicó "Vidrios rotos y el ojo que los ve", una antología selecta de artículos y ensayos publicados a lo largo de 26 años, producto de la faena periodística del artista.

Ante lo prolijo de sus actividades y la amplitud del espectro de sus intereses, Ehrenberg el artista optó por adjudicarse, hace casi veinte años, el título de neólogo, definición que le permite, afirma con gusto, una libertad de acción total en los complejos mundos de la cultura en que transita.

Hoy día, Felipe Ehrenberg y su esposa Lourdes dividen su tiempo entre Veracruz, Morelos y el D.F.

(Si se requiere, favor de solicitar CV detallado)

FELIPE EHREMBERG

Ave. Necaxa 125 bis

Col. Portales, 03300; México D.F.;

M E X I C O

Tel. & FAX: (52 5) 532-6487

correo-e: cimarron@solar.sar.net

Curriculum Melquiades Herrera

Nace en 1949, es candidato a la Maestría de Arte Urbano en La Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Su obra son más de cincuenta performances, más de cincuenta artículos de crítica de arte en revistas y periódicos especializados y más de cincuenta cursos y conferencias.

Currículum Mónica Patricia Mayer Lucido

Datos Generales

Mónica Mayer nace en la ciudad de México el 16 de marzo de 1954. Después de estudiar el bachillerato en *Atlantic College*, en Gran Bretaña, estudia artes visuales en la *Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. En 1980 obtiene la Maestría en Sociología del Arte en la Universidad de *Goddard* en Los Angeles, California. Participa 2 años en el *Feminist Studio Workshop* en Los Angeles, California

Exposiciones

Ha expuesto en más de 100 colectivas en los principales museos de México, en E.U. y Europa e individualmente en la *Casa del Lago* (1977), en el *Museo Carrillo Gil* (1987), la galería *Lourdes Chumacero* (1990), estación del metro Pino Suárez (1990), estación del metro Auditorio (1993), la galería de autor *Pinto mi Raya* (1989, 1992) en México D.F., *The National Gallery* en Kingston, Jamaica, (1996) el *Centro Cultural Cândido Méndes* en Río de Janeiro Brasil (1997), el *Colegio de Arquitectos en Pichinche*, Ecuador (1996), el *Museo Casa Diego Rivera* en Guanajuato, Guanajuato (1996). Su obra abarca el dibujo, la gráfica electrónica y los géneros no objetuales como performance, instalación y arte conceptual.

Su obra se encuentra en la colección del *Museo de Arte Moderno*, el *Museo Nacional de la Estampa*, el *Instituto de Artes Gráficas* de Oaxaca y el *Museo de Electrografía* en Cuenca, España. Los principales críticos de arte en México, entre ellos Raquel Tibol, Carlos Blas Galindo, Teresa del Conde, Gonzálo Vélez y Jorge Alberto Manrique, han escrito sobre su obra.

Publicaciones

Mayer ha publicado artículos en revistas nacionales como *Fem*, *Poliester*, *Comunicación Visual*, *Mundo Celular*, ha escrito muchas presentaciones para catálogos de diversos artistas, ha contribuido artículos para libros de texto sobre educación artística de la Secretaría de Educación Pública y tiene una columna semanal en el diario *El Universal* desde 1988. Fue colaboradora del programa de radio "Arts Beat" en Radio Mil con Rachel Vincent durante dos años.

Curadurías

Así mismo ha organizado exposiciones en México y el extranjero, entre ellas *Propuestas Temáticas*, *Mujeres Artistas/Artistas Mujeres* para el Museo de Bellas Artes de Toluca, *Proyecto Mimesis* en el Museo Nacional de la Estampa, etc.

Trabajo como jurado

Mayer ha sido jurado de diversos concursos de arte nacionales como fue el *XII Encuentro Nacional de Arte Joven* en 1997, el *Segundo Concurso Nacional de Libro-arte-objeto* en 1996, el *Concurso del Segundo Festival Mes de Performance* en 1993 y la *X Bienal de Arte de Baja California* en 1995.

Actividades paralelas

Desde 1996 es presidenta del comité de cultura del *Instituto Anglo Mexicano de Cultura A.C.* y miembro de su consejo. En años anteriores fue miembro del consejo del *Salón de la Plástica Mexicana*, de *COTAVLE* (Comité de las Artes Visuales en Defensa de la Libertad de Expresión) y *Los Abajofirmantes*, grupo de opinión en relación a las políticas culturales.

Experiencia en la docencia

A lo largo de los años Mayer ha dado clases de arte desde el nivel pre-escolar, primaria, secundaria, preparatoria y profesional. Sin embargo ha encontrado que la mayoría de los planes de estudio son demasiado rígidos y no toman en cuenta las necesidades y habilidades específicas de los alumnos, por lo que se ha dedicado más a impartir diversos talleres de arte, arte feminista, teoría del arte contemporáneo, crítica de arte para artistas y proceso artístico en diversas instituciones como la *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, la *Universidad Iberoamericana*, *The Woman's Building*, en Los Angeles el *Museo Casa Diego Rivera* en Guanajuato y el programa de extensión académica del *Centro Nacional de las Artes (CNA)*. Recientemente impartió el taller "*El Performance como ritual Personal*" en el CNA y actualmente está impartiendo un taller de producción no-objetual en la *Escuela Nacional de Pintura y Grabado La Esmeralda* a través del programa interdisciplinario de la misma institución, centrado en el trabajo artístico en la colaboración.

Examinadora externa de arte del *Bachillerato Internacional* desde que empezó en México en la década de los ochenta.

Conferencias

Frecuentemente la invitan a dar conferencias, de las que ha impartido más de 90 sobre arte contemporáneo mexicano, la electrografía en México, el performance y la instalación, las mujeres artistas en México y el arte feminista, las políticas culturales en México y el mercado del arte no objetual tanto en México, como en Estados Unidos y diversos países europeos. También ha participado en gran variedad de mesas redondas y paneles, incluyendo uno sobre crítica de arte mexicana en el congreso del *College Art Association* en 1995 y en 1996 en el *Foro Internacional de Arte Contemporáneo* en Guadalajara, Jalisco. Así mismo su participación en programas de radio y televisión es frecuente.

Trabajo Colectivo

En 1993 funda el grupo de arte feminista "*Polvo de Gallina Negra*" con Maris Bustamante en el que realizaron acciones plásticas ante público o en los medios de comunicación e impartido cerca de 40 conferencias-eventos sobre

la mujer y el arte. Anualmente el grupo otorga los premios "*Polvo de Gallina Negra*" a las mejores exposiciones de mujeres artistas.

Fundadora en 1990 de la galería de autor "*Pinto mi raya*" con Victor Lerma que ha presentado diversas exposiciones como "*Madrecitas: obra en pequeño formato*", "*Neo-cursi: artistas que realmente saben amar*" y "*Contaminación no*". Así mismo han coordinado varios proyectos de arte realizado con tecnología de punta como el "*Proyecto Mimesis*", carpeta con obra de 25 artistas en fotocopia láser a color, "*Aquerotipo*" que fueron obras monumentales de 7 artistas realizadas con la BJA1 de Canon, "*Eletrografia Monumental Sobre Papel de Algodón*", proyecto que recibió una beca del *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* y "*Gráfica Periférica*" proyecto de 17 meses de duración recopilando la historia de la electrografía en México en el *Museo Carrillo Gil*. Desde mayo de 1991 mantienen un archivo de crítica en las artes visuales que hoy en día incluye más de 30,000 artículos y prestan servicios hemerográficos especializados de distintos tipos. Por último, *Pinto mi Raya* realiza diversos proyectos de arte conceptual aplicado para lubricar el sistema artístico, como han sido "*De Crítico, artista y loco...*" proyecto en el que invitaron a 36 críticos a realizar obra plástica y a 8 artistas a publicar sus críticas sobre este trabajo o "*El Último Encuentro Nacional RIP (Rebeldía Ante la Impotencia Plástica)*" que fue una convocatoria abierta para presentar diseños de manifestaciones, performance de semáforo y diseño de timbres eróticos.

Tel. 5-23-04-19 Fax. 5-36-56-74
González de Cosío # 17
Col. del Valle
México 03100, D.F..
México

Curriculum Maris Bustamante

Naci el 20 de Noviembre de 1949, en el D.F. Estudié la Carrera de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura Y Escultura "La Esmeralda" del INBA - SEP, de 1968 a 1973.

Aún cuando empecé a pintar en firme desde los once años, considero que mi plataforma más cercana a concebir y producir objetos artísticos no necesariamente estéticos parte desde la década de los 70, cuando trabajé con el No-Grupo desde su fundación en 1979 hasta su desaparición 6 años después.

He realizado doce exposiciones individuales y participado en más de 400 exposiciones colectivas, nacionales y extranjeras, incursionando en todas las disciplinas artísticas tradicionales como dibujo, pintura, mural, grabado, escenografía, museografía, etc. En lo que he llamado la "búsqueda de los soportes no-tradicionales", desde mi primer happening en 1971 he desarrollado más de 250 performances, instalaciones y ambientaciones, así como 2 contraespectáculos con más de 2 horas de duración y 50 representaciones. El presentar una acción de artista o performance de hecho equivale a presentar una exposición individual, a veces incluso con mayores niveles de complejidad. Por ello, yo considero mis acciones al mismo nivel de las tradicionalmente denominadas "individuales" por lo que acoto en mi curriculum 350 individuales. También me he interesado en realizar arte-correo, arte objeto y libros de artista.

He realizado performance en televisión en canales comerciales, llegando en una emisión a contar con 200 millones de telespectadores, lo que considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos. En 1983 fundé, junto con Mónica Mayer, el único grupo de arte feminista en México: *Polvo de Gallina Negra*, tratando de modificar la imagen existente de la mujer en los medios de comunicación masiva, así como en los círculos elitistas, a través de una clara posición política feminista.

identificada plenamente por medio de propuestas artísticas contemporáneas. Lo que logramos lo hicimos por medio de lo que yo he llamado formas PIAS y por medio de textos, conferencias y actitudes en lo público. Desde hace nueve años abrí mi taller de producción plástica llamado "La Araña de Peluches", con el cual he desarrollado utilerías plásticas para televisión, teatro y publicidad.

Paralelamente a mi producción artística he desarrollado una amplia labor académica y de investigación, siendo profesora en el Politécnico, La Esmeralda y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, en la que soy profesora investigadora Titular C de tiempo completo desde hace 17 años.

He sido asesora de Artes Plásticas y Visuales en la Dirección General de Promoción Cultural de la SEP y en la Subdirección General de ISSSTECULTURA. He producido textos y antologías que han servido de base para mis cursos a nivel nacional e internacional.

Obtuve la beca para Creadores Intelectuales y Artísticos, periodo 1990-91, que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente, coordino la publicación del Primer Inventario de las Formas PIAS en México. (Performance Instalación Ambientación) de 1922 a 1992, primero en su género. Me considero una productora visual: neopostransconceptualista estridente...2.-

ACTIVIDADES ACTUALES:

a) Producción de soportes no-tradicionales (Performances, instalaciones y ambientaciones, así como Performances gráficos y pictóricos) tanto en México como en el extranjero) Conferencias dentro de México y el extranjero sobre su obra y divulgación de la Estética de los No-objetualismos.

c) Producción de ambientaciones escenográficas, utilerías plásticas, contraespectáculos artísticos visuales y performance publicitario, en el Taller de Producción Plástica "La Araña de Peluches", el cual dirige.

d) Escribe artículos para periódicos y textos producto de sus investigaciones así como guiones técnicos de performance.

e) Coordina y dirige las labores de investigación y ordenamiento de datos del que será el "Primer Inventario de las Formas Pías en México" (Performance - Instalación - Ambientación) de 1922-1992 (Setenta años de efímeros en México) para la cual se ha recabado información de más de 150 artistas y alrededor de 350 fotografías. Este estudio lo realiza como parte de sus labores de investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

f) CO-Curadora para el proyecto binacional México-Canadá (FONCA-BANFF) 1997-2000

Radiodifusión:

Conduce la sección:

EL ARTE ES COMO LA VIDA MISMA

en la Barra Femenina:

CONTRA VIENTO Y MAREA

RADIO, abc 760 a.m.

lunes de 12:00 a 13:00 hrs

(en vivo)

Presentando a los profesionales visuales cuyas propuestas en artes o diseños se proponen conformar las nuevas imágenes para el futuro inmediato. A la fecha ha realizado 180 programas.

OBRA EN MUSEOS:

1993 Bienal de San Juan, Puerto Rico

1992 Museo José Luis Cuevas Colección Permanente, México, D.F.

1983 Museo de Arte Moderno Década de los 70's, México, D.F.

1982 Bienal de Sao Paulo Muestra Internacional de Arte Correo Sao Paulo, Brasil

1981 Fundació Joan Miró, Barcelona, España

1981 ICC.Centro Cultural, Antwerpen, Bélgica

MUSEOS EN LOS QUE HA PRESENTADO SU TRABAJO:

Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
Museo Carrillo Gil, México, D.F.
Museo de Arte Moderno, México, D.F.
Museo Nacional de Arte, México, D.F.
Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.
Mexicarte, Austin, Texas, USA.
House der Culturen der Welt, Berlín, Alemania.
Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, Illinois, US.
Museo Nacional del Chopo, México, D.F.
The Mexican Museum, Fort Mason, Sn Francisco, Ca. US.
Laumeier Sculpture Park & Museum, St. Louis Missouri, US
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, USA.
Randolph Street Gallery, Chicago, Illinois USA.
Walter Phillips Gallery, Banff Centre for the Arts, Banff, Canada.
Museo X'Teresa, México, D.F.
ICA. Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra

DATOS PERSONALES:

TEL/FAX: 592 18 20

EMAIL: mab@hp9000a1.uam.mx

<http://www.arts-history.mx> (Artistas Contemporáneos Mexicanos)

<http://www.uam.mx/cultura/mexico.html> (Area de Estudios

Interdisciplinarios de cultura en México-UAM-A

Curriculum Carlos Aguirre

1948 Acapulco Guerrero.

1967 Diseño industrial.

1971 UIA México D.F.

1974 MA. Central School of Art.

1976 and Desing, Londres, GB.

Exposiciones Individuales (sección)

1978 San Carlos, ENAP, UNAM. México D.F.

1981 Museo de Arte Moderno México D.F.

1982 Centro cultural de México en París, Francia.

Galería de Arte Mexicano México D.F.

1983 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

1985 Museo de Arte Moderno México D.F.

1990 Museo Carrillo Gil, México D.F.

1991 Galería de Arte Mexicano México D.F.

Exposiciones Colectivas (sección)

1979 Miembro Grupo Proceso

1980 Pentágono, México D.F.

1982 XII Bienal de París, Francia.

1983 Antología de la bienal de París, Helsinki, Oslo, Copenague.

Bibliografía y entrevistas

- Helen Escobedo. Artista Visual. Entrevista personal. En el taller del propio artista. 11 de noviembre de 1997.
- Felipe Ehrenberg Enríquez. Artista Visual. Entrevista personal. En el taller del propio artista. 11 de febrero de 1998.
- Melquiades Herrera. Artista Visual. Entrevista personal. En La Academia de San Carlos. 11 de diciembre de 1997.
- Mónica Mayer. Artista Visual. Entrevista personal. En el taller del propio artista. 20 de noviembre de 1997.
- Maris Bustamante. Artista Visual. Entrevista personal. En el taller del propio artista. 16 de diciembre de 1997.
- Carlos Aguirre. Artista Visual. Entrevista personal. En el taller del propio artista. 18 de febrero de 1998.
- J. Sureda/A.M. Guasch. *La Trama de lo moderno*. España. Ediciones Akal. 2ª edición 1993.
- Rodríguez Aguilera. Crónica del Arte Conceptual. Barcelona, 1971
- Thomas, Karin. Hasta Hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo xx. Serbal. 1988
- Jeffrey Deitch. Post human. Berlín. Koust. 1996
- Margaret, Mead. Macho y Hembra. Ed. Alfa Argentina. 1976.
- Jean-Francois Pison. La Estructura del Objeto. Barcelona PPU. Barcelona. 1984
- Sterling, Anne. Myths of gender. Basic Books (a division of Harper Collins Publishers). 1992
- C. Rodríguez Aguilera. Antología española del arte contemporáneo. Barcelona. Minotauro. 1955.
- Cassou-Ansermert. Coloquios sobre arte contemporáneo. Madrid. 1958.
- J.J. Lebel. El happenig. Buenos Aires. El Prado. 1967.
- D. Bayon. Arte de ruptura. México. 1973.
- A. Henri. Envinoremente and happenig. Londres. Euroka. 1974.
- Marchán Fiz. Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid. Prado. 1986.
- Marchán Fiz. La estética en la cultura moderna. Madrid. Alianza editorial. 1996.

- Marchán Fiz. Escritos sobre arte de vanguardia. Madrid. Turner. 1986.
- Chipp, Herstschel B. Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Madrid. Akal. 1994.
- Kuh, Katharine. Habla el artista. México. Libreros Mexicanos Unidos. 1965.
- Calvo Seraller, Francisco (comp). El arte visto por artistas. Madrid. Taurus. 1987.
- Calvo Seraller, Francisco. Los espectáculos del arte; Instituciones y funciones del arte contemporáneo. Barcelona. Tusquets. 1993.
- Stangos, Nikos. Conceptos de arte moderno. Madrid. Alianza editorial. 1982.
- Broch, Herman et al. Kitsch, vanguardia y arte por el arte. Barcelona. Tusques. 1978.
- Ramírez, Juan Antonio. Duchamp. El amor y la muerte, incluso. Madrid. Siruela. 1994.
- Sontang, Susan. Estilos radicales. Madrid. Taurus. 1997.
- Sontang, Susan. Contra la interpretación. Madrid. Alfagura 1997.
- Gablik, Suzzi. ¿Ha muerto el arte moderno?. Edicione Blume.
- Stachelhaus, Heiner. Josph Beuys. Barcelona. Parsifal. 1990.
- Bodenmann Clara-Ritter. Joseph Beuys. Cada hombre un artista. Visor. 1989.
- Argan, Guilio Carlo. El arte moderno. Madrid. Akal. 1990
- Hebbel, J.J. El happening. Buenos Aires. Nueva visión. 1967
- Popper, Frank. Arte acción y participación. Madrid, Akal, 1989.
- <http://www.arts-history.mx> (Artistas Contemporáneos Mexicanos)
- <http://www.uam.mx/cultura/mexico.html> (Area de Estudios Interdisciplinarios de cultura en México-UAM)
- Galindo, Carmen. Manual de Redacción e Investigación. México. Grijalbo. 1997