



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Discursos y arte alternativo en México en los noventa;
una aproximación crítica”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

presenta

Pilar Villela Mascaró

2015

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

México D.F. 2001



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN
PÚBLICA
DIRECCIÓN GENERAL DE
LIBROS Y PUBLICACIONES



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.

**“A Pilar y a Vera
porque las quiero,
pero sobre todo por simpáticas”**

INTRODUCCIÓN	6	
1 LO ALTERNATIVO (UNA APROXIMACIÓN AL CASO MEXICANO 1990 - 1999)		10
1.1 ¿QUÉ ES EL ARTE ALTERNATIVO?	11	
1.2 ESPACIOS ALTERNATIVOS, UN PROBLEMA INSTITUCIONAL		15
1.2.1 ESPACIOS ALTERNATIVOS POR EL TIPO DE OBRA	16	
1.2.2 ESPACIOS ALTERNATIVOS DE EXCEPCIÓN	19	
1.2.3 ESPACIOS ALTERNATIVOS PROPIAMENTE DICHO	22	
1.3 MEDIOS ALTERNATIVOS, UN PROBLEMA DE GÉNERO	35	
1.3.1 GÉNEROS Y POÉTICA	36	
1.3.2 LA SUBSISTENCIA DE LOS GÉNEROS	40	
2 LA REBELIÓN Y SUS VIRITUDES	44	
2.1 INTENCIONALIDAD Y POLÍTICA	45	
2.2 LO POPULAR SIN EL PUEBLO	48	
2.3 LO POPULAR MASIFICADO	54	
2.3.1 EL CRITERIO ESTADÍSTICO	55	
2.3.2 LA REITERACIÓN COERCITIVA	62	
2.4 DE LA NECESIDAD DE REDIMIRSE	66	
3 ESPERANDO A QUETZALCOATL	72	
3.1 REALIDAD, VERDAD E IDENTIDAD CULTURAL	74	
3.2 DE LA OBRA A LA IDENTIDAD, DE LA IDENTIDAD A LA OBRA		79
3.3 HISTORIA E IDENTIDAD	85	
3.3.1 LA HISTORIA LINEAL	85	
3.3.2 LA HISTORIA CIRCULAR	87	
3.3.3 DE LOS FUTUROS POSIBLES	90	
CONCLUSIONES	96	
CONCLUSIONES DE LAS CONCLUSIONES (BONUS TRACK)		99
CRONOLOGIA 1989 - 1999	102	
GLOSARIO	106	
FUENTES DE INFORMACIÓN	118	

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación es resultado de una inquietud muy frecuente en el medio artístico mexicano: la necesidad de confrontar y estudiar el arte contemporáneo en nuestro país desde una perspectiva teórica. Esta labor no será fácil y, sin duda, sólo obtendrá éxito por medio de un prolongado esfuerzo colectivo y plural. Esta tesis aspira a ser una mínima contribución a esa tarea y un reconocimiento a los artistas, críticos y teóricos dedicados a ella.

Empecé a trabajar en este proyecto hace unos cuatro años y, como suele ocurrir en las tesis de licenciatura, el presente texto tiene unos alcances mucho más limitados que los que había planteado en el proyecto original. Sin embargo, hay una idea central que se mantiene fija desde entonces. Existe, en nuestro país, la mala costumbre de considerar la crítica como una forma de ataque o descalificación que sólo aparece cuando se dirimen rencillas personales. No puedo hacer suficiente énfasis en lo pernicioso de esta actitud y en las nefandas consecuencias que nos ha traído. Entre otras cosas, porque al resolver los desacuerdos y las oposiciones pretendiendo que no existen, incurrimos en una suerte de totalitarismo despótico que deja intactas nuestras ideas con todas sus virtudes, pero también con todos sus defectos.

Durante el periodo que abarca este estudio un encumbrado político dijo la célebre frase: "ni los veo, ni los oigo". En lo personal, puedo decir que he procurado "ver y oír" con mucha atención el trabajo de mis contemporáneos. En ese sentido, es importante dejar muy claro que si he considerado que vale la pena hacer un análisis de determinados textos y obras no lo he

hecho con la intención de descalificarlos, sino con el profundo respeto que implica reconocer, en el trabajo de otro, las diferencias, y tratar de entenderlas.

Otro aspecto que he procurado no perder de vista a lo largo de todo el proceso es el contexto al que este trabajo se dirige y del que proviene. Escribí esta tesis entre mayo y septiembre de 1999, mientras hacía notas sobre el problema de la identidad nacional en la obra de arte, podía ver desde mi ventana las banderas tricolores que adornaban las azoteas de mis vecinos y oía en el radio la noticia del suicidio de Mario Ruiz Massieu y las repeticiones del último discurso de Francisco Barnés. Aunque el segundo capítulo de este trabajo está dedicado al fracaso de ciertos intentos del arte contemporáneo por vincularse con la sociedad y sus problemáticas, no quiere decir que considere que todo esfuerzo de esta índole sea en vano. Hacer esta aclaración resulta pertinente en la medida en que sólo un vínculo entre las artes y la sociedad justificaría su relevancia en un contexto universitario y, por ende, la existencia de trabajos como este. Creo firmemente que las artes tienen cabida en la Universidad en tanto que son una forma de conocimiento y que, precisamente porque sus efectos no operan ni son mensurables en los términos que les impone una visión instrumental del mismo, ofrecen, al igual que las humanidades, la *posibilidad* de una apertura fundamental para generar modelos que le permitan al país superar la crisis endémica en la que está sumergido.

Esta última aseveración puede parecer un tanto exagerada y lo que es peor, recordar los afanes mesiánicos que asfixiaron a algunas de las vanguardias. Las coartadas son muchas y sería ingenuo afirmar que la posibilidad de un cambio para bien pudiera darse con facilidad o en un futuro próximo. No obstante, al presentar este trabajo como aspirante a obtener el grado de

licenciatura por la Universidad Nacional Autónoma de México, sé que en algún punto tendré que rendir una protesta. Una y otra vez he presenciado ese ritual con su consiguiente amenaza: “si no lo hiciera, que la sociedad se lo demande”. Y aunque en los tiempos que corren decir esto suena muy extravagante, me parece que vincular el trabajo propio, por limitado y parcial que sea, con horizontes más amplios es la mejor manera de adquirir un compromiso de esta índole.

Esta tesis propone diversas aproximaciones críticas a tres problemas relacionados con lo que, en la década de los noventa, se llamó arte alternativo. Así, el primer capítulo se refiere a lo alternativo y los sentidos que se le han dado al término en esta década; el segundo, a los intentos que se han hecho para vincular este tipo de obra con la sociedad y el tercero, a la manera en que estos medios se relacionan con el tema de la identidad nacional.

El campo de estudio está restringido al Distrito Federal en la década de los noventa y el trabajo no pretende ser una enumeración exhaustiva de la producción de este género que se ha dado en él. He optado por hacer un análisis de los discursos más que de las obras por considerar que el tipo de producción al que se hace referencia está, al igual que en las vanguardias históricas, subordinada a ellos.¹ Es también por eso que he seguido el método de confrontar estos discursos con la articulación de la obra en sí, utilizando, en muchas ocasiones, herramientas tomadas de la semiótica. La influencia que esta última tuvo en el desarrollo de los medios alternativos y, en particular, del arte conceptual apoya esta decisión.

El criterio para la selección de las obras y los textos citados no fue la calidad ni la relevancia de los mismos, sino el grado y la extensión con la que ejemplificaban rasgos comunes de una

1. De esta subordinación se habla en el Capítulo 1, en la sección titulada Géneros y poética

parte importante de la producción de este periodo. He omitido los nombres de los autores en los casos en los que tomo sólo un fragmento de la obra o comentarios hablados.

Otra omisión importante es la de las nuevas tecnologías por considerar que hablar de ellas hubiera requerido un estudio aparte. Para fundamentar esta exclusión, baste con señalar que la génesis de los medios que aquí se enumeran data de principios de siglo, en tanto que la de las computadoras es de cuño más reciente. Además, relacionar su manera de estructuración con los temas que se tratan en esta tesis implicaría un trabajo centrado en el vínculo que hay entre tecnología, conocimiento y procesos creativos.

Al final del texto y siguiendo las valiosas sugerencias de algunos de mis sinodales he agregado, a manera de anexos, un breve glosario que aclara el uso particular que se le da a ciertos términos y una cronología que sitúa por años, algunos de los acontecimientos que se mencionan en este trabajo.

Por último, quiero agradecer a mi directora de tesis, la Maestra Blanca Gutiérrez Galindo, por su paciencia y sus aportaciones a este trabajo y a Nicolás Pradilla por haberme apoyado en el diseño del mismo. Este trabajo hubiera sido imposible sin el apoyo, la conversación y las finezas de: Gabriel Acevedo, Andrea Ferreyra, Georgina Flores, Juan Pablo García, Ulises García Ponce de León, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Margarita Mesa, Paula Mues, Gabriela Mustarós y Luis Orozco; son la voz de mi conciencia, L.Q.M., valen mil, nunca cambien.

1. LO ALTERNATIVO

(Una aproximación al caso mexicano 1990-1999)

Para muchos de los que nacimos de los setenta en adelante, los acontecimientos de los años sesenta resultan una herencia conflictiva. El mundo en el que nos tocó vivir, el que habitamos y padecemos, nos deja más bien escépticos ante esa revolución juvenil que, bajo formas muy diversas, afectó a todo el mundo occidental. Cuando José Emilio Pacheco, hablando de la pubertad en los años cincuenta, se pregunta en *Las batallas en el desierto*: “*de ese horror ¿quién puede tener nostalgia?*” la respuesta es muy sencilla: los que no lo conocimos y, oyendo música lounge o bebiendo martinis en plenos años noventa, depositamos en él la nostalgia de los verdes paraísos infantiles. Para decirlo de otra forma, una vez caído el muro ¿a quién le importa el macartismo?

Esta convivencia de estilos, este aparente eclecticismo que en la década pasada se popularizó con el nombre de postmodernidad, ha dado lugar a un ánimo de muerte / purificación / resurrección que le da a nuestro tiempo un aire particular de película de zombis. El renacimiento de la década de los sesenta a finales de los ochenta dio lugar, entre otras cosas, a la serie televisiva “Los años maravillosos”, a los pastiches bienpensantes de Oliver Stone y al entusiasmo generalizado por una acepción particular de la palabra alternativo.

No es fortuito que este término adquiriera el sentido que tiene ahora en una época en la que se popularizaron autores como Marcuse o Burgess, quienes advertían sobre las consecuencias de un cambio en el lenguaje, donde un conjunto de significados

no explícitos se asociaban, en paquete, a una sola palabra (siglas o neologismo). Así, a raíz de las propuestas “contraculturales”¹ que se difundieron a nivel masivo desde los años sesenta, creció toda una familia de conceptos como lo alternativo, lo *underground*, lo independiente y el DIY (*do it yourself*). A continuación se hará un intento por trazar la línea que vincula este origen con las diversas acepciones que se le pueden dar al término que nos ocupa y que, ya sea como *a priori* o como propósito, han influenciado a todos los aspectos del aparato artístico que, en algún momento, se han clasificado bajo este rubro.

1.1. ¿QUÉ ES EL ARTE ALTERNATIVO?

El término alternativo sufre una suerte similar a la que le adjudicaban algunos teóricos a la idea de “arte”. Todos sabemos lo que es, pues podemos identificar qué tipo de música vamos a encontrar en el anaquel de la tienda de discos que lleva ese nombre, qué tipo de recursos va a utilizar un médico de este género o cómo serían los trajes que podríamos ver en un desfile de modas “alternativo”, pero no nos resulta fácil definirlo.

Según el Diccionario de la Real Academia,² alternativo (adj.) es algo que se dice, hace o sucede con alternación, donde alternar (v.t.) es repetir, con más o menos regularidad, cosas diferentes. La palabra que más se acerca al significado que se le da aquí es el sustantivo “alternativa” como opción entre dos cosas. Sin embargo, con arte alternativo no nos referimos a un arte que alterna sucesivamente una forma de ser con otra, sino que a un “arte” único que es distinto de otro al que se opone.

Aquí, el adjetivo ha perdido el sentido de sucesión para conservar sólo el de diferencia. Así, la noción de otredad queda como la parte crucial de su significado. En el caso de las Artes

¹ El maestro Marco Antonio Albarrán hace destacar en este punto la importancia que tuvo la inmigración hindú a los Estados Unidos a principios del siglo XX para el desarrollo de los rasgos naturistas y psicodélicos de la contracultura de los sesenta.

² *Diccionario de la Real Academia*. Espasa Calpe. España; 1970; p 71

Plásticas, por ejemplo, la alternatividad se presenta como tal frente a una supuesta academia que se define según el grado en el que un espacio, género o estilo se ha institucionalizado. Partiremos de este sentido de institución³ para los dos temas que se tratan en este capítulo: los espacios y los medios alternativos.

Volviendo a la definición del término, podemos decir ahora que lo alternativo, en este sentido, tiene dos características esenciales: una, oponerse a una institución que condiciona su otredad y dos, tener un fin en común con ella. Al decir, por ejemplo, que la acupuntura es una forma de medicina alternativa, la equiparamos con la medicina tradicional en la medida en que ambas comparten el mismo propósito. Es evidente que cuanto más general es este punto de referencia que vincula lo alternativo con aquello a lo que se opone, tanto más complicado resulta definir de qué manera o en qué aspecto la segunda propuesta es distinta, en última instancia, de la primera. Si lo alternativo tiene una relación subordinada a aquello a lo que se opone entonces, cuando es aceptado (cuando se vuelve una institución), deja de ser una alternativa y se transforma en algo susceptible de ser enfrentado, de nuevo, por otra alternatividad.⁴ Así, si aquello que es alternativo se define exclusivamente como oposición de lo primero, esto es como pura negatividad, y no es capaz de mantener cierta autonomía, deja de existir o se vuelve equivalente a la primera instancia en el momento en el que deja de ser oposición.

Esta acepción fue la que originó las duras críticas al nombre que se le dio al centro de arte albergado en Santa Teresa la Antigua (Ex-Teresa o X'Teresa, Arte Alternativo) y que, hoy por hoy, se llama Ex Teresa Arte Actual. Sin embargo, esta clase de paradojas no parece haber despertado tanta incomodidad en otras situaciones, como que, hasta la fecha, el Fondo Nacional para la

³ Institución: Cosa instituida o fundada; colección metódica de los principios de una ciencia, arte, etc

⁴ Esta es una de las paradojas con las que se enfrentó la visión formalista de la modernidad como una sucesión de estilos, donde cada uno se oponía al que lo precedía. Vemos también ahí que este concepto es eminentemente moderno

Cultura y las Artes (FONCA) otorgue una beca a los jóvenes creadores en la categoría de Medios Alternativos.

De ahí que el afán por ceñirse a este significado del término resulte estéril, pues lo que caracterizó al arte alternativo no fue, al menos en los noventa, nada que tuviera que ver con esta definición. La palabra se usó, y esto ocurrió a pesar de su olor decimonónico a Salón de rechazados y a pesar de que, ya para esta década, era evidente que el límite que excluía a este género de arte de la supuesta Academia a la que se enfrentaba era inexistente. De hecho, el uso del término en este periodo obedeció a que éste estaba connotado al grado de adquirir un nuevo significado.

Entonces, este arte alternativo sería aquel que aporta una “*innovación*” que no afecta únicamente a los aspectos formales de la obra, sino que, cuestionando todo el concepto de obra de arte, (...) cuestiona también las relaciones con el público, no sólo en cuanto que plantea nuevos hábitos perceptivos, sino también en cuanto que busca nuevos canales de relación con ese público, es decir, intenta apartarse de los canales *tradicionalmente* establecidos del mercado y acude a ciertas instituciones como lugar de encuentro de debate e incluso, de exposición de sus obras.”⁵ Estas frases se escribían en España a finales de los años setenta, pero sí encajan tan bien con lo que en México, en los noventa, se llamó arte alternativo es porque, en realidad, para principios de los años ochenta estos “experimentos” habían sido tantos, a nivel nacional e internacional, que ya constituían, de alguna manera, un estilo. Decir arte alternativo en los noventa, resultaba casi como decir arte barroco.

Más allá de sus etimologías, la palabra barroco se refiere a un “estilo” con todo y sus variantes, particularidades y contexto. De hecho, una buena parte de las disputas que se generaron en

⁵ Suarez, Alicia y Vidal Merce, “De la ‘década prodigiosa’ a ‘el sueño ha terminado’”, en Combelia Dexeus, Victoria comp., *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Ed. Blume; Col. bb; España, 1980, p.92

nuestro país en torno a este tipo de arte tenían características similares en sus argumentos a las que se dieron entre los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura y los que, ante ellos, representaban la alternativa. Un ejemplo claro se da en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde los defensores de los medios “tradicionales” se han opuesto, hasta ahora con una reserva entre desconfiada y temerosa, a que estos medios alternativos se incluyan en la carrera de Artes Visuales, entendiéndolos como un “estilo” unificado y distinto del que ellos manejan.

Hemos preferido hablar de un estilo (o conjunto de estilos), en lugar de una tendencia o movimiento porque en el lapso al que se refiere este trabajo (1990-1999), la mayoría de los recursos formales, discursivos e incluso las características de los aparatos de difusión y distribución de este género de obra ya se había establecido tanto en México como en otros países y sólo una falta de memoria histórica (que se tocará en el capítulo “Esperando a Quetzalcóatl”) permitió que se considerara, por ejemplo, el re-descubrir a Bruce Nauman como una innovación, que, sobreentendidos postmodernos aparte, sigue siendo uno de los puntos que validó lo que se dio en llamar “arte alternativo”.

A continuación hablaremos de los dos sentidos en los que el término se aplicó a la producción artística. Primero, de los aparatos de distribución y difusión de este género de obra (los llamados “espacios alternativos”) y, segundo, de sus recursos formales y discursivos (los “medios alternativos”).

1.2. ESPACIOS ALTERNATIVOS, UN PROBLEMA INSTITUCIONAL

La definición de espacio alternativo presenta problemas afines a la de lo alternativo en general. Esto es, el significado de la palabra como tal no basta para caracterizar lo que queremos decir cuando añadimos este calificativo a determinada institución. Así pues, en esta sección, sólo se hace un intento por clasificar los diferentes tipos de espacios que fueron considerados "alternativos" en el periodo al que se refiere este trabajo.

Con este fin se usarán dos criterios rectores. El primero se refiere al tipo de obra que se muestra en el espacio y el segundo a su grado de institucionalización. Es este último el que presenta más complicaciones debido, entre otras cosas, a que por muy alternativo que éste sea, la organización de cualquier espacio implica, de antemano, alguna clase de institucionalización. Además, la mayoría de estos espacios aspiran a integrarse a las instituciones a las que se opusieron en un principio y en muchos casos lo consiguen.⁶

Antes de pasar a tratar los tipos de espacios alternativos es pertinente hacer una última aclaración. En la génesis de una parte importante de lo que conocemos por medios alternativos, además de un rechazo por el mercado del arte, está el intento por liberarse de los condicionamientos que implicaba la producción de objetos como cuadros o esculturas. Las instituciones (en este caso, el museo y el mercado) han encontrado una forma de cooptarlos que vuelve dudosa su propia naturaleza, como si lo que sucedió *a posteriori* con todas estas manifestaciones arrojara una luz retroactiva a su momento de formación. Además de los escasos coleccionistas de incómodas instalaciones, el arte alternativo existe ya sea como documento o como proyecto. En el primer sentido la obra vuelve a adquirir,

⁶ Abrir un espacio alternativo significa tener una proposición cultural que pueda crear una colección, un centro de documentación, promoción a niveles internacionales y curaduría en otras galerías de la Ciudad y de la República. Ir más allá de las fronteras" Patiño, Adolfo; "Hartas Visiones": La Pus moderna, #1; 1989, p 64

en este contexto, las características de un cuadro o una fotografía de autor. El caso de la obra como proyecto resulta más complejo. Andrea Fraser ha resuelto esta situación considerando que existe una tendencia en la que el arte deja de producir objetos para convertirse en un servicio, conservando el sentido que esta palabra tiene para la economía.⁷

1.2.1. Espacios alternativos por el tipo de obra

En cuanto a los espacios que se definen como alternativos por el tipo de obra que se presenta en ellos, haremos referencia a uno de los más polémicos y duraderos: X-Teresa o X'Teresa Arte Alternativo que, a finales de 1998 cambió el adjetivo alternativo por el de actual. Fundado en 1993, en la iglesia de Santa Teresa la Antigua, el proyecto original de Eloy Tarcisio, según sus propias palabras: “no era abrir un espacio, sino fundar una organización compleja, a la altura de nuestros tiempos⁸”. Nos basaremos en el caso de X-Teresa para hacer una reflexión acerca del sentido de la palabra alternativo, cuando ésta se usó para definir un espacio según el tipo de obra que se exponía en él.

A la fecha, X-Teresa ha tenido tres directores (Eloy Tarcisio, Lorena Wolffer y Guillermo Santamarina), entre uno y otro la continuidad del proyecto para el espacio ha sido mínima. Éste adquirió diversas características y prioridades bajo cada una de las direcciones y, si bien cada etapa tuvo sus virtudes, el estado “flotante” del mismo es un buen punto de referencia para entender las peculiaridades de los espacios institucionales que se califican como alternativos en razón del trabajo que se expone en ellos.

⁷ Fraser, Andrea; “What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?”; *October* #80; 1997: p.p.55-156.

⁸ Entrevista de Jorge Luis Sáenz a Eloy Tarcisio; *Generación* #20, tercera época, 1998, p.38

La pluralidad de las propuestas que se han presentado en X-Teresa nos señala que las limitaciones que podría suponer un medio determinado, cuando menos las suficientes para definir el tipo de dinámica que éste exige del espectador y del recinto que le da cabida, no son equivalentes al medio mismo. En apariencia, esto invalidaría la propuesta anterior respecto a lo alternativo como un estilo. Sin embargo, las diferentes tónicas de X-Teresa, cuando predominaban diversas tendencias a nivel nacional e internacional, y el grado de éxito o fracaso que alcanzó con cada una de sus propuestas refuerzan esta idea; pues si bien todos los directores intentaron elevar la calidad⁹ de este género de manifestaciones en nuestro país, de entablar vínculos con el extranjero y de difundir las obras de éste tipo, la manera de hacerlo también varió mucho.

Para poner este ejemplo, nos limitaremos a los festivales de performance. Durante las dos gestiones de Tarcisio¹⁰ (1993-1994 y 1997-1998) se presentaron más mexicanos que en los organizados bajo la dirección de Lorena Wolffer. Por otra parte, el segundo festival (el 4to, en 1995) organizado mientras Wolffer dirigía el espacio logró atraer a un público muy numeroso, en particular con la presentación del artista norteamericano Ron Athney. Mientras que Tarcisio parecía más preocupado por darle un espacio a los artistas locales, en condiciones no siempre idóneas o muy profesionales,¹¹ Wolffer se preocupó más por traer trabajo del extranjero, con el propósito de difundir el medio mismo, y de cuidar más la producción de las acciones.

No obstante, para el tema que aquí nos ocupa el cambio más notorio es el que se dió entre la primera gestión de Eloy Tarcisio y la segunda, sobre todo, por que *cierto* tipo de arte alterna-

9 En este caso, la calidad de una obra dependería del criterio y del proyecto de la institución de la que se trate

10 No se está tomando en cuenta el 1º mes del performance, pues este evento se llevó a cabo en el Museo del Chopo, en 1992.

11 En 1996 el evento cambió su nombre a Muestra de Performance a causa de los problemas que hubo con el jurado del concurso del 5to Festival. En esa ocasión los concursantes y los invitados participaron al mismo tiempo. Se había convocado a un festival "situacionista", sin embargo esta condición se modificó o, de plano, se ignoró por que una parte importante de los participantes no sabía que era eso.

tivo se había puesto de moda. Debido a un conjunto de factores, entre ellos los turbulentos cambios en su dirección,¹² X-Teresa no se sumó a esta tendencia exitosa. A raíz del triunfo a nivel internacional del neoconceptualismo, en la primera mitad de los noventa, y de la obra política con carácter de intervención institucional (ahí sí con tendencias situacionistas) en la segunda, el público y los artistas que habían acudido a X-Teresa, cuando el recinto del Estado fue abierto como lugar especializado en medios alternativos, ya se había vinculado con otros espacios. *Entre los recortes presupuestales y la falta de calidad*, en los últimos meses de la gestión de Tarcisio y en el tiempo que pasó sin director, X-Teresa estaba a punto de desaparecer.

A más de un año del nombramiento de Santamarina el espacio se ha revitalizado, pero alterando su proyecto en forma radical. Entre otras actividades se llevó al cabo el 1er Festival de Arte Sonoro y se han iniciado varios proyectos para la difusión y discusión del arte actual (ya no alternativo). Los principios que hicieron que llevara ese nombre (un espacio dedicado a lo interdisciplinario, lo no objetual, la instalación o el arte de acción) parecerían similares, sin embargo, el tipo de obra - y los grupos de artistas - que ha preferido cada administración y la forma en que éstos se han insertado en determinado contexto, están más relacionados con la personalidad y la vocación de sus directivos que con un programa definido de lo que debería haber sido un espacio de arte alternativo.

Vemos entonces que, en este caso, el epíteto solamente se refería a unos medios que se han denominado así a falta de mejor opción (se hablará de eso en la sección que sigue), sin que la palabra alternativo marcara ninguna otra voluntad en común además de ésta.

¹² El cambio de dirección de Tarcisio a Wolfer se debió a que el primero fue destituido de su cargo como resultado de la desaparición de una obra que se encontró tiempo después.

Si bien, con el transcurso de los años noventa cada vez fue más frecuente ver “arte alternativo” en museos y galerías, esta costumbre ya se había inaugurado, cuando menos, desde los años sesenta. Si las instituciones más sólidas hicieron a un lado este tipo de trabajo durante la década de los ochenta, ello se debió, sobre todo, a que nuestro país no dejó de ser afectado por el “resurgimiento” de la pintura y la consabida expansión del mercado que lo acompañó.

1.2.2. Espacios alternativos de excepción

Las exposiciones de arte en lugares poco convencionales ya se habían dado en nuestro país desde los años que siguieron a la Revolución. Ahí están las exposiciones de pintura y gráfica estridentista en el Café de Nadie, la de Tamayo en la sala de la casa de Manuel y Lola Álvarez Bravo o la de los treinta-treintistas en la Carpa Amaro en 1928. Incluso la formación de la primera “galería funcional” de México se dio en circunstancias que recuerdan a la creación de numerosos espacios alternativos.¹³ En 1935, Carolina Amor dejó un puesto de secretaria en la SEP para montar, en la planta baja de su casa, la Galería de Arte Mexicano. Estas exposiciones tuvieron, hasta cierto punto, el mismo origen que los intentos actuales: la necesidad de abrir espacios para difundir y distribuir la obra que no tenía cabida en los escasos espacios institucionales. Sin embargo, las condiciones han cambiado mucho desde entonces. En ese sentido, lo más relevante para el tema que nos ocupa es la forma que tomó la incorporación de lo antinómico a los canales institucionales en la segunda mitad del Siglo XX.

Dentro de esta clasificación en la que se pueden incluir como antecedentes los ejemplos que acabamos de citar, tomaremos

13 Esta sección sigue el criterio del tipo de espacio y no de la obra expuesta en él. Es por ello que se toman estos ejemplos como antecedentes aunque en ambos espacios se haya expuesto obra que, hoy en día, consideramos tradicional (gráfica y pintura)

en cuenta dos clases de espacios alternativos: los espacios de excepción, que son lugares que no están destinados a la exhibición de arte en los que se organizan exposiciones (como la Carpa Amaro), y los espacios alternativos propiamente dichos que trataremos en la siguiente sección y que tal vez queden mejor definidos con la palabra independientes.

El hecho de presentar exposiciones en los espacios que llamaremos de excepción ha obedecido a diversos motivos (económicos, sociales, políticos). No obstante, cuando además del espacio, el tipo de obra es "alternativo" ambas instancias responden a un mismo orden de ideas. Ya hemos hablado de la voluntad de los llamados medios alternativos de confrontar a las instituciones del Arte.¹⁴ Además de eso, una parte importante de las manifestaciones de este género partió del intento de volver a incorporar el arte a la vida (en el sentido de vida práctica y cotidiana del individuo y de la sociedad). En ese intento el arte optó por salir de los museos, generando trabajos de sitio específico que, al tomar al contexto como fundamento de su creación, acabarían transformándose en la obra como servicio que propone Fraser. Esta variedad de entornos a re-definir a partir de sus intervenciones se convertiría entonces en una parte constitutiva de la obra.

Lo más notorio del uso de espacios de excepción es que su posibilidad queda condicionada a que en ellos se reproduzcan todos los rasgos que caracterizan al Arte como institución. Se citarán a continuación varios ejemplos que, con sus particularidades, ilustran lo anterior. A principio de los noventa se llevaron a cabo la toma del Balmori (1989) y la del Rull (1991), dos exposiciones colectivas "alternativas" que, a pesar de la música ruidosa, mantenían la estructura básica que les habría correspondido de tratarse de muestras institucionales. En una fecha

14 La palabra "Arte" se usa con mayúsculas tan sólo cuando se refiere a la concepción según la cual éste no es más que el resultado de una construcción arbitraria de la Historia o de la sociedad.

determinada una comunidad se reúne para celebrar una ocasión que ha sido difundida dentro de esa comunidad y para ella (la artística). En ese orden se mantienen las jerarquías, los usos y los ritos de un grupo cualquiera de este tipo. Están los artistas, las autoridades y los espectadores. En estos dos últimos casos la permanencia del carácter institucional del Arte se veía reforzada por que la intención de las muestras era “salvar” las construcciones. Para ello, se hacía hincapié en la fuerza de representatividad que tiene el Arte precisamente en tanto que institución.

La imposibilidad de deslindar una obra alternativa del Arte como institución, queda evidenciada de manera muy clara en las acciones o piezas en la vía pública. El transeunte asiste a un inusual espectáculo callejero, mientras que quienes están ahí con la intención de presenciar la obra ven en ella una manifestación artística. Si bien la intención de este tipo de obra es que ocurra lo primero, con la subsecuente desaparición del Arte como tal, en las últimas décadas hemos asistido al fenómeno inverso.

Una de las razones de ello puede ser la siguiente. Dado que gran parte de las propuestas de arte-vida fundó su proyecto de integración en un cambio en el marco referencial desde donde se contempla al objeto (y no en las cualidades del objeto en sí), este marco implicaba un señalamiento con carácter de excepción. Y si lo artístico de un objeto o un acto está cifrado exclusivamente en lo excepcional de la mirada con la que lo contempla el sujeto o en otras palabras, si cualquier cosa puede ser arte siempre y cuando haya una mirada capaz de insertarlo en un sistema de referencias que lo pondere como tal,¹⁵ entonces la excepcionalidad queda desplazada al sujeto. Si tomamos en cuenta que los marcos de referencia de este último están deter-

15 Por ejemplo, cualquier objeto según Duchamp, cualquier sonido según Cage o cualquier acto según Beuys.

minados (en mayor o menor grado) por la cultura a la que pertenece y que, en el caso de la nuestra, el Arte ha cumplido con una importante función validatoria, no debería sorprendernos que estas obras supuestamente independientes de la institución artística, no sólo no se hayan liberado de las exigencias del mercado o de las tergiversaciones “sacralizantes” del museo, sino que han hecho omnipresentes e indestructibles a ambas instancias que, como una especie de “Big Brother”, han adquirido el don de la ubicuidad.

En 1999, interrumpiendo la tranquila marcha de las actividades de un sábado en el Mercado de Medellín, la galería Kurimanzutto llevó a cabo un evento titulado Economía de Mercado en el que se vendían múltiples¹⁶ de diversos artistas (Eduardo Abaroa, Daniel Guzmán, Francis Alÿs, Minerva Cuevas, Damián Ortega, Gabriel Kuri, etc.). La exhibición, en la que uno podía comprar, por ejemplo, plátanos de plástico intervenidos o galletas de marihuana ocupó dos puestos en la sección de frutas y verduras. Mientras un comprador hablaba desde Guadalajara para adquirir un grillo encerrado en un botecito de *gerber* y el público de la exposición se arremolinaba alrededor de estos dos puestos, el resto de los asistentes al mercado, salvo algún curioso que se detenía un rato atraído por la música de una marimba y la cantidad de gente ahí reunida, seguía tranquilamente con sus compras sabatinas.

1.2.3 Espacios alternativos propiamente dichos

Como ya habíamos mencionado, es posible calificar de independientes a los espacios alternativos propiamente dichos. Los tipos de espacios independientes en los que se ha presentado arte alternativo son muy variados y sólo una minoría se carac-

16 Múltiples: obras de bajo costo producidas en serie pensadas para un consumidor de clase media. Guardarían una proporción -en términos de mercado- equivalente a la que la pintura tiene con la gráfica.

teriza por tener a las artes plásticas como el centro de sus actividades. En las dos últimas décadas fueron muy frecuentes los cafés, foros de conciertos, discotecas y toda clase de establecimientos públicos que prestaban sus instalaciones para exponer obras de arte de casi cualquier género, desde grabados hasta performances. Sin embargo, en esta sección nos concentraremos en aquellos espacios que se construyeron y funcionaron alrededor de la producción y difusión de las artes visuales.

Estos espacios comparten ciertos rasgos generales, algunos de ellos son: que muchas veces están fundados por artistas, que consiguen su financiamiento de diversas fuentes y que tienen un proyecto que se considera “excluido” de los espacios institucionales, lo que justifica la necesidad de crear una opción. Por otra parte, dado que la palabra “independiente” es relativa, resulta difícil definir cuáles son sus términos. Por ejemplo, el hecho de que una parte de los financiamientos que reciben estas instituciones provenga del estado en forma de becas, ¿los vuelve dependientes? y, lo que es aún más importante, ¿qué es lo que hace que una galería no sea un espacio independiente?, ¿sus fines de lucro? Esta última cuestión nos revela una idea que habla claramente del punto central de este capítulo. Si para los noventa estaba claro que lo alternativo no implicaba una verdadera opción, que era un término inoperante, ¿qué es lo que ponderaba esta palabra para que su uso haya sido tan frecuente en la década a la que nos referimos?

Al preguntarnos qué es un espacio independiente (alternativo) y habiendo demostrado lo engañoso de establecer una clasificación según el tipo de obra que se exhibe en él, nos vemos forzados a acercarnos al límite entre un espacio alternativo y uno institucional, para encontrar en este límite lo que define a cada uno. Como mencionábamos antes, “independiente” es un

término relativo pues los grados de dependencia y subordinación que existen entre una institución y otra pueden variar mucho, además de que puede haber dependencia en un aspecto (por ejemplo, el económico) e independencia en otro (por ejemplo, la elección de políticas curatoriales).

En ese sentido, es claro que los espacios (museos y galerías) que pertenecen al Estado son dependientes, no sólo en tanto que reciben determinado presupuesto, sino en la medida en que sus autoridades y sus políticas quedan definidas por una institución mayor que es la que, en última instancia, toma estas decisiones (el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, los gobiernos de las delegaciones, etc.). Por otra parte, las galerías son instituciones con fines de lucro, y por lo tanto tienen una fuerte influencia de las exigencias de mercado. En ese sentido, la diferencia con los espacios independientes es que éstos pueden anteponer su proyecto particular a los fines de lucro o a las políticas de gobierno.

Sin embargo, el Arte se ha definido cada vez más como un producto de mercado que, con ese propósito, adquiere su valor a partir de determinadas connotaciones simbólicas.¹⁷ En tanto que bien de consumo es fundamental que tenga un “estilo” reconocible que lo asocie no sólo con el Arte como institución (histórica, política, social), sino con un mercado global que privilegia ciertos rasgos de acuerdo con sus intereses. En ese sentido y para ser eficientes, las instituciones que manejan arte deben apearse a una línea dentro del mercado (arte joven, mexicano, pintura o no pintura). Esto último no sólo se refiere al sector privado, sino que también es una fuerza fundamental en el trazo de las políticas culturales del Estado. Si un gobierno define desde el precio del petróleo hasta el proyecto social de un país a partir de las tendencias del mercado global, ¿porqué tendría el Arte que ser una excepción?

¹⁷ Es evidente que, haciendo una vasta generalización histórica y ciertas equivalencias que una visión historiográfica desmentiría, “el arte” no ha estado nunca desligado de un “mercado”. A lo que nos referimos con esta aseveración es a un Arte que se produce sin otra intención que ser un producto eficiente para un nicho particular del mercado (la obra como producto inaugurada por Warhol sería el caso específico más notorio, en el ámbito de este estudio podríamos destacar la obra de Edgar Orlaineta).

Es por esto que las opciones de tipo de obra y estrategia de difusión que se le presentan a un espacio alternativo que aspira a salir de su marginalidad quedan restringidas a tres: asimilarse a un mercado ya existente, crear uno nuevo o generar un nicho institucional en el que se pueda insertar la obra.

Por esta razón, más que considerarlos una alternativa a las instituciones más fuertes podríamos verlos como el semillero del que éstas se nutren. Esta concepción hace evidente por ejemplo, la razón de que estos espacios sean más incluyentes, suelen presentar obras de artistas muy jóvenes o “recibir con los brazos abiertos a todo aquel que se quiera llamar artista”¹⁸ y, en muchos casos, no tengan ni una función - como en el caso de los llamados multiforos- ni una forma de financiamiento definidas.

Otra característica que tienen estos espacios es que, por las razones que ennumeraremos a continuación, suelen ser muy sectarios. Esto no se debe a ninguna clase de exclusión explícita, sino que se da como una especie de selección natural. Dado que la mayoría de los espacios alternativos están fundados por artistas que necesitan lugares que funcionen como centros de reunión, discusión, exhibición y distribución del tipo de obra que ellos producen, los grupos que se constituyen alrededor de cada espacio están formados por el grupo social vinculado con los fundadores del espacio y por un sector de la población que se siente identificado con las propuestas de los mismos. Es por esto que la definición explícita de criterios y objetivos de cada espacio sólo refleja una pequeña parte de su tónica. La tolerancia, la falta de recursos y el hecho de que la obra que se presenta no se haya consolidado por completo en los canales establecidos del Arte, hacen que la convocatoria de estos espacios sea limitada a comparación de la que pueden tener, por ejemplo, los museos del Estado.

18 Cruvillegas, Abraham, “Artes de México Adiós al 89”. *La Puz moderna* # 2. 1990; p.59

Como esta sección trata de la manera en que el epíteto alternativo se relacionó con los espacios independientes y de lo que esa independencia implicó para ellos en el periodo y la región que comprende este trabajo usaremos como ejemplos básicos a Temístocles #44 y a La Panadería. La razón para haber elegido estos espacios es que, sin duda, son los que más vínculos construyeron con los canales institucionales y, por lo tanto, son los que más se acercaron a generar o albergar a artistas profesionales. Antes de pasar a dicho análisis, haremos una breve reflexión en torno a otros espacios cuyos miembros o allegados no tuvieron la misma habilidad que los anteriores para colocarse en instituciones más sólidas.

En 1995, Rogelio Villarreal, en un tono bastante acalorado, respondía a un artículo de Maris Bustamante aparecido en La Jornada, en los siguientes términos: ⁹

Maris se lamenta de que las formas PÍAS -neologismo poco afortunado que designa al performance, las instalaciones y las ambientaciones- hayan caído en manos de jóvenes artistas yuppies (¿quiénes?, ¿los hijos de Slim, los de Salinas de Gortari?, ¿los de Harp Helú?, ¿Eloy Tarcisio?, ¿César Martínez, los de 19 Concreto, Jaurena? ¡Maris, di quiénes, por el amor de Dios!)

No citaremos más pues, independientemente del caso particular que dio lugar a este artículo (la exposición Instalámica en el Museo del Chopo), se refleja en ella una condición que está ligada muy de cerca al tema que nos ocupa. Lo notorio de esta respuesta es que si bien Villarreal sí da nombres, da precisamente aquellos que sabe que son a los que Bustamante no se refería.

19 Villarreal, Rogelio: "Crónicas Plásticas"; *Curare* #7/8, México, 1995-1996, p. 11

La necesidad de estas cautelosas omisiones es uno de los ejemplos más claros de lo que ilustra este trabajo. Al verse “obligados” a no hacer acusaciones frontales y formales, ambos autores guardan una especie de “secreto gremial” que revelaría al exterior y a la historia, con el peso de la palabra escrita, una situación que, aunque real, estaba proscrita por razones morales y validatorias.

Los artistas yuppies a los que hace referencia Bustamante son las contrapartes de los que menciona Villarreal. El caso más claro sería la oposición entre Eíoy Tarcisio y Lorena Wolfffer, quién había ocupado el puesto de Tarcisio cuando éste tuvo que renunciar a su cargo ante la acusación de haberse robado un cuadro de Bellas Artes (años después, el cuadro apareció y se le restituyó el cargo).

El hecho que solapa Villarreal y que Bustamante denuncia de manera tan elíptica es tan elemental que, en la más pura tradición de las lecturas de la política mexicana, habría que rastrear las razones de ambas partes para establecer su denuncia en ese tono. El problema central es este: el origen socioeconómico de un artista influye en su carrera. Las condiciones para esto son también evidentes. Las posibilidades económicas de su entorno no sólo le dan a una persona la capacidad de adquirir más información y obtener una mejor preparación, sino que le permiten dedicar más tiempo a su labor artística, viajar y entablar vínculos en el extranjero y, por último, relacionarse con los círculos en el poder que le permiten un acceso a las instituciones. Es importante dejar en claro que no hay en esto un juicio de valor, un artista no es “malo” o “bueno” según su procedencia social. Lo que es innegable es que esta posición es determinante en el desarrollo de la carrera de un profesional del arte, en particular en un país con condiciones sociales tan extremas como el nuestro.

Con la decepción del salinato, estas tensiones alcanzaron un extremo, llegando incluso a una visión que pensaba la distribución de los espacios como lugares “para los güeros y para los morenos”. Atribuir el éxito de ciertos grupos exclusivamente a su posición económica es una señal de resentimiento que, pretendiendo ponderar una idea de justicia social, rehuye las condiciones reales para cifrar su polémica en juicios apriorísticos.

Para ilustrar el caso, se citará un espacio “de morenos”. En un estacionamiento en Garibaldi se encuentra *La Obra Negra*, en este lugar se presentan, los viernes por la noche, exposiciones multitudinarias acompañadas de performances y grupos de rock desconocidos. El espacio, como otros de su género, cuenta con un grupo más o menos fijo de artistas que presenta sus obras con regularidad, además de una generosa porción de amateurs y jóvenes. En este lugar no sólo es muy difícil ver bien el trabajo por las características del inmueble, sino que el que se logra ver es de muy baja calidad (al menos como concepto o como factura). Como el espacio no tiene ninguna clase de intencionalidad, particular o de conjunto, más que la de ser incluyente en el trabajo no tiene, en ese estado, ninguna posibilidad de ingresar a otras esferas de exhibición y distribución. No sólo por que esté en Garibaldi y no en Polanco o La Condesa, pues otros espacios alternativos que lograron manejar artistas más exitosos (como *Art & Idea* y *Art Deposit*) ocuparon locales en el Centro Histórico, sino por que las connotaciones, el grado de profesionalización y el tipo de organización del espacio (falta de vínculos con el extranjero, ausencia de un programa definido, un criterio nulo en la selección de obra, etc.) lo condenan a permanecer en la situación marginal que ocupa hasta la fecha. En casos como éste, sería absurdo acusar a otros grupos de cooptar los mecanismos y apoyos institucionales. La vía está

abierta y tomar un camino u otro implica las ganancias y pérdidas que supone cualquier elección.

A continuación pasaremos a hablar de Temístocles 44 y La Panadería. Aunque el segundo espacio ha sido mucho más duradero que el primero, ambos tuvieron una influencia determinante en el panorama del arte alternativo en México en los noventa. Nos centraremos sobre todo en la manera en la que la “alternatividad” de estos espacios influyó en su relación con las instituciones artísticas.

Con este propósito, empezaremos por el final de la historia. En 1999 muchos de los artistas que empezaron su carrera en el grupo de Temístocles ya habían expuesto en los museos más importantes de la ciudad de México y eran considerados artistas consolidados en el sentido de que su obra había ingresado de manera más o menos exitosa en los canales establecidos de exhibición y difusión de Arte. Por otra parte, cuando se inauguró la Sala 7 del museo Rufino Tamayo en el verano de 1999, el primer expositor, cosa *insólita* en ese museo, era un artista joven y mexicano: Miguel Calderón. En el discurso inaugural su nombre no apareció acompañado de La Panadería sino que se hizo referencia a él como: “Miguel Calderón de la Andrea Rosen Gallery”, siendo que, sin duda, el espacio fundado por él y Joshua Okón había sido determinante en su carrera en México y en el extranjero. Lo que ocurrió desde principios de los noventa hasta ese momento resulta muy ilustrativo.

Hablaremos primero de Temístocles, pues este espacio jugó un papel fundamental en allanar el camino para lo que sería después el grupo²⁰ de La Panadería. A mediados de los noventa, algunos de los miembros de Temístocles trabajaron en la Panadería, pero el encuentro fue breve dada la diferencia de enfoques de ambas partes.

20 La palabra “grupo” se usa aquí con cierta laxitud, pues ninguno de los dos espacios estuvo restringido a un conjunto determinado de personas que tuvieran un programa en común. Sin embargo, sí hubo entre los participantes de ambos espacios una serie de vínculos laborales y sociales que, a la postre, resultarían importantes para su desarrollo como profesionales del Arte.

En un principio, Temístocles #44 se definía de la siguiente manera:²¹

Temístocles 44 es el domicilio en el que un colectivo de 14 artistas se ha reunido con el fin de crear un espacio independiente propicio para el diálogo, la crítica y la información entre artistas. A los que formamos parte de este proyecto no nos une ninguna consigna o estilo; nos preocupa, sí, la creación de obras a partir de la discusión y la autocrítica encuentren procesos formales, materiales y mentales consecuentes consigo mismos y con el clima en el que se desenvuelven. No buscamos una unidad de grupo, sino la atención conjunta de los miembros al desarrollo de cada uno de los participantes; atención a los procesos creativos que se encuentra prácticamente excluida del proyecto de la crítica, los museos y las galerías. Es por ello que creemos en la necesidad de que existan espacios de trabajo y discusión no académicos ni comunales coordinados por artistas, espacios cuyo fin no sea la mera exhibición, venta o legitimación de productos o monumentos.

Además de servir como centro de reunión para sus miembros, Temístocles 44 busca también ser un espacio abierto y público en el que se muestren diversas fases de este proceso, sea ya en forma de exhibiciones, discusiones públicas, ediciones periódicas o intercambios con artistas, críticos o investigadores de cualquier disciplina o procedencia que compartan la idea de que la producción artística es tanto más rica cuanto más es confrontada y sus procesos compartidos.

21 "¿Temístocles 44?"; *Alegría* #3; 1993; p. 2

Ni temístocles 44, ni las obras y eventos que ahí se realicen, ni las publicaciones que desde ahí se hagan circular tienen un fin lucrativo. Los recursos para la manutención de esta casa -amable y desinteresadamente proporcionada en prestimonio (sic) por Haydé Rovirosa-, así como para el apoyo económico a los proyectos que en ella se realicen, están siendo procurados por medio de una carpeta de grabados que bajo el nombre de Ediciones Impecables han emitido los artistas participantes, considerando también la posibilidad de obtener apoyos tanto públicos como privados para el financiamiento de esta iniciativa.

Los artistas participantes: Eduardo Abaroa, Franco Aceves Humana, Abraham Cruzvillegas, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Hernan García Garza, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega Stoupignan, Sofía Taboas, Pablo Vargas Lugo.

Polanco, México D.F., marzo 1993

Los hechos posteriores demostraron que las expectativas de esa acta constitutiva quedaron atrás bien pronto. Las fricciones internas, vinculadas con las diversas intenciones de los miembros respecto al destino de su carrera profesional, hicieron que hubiera escisiones en el grupo. Una parte de él participó en una retrospectiva colectiva en el Museo de Arte Moderno (1995-1996) que llevó el sugerente título de “Acné o el nuevo contrato social ilustrado”.

Olivier Debroise escribió al respecto:²²

Varias exposiciones simultáneas, conformadas por un mismo conjunto de artistas realizadas en los últimos tres meses en la Ciudad de México, parecen revelar la fulgurante promoción de una nueva generación artística, desplazando de manera tajante a sus mayores(...)

Los artistas en cuestión provienen todos de (...) Temístocles 44 (...). Este grupo relajado, organizado por algunos egresados de escuelas de arte²³ (...) pudo haberse disgregado de la misma manera que se conformó (...). No fué así: algunos de ellos, (se han refugiado) ahora en el nuevo "foco de disidencia" de La Panadería (...).

"Temístocles"(...) preparó con más cuidado de lo que parece esta irrupción actual en los mercados prestigia-dos, en las galerías, los museos y las colectivas internacionales.

Si algo caracteriza a este grupo -a esta generación- es su conocimiento de las "reglas del juego" sociocultural, y un notable poder de adaptación a las formas de acción en vigor, que pasa, como era de esperarse por la apropiación de recursos formales y cánones estéticos.

Independientemente de la fidelidad que hayan guardado a sus premisas iniciales, es cierto que sí en sus particularidades la obra tenía vocaciones muy distintas, en conjunto se caracterizaba por corresponder (con algunas muy contadas excepciones) a los llamados "medios alternativos", además de que sus frecuentes retrospectivas dejan en claro que sí había un interés por la "legitimación de productos y monumentos".

²² Debroise, Olivier, "Un nuevo contrato"; *Curare* #7/8, 1995-1996; p. 12.

²³ Si bien no se profundizará en éste tema, la imprecisión de esta nota muestra la falta de relevancia que se le da a la formación profesional de los artistas, gran parte de ellos proviene de la ENAP y algunos eran profesores de la institución en ese momento

Esta misma seriedad en el tratamiento de su carrera profesional sería lo que, después de unos meses, haría que el grupo de Temístocles se separara del de “La Panadería”. Quizá el segundo grupo ya estaba tan familiarizado con el “nuevo contrato social” que no necesitaba enfatizar tanto sus términos.

La Panadería empezó a funcionar en 1993, cuando Yoshua Okón y Miguel Calderón (que en aquel entonces residía en San Francisco) tuvieron la iniciativa de fundar un espacio porque sentían que en México “había una actitud de dependencia del mundo oficial, del gobierno, de algo”.²⁴ Este espacio, a diferencia de Temístocles, nunca funcionó como un grupo. En los siete años con los que cuenta el espacio, han pasado por él gran parte de las facciones de artistas jóvenes que hay en el panorama de los medios alternativos, además de un grupo bastante nutrido de artistas extranjeros. Estas alianzas han sido breves, pues lo que La Panadería ha logrado es ser identificada con una forma de hacer las cosas, con un estilo. Irreverentes y desenfadados, la constante en el trabajo y en el discurso de ambos fundadores, así como la del espacio, es insistir en su oposición a la “seriedad” y la “sacralización” del arte. Todo esto en términos muy poco definidos, claramente vinculados con una de las variantes más comerciales del nihilismo finisecular: la tontería.

Al preguntarle a Okón qué criterios tenían para seleccionar a sus expositores, este respondía: “Básicamente hay cierta sensibilidad de lo que nos gusta y entonces lo exponemos(...); es muy difícil definir específicamente la línea, pero en general hay un tipo de actitud irreverente que desacraliza lo que es el arte, donde va a jalarte a un nivel más cotidiano”.²⁵ Este criterio, amparado en el gusto pretende ignorar cómo la producción que se concentra en este espacio corresponde a determinado discurso, no sólo en el terreno artístico sino el de un conjunto de ideas y propuestas que hacen referencia a la cultura en general.

²⁴ Yoshua Okón en una entrevista con Shawn Patrick McLearen: “La Panadería Controlled Chaos as Applied Hysteria” *Chorus* #3. 1997, p.8

²⁵ Yoshua Okón en una entrevista de Oscar Martínez, *Generación* #20 3era época. 1998; p 45.

La estrategia de los artistas de La Panadería fue casi opuesta a la de los de Temístocles. En tanto que los primeros encontraron la fuerza en moverse en grupo y estar informados sobre las tendencias internacionales y los intereses institucionales, los segundos crearon un marco en el que destacaba la obra de los organizadores del espacio. Con ello no sólo lograron avances en su carrera, sino que han mantenido un espacio plural que, dando cabida a un nutrido grupo de artistas en forma provisional, les ha sido útil para lanzar su trabajo personal. Temístocles, o más bien Acné, funcionó como un grupo, La Panadería como un centro cultural sui-géneris manejado por dos individuos.

Lo que cabe destacar en ambos casos es que, en un principio, fue la marginalidad de las propuestas lo que las ponderaba ante las instituciones más sólidas. Si estos artistas jóvenes, como dice Debrouse, conocían “las reglas del juego”, también conocían lo que muchos teóricos de la cultura contemporánea han dicho de estas reglas: que los mejores jugadores son también los más mañosos.

Para concluir esta sección señalaremos que, por lo general, los espacios alternativos se caracterizan por ser independientes, autogestivos y por encargarse de obtener sus propios financiamientos (no son organizaciones con fines lucrativos). Si bien esta necesidad de los artistas de abrir nuevos espacios que ofrezcan una opción ante las instancias establecidas tiene una larga tradición, algunos de los que surgieron a principios de los noventa aprovecharon una coyuntura histórica que ponderaba ciertos estilos (asociados con la idea de “lo alternativo”) para pasar a formar parte del Arte institucionalizado. Juzgar este paso como una suerte de traición a los sacros ideales de la trasgresión sería ingenuo. Ya para los noventa esta era sólo una entre tantas opciones de las que existen para desarrollar una carrera como profesional del arte.

Hay una cuestión que se está dejando de lado y que no cabe en este texto. Si bien los llamados espacios alternativos existen desde hace mucho tiempo, los cambios que se han operado en la sociedad y, sobre todo, en el funcionamiento de las instituciones relacionadas con el arte sigue despertando viejas preguntas: ¿Para quién es el arte? y, sobre todo, ¿quién lo paga y por qué?

1.3. MEDIOS ALTERNATIVOS, UN PROBLEMA DE GÉNERO

En términos generales, ésta puede ser una de las secciones más complejas del presente trabajo, pues resulta inevitable ligarla con el viejo problema de los géneros en el arte y, en esa medida, con la idea misma de arte. Aquí nos limitaremos a señalar cómo se da esa relación en el caso que abarca esta tesis.

En primer lugar, el hecho de que la estructura institucional considere a los llamados medios alternativos, como un grupo de géneros (instalación, performance, multimedia, etc.), señala que en el concepto de arte que tiene dicha institución, éste se divide en géneros que tienen entre sí una relación, finalmente, jerárquica.²⁶ Por otra parte, la mayoría de las escuelas que dieron origen a estos medios afirmaba que los límites entre los géneros debían desaparecer²⁷ o, incluso, que era el arte mismo lo que debía desaparecer disolviéndose en la vida.

Es común resolver esta contradicción con la idea de que el Arte como institución ha “cooptado” estos medios para integrarlos a sus sistemas. He ahí, de nuevo, la primera crítica que se le hace a lo alternativo: que al institucionalizarse deja de serlo. A pesar de esto, la palabra parece designar algo que ningún otro término abarca por completo y señala, con su arbitrariedad, la problemática que supone insertar a los medios alternativos en un sistema artístico que se funda en los géneros.

26 Un reflejo directo de la existencia de esta escala valorativa está en las diferencias en los montos de los premios a las distintas categorías en diversos concursos convocados por instituciones públicas y privadas

27 Se podría citar por ejemplo, el hecho de que el plan actual de la carrera de Artes Visuales (que no de pintura o escultura) parte de lo general (educación visual, historia del arte) para llegar a las disciplinas particulares. Otro ejemplo está en un caso más reciente, el Centro Nacional de las Artes

Si bien esta paradoja puede verse como una más de esas mitificadas características de la condición postmoderna, la manera en que se ha dado la asimilación de estos “nuevos géneros” al sistema cultural y comercial del arte presenta una serie de rasgos sumamente consistentes. Pero esta consistencia obedece a un orden distinto que el de las incongruencias y, lo que es más importante, se verifica en la construcción misma del arte contemporáneo como sistema y como producción.

1.3.1. Géneros y poética

En un artículo de 1996 titulado “¿Hay cura para el arte contemporáneo?”²⁸, Issa Benítez habla de la oposición entre la “Muerte del Arte” y la cabal salud de sus instituciones, haciendo referencia al problema de los géneros al tratar de una poética que “consiste en la definición de una estructura, una intención y, por qué no, una teoría que precede a la obra en sí”²⁹, con el siguiente planteamiento:³⁰

Ya no hay, de hecho, solución formal, nivel técnico o consenso axiológico que salve a un arte sin sustento estructural; cualquier esfuerzo en este sentido termina convirtiéndose en anacrónico pastiche, en kitsch. La obra debe forzosamente- si es que desea sobrevivir- formular una poética, o por lo menos una problemática de poética. Pero esa poética no tendría ningún sentido artístico (y aquí reside la verdadera y última prueba de supervivencia del arte) si no se materializa, si no se traduce en forma. De ahí la desesperanza que la mayoría de las soluciones concretas del arte contemporáneo nos provocan: la poética tiende a superar la realización.

28 Benítez, Issa, “¿Hay cura para el arte contemporáneo?”: *Curare* #9. 1996, p.10-14

29 Benítez, Issa; op cit.; p.12

30 Benítez, Issa, op.cit ; p 12-13

Hay en esta declaración dos omisiones importantes: la primera, en lo que se refiere a definir qué es la realización de una poética y, la segunda, en el significado que se le da a la palabra “poética”.³¹

Cabe señalar que el tipo de obra al que se refiere el artículo está ejemplificado con piezas de Manzoni, Orozco (Gabriel), Aconcci y Duchamp. Precisamente artistas que cuestionaron el grado al que una “poética” podía traducirse en forma. Veamos el caso de más prosapia; en 1946 Marcel Duchamp le declaraba a James Johnson Sweeney que: “En realidad, hasta los últimos cien años toda pintura había sido literaria o religiosa: había estado toda al servicio de la mente. Este carácter se perdió poco a poco durante el siglo pasado. Cuanto mayor atractivo sensual proporcionaba una pintura (...) tanto más alta se la juzgaba”.³² Para volver a poner la pintura “al servicio de la mente”, Duchamp optó por deshacerse de lo que esta tenía de materialidad pictórica y conservar sus formas de significar. La “poética” misma (la estructura, la intención y la teoría -por delirante que ésta sea-) es la obra que, por diversos caminos (el dibujo técnico, el ready-made o el trampantojo) intentó realizar la tentativa de dejar a un lado el aspecto “olfativo y retiniano” de la pintura. En otras palabras la intención manifiesta de la obra de Duchamp, así como la de muchas escuelas que han trabajado con los llamados “medios alternativos” es que la “poética” misma es lo que constituye la obra, más allá del placer que produce la forma visible. El gusto, sin embargo, alcanzaría a Duchamp y la indiferencia del dibujo mecánico o los retretes y los molinos de chocolate se transformaría (vía Estados Unidos) en un nuevo tipo de belleza para los sentidos.

Es quizá esta intención lo que más perduró de la obra de Duchamp y lo que lo ha vinculado con tantas tentativas posteriores, para decirlo en palabras de Eco, el haber señalado que “la

31 A partir de aquí, cuando la palabra poética aparece entre comillas está usada según la definición de Benítez

32 Duchamp Marcel, *Textos*, Editorial Era, 1968, México p 57.

relación de intencionalidad frutiva cambia la capacidad informativa de un mensaje".³³ Pero obviamente, para que esto ocurra, la "poética" está después del objeto, en tanto que objeto artístico y la forma, lejos de ser elocuente por sí misma, necesita de una "poética" previa que no la constituye, sino que le da sentido. La forma visible es subsidiaria: el marco que adopta es lo que la pintura tiene de literario.

Benítez plantea también que "la obra moderna y contemporánea funciona como ejemplo, como materialización de una poética predeterminada".³⁴ No nos detendremos a citar como el mismo Duchamp se opone, de manera muy explícita, a esa idea. Si bien es cierto que hubo un sentido programático en una parte importante de la producción artística en los últimos 150 años, no son los primeros que se ponderan por ajustarse a una poética. El problema es que una poética, un programa y un estilo no son lo mismo.

Usar el concepto de poética haciendo a un lado su vínculo con la definición de un medio particular deja en el aire una serie de indefiniciones que son las que, finalmente, nos llevarán a tratar de la relación entre los medios alternativos como géneros particulares y el sistema del Arte (en su formación y en su distribución).

Si consideráramos que, en el arte contemporáneo, cada obra genera su propia poética, esto es que funda un género o, en otros términos, una intencionalidad y una forma de fruición o interpretación particular, nos veríamos forzados a considerar una meta-artisticidad que englobaría (en términos de intuición, expresión, renovación de lenguaje, etc.) a todas ellas, eliminando un sistema organizado por géneros que sigue vigente. Entre otras cosas, puesto que gran parte del arte contemporáneo ha hecho énfasis en sus capacidades comunicativas, que lo

³³ Eco, Umberto; *Apocalípticos e Integrados*; Tusquets; México, 1997; p.120.

³⁴ Eco, Umberto, op.cit.; p.12

obligan a hacer uso de códigos preestablecidos que permitan “leer un mensaje”, estas poéticas han resultado sumamente escasas y conservadoras en tanto que se apegan, con mayor o menor conciencia de ello, al principio que en el artículo de Benítez aparece como contradicción: que la forma ya no puede ser elocuente por sí misma, pero debe aspirar a serlo con la ayuda de un buen instructivo.

Las intenciones que vienen entonces para definir los rasgos particulares de los “medios alternativos” son conmovedoras y en muchos casos absurdas. Las discusiones, por ejemplo, acerca de si el performance debe ser un “acto real en un tiempo real” o si bastan cien carritos de hot-dogs para hacer una instalación, pretenden crear un marco seguro para producir (y por supuesto interpretar) este tipo de obra; necesitan, en otras palabras, de una poética en el viejo sentido aristotélico de la palabra que regule los términos en los que es posible traducir intenciones, estructuras y teorías a un conjunto de cánones.

Sin embargo, esta poética es única y, aunque es una condición necesaria para que los medios alternativos se consideren como Arte, no es privativa de éstos. Consiste, simplemente, en plantear como parte medular de la obra, no su facticidad, sino el marco referencial desde el que se la aprecia. Dos exposiciones de finales de los noventa (una de pintura y otra de gráfica) dan fe de cómo esta manera de proceder puede aplicarse a cualquier medio: *Bajo tratamiento*, pinturas de Yishai Jusidman en el Museo Carrillo Gil y *La imagen habitada*, monotipos sobre periódico de Eric Beltrán en el Museo de la Ciudad de México.

Esto último arroja una luz particular sobre la tan manida discusión sobre la supuesta “muerte de la pintura”. Desarticulando, por ejemplo, el argumento de la obsolescencia tecnológica que la mide en términos de una eficacia que no la caracteri-

za (la de la representación y la reproducción) o la del agotamiento de sus códigos, que opone éstos a los que provienen directamente de una “cultura” (los de los medios alternativos) concediéndoles una virginidad de segunda naturaleza, sin reconocer que, puesto que son a su vez susceptibles de ser analizados bajo el marco que pondera una obra según la frescura o validez artística del código de lectura hace que, por ejemplo, toda imagen fotográfica o en video de un cuerpo (vestido con ropa “cotidiana”) adquiriendo una postura incómoda en un espacio más o menos neutro haga referencia a Nauman o a Oppenheim.

Todo lo anterior sólo refrenda lo que se mencionaba en un principio: que el surgimiento de los medios alternativos es inseparable de la tentativa de crear un arte que estuviera más allá de las disciplinas o incluso más allá del Arte mismo, sin desechar a las anteriores más que en la medida en que se las apreciaba por su particularidad y no por su ser arte o, en el caso del arte y la vida, por su valor de fetiches más que por su capacidad de generar una experiencia estética vital para los miembros de una comunidad.

1.3.2. La subsistencia de los géneros

Faltaría entonces hablar de las cercanías que hacen que estas manifestaciones se hayan insertado con tanta comodidad en el añejo sistema jerárquico de los géneros donde uno es más valorado por ser “más artístico” que otros. La primera razón de la división es de índole práctica: el manejo físico de los distintos tipos de obra, así como las habilidades que hay que tener para producirlas son muy distintas entre sí, y las necesidades administrativas de las instituciones dedicadas al arte (museos, gale-

rías, escuelas) justifican sobradamente esta distinción. La segunda es una cuestión de mercado. En primer lugar las instalaciones, los performances, el arte correo o el arte de proceso no han logrado dejar su materialidad y, con ello, la forma, la apariencia. La novedad es una condición necesaria para toda sociedad de consumo, así como lo es la tipificación de un objeto (por lo general, partiendo de sus características formales, he ahí la moda) según un conjunto de valores. No hay ninguna razón para que los medios alternativos no correspondan a esta dinámica. De hecho, y esto último está por probarse, estas manifestaciones no tradicionales se adaptan muy bien a un tipo de mercado que, en todos los ámbitos, favorece la especulación sobre la producción.

El cambio en las perspectivas económicas internacionales que se dio entre la década de los ochenta (con su entonces renovado furor por la pintura) y la de los noventa fue lo que acompañó a la consagración o normalización, en las estructuras internacionales del arte, de los llamados medios alternativos. Hoy por hoy, son estos los que predominan en las revistas y en las bienales internacionales, aparatos de validación por excelencia de las tendencias artísticas. En nuestro país, este cambio se fue dando, con más o menos lentitud a lo largo de esta década. Quizá, la exhibición de dos grandes colecciones mexicanas (la Jumex y la López Rocha) en el Museo Carrillo Gil marque, en este sentido, una transición definitiva. Si bien el mercado y la presencia cultural de los medios tradicionales son aún más fuertes que los de la obra “actual”, “contemporánea” o en “medios alternativos” en nuestro país; su presencia, como una vertiente más de las artes visuales ya se ha establecido. De ahí, entre otras cosas, el interés por recuperar las apariciones -algunas de ellas totalmente institucionalizadas también- de estas mani-

festaciones en los años setenta, la inclusión de categorías como performance o instalación en la mayoría de los concursos dedicados a diversos géneros y el hecho de que muchos de los artistas jóvenes mexicanos que han logrado tener una presencia a nivel internacional hagan este tipo de trabajo.

Hemos hecho dos menciones a la relación que estos medios pueden tener con determinada visión de la economía. Aunque algunas corrientes nieguen la existencia de un vínculo entre las condiciones económicas, las políticas y las culturales³⁵ pareciera que aún es posible establecer vínculos entre las tres. Sin pretender con ello hacer una especulación sobre una conjura (por ejemplo, a la manera de la relación que señalan algunos autores entre la Unión Panamericana y el impulso que se le dio a los pintores de la “ruptura”) pareciera que los modos de producción y distribución de los medios alternativos no son ajenos ni se oponen a la idea de un mercado globalizado, que privilegia la economía terciaria y el traspaso del poder efectivo del Estado a los grandes capitales y las corporaciones.

Como conclusión señalaremos que, a pesar de las invectivas duchampianas contra el gusto y el estilo, los medios alternativos están plenamente sujetos a ambas instancias y que, de hecho, muchas de las contradicciones aparentes en los discursos de lo “alternativo” (valorado como contracultural o antinómico) se deben a que esto es sólo un requerimiento formal para corresponder a una corriente específica. Los problemas de género en muchas ocasiones también se resuelven en esta superficialidad, en esta curiosa vertiente de formalismo renegado que sigue ponderando una obra según su adaptación a ciertos cánones visuales.

Ninguna de estas afirmaciones pretende erigirse en juicio de valor, simplemente se trata de un intento por establecer ciertos

35 Véase, por ejemplo, Bell: Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Col Los Noventa; Grijalbo/CONACULTA México, 1990.

parámetros que puedan dar una explicación de un panorama que, aunque parece caótico, sí tiene una lógica interna. Independientemente de que se haya puesto de moda cierta forma de ser alternativo, esta tendencia ha producido en nuestro país una profusión de obras y de espacios más o menos propositivos pero que dan muestras de una gran vitalidad. Aunque ya se ha dicho en la introducción, esta crítica es también un reconocimiento a la intensa labor de muchas personas cuya devoción e intensidad ha adquirido proporciones que no merecen descalificación alguna en cuanto a sus intenciones.

Cerraremos este capítulo con la descripción de una pieza que pone en evidencia muchos de los puntos que se han señalado en él. En mayo de 1999 se presentó en Art & Idea, como parte de la exposición Punto ciego, curada por Eduardo Abaroa, una pieza de Stefan Brügemann titulada Looks Conceptual. En uno de los muros blancos de la vieja casa de la Condesa, un rótulo de impecable tipografía, decía en letras negras: LOOKS CONCEPTUAL. ¿Por qué en inglés? La pieza se refiere sólo al aspecto (*al look*) ¿qué ponderan las instituciones del “conceptualismo”? ¿hasta qué grado es esta una pieza conceptual? La virtud de esta obra está en las dudas que suscita, sin embargo, si hemos de llegar a la conclusión de que lo “conceptual” no es más que un look, quizá deberíamos olvidar a Kosuth y volver a Klee.

2. LA REBELIÓN Y SUS VIRTUDES

Soñaba cruzadas, viajes de descubrimientos sin relación, repúblicas sin historia, guerras de religión sofocadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos.

A. Rimbaud, *La alquimia del verbo*.

El arte contemporáneo que se agrupó bajo el rubro «alternativo» y, en particular, el que se ha producido en México en la última década no es una excepción en el sentido de seguir vinculado a una de las características cruciales de la modernidad: la idea de que el arte es una forma de subversión. Trazar esa historia queda fuera de este trabajo, sin embargo la manera en que esta idea conforma y connota a las obras que son objeto de este estudio arroja una luz sobre los mecanismos de producción, distribución y asimilación de las mismas.

Por otra parte, cabe señalar varias consideraciones antes de pasar a desarrollar este tema. Examinar una obra de arte según su contenido social o político requiere establecer, de antemano, una posición respecto al vínculo que existe entre la obra, el artista y la sociedad de la que forma parte. En este caso es pertinente aclarar que estos criterios son provisionales y están definidos a partir de las características de este trabajo en particular, sin la voluntad de erigirlos en manifiestos o en una idea de lo que el arte es o debería ser.

Como se mencionó desde un principio, este no pretende ser un trabajo histórico. Los hechos a los que se refiere son tan cercanos que esta tentativa resultaría absurda. No se trata tampoco

de una relatoría para un trabajo histórico posterior, sino de hacer una reflexión desde la producción y hacia ella: la pregunta no es ¿qué hicimos?, sino ¿qué estamos haciendo? Es esto lo que nos ofrece una perspectiva.

Para el historiador, que atiende a la obra como un fenómeno que se inscribe en determinado contexto, el problema es de una índole muy distinta. Sea cual fuere el vínculo que establezca entre la obra, el autor y su contexto, los tres elementos son su objeto y puede elegir ignorar uno u otro o establecer diversas relaciones jerárquicas entre ellos (la obra es un reflejo de su tiempo, el tiempo queda marcado en las obras, el artista imprime su vida en la obra, etc.). En este sentido, una visión historiográfica se encontraría en la misma posición, con la salvedad de que su objeto quedaría desplazado a una hermenéutica.

Afirmar, hoy por hoy, que podríamos juzgar una obra por lo virtuoso de sus contenidos sonaría un tanto absurdo. Nadie pensaría, y si lo hiciera sería considerado un fanático, negar la calidad artística de la obra de David a partir de lo inconsistente de sus simpatías, ni descalficiar a los futuristas por sus inclinaciones fascistas. La idea de un «arte degenerado» nos resulta caricaturesca. Sin embargo, una parte muy importante del arte actual no se define en términos de estilo, sino de mensaje. Hay arte de minorías (mujeres, negros, chicanos), de intervención social, de crítica al museo, etcétera.

2.1. INTENCIONALIDAD Y POLÍTICA

Señalaremos, entonces, dos consideraciones importantes al respecto. La primera y más evidente es que por el simple hecho de considerar un conjunto de obras como una alternativa a otro, éste supone una oposición y, en potencia, una rebelión. La se-

gunda es que diversas características de las manifestaciones que se agrupan bajo el término «alternativo» hacen que el contexto y la intención sociales y políticos sean factores estructurales de la obra. Algunas de ellas serían:

1) Si en la obra intervienen iconos y objetos previamente producidos por una sociedad, no sólo lo hacen en tanto a sus valores formales, sino también en cuanto a sus valores significativos. Esta idea no es privativa de los medios alternativos, sino de la modernidad. Si bien los ready-mades de Duchamp encuentran una de sus bases en esta pertenencia, los collages de Picasso o las mujeres de De Kooning también son ejemplos de ella.

2) Si una obra es el proceso y no su resultado, las fuerzas productivas que intervienen en ella son constitutivas de la misma.

3) Si asumimos que la forma está desvinculada por completo de su significado y este sólo se define según una lectura contextual que es lo que permite, por ejemplo, muchas de las estrategias situacionistas, la obra en sí ni siquiera existe y lo que la hace es el posicionamiento en un determinado sistema de signos.

4) Si el arte es experiencia (idea en la que se basó Kaprow para llegar a sus *happenings*), la obra es el medio del que se vale el artista para hacer que un tercero (el espectador) pase por ella; luego entonces, el papel del artista sería incidir en forma directa en determinada «realidad», modificándola.

5) Si consideramos que, «las disciplinas tradicionales tienen al medio como finalidad y al modelo como pretexto» y, «las formas alternativas proponen al modelo primero y su especulación busca los medios adecuados para decirlo»,¹ el modelo (como asunto o tema) adquiere preponderancia sobre el medio.

Todas estas cuestiones son diversas maneras que las artes encontraron para volverse a vincular con una sociedad de la que se fueron alejando paulatinamente, en particular, a partir de la

¹ García Ponce de León, Ulises en una entrevista hecha por Gonzalo Vélez, Uno más uno, Sábado, 11 febrero 1997.

aparición de los medios de comunicación masiva. Es evidente que algunas se contradicen entre ellas y no todas las obras alternativas se fundan sobre las mismas bases. Sin embargo, debido al hecho de que, como dijimos en el capítulo anterior, estos medios se retoman no como modelos sino como estilos, estas características que en un principio son su razón de ser, pierden relevancia dando lugar a que se produzcan obras plenas de contradicciones evidentes y evidentemente involuntarias en sus propios términos.

Esto último puede resultarle fascinante al estudioso del arte que encuentra en estos lapsus las perversiones de un individuo o de la cultura a la que éste pertenece.

Sin embargo, esto plantea un problema que es anterior incluso al de la relación del artista con la sociedad en la que vive. Si el artista, como se le considera en muchos textos de teoría e historia del arte, no es más que un vehículo a través del cual se producen los «síntomas» de determinada situación (histórica, psicológica, emotiva, etc) independientemente de su voluntad; estaríamos volviendo a diversas versiones de la idea de la inspiración (a un “yo es otro”, ya fuera materialista o metafísico).² En ese caso, por ejemplo, este trabajo no sería posible pues las instituciones en las que estos se forman deberían limitarse a una formación técnica (como tal o como técnica de mercado) que garantizara que, si alguno de sus alumnos tuviera la transparencia (;sensibilidad?) suficiente para ello, pudiera tener a su disposición las herramientas para expresar eso de lo que él mismo no es consciente. Las artes no necesitarían una formación universitaria, sino técnica. Entonces, sería absurdo preguntarse sobre la relación que tiene el artista con la sociedad pues esta ya estaría dada de antemano por factores totalmente ajenos a él. Afirmar, por otra parte, que todos los elementos de

² Aunque este planteamiento parece ser cercano al “artista como medium” de Duchamp en ‘El proceso creativo’, hay diferencias que justifican otra óptica y cuya enumeración correspondería a un trabajo a parte

una obra son producto de una intencionalidad plena y absoluta por parte del autor, no sólo reduciría a la formación del artista y al arte mismo a la aplicación de una técnica, sino que caería en un univeralismo ahistórico y absolutista.

En fin, en las secciones que siguen se ha partido de los supuestos de que hay una parte en la creación de las obras de arte en la que el artista se sitúa, a conciencia, en una posición de enunciación y de que este decir es un factor fundamental en la concepción de la obra según ciertas escuelas del arte contemporáneo que funcionan como modelos para la creación de la misma. Tomando esto en cuenta, se desarrollarán tres puntos vinculados con algunos de los enunciados explícitos más frecuentes en el arte contemporáneo: que el arte se sitúa en una sociedad - o en una parte de ella - dirigiéndose a ella como tema u objeto de sus declaraciones (intervención), apropiándose de sus formas (apropiación) y, en muchas ocasiones, intentando redimirse (justificación).

2.2. LO POPULAR SIN EL PUEBLO

En el momento en que, en el siglo XIX, la relación entre el arte y la sociedad se vuelve problemática y se emprenden acciones programáticas para reintegrarlos, se señala una separación que ya se había efectuado. Sin embargo esta separación no se había dado entre el arte y toda sociedad; ya sea que consideráramos que la obra se había convertido en un bien suntuario, que sólo era accesible a unos cuantos o que el arte ya no cumplía ninguna función en la vida de la gente común, este problema en realidad se refiere a la extensión de las funciones y la producción de la obra de arte, pues por otra parte, hay una continuidad el sentido de que ambos estuvieron siempre insertos en un grupo social, por pequeño que este fuera.

Por ahora, basta señalar que la preocupación por integrar al arte a la sociedad está emparentada muy de cerca con la idea de lo popular en dos sentidos: como lo perteneciente al pueblo y como lo que corresponde a las masas (a las que se dirigen los medios de comunicación). En el primer sentido el término se asocia con la idea de la particularidad del arte como exclusión; el pueblo es un sustrato que encarna una «verdadera» universalidad de la que el artista se ha exiliado. En el segundo un criterio estadístico también promete una validación por la universalidad (por temporal que ésta sea).

Con el advenimiento de la aldea global, la convivencia de grupos con diversos grados de desarrollo tecnológico en un gran concierto de las naciones vinculadas por medios de comunicación y de transporte cada vez más eficaces, se ha vuelto una de las preocupaciones centrales de nuestro tiempo. Pero además del hecho de que el mundo se haya vuelto más pequeño a raíz de los avances tecnológicos, uno de los rasgos que hemos heredado de la «concluída» modernidad es una fascinación por lo exótico. Esta preocupación por el problema de la «otredad», incluso en términos de identidades y definición de las convivencias, ha sido uno de los temas más socorridos en los trabajos de los últimos años. Un ejemplo de ello sería la cantidad de obras y escritos que giran alrededor de temas que suponen una otredad: lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, lo culto y lo vernáculo o la afanosa búsqueda de la inexistencia de las identidades de los multi y trans culturalistas.

Por otra parte, desde Rimbaud, a mediados del siglo pasado, que amaba las pinturas idiotas, hasta Warhol que amaba a los idiotas, el arte ha buscado una inocencia virtuosa en la ignorancia, la inferioridad - en ser más o menos civilizado, desarrol-

lado, moderno, etc. - y en la pobreza. México, país occidental no desarrollado, ha logrado una importante producción doméstica de estas características, sobre todo dado que hay una doble mirada que las magnifica.

Pareciera que el mexicano culto³ no deja nunca de sorprenderse por las bondades y el ingenio del que no lo es. En una clase de un Seminario de Arte Actual Mexicano, una artista mostraba un puesto de cubetas de plástico en un mercado callejero haciendo énfasis en las virtudes de colorista del vendedor. Olvidó mencionar, por cierto, las del dueño de la fábrica de plásticos que quizá por ser un personaje menos pintoresco no merecía tal distinción. México, a la par de muchos países del tercer mundo, vive en carne propia el conflicto que mencionaba en un principio. Las clases medias y altas, eternamente culpables al sentirse extrañas en su propia tierra, tienen una necesidad permanente de glorificar aquello con lo que nacieron pero que, aun así, les resulta extraño. La necesidad de recuperar y redimir lo popular implica que lo popular se ha perdido o está en riesgo de perderse, que no es valorado y, sobre todo, que hay una distancia entre el artista y el pueblo o sus manifestaciones.

Geneviève Bollème dice que: «el sólo hecho de decir la palabra popular implica e instituye un lugar de enunciación. Es una palabra que abre el discurso, lo autoriza como poder por una toma de palabra».⁴ En el caso de las artes visuales, la palabra «popular» rara vez se enuncia como tal, sino que está ahí como un sustrato mudo, fuente de íconos, costumbres o espacios que se ponderan y señalan precisamente por corresponder a lo popular. En ese sentido se lleva a cabo esta toma del poder y por partida doble, pues este artista interesado en el pueblo no sólo aspira a descubrir las virtudes latentes que hay en él, sino a devolverle su imagen una vez que su ojo privilegiado las ha señalado.

³ Por mexicano culto me refiero al heredero de la "alta cultura universal" o, más bien, occidental como opuesta a una "cultura popular"

⁴ Bollème, Geneviève; *El pueblo por escrito*; Col. Los Noventa; Gryalbo/CNCA, México; 1990; p.53.

Usaré dos ejemplos para ilustrar esta idea, ambas piezas - un performance y una instalación- se llevaron a cabo en el Zócalo de la ciudad de México. En el performance, además de realizar otras acciones con el mismo sentido, la artista escribía en una estructura colocada en uno de los costados de la Catedral la frase: «escribo mi rabia, ponga la suya». La subjetividad de la primera persona se supone de antemano identificada con el otro, el resto es un imperativo que establece una relación tautológica en la que el mensaje del artista pretende inaugurar un espacio de expresión precisamente en un lugar que ya lo era. En este sentido, puesto que los rabiosos no necesitaron de la aprobación del Arte y su aparato para «escribir algo ahí», el único sentido del gesto es que, al enunciar y señalar el hecho, el artista adquiere una autoridad que él mismo se ha conferido.

En el caso de la instalación, el artista desplegó, a intervalos regulares una serie de banderas rojas que decían, alternativamente: *si y no*. Si bien encontramos la misma especie de relación tautológica que en el caso anterior, el hecho de que el artista se haya deslindado de un mensaje queriendo, quizá, conservar solo los aspectos formales de la obra vuelve al gesto aún más autoritario. Aquí el artista no solo se abroga el derecho de validar, sino que además, y de antemano, descalifica.

En ambos casos, sin embargo, la apropiación es mínima y el autoritarismo del gesto se recarga del lado de la enunciación. En ese sentido, resulta más interesante analizar una obra que el artista Vicente Razo comenzó en 1996 y que lleva el título de *Museo Salinas*. Esta pieza consiste en una colección de chucherías (máscaras, muñequitos, posters, camisetas, etc.) con la figura del ex-presidente Carlos Salinas de Gortari que se expone en el baño de la casa del autor. En este caso la obra no está en las piezas en sí, sino en la acumulación y selección que el

autor ha hecho de las mismas. Se inscribe en una ya vieja tradición de crítica al museo (Marcel Broothaers expuso su *Museo de arte moderno, departamento de águilas* por primera vez en 1968) mediante la imitación de su estructura y utiliza también un recurso bastante manido, el de la intervención en los medios de comunicación masiva por medio del escándalo o el morbo.

Razo aduce varias razones para promocionar su colección convertida en museo, entre otras, que «las baratijas de la calle son un buen registro de la historia, mejor incluso que el de cualquier museo formal»,⁵ suponemos refiriéndose a una especie de arqueología del desperdicio que retomaría después en sus fotografías de basureros. En el mismo artículo, el artista niega estar particularmente interesado por Salinas más que como un personaje que «marca una época». En otro artículo, escrito por Itala Shmelz,⁶ se hace un recuento de las apariciones que esta pieza había tenido en los medios para el verano del 97: en «Para empezar» por radio; en «Ocurrió así» por televisión; en los periódicos *La Jornada* y *El Financiero* de la ciudad de México, *Siglo XXI de Guadalajara* y *Pravda de Rusia*; y en las revistas *La Crisis*, *Cómo*, *Huellas*, *La Pusmoderna* y *Corre la voz*. En este texto, la autora concluye: «el Museo Salinas es un ejercicio plástico que reflexiona sobre el mundo como institución, es un museo fantasma que atraviesa los medios y que con ironía se sirve de sus estéticas, manipulando sus discursos para que ellos mismos emitan, sin darse cuenta, un mensaje subvertido».

Tal y como decía Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan* «omitir siempre una palabra es quizá el modo más enfático de nombrarla». La idea de lo popular y el pueblo falta en casi todos los enunciados: ese pueblo, ese sustrato anónimo, es quien fue gobernado por Salinas, sucumbió al mito del ex-pres-

5 Ornelas, Oscar Enrique, "Museo Salinas, Galería Kitch de México", *El Financiero*, 25 marzo 1997, p 41

6 Shmelz, Itala: "Museo Salinas: ¿Cuál es la pieza?", *Curare* #11; México; 1997, p p. 64-65.

idente maldito, produjo las baratijas, consumió la estética de los «medios masivos de comunicación más amarillistas y sensacionalistas» -que Razo ha «conquistado» (sic)-, recibió el mensaje subvertido por los medios y sería el sujeto de ese «mundo como institución» al que se refiere Shmelz pues, al señalarlo (aunque por omisión evidente), tanto el artista como la crítica se hallan separados de él.

Lo que pretende el artista al acumular todos estos clichés de rebelión queda como una incógnita. Es claro que unas cuantas notas dispersas en diversos medios serían apenas una embestida contra el elusivo fantasma de un mundo institucional. Otros fantasmas, parientes de aquel que recorría el mundo a principios de siglo, difícilmente adquirirán cuerpo por medios de esta índole. El sistema del arte ya hace tiempo que ha asimilado la rebelión de este género e incluso el artista se vanagloria de ello (en el mismo artículo Shmelz habla de que Razo no ha dejado de acercarse a las autoridades del mundo del arte para que lo validen). La supuesta reflexión, si es que la hay, no es plástica, sino que se refiere a los objetos, los medios y la historia pero sin comprometerse con ninguno de ellos so pretexto de su artisticidad. En esta pieza donde cada uno de los elementos se remite a alguna construcción que, a su vez, está referida a un sujeto que es el pueblo éste está ausente. Es él, o la idea de él, el verdadero fantasma.

Sin embargo, esta aparente falta de sentido quizá no es tal. Como se verá en la última sección de este capítulo, hay otras intenciones, otros sistemas que la sostienen pues, citando de nuevo a Bollème, lo «popular se convierte en una garantía del bien fundado sobre una investigación que debe hacer llegar ya no a la verdad, sino una realidad universal que existe aun cuando haya sido rechazada».⁷

⁷ Bollème, Geneviève. Op. cit., p.59

En esta sección se habla sólo de una parte muy pequeña del problema. Esto es, del intento de devolver al «pueblo» una imagen de sí mismo pero subvertida, al intervenir en sus espacios y con sus medios. Además, esta subversión carece de programa y se refiere a sustratos altamente connotados pero, en última instancia, indefinidos (La Historia, La Institución, El Pueblo); quedando como una retórica, cuyo sentido está en otra parte.

2.3. LO MARGINAL MASIFICADO

Si en la sección anterior se habló de cómo el artista intenta dirigirse al pueblo, en esta se abordará el caso contrario. Esto es, de como el artista intenta integrar su obra a la sociedad apropiándose de lo popular. Dada, de nueva cuenta, la amplitud del problema, nos centraremos en una de las paradojas que hay en esta situación. Esta es que, a raíz de la hegemonía de los medios producción y comunicación de masas, lo que se refiere al pueblo⁸ no lo hace a una producción que él mismo dirige, sino a la que consume (como en el caso del fabricante de cubetas y el vendedor). A raíz de este desplazamiento se genera una situación en la que el artista manipula estos iconos o productos dirigidos a la masa como una segunda naturaleza, con un grado de neutralidad de la que estos carecen (a la manera de esta «realidad universal» que se verifica, no obstante haber sido rechazada, que se mencionaba en la sección anterior).

Dado que éstas páginas se centran en la exclusión del artista de la sociedad y su intención de reintegrarse a ella, dejaremos de lado dos problemas relacionados muy de cerca con el arte y la producción masiva. El primero sería la reflexión en torno a la obra y la reproducción en el sentido que la hizo Walter

⁸ Continuaré usando la palabra pueblo en vez de masa pues, si bien la producción a gran escala se refiere a este nivel y ningún estrato social quedaría exento de pertenecer a ese grupo considero que hay, en el distanciamiento y la apropiación, una situación de enunciación similar a la que señalaba en la sección anterior. Si bien el artista puede ser un consumidor de los productos para la masa igual a cualquier otro, en el momento que los cambia de lugar y los señala toma una distancia crítica que lo separa de ella.

Benjamín. La segunda, más cercana a este tema, sería la posición de Octavio Paz en *Water Writes Allways in Plural*, cuando constata su idea de la resolución de los contrarios en la obra de Duchamp al decir, citando a Apollinaire, que se trata de un autor que es, a la vez, popular y hermético. Ambas quedan fuera pues la referencia que hacen a la relación del arte con la sociedad se desprende del lugar en el que radica la obra de arte (el contexto, el discurso, el objeto, la imagen, etcétera), problema que queda fuera de los alcances de este texto.

El asunto que aquí se plantea es el del grado en el que el Arte se puede reintegrar a la sociedad, presuponiendo que se ha separado y que se debe alterar esa situación. De ahí el tema de esta sección, ¿Cómo y por qué se apropia el artista de las formas y los objetos de la comunicación y la producción de masas?

2.3.1. *El criterio estadístico*

Para hacer un análisis partiremos de una cita que, más que importante, resulta ejemplar. En el artículo que abre el número de la revista *Poliester* dedicada a los comics, Kurt Hollander dice:⁹

Una de las tendencias del arte occidental ha sido concentrarse en su función estética, aislándose así del discurso público más amplio y convirtiéndose en un género cada vez más autorreferencial. Las llamadas «bellas» artes son producto de una creciente profesionalización y especialización del medio y tienden a definirse por su contraste con la naturaleza prosaica de la palabra escrita y con la verosimilitud de la imagen fotográfica.

Sin embargo, también existe una tradición paralela, la del llamado arte «popular», que no sólo ha conservado

⁹ Hollander, Kurt "Historietas de la vida real", *Poliester* #6, 1993, p 10

las funciones originales del arte (comunicación y representación) sino que también rechaza las tendencias autorreferenciales y elitistas en favor de un discurso social dirigido a las masas. Este arte popular es, en efecto, la continuación moderna de la concepción original del arte que no lo distinguía del trabajo artesanal, es decir, de un trabajo que sirve propósitos prácticos y en el que las funciones estética, comunicativa y de entretenimiento son igualmente importantes.

Dejando a un lado la premisa de que las funciones originales del arte sean la comunicación y la representación, además de la idea de que hay un arte original y, por lo tanto, otro espurio, veamos la manera en la que el autor de estos párrafos organiza ciertas afirmaciones en dos ecuaciones que, ya para entonces (1993), se habían convertido en lugares comunes del arte contemporáneo.

Si abreviáramos la idea de Hollander, el estaría diciendo lo siguiente: el arte, en sus orígenes, era comunicación y representación. Se ha vuelto elitista y autorreferencial. El verdadero arte (el que cumple con esas funciones originales) se ha desplazado a los productos dirigidos a las masas (efectuando esa equivalencia de masa y pueblo a la que me refería en un principio) que, con fines utilitarios, logra un equilibrio entre las funciones estética, comunicativa y de entretenimiento.

Hay que aclarar que el artículo es una ponderación de las historietas del tipo «Sensacional de -luchas, mercados, barrios», «¿Así soy y qué?», «Ministerio público», etc. La mayoría del texto está dedicada a ejemplificar la anécdotas que se narran en estas publicaciones y salvo los categóricos párrafos que acabo

de citar no hay más referencia a las «bellas» artes que una mención a las novelas por entregas del XIX de Dickens, Balzac y Eugène Sue; que eran, según el autor, «el medio más difundido antes de la televisión». Independientemente de que en esta lógica se vuelven a poner de manifiesto todas las contradicciones que señalaba en la sección anterior, hay una curiosa forma de abreviatura o negación histórica que cualquier lector avezado y con un mínimo de información sobre las llamadas vanguardias históricas habría podido detectar. Desde el Arts and Crafts en Inglaterra a mediados del siglo pasado, hasta la Bauhaus o el Constructivismo ruso ese arte hermético y autorreferencial que el autor critica intentó dirigirse a las masas y sumar la calidad estética - artística, en ocasiones - a las funciones utilitarias. La fundación de las escuelas de diseño y comunicación (gráfico, industrial, editorial, etc.) que, hasta la fecha, son las que forman a las personas destinadas a producir las imágenes y los productos que en muchas ocasiones llevan un «mensaje social dirigido a las masas» son, en gran parte, resultado de ese proyecto.

Sin embargo, al hacer una hilación de los datos que el autor nos ofrece, se nos presenta otra historia. En ella, un arte «original» ha sido desplazado por otro, en tanto que, en los tiempos modernos (que no queda claro cuales son) el verdadero arte ha subsistido en los productos dirigidos a las masas. ¿Cuál es entonces este arte crítico? Quizá esta aseveración provenga de la idea de que «a principios del siglo XX, los artistas abstractos eran idealistas y utópicos (...e hicieron el) intento de crear un lenguaje universal para el mundo moderno. (...) Más que ser un lenguaje universal para el mundo moderno, el arte abstracto era - y sigue siendo- un asunto arcano y esotérico que sólo entiende y aprecia una minoría informada. Esto se ha llamado el fracaso del modernismo y del arte abstracto».¹⁰ Más allá de lo que esta

¹⁰ Staniszewski, Mary Anne. *Believing is Seeing' creating the culture of art*; Ed. Penguin; EUA, 1995, p.193

afirmación pueda tener de cierto, lo que resaltaremos es que el autor la toma como un dogma silencioso que funda todo un discurso que, por sí mismo, es insostenible.

Supongamos entonces que Hollander se refiere a que el arte (de la modernidad en adelante) fracasó en su intento de volver a la «sociedad», su lugar «original», pues las formas puras que aspiraban a constituir un lenguaje universal no lo lograron. Dado que, siguiendo de nuevo a Staniszewski, el logotipo de la Coca-cola es mucho más representativo del mundo actual que cualquier obra producida por las vanguardias, éstas fracasaron.

Aun tomando esto como cierto hay otra curiosa concate-nación de ideas que se da en la segunda parte de la cita y que, en varios frentes, pone en entredicho esto último. Cabe aclarar que hace eso cuando, en esta generalización por omisión, asume una serie de equivalencias que no son tales. Cito de nuevo para facilitar la lectura: ¹¹

Sin embargo, (...) el llamado arte «popular», (...) ha con-servado las funciones originales del arte (comunicación y representación) (y) rechaza las tendencias autorrefer-enciales y elitistas en favor de un discurso social dirigi-do a las masas. Este arte popular es, en efecto, la con-tinuación moderna de la concepción que no lo distinguía del trabajo artesanal, es decir, de un trabajo que sirve propósitos prácticos y en el que las funciones estética, comunicativa y de entretenimiento son igualmente im-portantes.

El autor nos dice, entonces, que las tendencias autorreferen-ciales y elitistas se oponen a un discurso social dirigido a las masas en tanto que han dejado de lado su función comunicati-va y de representación, y que este tipo de arte popular-masivo

¹¹ Hollander, Kurt: op cit.: 1993.

(que encuentra su pureza y validez en la neblina primigenia del arte original) es una forma de trabajo artesanal, en tanto que utilitario, pues cumple con las funciones estética, comunicativa y de entretenimiento. Esto último implicaría que la eficacia del «verdadero arte» se podría medir en términos de qué tanto comunique, entretenga y cumpla con una función estética.

Como la oposición está fincada en el punto de la comunicación versus lo elitista y lo autorreferencial me centraré en él. La lectura general del texto da la impresión de que el autor confunde lo cualitativo con lo cuantitativo. El hecho de que más personas hablen chino que francés no hace que un idioma sea más comunicativo que el otro. ¿En qué radica entonces la eficacia de un medio de comunicación? Precisamente en ser «elitista» (en tanto que está dirigido a un sector particular de la población que maneja determinado código) y «autorreferencial» (en tanto que se refiere a un código). De hecho, un grado máximo de comunicación sería el que se daría en lo que Eco llama un ¹²

mensaje unívoco,(...) aquel que la semántica define como «proposición referencial», en el cual se procura establecer una absoluta identidad entre la relación que plantea el autor entre significantes y significados, y la que plantea el decodificador. En estos casos el decodificador se halla inmediatamente remitido a un código familiar que ya conocía antes de recibir el mensaje; y se da cuenta de que el mensaje pone el máximo cuidado en seguir todas las prescripciones del código.

La situación del entretenimiento no es muy distinta. Es evidente que, para realizar esa función, los medios ofrecen el cumplimiento de expectativas previamente codificadas que «di-

12 Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Tusquets; México, 1997, p 107

vierten» a grupos particulares de la población. La programación televisiva que dicta, entre otras cosas, el momento correcto para insertar un anuncio de pañales, coches o bebidas alcohólicas es un ejemplo muy claro de esto último. En general, la producción masiva de imágenes y objetos depende cada vez más de esta reiteración del código que un grupo considera propio. La moda, por ejemplo, sería un fenómeno impensable sin referirlo a la «élite» y a la «autorreferencialidad».

Hasta este punto se le ha dado un significado parcial al término «elitista» en tanto que sólo se ha usado para referirse a un grupo específico dentro de una comunidad, a fin de demostrar que fundar la separación del arte de la sociedad basándose en lo escaso del público que lo entiende no tiene nada que ver con su capacidad de comunicar o de entretener, sino con la extensión del público que tiene acceso a él. De esta manera, puesto que la medida de la eficacia de los medios de comunicación masiva es el rating, que sí depende de lo numeroso que sea determinado público (los jóvenes, las amas de casa, ¿Cuántos oyen música grupera y cuántos a Bach?), el autor aplica ese mismo criterio al arte y lo vincula por medio de una indefinible «función estética».

En ese sentido cabe destacar un último punto para el que el ejemplo es también muy esclarecedor. Una de las características importantes del tipo de publicaciones que se comentan en el artículo que se ha citado es que están dirigidas a un sector de la población con un nivel educativo (y socioeconómico) muy bajo. Como el propósito de su producción es exclusivamente comercial necesitan, para mantener sus altísimos tirajes, ser sumamente conservadoras y rígidas tanto en sus argumentos como en sus formas plásticas. De hecho esto es lo que invalida la última afirmación de Hollander. Precisamente porque se trata de publicaciones con un fin utilitario - comercial - en el

que la calidad en la producción elevaría el precio del producto y cuya medida de éxito está en la eficacia con la que este se consume por un público muy extenso y en lapsos de tiempo muy breves, la función de entretenimiento (que tiene una dependencia directa de la comunicativa) es la que determina las cuestiones estéticas. Si la mirada «culta» encuentra en ellas cierto interés es en aquello que las separa de las manifestaciones que le son características, en esa otredad de la que ya se ha hablado.

En breve, el artículo nos señala que el arte actual no tiene la capacidad de comunicarse con tanta eficacia como aquello que difunden los medios de comunicación masiva y esto, en lugar de «liberarlo», como lo plantearía - por ejemplo - el argumento que adjudica la revolución impresionista a que la fotografía ya podía cumplir con el papel de la representación verista, lo ha desviado de su vocación original. Para recuperarla, entonces, hay un Arte -como obra y como institución- que se apropia de los códigos masivos, cuya eficacia en ese sentido ya ha sido probada y que son los más populares, los que van dirigidos a los sectores más extensos de la población.

Ahora bien, el problema de un programa que propone reintegrar al arte a la sociedad haciéndolo hablar en los lenguajes de los medios de masas es que tendría que equiparar ambas instancias en términos de *forma* (en donde radica su fuerza comunicativa y de entretenimiento). Los problemas que esto implica se han repetido y reformulado una y otra vez: ¿La cultura de masas es democrática o implica los dictados hegemónicos del grupo en el poder (llaméense gobiernos, corporaciones, etc.)?, ¿es posible subvertir los mensajes de estos medios desde dentro o es necesario crear nuevos lenguajes para hacerlo?, ¿es posible escapar al sistema de consumo de información y visiones del mundo instaurado por los medios masivos?, ¿esto es deseable?

Es evidente que responder estas preguntas implicaría un trabajo a parte. No obstante, es interesante señalarlas por que pareciera, a juzgar por muchas obras mexicanas contemporáneas y la literatura que hay acerca de ellas, que no existen. Esa es la razón de haberse extendido a tal grado en el artículo de Hollander, pues en él se manifiesta cómo se construyen, a partir de juicios de valor ocultos tras fórmulas altamente connotadas y maniqueas (el despectivo «elitista y autorreferencial» o las marmóreas «funciones originales del arte»), discursos que únicamente funcionan como aparatos de validación. En este caso, lo que se validaría es la idea de lo marginal masificado.

2.3.2 La reiteración coercitiva

En 1997 se montó, en San Ildefonso, una exposición curada por Guillermo Gómez-Peña y Lorena Wolffer con el sugerente nombre de Arte Chido. En esa muestra aparecían, en una vitrina, bajo el título genérico «Los arte-factos del miedo», una serie de objetos acompañados de cédulas con frases más o menos ingeniosas: un cráneo completo y otro trepanado eran, respectivamente, *Homo frontierizus* y *Homo chicanus (el trepanado)*; unos bolígrafos con forma de jeringas, *Plumas fuentes escolares*; una bala vieja, *Souvenir de nostalgia revolucionaria*; una daga y unas esposas, *Parafernalia skinhead*.

En el texto de introducción a la exposición se hablaba, sobre todo, de la violencia en la sociedad contemporánea. Sin embargo en esta muestra (en su concepción y en las piezas que se expusieron en ella) existen una serie de sobreentendidos que se establecen de manera similar a los del ejemplo anterior.

Empeccemos por el título y la sede de la exposición. Si bien el título «Arte Chido», sugería este ánimo populachero y redentor

al que me he referido; la sede, en su nueva versión, con sus policías, torniquetes y sus murales higienizados por los Esplendores de Treinta Siglos, mantenía a pie juntillas toda la parafernalia neoliberal que fue conformando y remozando los museos de México en la década de los noventa. Dejando a un lado esta flagrante contradicción, tan flagrante que quizá podría leerse como voluntaria, me interesa aquí concentrarme en el público al que este «mensaje social» iba dirigido.

Chido es un vocablo que claramente se refiere a un sector extenso de la población, lo que podríamos considerar en principio una juventud urbana marginal del centro del país. Marginal en el sentido de que se halla fuera de los círculos de poder económico y validatorio, fuera de la alta cultura y de los que producen la obra que se expone en muestras de este tipo (todos los expositores eran artistas profesionales mexicanos y norteamericanos). Por otra parte, si bien la referencia es clara, la palabra es una de tantas que han sido asimiladas y manejadas una y otra vez en los medios perdiendo así su condición marginal. Por otra parte, los títulos incluían términos como «Parafernalia Skinhead», claramente ininteligibles para el grupo que queda señalado por la palabra «Chido». Esto señala que, si esta muestra tenía un mensaje socialmente dirigido, este sólo podía ser cabalmente comprendido por un público que llamaremos condescendiente: aquel que por una parte tiene la información necesaria para entender los lenguajes de los medios alternativos, va a San Ildefonso y sabe qué es parafernalia y qué un *skinhead*; pero al mismo tiempo es capaz de sentir simpatía por lo chido, las víctimas de la represión fronteriza y la histeria anti-drogas con su villano favorito: el traficante que hay afuera de las primarias.

En ese sentido, al intentar incluir en un espacio que por definición es reaccionario y elitista, un discurso tomado y supuestamente dirigido a los sectores que, finalmente, son los más afectados por la problemática alrededor de la cual se construía la muestra, y al intentar traspasar las fronteras entre la cultura oficial y ciertos grupos marginales, el conjunto ofrecía una reiteración literal de todos los prejuicios y las delimitaciones impuestas, sobre todo, a través de los medios de masas. Lo hacía en particular al intentar dismantelarlos.

Que los recuerdos de la abuelita del curador puestos en una vitrina se consideren arte digno de ocupar un espacio público es ya, sin que esto implique nada respecto a la probable artisticidad del gesto, una muestra de poder. Sin embargo, en la mayoría de las piezas este poder de enunciación del que ya hemos hablado se usaba para confirmar las ideas preconcebidas respecto a los temas que se trataban. Los inmigrantes mexicanos retratados como cadáveres, la violencia tal y como se entiende desde que es televisada, el narcotráfico como una confabulación de malos robachicos y los nazis o neo nazis como los villanos de la película.

Por ejemplo, la pieza *La cruz del dólar* de César Martínez era una cruz hecha de relojes montados sobre reproducciones de billetes, dólares sobre todo, y algunos otros elementos fácilmente reconocibles (un billete mexicano con la efigie del cura Hidalgo al centro, un murciélago en la parte superior, huesos y músculos en la inferior). Lo notable era que la relación del significativo billete con sus significados más inmediatos y codificados como dinero, poder económico, social, político, eran absolutamente reafirmados.

Esto se hacía, en primer lugar, asumiendo que el conjunto de significantes asociados a la pieza tenía un carácter inamovible,

definitivo. No era eso lo que había de ser cuestionado o subvertido. Ni siquiera se trataba, en ese caso, de hacer evidente al sistema que hace que el billete signifique por ejemplo, dinero y después poder, etc. Al descontextualizar por medio de textos y contradicciones se apela a un estatuto al que el artista intenta rebelarse dejando intacto lo que reproduce. Cuando espera que su obra se *entienda* como una rebelión, lo hace en un contexto donde la interpretación de ese signo como negatividad está dada de antemano, en pocas palabras, en un lugar donde quien lee la obra ya sabe lo que el artista tiene que decirle y, de hecho, donde la única posibilidad de lectura en términos sociales o políticos está condicionada por esto último.

Para finalizar esta sección y dar paso a la siguiente se hará una última observación. Los problemas que implica la apropiación de los medios y los íconos masivos son muchos y muy complejos. Si hablamos de obras que aspiran a comunicar un mensaje social de cualquier índole, al ignorar estos problemas y asumir que su uso en el arte ya está dado a partir de las diversas academias que lo han hecho, sin atender siquiera a las razones que tuvieron en su momento para eso y al asumir también que este mensaje es extensivo para una «sociedad en general» que ya ni siquiera los llamados medios de masas consideran como tal, clausura toda posibilidad de decir. Son meras repeticiones que, en esa medida, traicionan su voluntad primera.

Es predecible que el «arte alternativo», con sus veleidades antinómicas, haya sido uno de los terrenos más fértiles para la apropiación de los lenguajes y los medios de la comunicación de masas (oponiéndose al arte “culto” o “high”). Sin embargo, los presupuestos que sustentan esta alianza, los juegos de usurpación de funciones y los intentos de disolución de unas

fronteras que con cada declaración sobre su desaparición se vuelven más tangibles aunados al frenesí de la eficacia que insiste, como en los envases de comida, en señalar una mezcla exacta de ingredientes que garantizan que el producto no defraude las expectativas del consumidor, el arte para y con las masas (o, en su versión clasista, el pueblo) aspira a una combinación de entretenimiento y comunicación que le devuelva esa universalidad primigenia que él mismo ha negado. Para seguir con la metáfora, la elusiva función estética de Hollander, como el benzoato de sodio, está presente en proporciones mínimas (en el contexto, en las referencias, en una oscura intencionalidad), para garantizar, en este caso, la conservación de una artisticidad que exige a estas obras de tener que probar esa «utilidad» que aspiran a tener.

2.4. DE LA NECESIDAD DE REDIMIRSE

Parece que los esfuerzos de los artistas por reintegrarse a «la sociedad» han fracasado en la práctica. Sin embargo, las críticas a la abstracción y al formalismo dieron lugar a que predominara un arte con un discurso que lo ponderaba a partir de lo que éste enunciaba acerca de un contexto social. Si las formas actuales de intervención y enunciación parecen verse forzadas a recorrer caminos previamente trazados que ya habían demostrado sus límites en cuanto a su injerencia y sus posibilidades dentro de una sociedad, ¿Cuál es el sentido de construir un arte cuyo sentido es político cuando de antemano se espera que sea ineficaz?

En 1999, Lorena Wolfffer definía la palabra política como un tema artísticamente incorrecto en el arte mexicano¹³ Lo curioso es que las palabras que se citan a continuación también fueron dichas por artistas mexicanos en un lapso de más de setenta años:

¹³ Wolfffer, Lorena, "Performance", *Complot Internacional* Año 3 #29; 1999: p.39.

...nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición del individualismo por burgués. (Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, 1923)¹⁴

Nadie tiene derecho a la indiferencia frente a la organización social. Mucho menos el artista
Lograr para el arte un cometido activo, como única postura responsable del artista frente a su tiempo (Nueva Presencia no.1, 1961) ¹⁵

el grupo...se constituye como una respuesta a la brecha existente entre las artes plásticas y un grupo mayoritario, entre la producción artística y la cotidianidad (Grupo Suma, 1979)¹⁶

nuestras preocupaciones nos llevan a realizar, desde la limitada trinchera, una producción vinculada con las luchas populares al tiempo que retamos los vicios que imperan en la práctica artística actual. (Grupo Proceso Pentágono, 1979)¹⁷

Es evidente que estas declaraciones corresponden a momentos muy diferentes del país, además de que los programas que proponían para lograr sus metas de integración fueron muy diversos. De lo que no cabe duda es que esta preocupación por lo político en el arte (aunque sea para negarlo) es uno de los ejes

14 Tomado de Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*. México. Empresas Editoriales: 1960, p. 89-90

15 Tomado de Shifra M. Goldman; *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México; IPN /Ed. Domés; 1989.

16 Catálogo de la Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas 1979. México; INBA; p 251

17 Catálogo de la Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas 1979; p 195

que ha marcado la historia del arte de este siglo en nuestro país. Sin embargo, el comentario acerca de la incorrección artística del tema político en México nos habla de otra situación.

El artículo de Wolffer está escrito en un tono semi-irónico. En el caso de la aseveración aquí citada, la ironía está en el uso de una construcción forzada que proviene directamente de una mala traducción de un término en inglés: *politically correct* (políticamente correcto). Al señalar el tema político como un aspecto artísticamente incorrecto, la autora nos podría estar diciendo que las instituciones del arte en México rechazan el tema político o que, en nuestro país, el arte con tema político ha producido un mal arte. Por una parte, la mayoría de la producción, al menos dentro de los medios alternativos, suele tener un grado de politización. Incluso los artistas que militan bajo las banderas del cinismo finisecular, se ven forzados por sus medios a tomar posturas al respecto. Por otra, dado que Wolffer es una artista que sí trabaja con un tema político, es dudoso que esté descalificando su propia obra. Lo que la autora hace, sin duda, es referirse a lo políticamente correcto.

El sentido de la palabra político en esta fórmula se caracteriza por estar asociada, ya no a una confrontación de clases o ideologías, sino a lo que se refiere a significados particulares de las palabras género e identidad. El género, en ese contexto, se refiere a la sexualidad y la identidad a una pertenencia racial-cultural (étnica).

Para ilustrar esto último me referiré a una serie de entrevistas que le hizo Gonzalo Vélez a sesenta artistas nacidos en los años sesenta.¹⁸ Al responder a la pregunta «¿Existe, en tu opinión, un género en el arte (masculino, femenino, etc.); cómo afecta esto tu trabajo?», sólo cuatro se tomaron la libertad de interpretar

¹⁸ Estas entrevistas fueron publicadas en el *Sábado de Uno más Uno* entre febrero de 1996 y mayo de 1997.

ese etcétera como una referencia a los géneros tradicionales del arte. De los 56 restantes, muchos añadieron a lo masculino y lo femenino otros «géneros» como el arte gay, chicano, político, etc.

Lo que esto deja ver es que este «ser político», quizá en su desesperanza por lograr una intervención real y concreta en la sociedad, deviene en un acto justiciero que le permite a los que se erigen como representantes de cada «minoría» expresar sus críticas, hacer acomedidas intencionadas de recuperación espiritual de los marginados (talleres con niños de la calle, indígenas, indigentes, presidiarios, etc) o, incluso, organizar actos de protesta públicos. Al abandonar la pugna por un proyecto ideológico a cambio de la defensa de causas particulares o la crítica a un fantasmagórico Sistema, el proyecto de un arte político destinado a modificar a la sociedad se ha abandonado. La falta de proyecto que, hoy por hoy, en el caso de nuestro país va acompañada de una misteriosa sincronía con las tendencias reconocidas por el aparato institucional internacional del arte, hace que toda voluntad política en la obra se limite a una reafirmación del status quo.

Habiendo caído el muro, el arte político que es, por lo general, un arte de «géneros» -las mujeres, los gays, los chicanos, etc.- o puramente opositor -crítica a la matanza de Acteal, al libre mercado, al sistema- queda reducido a una muestra de la permisividad de las autoridades. Democráticamente, los artistas pueden declarar lo que les venga en gana (cuando encuentran oposición suele ser por tocar puntos sensibles, morales o religiosos, de ciertos sectores de la población), democráticamente son una prueba de que hay libertad de expresión y democráticamente lo que hagan o dejen de hacer sigue siéndole indiferente a una población que, en su mayoría, está más preocupada por sobrevivir que por decidir por quién votar en las próximas elecciones.

La intención de estas palabras no es negar que todo arte es, hasta cierto punto, político, en la medida en que se inserta en un contexto social y expresa los intereses de uno de los grupos que lo conforman. Lo que aquí se plantea es que puesto que el arte, hoy por hoy, como herramienta política no parece tener más posibilidades que como instrumento de validación de los grupos que detentan el poder efectivo, no es eficiente en esos términos. Lo mismo pasa con su extensión y su capacidad de comunicar, lo que nuestra sociedad considera como arte no es la forma más eficiente de dirigirse a un público extenso, de unificar los criterios de grandes sectores de la población a la manera de los medios de comunicación masiva. Si bien descalificar *a priori* las obras que tocan estos problemas con la idea de que hay unos temas artísticamente correctos y otros incorrectos no tendría sentido; no cabe duda de que hay herramientas políticas eficientes e ineficientes, así como productos y servicios que son más adecuados para cierto tipo de consumo que otros.

Al ponderar una obra por lo numeroso de su público o por su capacidad efectiva de modificar una realidad concreta, le imponemos una medida que corresponde a otro tipo de medios. Esta última posibilidad no implica considerar al arte como un fin en sí mismo, simplemente se trata de establecer una especulación desde un punto de vista diferente. A saber, que la ineficacia del arte para cumplir con determinados roles sociales y políticos se debe a que ha intentado medirse con parámetros que no le son propios, pero que adquieren sentido cuando las instituciones culturales los emplean como las pruebas tangibles de una virtud, un tanto cuanto protestante, que tiene que pedir perdón por ese gasto suntuario, por ese excedente que es quizá lo más inquietante del arte: que su utilidad, en el sentido de los beneficios que le puede reportar a un individuo o a una sociedad, no es medible.

3. ESPERANDO A QUETZALCOATL

Odiseo despertó de su sueño en la tierra patria, de la cual había estado ausente mucho tiempo, y no pudo reconocerla, porque una diosa _Palas Atenea, la hija de Zeus_ le cercó de una nube con el fin de hacerle icognoscible y enterarle de todo.

Homero

Las especulaciones sobre las identidades nacionales y culturales y su unicidad, las relaciones entre los centros y las periferias, la transitoriedad y las fronteras, etc. que proliferaron en esta década responden a un momento histórico en el que la consabida “globalización” coexiste con conflictos “étnicos” en todo el mundo. A estas reflexiones se responde, en muchas ocasiones, con sonoras declaraciones en pro de la lucha contra el eurocentrismo y sus pretensiones hegemónicas.

La situación actual de México no deja muchas dudas respecto a la subsistencia de su condición periférica. En lo que toca al arte podríamos hablar, entre otras cosas, de la necesidad de salir en la búsqueda de los circuitos internacionales que no parten desde aquí; de los intentos por “modernizarse” apropiándose de los patrones de las metrópolis o de su contraparte, que pretende encontrar y reivindicar una pureza original (y, casi siempre, salvaje) que recupera la identidad perdida ante el conquistador.

De hecho, el planteamiento central de esta tesis es una respuesta a esa condición periférica de la siguiente manera: una lectura que propone confrontar los programas de los que partió determinado tipo de obra con su realización y las críticas o apologías que se le hacen, implica la tentativa de constituirse en

sujeto autónomo por medio de un reconocimiento de ser, por ahora, el sujeto de la otredad: el excluido. Parte fundamental de esa idea es que ese reconocimiento se da también desde la óptica europea o norteamericana (ya sea en el caso de los exotismos o de los internacionalismos). Bastaría entonces con acabar con su extrañeza para hacerla propia. En palabras de Gerardo Mosquera: “la deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la “impureza” postcolonial para liberarse proclamando lo propio desde ella”¹

Sin embargo, esta postura se enfrenta con numerosos problemas que es importante reconocer. El hecho es que hay países que, como tales, ejercen un poder de facto sobre el resto (por medios pacíficos o por la fuerza); que los primeros son más ricos que los segundos y que hay relaciones de dependencia entre ellos. En otras palabras que “al integrarnos al discurso de lo “postcolonial” o, incluso, al postmarxista, estamos colaborando plenamente con la ideología hegemónica que, como suele ocurrir, parece no ser ninguna ideología”² También es un hecho que la movilidad de la población, los medios electrónicos, el mercado global, los medios de comunicación masiva y “los modelos ideológicos representativos de lo que podría llamarse la modernidad occidental: concepciones de democracia, libertad, bienestar y derechos humanos”³, son procesos de transnacionalización geográfica y simbólica que, más allá de las vocaciones hegemónicas que puedan tener, marcan tiempos de asimilación y desasimilación.

1 Mosquera, Gerardo. “Historia del arte y culturas”, en *Los discursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*; UNAM, México; 1995; pp 439

2 Miyoshi, Masao, “A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism Over the Decline of the Nation-State”, *Critical Inquiry* #19, Chicago, verano 1993 en el catálogo Documenta X The Book, Alemania, 1997

3 Appadurai, Arjun, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en Mike Featherstone (ed.), *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres. Newberg Park-Nueva-Delhi. Sage Publications, 1990; tomado de García Canclini, Nestor, “Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad”; en *Arte, Historia e Identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM, México, 1994 Tomo III. pp 1006.

Cabe señalar aquí otras dos salvedades. La primera es que en los textos de hibridación cultural y transculturación muchas veces se minimiza el efecto que las condiciones socioeconómicas tienen en estos fenómenos, a la vez que se los asocia con ideas raciales. Esto es particularmente claro en el enfoque que se le da al problema de las “minorías” en Estados Unidos. La segunda se refiere a la unidad de las culturas hegemónicas y los *tiempos de asimilación de las influencias de determinada cultura sobre otra*. Veamos, muy brevemente y como ejemplo, el caso mexicano, ¿cuál es, al momento de la conquista, la cultura subsidiaria: la azteca, la tlaxcalteca o la purépecha?, ¿qué tan europeos eran los españoles del siglo XVI cuando recuperan Granada apenas en 1492? o para hablar de momentos más recientes ¿qué fue de las veleidades francófilas de Díaz a menos de cien años de su desaparición?

3.1. REALIDAD, VERDAD E IDENTIDAD CULTURAL

Es innegable que los avances tecnológicos, la explosión demográfica, el desplazamiento de la población a los centros urbanos y otros factores han dado lugar a una movilidad de los hombres y de la información a velocidades sin precedente. De ahí la crisis en la territorialidad y la de tener que definirnos en el cruce de los caminos, de ahí también las identidades desdibujadas o la necesidad de llevar a cabo una puesta en escena de las mismas. Sin embargo esta anulación de las dimensiones (temporales y espaciales) es un arma de dos filos y quizá el peligro más patente sea llegar a un relativismo extremo fundado en particularidades absolutas divorciadas entre sí, mientras que un poder realmente hegemónico, efectivo, aculturado (pero con una carga ideológica)⁴ y descentralizado (el de las corpora-

4 Miyoshi, Masao; Op.Cit

ciones transnacionales y los grandes capitales) toma decisiones que nada tienen que ver con la retórica subjetivante de la postmodernidad y mucho con el fatalismo protestante del Destino Manifiesto. Los dictados del FMI y del BID no son virtuales, así como la “desaparición” de los dineros del IPAB no es una invención de Televisa. De la misma manera, el funcionamiento de las instituciones culturales a nivel nacional e internacional no sigue esa lógica metafísica y autónoma del mercado que supone el neoliberalismo de línea dura sino que, al igual que el mercado, tiene intereses. “La doctrina del capitalismo de *laissez-faire* sostiene que la mejor manera de servir al bien común es ir tras el beneficio propio sin ninguna clase de restricciones. A menos que esto esté mediado por el reconocimiento de un interés común que sea prioritario ante los intereses particulares, nuestro sistema actual se desintegrará”.⁵ Esta última frase, de 1997, no es del Sub-Comandante Marcos, sino de un George Soros arrepentido.

Si consideramos que asistimos al fin de la historia y hemos dejado a un lado las utopías totalizantes, entonces no nos queda más que este mundo, el mejor de los posibles, en el que vivimos. De ahí que una parte importante de las teorías postmodernas (y en particular sus aplicaciones en textos de difusión) se erijan, a título de análisis, en un eterno presente.

Sin embargo, son también un proyecto. A fines de los noventa dos artistas mexicanos opinaban:

He especulado mucho tiempo acerca de la realidad que vivimos diariamente y la intrascendencia a la inversa de nuestras acciones e ideas en esa realidad que suponemos real.. Para mi la guerra (la del Golfo Pérsico) existió por que salió en T.V. Ese es desde entonces mi nexa con la realidad ⁶

⁵ Soros, George, “The Capitalist Threat”, The Atlantic Monthly, febrero 1997, p 48

⁶ Cruzvillegas Abraham, “El Calabozo”; Curare #13, p 67

Acción real: Acción que se lleva a cabo en tiempos y espacios "reales", que los performancers locales defienden a ultranza ignorando que los límites entre realidad y ficción son cada vez más indefinidos.⁷

Esta supuesta evanescencia de lo real (que no de lo absolutamente verdadero), simplificada y constituida -ahí sí- en verdad, padece claramente de esta anulación temporal. Negando un positivismo en lo actual lo propone como un modelo positivo cuyo campo de acción está, irremediamente, en el futuro. No en las ideas en sí, sino en el modo en el que se aplican, se verifica una vieja advertencia de Merleau-Ponty: "El pensamiento "operacional" viene a ser una especie de artificialismo absoluto (...) Si este género de pensamiento se hace cargo del hombre y la historia, y si fingiendo ignorar lo que sabemos de ellos por contacto y posición, trata de construirlos a partir de índices abstractos (...) se entrará en un régimen de cultura donde no hay más verdad o falsedad respecto al hombre y a la historia, un sueño o una pesadilla de los que nada podría despertarlo".⁸

En su libro, *Culturas Híbridas*, García Canclini propone como hipótesis concebir la modernización latinoamericana "más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación".⁹ Esta idea de heterogeneidad multitemporal, se refiere a la existencia de diversos grados de desarrollo según ciertos paradigmas y mitos de la modernidad. De hecho, si es posible plantearlo como hipótesis es en la medida en que asume la coexistencia de estos sectores en un mismo tiempo (homogéneo y único) y los clasifica según

7 Wolffer, Lorena; "Performance", *Complot Internacional* #29, año 3; 1999, p.36.

8 Merleau-Ponty, Maurice; *El ojo y el espíritu*; Ed. Paidós; Barcelona, 1986, p.11.

9 García Canclini, Nestor, *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Grijalbo/CONACULTA; 1990, p 2

una noción histórica que entiende la temporalidad como una forma determinada de progreso. Omitir estas consideraciones es indispensable para sustentar su hipótesis, de igual manera que para defender lo “híbrido” como característico de las culturas latinoamericanas se tendría que omitir otros largos y dolorosos procesos de asimilación como, por ejemplo, los que se dieron en Europa a lo largo de la Edad Media. El texto de Canclini padece, en ese sentido, el mismo mal que las declaraciones de los artistas que se acaban de citar y a partir del cual se desarrollará en este capítulo: que al no reconocer, en las ideas del otro (ya sea lo eurocéntrico, lo moderno o lo postmoderno), un origen y un contexto determinados, se genera, en la apropiación, un campo de ideas mudas que, cautelosamente omitido, subyace una realidad que adquiere entonces un estigma de fracaso y lo perpetúa.

Por todo lo anterior resulta necesario esclarecer un planteamiento que, en este punto, puede parecer paradójico. La tentativa de hacer una lectura del arte mexicano en tanto que tal implica asumir las influencias extranjeras como parte de la propia identidad. También supone encontrar vínculos entre el pasado y el presente, entre los diferentes proyectos de cultura y de país a fin de encontrar un terreno común a partir del cual se puedan dirimir las diferencias y las similitudes. Para que una nación sea tal debe compartir un proyecto en común. Anular la diversidad o sentar las bases para una coexistencia que respete la pluralidad son medios opuestos que aspiran a una misma finalidad: la unidad.

Luis Villoro identifica cuatro condiciones para la definición de nación: 1) comunidad de cultura; 2) conciencia de pertenencia; 3) proyecto común, y 4) relación con un territorio.¹⁰ En el mismo texto hace un breve análisis de la crisis del concepto de

10 Villoro, Luis; *Estado plural, pluralidad de las culturas*, Biblioteca Latinoamericana de Ensayo, 3, Paidós/UNAM, México, 1998, p.13

Estado-nación. Como profundizar en ello nos alejaría del tema que nos ocupa, bastará decir que en este caso y al analizar, sobre todo, obras producidas en el Distrito Federal, se toma como *punto de partida una equivalencia que, si bien corresponde a la situación actual, no es deseable ni absoluta: esto es que al hablar de la identidad del arte mexicano consideraremos al país tal y como está conformado en la actualidad como nación y a lo que se produce en el centro como representativo del resto de la República.*

Para pasar a la siguiente sección haremos una breve referencia al título que lleva este capítulo. En esta tónica de sedimentaciones y encuentros parecía muy pertinente unir dos mitos que por parciales no dejan de ser reveladores en cuanto a la posibilidad de una identidad nacional. El primero, que corresponde al pasado prehispánico, es el de la huida y, por lo tanto, la esperanza en el regreso de Quetzalcoatl; el segundo, que se inscribe en los relatos de la fundación patria, es el hecho de que los mexicas tomaran a los españoles por emisarios del dios para después descubrirse engañados y que podría llamarse “la modernización traicionera”.

Nuestro último Quetzalcoatl verificó, como les hubiera gustado a los mexicas esa traición circular. La llegada en masa de los McDonalds, los celulares y los índices de la bolsa estuvo acompañada de acontecimientos bien conocidos por todos. La historia del arte alternativo en México en los noventa es también la historia del Salinato. Sus expectativas, sus logros y sus estrepitosos fracasos no pueden separarse de ese hecho. Nos anima entonces la posibilidad de un resurgimiento después de la debacle que estamos viviendo. Por quimérico que parezca, en una nueva definición de nuestra nación y de sus instituciones en la cual dejemos de esperar a Quetzalcoatl.

3.2. DE LA OBRA A LA IDENTIDAD, DE LA IDENTIDAD A LA OBRA

A mediados de 1998, como parte de un ciclo de mesas redondas de Art&Idea¹¹ con el nombre de *Evidencias subinformáticas, iniciativas estrafalarias en la creatividad plástica de los años noventa*, se llevó a cabo una titulada *Fin del delirio pictórico neomexicano, caldo primigenio*. En ella participaron Guillermo Santamarina como moderador y Melanie Smith, José Miguel González Casanova, Silvia Grunner, Francis Alÿs y Thomas Glassford como ponentes. Empecemos por el título: ¿qué es el delirio pictórico neomexicano? ¿cómo terminó? ¿que surge de ese caldo primigenio? y, por otra parte, ¿cuáles son las iniciativas estrafalarias? Es evidente que estas mesas se pensaron para un grupo selecto de gente que pudiera entender las múltiples ironías que encierran estos títulos, lo que implicaba compartir determinada óptica del paso de las artes plásticas en México de los ochenta a los noventa. Partiremos de esa visión retrospectiva para hacer una breve semblanza del problema de la identidad nacional en los medios alternativos en esta década.

Este evento hubiera gustado a García Canclini por su multitemporalidad. Por una parte el grupo de personas ahí reunidas olía a siglo XIX y hacía pensar en uno de los inolvidables *vendredis* de la Baronesa de Bacourt con Borges y la Condesa de Bagnoregio en Pittsburg, Pennsylvania, reivindicando el triunfo o negando la derrota de Madame Henri Bachelier.¹² Por otra parte, en esta escena tan moderna se declaraba la muerte de un movimiento formulado a partir de la postmodernidad. Aunque hubo pocos pintores neomexicanos, los derroteros que tomó la discusión resultaron muy interesantes. Mientras que la supuesta obsolescencia de lo pictórico no suscitó más que un dialogo

¹¹ Martes 19 de julio de 1998, Art&Idea. Espacio alternativo dirigido por Haydée Rovirosa. Los datos están tomados de las notas de la autora.

¹² Borges, Jorge Luis: "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Ficciones*. Emecé editores: Argentina, 1968, p. 45

de sordos sobre la elocuencia del medio (confundiéndolo, algunos participantes, con la técnica), el problema de lo mexicano levantó ámpula, así como el de lo estrafalario.

Todos los autores se proclamaron mexicanos ya fuera por su temática o por sus fuentes, por haber fundado los medios estrafalarios en el país o por haberlo hecho de una manera distinta. El punto central de la discusión se generó alrededor del texto que Kurt Hollander escribió para el catálogo de la exposición *Así está la cosa*, canto del cisne para el Centro Cultural Arte Contemporáneo, y que dice:¹³

Se dio el caso de que muchos de los artistas que comenzaron a experimentar con diversos objetos en su obra (...) fueran extranjeros recién mudados a México. Estos artistas del Centro Histórico, entre quienes destacan Francis Alÿs de Bélgica; Thomas Glassford, de Texas; Eugenia Vargas, de Chile, así como Silvia Grunner (artista mexicana que estudió arte en Boston), se vieron libres de la tradición pictórica neomexicana. (...) la obra de estos artistas (...) incorporó el mayor número de medios artísticos, como escultura, instalación y fotografía, con el fin de representar la vida de las calles de la ciudad de México y los objetos locales, algo mucho más acorde con el arte contemporáneo en los Estados Unidos y Europa.

En la década de los ochenta, el arte-objeto y la instalación se convirtieron en los medios preferidos por los artistas multiculturales.(...)

(...)Lo interesante de la situación en México es la orientación contraria al pensamiento multicultural típico, ya que varios eran artistas del Primer Mundo, quienes

13 Hollander, Kurt; "Relaciones objetuales en el arte contemporáneo", *Así está la cosa, instalación y arte objeto en américa latina*, Centro Cultural Arte Contemporáneo; México; 1997, p p 12-13

primero recurrieron al uso de medios diversos y al arte objeto en su forma actual en México, mientras que los artistas mexicanos que viven fuera del país (como Gabriel Orozco y Rubén Ortiz Torres, fotógrafo conceptual, cineasta y pintor que reside en Los Angeles), ahora sí, conforme a la concepción multicultural, son quienes hacen mejor uso de la especificidad de los objetos de otra cultura.

En *Evidencias subinformáticas*, la presencia de los representantes del “grupo del centro” en la mesa y lo selecto de la concurrencia dieron lugar a una disputa por las atribuciones (de exclusividad o de derechos) que degeneró en acaloradas acusaciones respectivas de malinchismo y chauvinismo.

Aunque en el mismo artículo Hollander hace una breve mención a los grupos que trabajaron en estos medios en México en los setenta, los diferencia de los artistas de los noventa por su grado de profesionalización y por el hecho de haberse integrado a un sistema institucional. Después de afirmar que las nuevas generaciones de artistas que trabajan con estos medios están más condicionadas por “una estética del consumo que del interés personal o político”¹⁴, concluye con una sentencia que curiosamente cabría en la más pura tradición de la retórica oficialista mexicana: “el surgimiento en México del arte objeto y la instalación ha traído consigo un nuevo impulso de innovación y experimentación, aunado al registro documental de lo urbano y, finalmente, ha permitido a los artistas de México ser considerados entre los principales del mundo, más allá de las nociones esenciales de raza, geografía o estética”.¹⁵

¹⁴ Hollander, Kurt. Op cit ; p 15

¹⁵ Ibid

Para confrontar esta visión y explicarnos el enojo al que dió lugar sería necesario contextualizarla. Para hacer esto partiremos de la reseña que hizo Tania Ragasol de éste evento.¹⁶ La autora reconoce que existe “la creencia general de estar discutiendo dentro de un grupo de conocidos, dentro de una “pequeña comunidad artística”¹⁷, para concluir que, “la mesa redonda ha cumplido con una función de válvula de escape y ha dejado al descubierto las posturas y creencias de una comunidad artística que, en efecto, es pequeña. Es esa comunidad artística, entre muchas otras que hay en la ciudad”¹⁸.

Del relato de Ragasol se desprenden varias observaciones que pueden darnos las respuestas a las preguntas que nos hacíamos en un principio. En primer lugar, la autora expone las diferentes intervenciones sin encontrar un hilo conductor entre ellas, dejando a un lado que lo primero que vinculaba al pequeño grupo de artistas en cuestión era una historia en común, entre la que se contaban alianzas y lealtades, favores institucionales, legitimidades y usurpaciones que hacían que las intervenciones no se dieran en el aire, ni en forma desinteresada.

Al terminar de reseñar las dos primeras ponencias, la de Smith y la de González Casanova, la autora concluye que aún no se ha hablado del delirio pictórico neomexicano. Sin embargo, sumadas al título de la mesa y a las personas seleccionadas para estar en el podio, eran suficientes para predecir que la galería se convertiría “en un verdadero ring de box”¹⁹ a raíz de algo que la autora califica como xenofobia.

Mientras Smith expuso su visión de la Ciudad de México como un *mall* enorme (haciendo referencia a su obra), González Casanova se extendió sobre el carácter derivativo y subsidiario de la producción artística a lo largo de toda la historia de México. Las dos posturas que generarían la división, la

16 Ragasol Valenzuela, Tania. “Evidencias subinformáticas. Iniciativas estrafalarias en la creatividad plástica de los años noventa”, Curare #13; 1998; p p 77-81.

17 Ragasol Valenzuela, Tania. op.cit , p. 78

18 Ragasol Valenzuela, Tania; op.cit.. p. 81.

19 *Ibid*

necesidad de afirmar la existencia de otros grupos y por último las acusaciones de malinchismo y xenofobia quedaban representadas en estas dos ponencias iniciales: la primera, afirmando que el arte nacional es el que habla de lo mexicano y la segunda, planteando la pregunta de cómo hacer un arte desde México.

La discusión de la identidad nacional del arte mexicano ha girado en gran medida en torno a esa disyuntiva. La suerte que corrió el delirio neomexicano, y probablemente la que corra el “selecto grupo de conocidos”, ha marcado de manera importante la sucesión de las modas artísticas en nuestro país en los últimos cincuenta años. Ragasol interpretó como una pugna nacionalista la lucha, más concreta y redituable, por la legitimidad.

Es innegable que una de las funciones más importantes que cumple el Arte en la sociedad contemporánea es la de legitimar el poder económico o político de un grupo, por medio de una serie de ideas, en su mayoría residuales, asociadas a lo artístico. Cuando se trata de particulares, el interés por las artes, por su “espiritualidad” y por ser “cultura”, se considera como una suerte de filantropía. Cuando se trata del Estado el caso es aun más complejo. En nuestro país, los gobiernos postrevolucionarios construyeron una imagen o, más bien, un imaginario que era el encargado de promulgar la unidad nacional: la absoluta identidad de lo mexicano. Desde esta tentativa, hasta los “Esplendores de treinta siglos”, dirigida al que, en aquel entonces, era un socio comercial recién adquirido, existía la misma aspiración a la puesta en escena de una continuidad inexistente. Sin embargo, estas tentativas se suman a la discontinuidad, generando hitos y parámetros a partir de los cuales se construye, en efecto, una historia en común. Los encuentros y desencuentros y, sobre todo, los olvidos y omisiones son una parte fundamental de ella.

En 1966, en el discurso inaugural de la ahora célebre exposición *Confrontación 66*, Juan García Ponce decía:²⁰

De una manera recurrente, que nos hace pensar que tal vez sea cierto que la historia sigue un ritmo circular y todo se repite, volvemos a ver cómo se defiende una tendencia formal indefinible con el argumento de que es la auténtica escuela mexicana y por lo tanto la única aceptable, como si la estética fuera un problema nacional independiente y cerrado en sí mismo. Entonces lo mexicano existiría como una cualidad anterior a la existencia misma de la obra; pero esto es imposible. Son los pintores los que a través de su obra nos enseñan qué es lo que puede ser la pintura mexicana.

En las versiones por escrito que nos llegan del conflicto que esta exposición pretendía solucionar, prevalecen dos posturas antagónicas: una que pone el énfasis en el agotamiento de lo que se conoció como escuela mexicana de pintura y otra que llamaremos “la teoría de la conspiración” que expone una serie de vínculos siniestros entre la CIA, la Unión Panamericana y el interés por dismantelar dicha escuela. Hoy por hoy, cuando ese conflicto parece una anticualla irrelevante, sobre todo en cuanto a su influencia en la producción actual, podemos pensar que ambas partes tenían algo de razón, exponiendo los diversos factores que dieron lugar a esa situación en particular. Ahora bien, mientras que la obra de los tres grandes sigue chupando una cantidad de tinta considerable, la obra de la mayoría de los artistas “rebeldes” de aquel entonces ha caído en el más triste de los olvidos: el que le impone el blanco y acaramelado Palacio de las Bellas Artes. A pesar de este olvido y de un aspecto hasta

²⁰ García Ponce, Juan; “*Confrontación 66*”, *México en el arte* #13: 1986; p 7.

cierto punto demodé de las obras, este fragmento del discurso de García Ponce pudo haberse repetido textualmente aquella noche de 1998 en Art&Idea.

3.3. HISTORIA E IDENTIDAD

Intentaremos a continuación, tres aproximaciones al “fin del delirio pictórico neomexicano” que, a su vez son intentos de constituir explicaciones parciales del desarrollo de los medios alternativos en México en los noventa según sus vínculos con lo nacional.

3.3.1. *La historia lineal*

Para fines de los ochenta México había entrado de lleno a una serie de procesos cuyo fin parece impredecible a la fecha. El surgimiento de una fuerte presencia de la sociedad civil combinado con la debatida implantación de un modelo neoliberal y una incipiente posibilidad de democratización aunada, en aquel entonces, a un nuevo y muy publicitado “milagro mexicano” fue el escenario de una proliferación considerable de manifestaciones independientes y alternativas que, en su mayoría, se caracterizaban por su falta de profesionalismo, su espontaneidad y, dicho sea de paso, por su ínfima calidad.

Por otra parte, el mercado del arte internacional que en la década pasada había generado una locura comercial basada, sobre todo, en la pintura (quizá los casos más célebres de este frenesí sobrevalorativo sean Schnabel y Basquiat) empezaba a sufrir la recesión que el neoconservadurismo le había legado. Pidiendo perdón y, de paso, reinaugurando un mercado en nuevas condiciones, el arte “no comercial” y “de minorías”, fue adquiriendo cada vez más relevancia.

En este contexto es fácil explicarnos, al interior y al exterior, el éxito de la vertiente neomexicana de la pintura en el paso entre las dos décadas. Por una parte, compartía diversas características con los movimientos pictóricos internacionales: una vena neo-expresionista más deudora de las revistas de arte que de Orozco (José Clemente) o su contraparte, un Kitsch que recuperaba los íconos nacionalistas aun a sabiendas de su arbitrariedad y que erigía pedestales para la Khalo y, en sus momentos culteranos, a Jesús Helguera, pintor de imágenes de calendario.

Aunque estas obras alcanzaron precios relativamente altos eran muy baratas en comparación con las de los autores consagrados en el circuito internacional. Aunado a su folklorismo fácil y su inserción en una coyuntura particular de las relaciones entre México y Estados Unidos, el mercado mexicano tuvo una breve época de bonanza que pronto se desintegraría, al igual que toda la fantasía Salinista.

En 1992, Cuauhtémoc Medina presentaba la exposición *Mundo Animal* de Diego Toledo en la Galería OMR con el siguiente párrafo:²¹

En 1990 Diego Toledo dió un salto. Su pintura quedó en suspenso, y desde entonces se dedicó a realizar construcciones. El cambio fue más un acomodo súbito que un suave deslizamiento. Toledo descubrió que lo que había estado buscando en la pintura era más asequible poniendo a un lado los pinceles.

Toledo no sería el único en saltar. Para aquel entonces, el grupo del centro ya estaba trabajando y Guillermo Santamarina ya había organizado la exposición de homenaje a Beuys en el Desierto de los leones.

²¹ Medina, Cuahutemoc, "Diego Toledo. La ciencia infusa", Diego Toledo, *Mundo animal*: OMR ; México; 1992; p.1

En los noventa, el “arte alternativo” no lograrían llegar al nivel de ventas que tuvieron y tienen los medios tradicionales. Sin embargo irían ganando, poco a poco, el galardón de la máxima artísticidad. La innovación y un grado de extrañamiento no sólo son, hoy por hoy, premisas de la modernidad, sino que resultan fundamentales para mantener el juego de valoraciones que sostienen al mercado y a la institución del Arte. En ese sentido, no es gratuito que el artista contemporáneo mexicano más reconocido a nivel internacional, Gabriel Orozco, trabaje con estos medios.

3.3.2. *La historia circular*

Es difícil sustraerse a la tentación de establecer ese vínculo que se mencionaba al tratar de la pertinencia de las palabras de García Ponce en un contexto contemporáneo. Esto se debe a que abre la posibilidad de trazar una línea entre los diferentes proyectos de país que ha habido en cada época de la historia moderna de México, con el tipo de arte que detentó los favores institucionales en cada una de ellas. Así como el muralismo y la Escuela Mexicana cumplieron el papel de sustentar una retórica revolucionaria que diferentes gobiernos necesitaron para fundamentar su legitimidad, los vaivenes de los nacionalismos y los internacionalismos han estado ligados muy de cerca con el discurso que ha legitimado a cada gobierno o grupo en el poder en particular.

La disputa en Art&Idea sobre la herencia de los medios alternativos y la mexicanidad parece gratuita, paradójica o extra-artística y, hasta cierto punto, lo es, pero no por las razones a las que lo atribuye Ragasol. No cabe duda de que, aunque a posteriori algunos de los artistas jóvenes que trabajan con medios al-

ternativos hayan reivindicado sus vínculos con la generación anterior de artistas mexicanos,²² su trabajo no se dió a raíz de ellos. De hecho, el acceso a la información que venía de fuera fue un factor crucial en su desarrollo y en ese sentido no es gratuito que una parte importante de estos artistas se haya formado fuera de México o pertenezca a una clase social que tuvo acceso a viajar y a conocer el tipo de obras que apuntaba como la nueva tendencia para los años noventa.

Esto último sugeriría una discontinuidad, sin embargo, en otro sentido, esta forma de apropiación funciona de una manera apenas innovadora. Las estrategias para incorporar “lo nacional” a los medios alternativos fueron muy similares a las de la pintura mexicana y neo-mexicana. Puesto que estos medios cuentan siempre, como se mencionó en el primer capítulo, con la cargas semánticas de los objetos cualesquiera que estos sean, bastó con tomar las formas importadas y anexarles banderas nacionales, uniformes de secundaria pública, cucharas de peltre, discursos sobre la certificación, latas de frijoles o guajes. Al igual que en los peores momentos de las escuelas nacionalistas, los artistas alternativos que trataron lo nacional confiaban en que bastaba tener a México (o más bien a “lo mexicano”) como tema para asegurar una identidad o cuestionarla.²³ Los internacionalistas, por otra parte, traicionaban su intención y hacían gala de su mexicanidad al incluir muchas veces en su obra, de manera explícita, procesos de apropiación.

En cuanto a las condiciones de las instituciones artísticas podemos establecer un ciclo temporal aun más vasto que se ve afectado por una especie de gatopardismo. Después de que el neomexicanismo se fuera debilitando durante los tres años (1990-1993) en que *Esplendor de Treinta Siglos* viajó por Nueva York, San Antonio, Monterrey y México D.F., el 94 mar-

22 En la siguiente mesa redonda del ciclo aquí citado, titulada “Iniciativas promocionales, infusiones de paja”, Abraham Cruzvillegas hizo una apología personal acerca de la figura de Melquiades Herrera

23 Cfr con la Sección 2.3.3 La reiteración coercitiva

caría, de manera definitiva, el principio de un fin: desde el surgimiento de la guerrilla zapatista en Chiapas, pasando por los asesinatos políticos, hasta el colapso económico conocido como “Los errores de diciembre”, el país seguiría una ruta inercial que, carente de proyecto, iría contemplando el desplome y la venta de sus instituciones y patrimonio.

Cuando en los años sesenta, durante los gobiernos de López Mateos y Díaz Ordaz, se dió la consabida “ruptura” el gobierno cambiaba su imagen nacionalista y revolucionaria por la de la modernidad internacionalista. Durante el gobierno de Salinas y de Zedillo, el péndulo oscilaría de manera semejante y, asimismo, habría un énfasis en la intervención de los particulares en este proceso.

La diferencia estriba en que, mientras que en los sesenta la intervención privada más importante para el arte fue la de las galerías; en los noventa, el contexto internacional y el proyecto de país que han instituido las cúpulas políticas y empresariales fueron otros. Si bien es cierto que “la fusión económico-estatal es la tendencia más acusada de este siglo (el XX) y se ha convertido, como mínimo, en el motor del más reciente desarrollo económico”,²⁴ la manera particular en que se establece esta alianza de poderes resulta significativa. En México, sobran los casos en los que se amasaron grandes fortunas y se construyeron monopolios aprovechando el poder político. Sin embargo esto se consideraba una desviación del sistema que, finalmente, podía aspirar, como condición ideal, al sufragio efectivo y a la no reelección. En la situación actual que es, en efecto, más democrática, esta democratización resulta irrelevante pues se ha institucionalizado, de manera gradual, una transferencia del poder efectivo de manos del Estado a manos de los particulares. Esto también ha ocurrido en el caso del Arte y, al parecer, se irá

²⁴ Debord, Guy; *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*; Anagrama, España. 1990 p.23.

acentuando cada vez más por medio de la sustitución del apoyo estatal por patronatos, fundaciones y otras instituciones privadas. La diferencia entre ambos es evidente. Este fenómeno, en lugar de fomentar la pluralidad y aumentar las oportunidades resulta en una restricción, pues no se trata de una suma sino de una sustitución. El hecho de que estas iniciativas cuenten con incentivos fiscales es una prueba de ello, con el Teletón le estamos pagando impuestos a Televisa. Es predecible, los vicios que se le achacaban a un aparato estatal que cooptaba la producción y distribución de la cultura²⁵ sólo se agravarán en estas condiciones. En el caso de nuestro país, la dictadura partidista enmascaraba una especie de despotismo ilustrado y, de continuar la tendencia actual, la democracia pasará a ser el testaferro de un despotismo a secas.

3.3.3. De los futuros posibles

Si el problema de la identidad en términos sociales y políticos resulta relevante es en la medida en que está indefectiblemente unido a la historia y, por lo tanto, a los términos de lo que se considera “posible” en un futuro. En el año 2000, las advertencias de la primera mitad del siglo XX acerca de las consecuencias de las intenciones mefistofélicas de la modernidad parecen haberse cumplido a pié juntillas. Después de que los Estados Unidos, en palabras de Jean-Luc Godard, iniciaron la invasión a Europa por Normandía, toda liberación tiene un tufillo a muerte y cualquier esfuerzo en ese sentido adquiere el cariz de una coartada. La caída del muro sólo confirmó este estado de las cosas. No obstante, la mayoría de nosotros espera amanecer mañana y encontrar que el tiempo no se ha detenido y que la historia no ha tocado a su fin. Por ende, parecería que rebelán-

25 Algunos de estos vicios serían la falta de continuidad de los proyectos dependiendo de los grupos en el gobierno, la arbitrariedad de los criterios, el uso de la cultura como instrumento ideológico de un grupo en el poder, la creación intencional de relatos históricos con fines propagandísticos (“Todos los usurpadores han querido hacer olvidar que acaban de llegar”, Debord, Guy; Op. Cit.; p. 27), etc. (Cfr p p. 7,10-12 del Capítulo 1).

donos a la crisis perpetua que, en una metáfora muy iluminista y newtoniana, es una manera de inmovilidad, todavía hay quiénes pensamos que este no es aún el mejor de los mundos posibles.

En la mesa redonda “La obra, el artista. Relación arte vida” que se llevó a cabo en la cantina El Puerto de Veracruz como parte del ciclo Arte Acción a mediados de 1999,²⁶ una de las inquietudes que se manifestó fue la diferencia que había entre un artista y un profesional del arte. Esa conciencia es quizá una de las características más notorias de las nuevas generaciones y, en particular, de aquellos que se dedican a los medios alternativos. Aunque en México la tendencia de las artes visuales a integrarse al sector terciario no se ha establecido por completo y el documento sigue siendo el material comercial e institucional que más peso tiene con relación a los medios alternativos, la fuerza de ésta a nivel internacional ha tenido un gran impacto en nuestro país. Mientras que la anulación y la desacralización del Arte es una de las premisas fundamentales en esta clase de trabajo, el papel del artista como publirrelacionista también ha resultado serlo. Un profesional del arte debe tener acceso a los circuitos internacionales; aparecer en las revistas especializadas; estar en una o más galerías; exponer en museos y centros culturales. La obra, en muchas ocasiones desmaterializada o consistente en la disposición en el espacio de objetos manufacturados, desaparece. Las fotos y la fama quedan en los libros y revistas que, siendo el Arte una construcción arbitraria y validatoria, son su esencia.

Esto implica que, a diferencia de las vanguardias y su sentido programático, el arte contemporáneo se propone, con urgencia, convertirse en documento, en Historia. El arte queda, de nuevo, en una situación de exilio. Por una parte, el Arte, para ser tal,

26 Las memorias de este evento se publicarán en octubre del 2000

tiene que constituirse en algo que ya ha sido validado, que corresponde siempre a algo que ya no es y que, en las condiciones actuales, rehuye la posibilidad de constituirse en futuro. Por otra parte, puesto que, como única posibilidad de actualidad se le plantea una "integración a la vida" que le ofrece como único modelo y parámetro el de una eficacia que ya está colmada por otros medios e incluso exige la desaparición de sus particularidades (cfr. capítulo 2), éste se vuelve un residuo inexplicable, una adherencia ideológica y maquiavélica tildada muchas veces de "Arte burgués".

Mientras que los medios de comunicación masiva elevan cada vez más el pedestal del Arte, muchos artistas han dejado de creer en él. Es evidente que, de ser este el caso, el planteamiento acerca de la posibilidad de un arte mexicano es absurda y gratuita, pues la intencionalidad de la obra (a parte de la diversión o una reflexión ensimismada sobre las instituciones artísticas) es participar en ese juego que es la institución del arte. No hay más posibilidad de reflejar una identidad ni de constituirla, toca a otros orquestar la puesta en escena y esta, que definirá el futuro de la obra, depende no de la misma sino que de coyunturas de otra índole.

Ahora bien, independientemente de la fe de los artistas y de los guardianes institucionales en los horizontes del arte, se siguen produciendo objetos y acciones con esa finalidad. Ya sea que éstos permanezcan como documentos o hitos, que tengan una intencionalidad o que la nieguen, siguen cumpliendo con una función que, en muchos sentidos, consiste en abrir los horizontes de lo posible precisamente en la medida en que nunca se constituyen en ello.

En la reflexión que se hizo al principio del segundo capítulo de este texto se afirmaba la diferencia que hay entre la posición

del historiador y la del artista. En ese sentido e independientemente de la manera en que el artista lo enuncie o lo omita, está atado a la historia y también, en un sentido extenso, al mundo. Este vínculo es ineludible. Es por ello que la prolongada búsqueda de la producción de un arte mexicano o, para los ciudadanos del mundo, la de un arte transnacional es vana. En cambio, lo que estaría por hacerse sería, en todo caso, una historia del arte mexicano o de uno verdaderamente universal. Evidentemente, en un momento en que se considera que el Arte no es más que una ficción de la Historia, esta carencia se equipara a una no existencia.

Siguiendo esta línea de pensamiento, a saber, que no hay arte porque los parámetros que generaron esta construcción nos son ajenos y las obras que hemos producido no son más que derivaciones más o menos fallidas de esos mismos parámetros podemos plantearnos, para un futuro, una labor que sólo requiere atención y tiempo. Esta consistiría en la construcción de esos parámetros atendiendo a lo que ha quedado oculto a nuestros ojos bajo unas premisas (las “eurocéntricas” o “estadounidenses”), cuya supuesta extrañeza proviene de que nuestra distancia y condición periférica las hace parecer diáfanos y cristalinos.

Esta tentativa, dada la concepción actual de Arte que nosotros, periféricos o no, compartimos, no se limita a la historia, la crítica y la glosa de nuestra producción. No es ninguna novedad decir que, por ejemplo, cada nueva pintura no sólo modifica a las que se hagan en un futuro, sino que también nos permite ver algo que había permanecido oculto o ilegible en las del pasado. Los franceses pintaron, pero fue necesario un Delacroix para que hubiera una pintura francesa. Las tentativas y propuestas que se han hecho en ese sentido en nuestro país

son muchas y muy diversas, sin embargo, es dudoso que un suceso de esta índole obedezca a un programa que por fuerza, implicaría en su naturaleza otra parcialidad que al erigirse en todo engendraría nuevas distorsiones. Con esto último no se pretende afirmar que existe una especie de esencialismo patrio verdadero y no distorsionado, más bien se trata de llamar la atención sobre la pertenencia a un proceso que aún está en marcha. Si hablar de identidad tiene algún sentido, es en la medida en que ésta se configura a partir de los relatos históricos que hacemos de nosotros mismos y que, como tales, siguen abiertos.

CONCLUSIONES

He decidido mantener la primera persona tanto en la introducción como en las conclusiones porque en ellas, además de mencionar algunas de las características del trabajo, planteo mis razones y sinrazones para haberlo escrito.

Escribo estas conclusiones y hago las últimas correcciones a sólo dos semanas de las elecciones del 2000. Existe, en estos momentos, una sensación de incertidumbre generalizada. En medio del barullo, espero que lo afirmado en este trabajo tenga, a diferencia de las noticias de la tarde, un interés que trascienda el día. Como dije en la introducción este trabajo no es más que un intento por desarrollar ciertas premisas teóricas a partir de la obra y los discursos que se produjeron en nuestro país en la década pasada, la última del siglo XX.

Aunque ya es muy tarde para cambiar lo que fue este siglo y muy temprano para poder verlo con claridad, no me cabe duda de que existe, en nuestra sociedad, la necesidad de un cambio en el estado de las cosas. Desafortunadamente los zodiacos no son suficientes para que este se opere y, anticuada al fin, considero que todos tenemos una responsabilidad en el rumbo que este ha de tomar. Desde la limitada parcela del arte y la aún más restringida de una voz individual este trabajo se propone señalar ciertos puntos que, a mi parecer, serían relevantes en ese sentido.

Parto, entonces, de dos premisas básicas: La primera es que el arte en la sociedad contemporánea juega un papel muy importante como instrumento de validación de los grupos en el poder y que el poder en esta misma sociedad ha encontrado que fomentar cierta clase de disensión es la manera más eficiente de cooptar a las voces que se oponen a él, se trata en-

tonces de aplicar esta óptica al caso particular de este estudio. La otra idea central del trabajo es una propuesta de lectura del arte en México (que podría extenderse en ese sentido al arte latinoamericano) a partir de sus desviaciones de los modelos de los que se ha apropiado, sobre todo, por medio de los discursos. En ese sentido vuelvo a repetir que elegí los trabajos y textos que analizo por que me parecían ejemplares. Esto es que en ningún momento pretendí hacer una revisión exhaustiva de la obra y los textos producidos en el período y la zona que abarca este estudio.

El lector avezado habrá notado que hay una cuestión central que he eludido cautelosamente: la de dar una definición positiva de lo que sí es arte. Aunque mis ideas -o más bien intuiciones- al respecto permean el texto y, en muchas ocasiones, salen a la luz, creo que eso corresponde más a mi trabajo como artista que a un trabajo de esta índole. Me parece pertinente hacer esta aclaración porque, tratándose gran parte de este texto de señalar paradojas y contradicciones podría parecer que lo anima una voluntad policiaca que exige en el arte una voluntad y un compromiso unívocos y absolutos.

En el texto con el que Julio Cortázar cierra su *Vuelta al día en ochenta mundos*, aclara que, según su posición es prácticamente ineludible que no haya contradicciones en el arte, sin embargo aclara que no habla de las “falsas contradicciones que apenas se rasca un poco son hipocresía deliberada (el señor que da limosna en la calle y explota a cincuenta obreros en su fábrica de paraguas)”.¹ La mayoría de las contradicciones que se señalan en este texto son de esa índole, pero también hay algunas que, al existir y ser señaladas podrían abrir caminos que apenas han sido señalados y que, también según Cortázar, “no van en contra de la naturaleza sino que son, por decirlo así,

¹ Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II: Siglo XXI, México, 1984, p 186

preternaturales, y qué le van a hacer si en algún lugar los ritmos antagónicos de los corazones del gran octopus están moviendo una misma sangre”.²

Atendiendo también a esta omisión he decidido cerrar este escrito con un texto de Marcos Kurtycz que fue de las primeras cosas que llegó a mis manos cuando inicié este trabajo, en 1997:³

En lo que toca los artistas, en especial los más ambiciosos de entre ellos, tienen a su disposición todos los medios para sintetizar todas las experiencias históricas, así como para penetrar en las transformaciones actuales en la psicología social e individual. La peor solución, y la más barata, sería seguir la ola postmoderna. La participación en el libre flujo de la mezcla de fragmentos del pasado reciente y distante, la preparación de guisos eclécticos, el volver objeto de burla a todos los proyectos ideológicos y el coqueteo con el pastiche y la parodia son pasaportes falsos a la cultura internacional. Este espectáculo de marionetas no es nuestro. Los filósofos de la cultura deben insistir en denunciar las trampas y los pozos del postmodernismo y dedicarse, antes que nada, al significado que tiene el cambio real que ha habido en la conciencia nacional. Todo ese entusiasmo que fue reemplazado, en silencio, por todo ese desencanto. Debido a razones históricas y regionales hay mucha gente que se siente insegura acerca del futuro y que está asustada. ¿Por qué? y ¿por qué hay tantos jóvenes que han optado por el éxodo? Una ardua labor intelectual, sin duda. Los filósofos sociales también tienen que lidiar con estas cuestiones. Esperemos que contribuyan al análisis de la

2 Cortázar, Julio: op. cit ; p.187

3 Kurtycz, Marcos, "Mensaje en verbo culebro": fotocopia s/e ; México; 1995.

utopía muerta y que, con sensatez, separen el trigo de la paja, esto es, las narrativas maestras y vitales de los modos degenerados de pensamiento y acción. La filosofía de la religión (y la filosofía religiosa) tiene que reconocer al demonio que hay en nosotros y el hecho de que exorcizarlo no nos curará. Tenemos que vivir con él y, si es posible, tener el control cuando explote. Me gustaría extender este punto pidiéndole a los intelectuales, a los artistas y a los políticos que entrenen la vista, con lucidez, en el mal, que lo llamen por su nombre y lo controlen lo mejor que puedan. Me temo que no podemos hacer más que domar la presencia permanente del demonio y espero que así podamos debilitar el efecto que tiene sobre nosotros.

CONCLUSIÓN DE LAS CONCLUSIONES (BONUS TRACK)

¿Rey? N'hombre, pues agradecidísimo pues ha sido un día muy feliz para México.

Vicente Fox al Rey de España

Al hacer las últimas revisiones de este trabajo una de mis sinodales manifestaba su extrañeza ante la recurrencia de las citas “políticas” (hablando, supongo, de las referencias a acontecimientos con nombre y apellido) en la introducción y las conclusiones. Hoy es 8 de julio de 2000, pasaron las elecciones y, con un resultado que sin duda marcará un hito en la historia de nuestro país, decido agregar las últimas últimas palabras de este trabajo.

Pienso que, con los cambios que se avecinan, se cumplirán las más oscuras de las predicciones que se han hecho a lo largo

de todo el texto y tengo la certeza de que no soy la única con estas opiniones. Veo, al contrario de lo que afirman los apólogos de la pluralidad y la discontinuidad, que en la actualidad hay una gran consistencia entre los proyectos culturales e históricos y las condiciones sociales y políticas a nivel global. La crisis de las humanidades, que ha negado de diversas formas (muchas de ellas sumamente válidas) la existencia, la utilidad, la verdad o la viabilidad de estas construcciones ha servido como la coartada de un despotismo autoritario y discriminatorio que se ha infiltrado hasta los fundamentos mismos de nuestra conciencia. La monarquía no deja de ser tal por tutearse, tan sólo pierde sus modales.

Cuando afirmaba, en la introducción a este texto, que las artes podrían ser fundamentales para generar modelos alternos que nos permitieran superar la crisis endémica en la que estamos sumergidos, no me refería -y creo haberlo demostrado puntualmente en este texto- a su fusión con una sociología, una antropología o, incluso, una filosofía embozada en una cortina de humo con la cara bonita de lo estético y lo lúdico. Respondo, entonces, a la pregunta de mi sinodal: sigo creyendo en un arte que, sin ser panfleto o propaganda, se comprometa para indagar, desde su territorio, acerca del sentido más profundo de la existencia y la conciencia humanas. Desde mi punto de vista, finalmente moderno y occidental, las condiciones en que éstas se desempeñan no son meros espejismos banales ni trampas demoniacas, sino parte fundamental de las mismas. Por lo tanto, y reivindicando una herencia del siglo que apenas termina, también sigo creyendo en una libertad necesaria para el arte que sólo es posible en la medida de su compromiso, no con un partido, una ideología o una nación, sino con su principio vital: con la vivencia que tiene cada cual de su tiempo y de su posición en él.

GLOSARIO

ACUPUNTURA (SUST.): Método medicinal chino que se basa en la estimulación de energía de puntos específicos del cuerpo por medio de la inserción de agujas en la piel. Junto con otras prácticas medicinales homeopáticas o no occidentales se considera como medicina alternativa.

ALTERNATIVO (ADJ.): Dícese de todo aquello que se opone a una corriente, tendencia o enfoque central, institucional, aceptado o asimilado. En la década de los años noventa surgió con particular fuerza a la luz pública y en los medios de comunicación masiva como un adjetivo que calificaba varios movimientos de rebeldía juvenil como los tatuajes, las perforaciones corporales, los cabellos de colores y una música con sus raíces en el rock interpretada por cantantes de voz, casi siempre, ronca.

AMARILLISTA (ADJ.): Dícese de aquellas intervenciones en los medios de comunicación masiva (sobre todo radio, televisión, periódicos y revistas) que apelan a un público inculto y vulgar que morbosamente consume esta clase de información. Ésta se caracteriza por hacer referencia a las muertes violentas, la pornografía, la vida íntima de las figuras públicas y otros temas de mal gusto. Los orígenes del término están en una historieta de un niño amarillo que aparecía en un periódico de William Randolph Hearst y que era de este tipo.

AMBIENTACIONES (SUST.): Obras de arte que, como su nombre lo dice, consisten en ambientar un lugar de determinada manera para producir sensaciones en el espectador. Podría hacerse una aventurada metáfora y compararlas

con la decoración de un restaurante o discoteca en la que la disposición de los elementos en el espacio y sus características contribuyen a las actividades y las emociones que ha de experimentar la persona que se aventure a su interior. Por supuesto, la diferencia es que estos últimos no son demasiado artísticos.

ARTE CORREO (SUS1.): Tipo de arte que, antes del advenimiento del Internet, se concibió para difundir la cultura a grandes distancias y por un medio distinto del museístico. Las estampillas y los envíos postales no son arte correo pero, si se usan con fines artísticos, sí.

ARTE PROCESO (SUST.): Tipo de obra donde lo artístico es el proceso y no el producto terminado. De hecho el producto ni siquiera tiene que existir. Cito como ejemplo una pieza de Yoko Ono:

Pintura #15.

Sal a la calle.

Medita sobre el coeficiente de absurdez del universo.

Regresa a tu casa.

Grita.

Fuente: Ono, Yoko; "Pomelo"; Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1970, p.243.

BENZOATO DE SODIO: Compuesto químico que utilizan muchos alimentos procesados como conservador, por ejemplo: la mayonesa, la mermelada y los frijoles refritos.

COMICS: Nombre genérico de los dibujos acompañados de texto que han sido, desde principios de siglo, uno de los medios de comunicación masiva de más alcance. Empezaron con un sólo cuadro, pero han crecido con el tiempo. Estas publicaciones se clasifican por su tamaño en: tiras cómicas, historietas y novelas gráficas. Las novelas gráficas japonesas se llaman mangas y son las más anchas.

CHIDO (ADJ.): Agradable, benéfico, generoso, bueno, grato. Empezó siendo un término popular que, entre ciertas clases, tenía un tono despectivo; decir “es chido” era equivalente a decir “es naco” (del vulgo, desagradable, corriente, pretencioso), ahora la primera acepción se ha generalizado y ya cualquiera la usa.

DEMODÉ (ADJ.): Galicismo, pasado de moda.

DIY (ADJ.): *Do it yourself* (Haztelo tú solo), corriente de autogestión relacionada con movimientos contraculturales.

ECONOMÍA DE MERCADO (SUST.): Economía capitalista y liberal que se basa en el mercado libre.

FORMAS PÍAS (SUST.): Neologismo acuñado por Maris Bustamante para referirse a los medios alternativos. Las iniciales son de performance, instalación y ambiente.

GARIBALDI (SUST.): Es una plaza en la Ciudad de México caracterizada por la abundancia de Mariachis, pero también hay unos pastelillos que se llaman así y el nombre original es de un prócer italiano.

HAPPENING (SUST.): La traducción literal sería acontecimiento, o sea que algo está pasando, el significado que tuvo la palabra en inglés corresponde precisamente a su significado en español. Como corriente artística significa que hay un acontecimiento, que gracias a un grupo de personas acontece algo.

INDEPENDIENTE (ADJ.): Que no depende. En el caso del Arte se refiere a los espacios y proyectos que no están insertos en una estructura institucional sino que dependen de sí mismos.

INSTALACIÓN (SUST.): Tipo de arte que consiste en disponer cosas en algún lugar.

KITSCH (SUST.): Cursi y de mal gusto. Pero sólo se usa cuando alguien lo hace o lo señala y ya no es de mal gusto, porque la persona sabe que es de mal gusto y por eso lo hace. Cuando no es en alemán, es de mal gusto y ya.

LA CONDESA (SUST.): Barrio de moda en la ciudad de México hay restaurantes, cafés, cafeterías, bares, cantinas, gentes muy cosmopolitas, personas de muchas clases, estéticas y *boutiques*.

MULTIFORO (SUST.): Espacio cultural con diversas funciones y en el que se presentan eventos de varios tipos como tianguis culturales, conciertos, lecturas, cursos, obras de teatro, exposiciones, etc.

MULTIMEDIA (SUST.): Arte interactivo hecho con computadoras.

MÚSICA LOUNGE (SUST.): Música orquestal popular de los años 50 y 60 conocida también como música ambiental, que se volvió a poner de moda en los 90. Vale la pena destacar que mientras que su público original eran adultos conservadores, el público del revival estaba constituido, sobre todo, por jóvenes radicales.

MÚSICA GRUPERA (SUST.): Corriente musical híbrida y popular cercana a la música del norte de México, recibe ese nombre por que la hacen grupos musicales y no solistas.

NEOCONCEPTUALISMO (SUST.): Interés renovado por el arte conceptual de los 70 en los 90.

NEOMEXICANISMO (SUST.): Interés renovado por los íconos de lo mexicano que se habían creado de los 20 a los 40 en los años 80.

NEOLIBERALISMO (SUST.): Teoría económica que ha dictado los rumbos de nuestro país en los últimos tres sexenios. Se basa, sobre todo, en el libre mercado y una supuesta disminución de la intervención del Estado en la economía.

PASTICHE (SUST.): Galicismo que quiere decir copia o imitación.

PERFORMANCE (SUST.): Arte de acción, tipo de obra en la que lo que se hace es lo más importante.

POLANCO (SUST.): Colonia de oficinistas, comerciantes, personas adineradas y candidatos presidenciales que está en la ciudad de México

POLITICAL CORRECT (INGL.): Movimiento norteamericano que defiende los derechos de los sectores menos favorecidos de la sociedad como serían los indios, los negros, los mexicanos, los niños, las mujeres y los animales.

SACRALIZAR (VBO.): Volver sacro, en el uso específico que se le da en este texto se refiere a la sacralización de los museos y del Arte.

SECTOR TERCIARIO (SUST.): Es el sector económico que se dedica a los servicios.

SERVICIO (SUST.): En términos de mercadotecnia, es aquello que se puede vender pero no es material, sino que consiste en que otra persona haga algo por uno y uno le pague a esa persona o a la empresa a la que esa persona pertenece por hacerlo.

SITUACIONISMO (SUST.): Estilo artístico europeo de principios de la segunda mitad del S.XX que desarrolló una serie de conceptos sobre la urbanidad y la relación de la sociedad con los medios masivos de comunicación. Su principal teórico es el señor Debord.

SPHO ESPECÍFICO (SUST.): Con los avances de la tecnología se ha podido llegar a considerar a los lugares de manera cada vez más específica, como respuesta a esto hay un tipo de obra que se hace para lugares determinados tomando en cuenta sus particularidades cada vez más.

SINTOMA (SUST.): Manifestación perceptible de una dolencia o condición. Tiene un uso médico pero funciona como sinécdoque. Ej. Las manifestaciones son un síntoma de la sobrepoblación.

SKINHEAD (SUST.): Persona con una cabeza rapada que pertenece al movimiento neonazi.

TELVISA (SUST.): Empresa mexicana de telecomunicaciones. Es grande, fuerte y muy potente.

TONTERÍA FINISECULAR (SUST.): Movimiento de fin de siglo, nihilista y cínico, que afirma la tontería y la inconsciencia como la mejor manera para relacionarse con el mundo. Se divide en varias corrientes entre las que se encuentran la involuntarista, la militante y la redencionista, esta última es una cuasi-secta que se organiza alrededor de dos cintas de culto: "La venganza de los nerds" y "Un muerto, pero de risa" (*Weekend at Bernie's*).

UNDERGROUND (INGL.): Bajo tierra, subterráneo. Se refiere a movimientos masivos marginales que al principio se dan en los sótanos de la sociedad, pero luego suben más arriba.

VIDA COTIDIANA (SUST.): Por vida cotidiana entendemos lo que ocurre normalmente, todos los días, en la vida de la gente común y corriente. Los artistas se han preocupado por hablar de la vida cotidiana en un afán por demostrar que no son genios sino personas normales, comunes y corrientes.

YUPPIE (INGL.): Joven prometedor y próspero.

ZOMBI (SUST.): Anglicismo de origen afro-americano que significa muerto viviente. En este texto se citan las películas de zombis que, debido a su profusión, casi han constituido un género, entre las más celebres podemos citar: "La noche de los muertos vivientes", "La serpiente y el arcoíris", "Los devoradores de cerebros", "Cementerio de mascotas", "El juicio final", "El regreso de Julieta" y varias del afamado Kieslowsky.

2



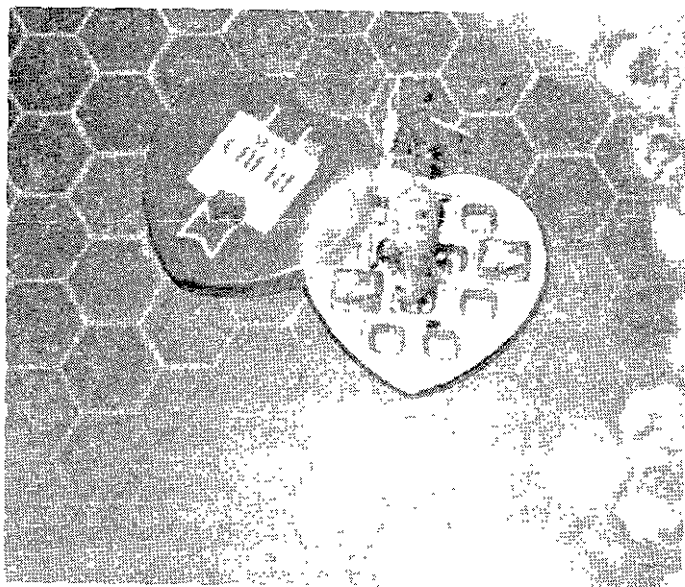
11
12
13

G. Orozco

adentro de la caja de zapatos



Neologos protestantes (García, Covarrubias, Ehremberg, Mayer, López)
No, no, no y no!



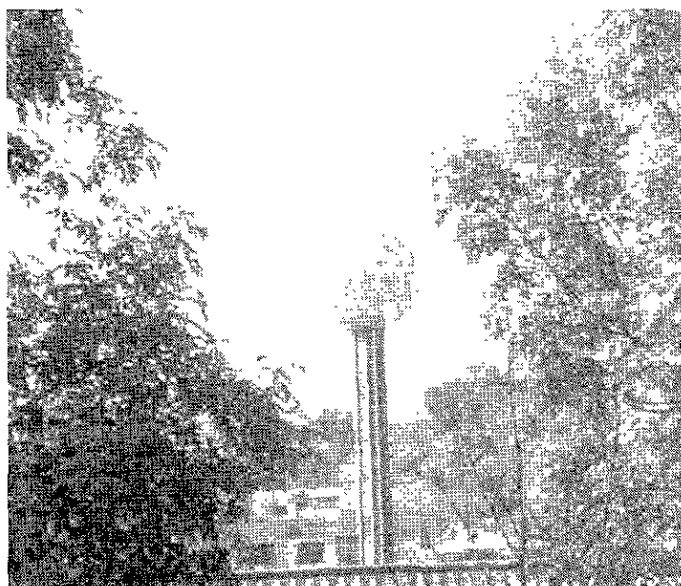
SEMEFO

Objeto procesual #666



E. Abaroa

de Engendros del ocio y la hipocresía, Payaso en Nueva York



F. Romero
Elevación

FUENTES DE INFORMACIÓN

Abaroa, Eduardo; *Bitácora artística: aspectos y condiciones del arte contemporáneo joven de los noventa*; tesis de licenciatura; ENAP, UNAM, 1999.

Amaral, Aracy; Trasilá, Volpi, Oiticica, Meireles, Benajmin. La Sabiduría del compromiso con el lugar; en "Arte, historia e identidad en América", *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*; UNAM; México; 1994; Tomo III; pp.967-973

Bayón, Damián; *Aventura plástica de hispanoamérica*; Fondo de Cultura Económica; México; 1974

Bell, Daniel; *Las contradicciones culturales del capitalismo*; Col. Los Noventa; Grijalbo/CONACULTA; México; 1990.

Benítez, Issa; "¿Hay cura para el arte contemporáneo?"; Curare #9. 1996, p.p.10-14

Benjamin, Walter; *Discursos interrumpidos*; Colección Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo; Ed.Planeta/Agostini, España; 1994

Bordieu; Pierre; Sociología y Cultura; Col. Los Noventa; Grijalbo/CONACULTA; México; 1990.

Cruzvillegas, Abraham; "Artes de México: Adiós al 98"; La Puz moderna, # 2, 1990, p.59.

Cruzvillegas, Abraham; "El Calabozo"; Curare #13, p.66-71

Croce, Benedetto; *Breviario de estética*; Colección Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo; Ed. Planeta/Agostini, España; 1994

Collingwood; R.G.; *Los principios del arte*; Fondo de Cultura Económica; México; 1993

Cortázar, Julio, *La Vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II; Siglo XXI; México; 1984.

Debord, Guy; *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*; Anagrama; España; 1990.

Debroise, Olivier; "Un nuevo contrato"; Curare #7/8; México; 1995-1996; p. 12.

Diccionario de la Real Academia; Espasa Calpe; España; 1970

Duchamp Marcel; *Textos*; Editorial Era; México; 1968.

Eco, Umberto; *Apocalípticos e integrados*; Tusquets; México; 1997

Fraser, Andrea; "What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere?"; October #80; 1997; pp.111-151

García Canclini, Nestor; "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad"; en *Arte, Historia e Identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*; UNAM; México; 1994; Tomo III; pp.1001-1009

García Canclini, Nestor; *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Col. Los Noventa; Grijalbo/CONACULTA; México; 1990.

García Ponce, Juan; "Confrontación 66"; México en el arte #13; 1986; p.7.

García Ponce de León, Ulises; entrevista de Gonzalo Vélez, Uno más uno, Sábado, 11 febrero 1997

Goldman, Shifra; *Pintura mexicana en tiempos de cambio*; Ed.IPN/Domés; 1989.

Hollander, Kurt; "Historietas de la vida real"; Poliester #6; 1993; p.10

Kaprow, Allan; *The Blurring of Art and Life*; (Kelley, Jeff comp.); University of California Press; EUA; 1996.

Kurtycz, Marcos; "Mensaje en verbo culebro"; fotocopia s/e.; México; 1995.

List Arzubide, Germán; *El movimiento estridentista*; Col. Lecturas Mexicanas; SEP; México; 1986.

Merleau-Ponty, Maurice; *El ojo y el espíritu*; Ed. Paidós; Barcelona; 1986.

Mosquera, Gerardo; "Historia del arte y culturas"; en *Los discursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*; UNAM, México; 1995; pp. 429-4443

Okon, Yoshua en una entrevista con Shawn Patrick McLearn; "La Panadería: Controlled Chaos as Applied Hysteria", Chorus #3; 1997; p.8.

Okon, Yoshua en una entrevista de Oscar Martínez, Generación #20; 3era época; 1998; p.45

Ornelas, Oscar Enrique; "Museo Salinas, Galería Kitsch de México", El Financiero, 25 marzo 1997, p.41

Patiño, Adolfo; "Hartas Visiones", La Pus moderna, #1, 1989, p.64

Sánchez Vazquez, Adolfo (comp.); *Antología de textos de estética y teoría del arte*; Col.Lecturas Universitarias; UNAM; México; 1982

Shmelz, Itala; "Museo Salinas; ¿Cuál es la pieza?"; Curare #11; México; 1997; p.p. 64-65

Staniszewski, Mary Anne; *Believing is Seeing: creating the culture of art*, Ed. Penguin, EUA, 1995, p.193.

"¿Temístocles 44?"; Alegría #3; 1993, p. 2

Tibol, Raquel; *Confrontaciones*; Ediciones Samara; México; 1992.

Toro, Alfonso de (Ed.), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre latinoamérica*; Vervuert/Iberoamericana; Alemania; 1997

Villarreal, Rogelio; “Crónicas Plásticas”; Curare #7/8; México, 1995-1996, p. 11.

Villoro, Luis; Estado plural, pluralidad de las culturas; *Biblioteca Latinoamericana de Ensayo*; 3; Paidós Unam, México, 1998

Wolffer, Lorena; “Performance”; Complot Internacional; Año 3 #29; 199; México; p.p.36-40

Yúdice, George; “El multiculturalismo y los nuevos criterios de Valoración Cultural”; en *Arte, Historia e Identidad en América, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*; UNAM; México; 1994; Tomo III; pp.901-906

CATÁLOGOS:

Así está la cosa, instalación y arte objeto en América Latina;
Centro Cultural Arte Contemporáneo; 1997.

*Cercanías distantes; un dialogo entre artistas chicanos, Irlandeses
y Mexicanos;* Museo Carrillo Gil; México; 1997.

Cronología del performance 1992-1997; X-Teresa; 1998.

Diálogos insólitos; arte objeto; Museo de Arte Moderno;
México; 1997.

Diego Toledo, Mundo animal; OMR ; México; 1992.

Documenta X, The Book; Documenta; Alemania; 1997.

Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes
Plásticas 1979; México; INBA; 1980.