

00423
25



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LOS PROCESOS DE LEGITIMACIÓN DE UN ESPACIO DE ARTE ALTERNATIVO. EL CASO DE LA PANADERIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A :
LOURDES NERI FLORES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Directora de Tesis: Dra. Guadalupe Valencia.



CIUDAD UNIVERSITARIA

Septiembre de 2003



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.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

A mis padres que siempre me han apoyado durante mis estudios, en mis decisiones y en mi vida.

A mi hermana Iris y a mis hermanos Víctor y Ulises que me han ayudado muchísimo y por los momentos que hemos compartido, aunque no siempre estemos cerca.

A mis compañeros de la Facultad, a mis amigos de prácticamente toda la vida, a los del francés. Muchísimas gracias.

A Erwin que ha provocado un cambio en mí, porque siempre estuviste ahí en los peores momentos y por tu invaluable apoyo. Je t'a bcp.

También quiero agradecer con este trabajo al Profr. Sergio Colmenero q.e.p.d a quien en mucho le debo la elección del tema y diversas enseñanzas durante los cuatro talleres de investigación, a mis profesores de la Facultad y de la Universidad, a Héctor Vera que me auxilió en el Área Terminal, a mi asesora Guadalupe Valencia por su disposición, interés y trabajo invertido en esta tesis. A todos mis sinodales, a la coordinación de la carrera y a Alfonso Viveros.

A todos los involucrados en la Panadería, en especial, a Yoshua Okon y Alex Dorfsman por haberme dado todas las facilidades.

Índice

Página

▪ Introducción	3
▪ Capítulo I: Procesos de legitimación en el arte contemporáneo	6
1.1 Espacio social.....	8
1.2 Campo.....	10
1.3 Habitus.....	14
1.4 Campo artístico.....	17
▪ Capítulo II. El campo artístico en México	40
2.1 Muralismo.....	43
2.2 Movimiento de Ruptura.....	45
2.3 Los grupos.....	49
2.4 Los alternativos.....	52
2.5 Luchas simbólicas.....	56
2.6 Otros elementos del campo.....	64
▪ Capítulo III. La Panadería	67
3.1 Orígenes y funcionamiento de la Panadería.....	67
3.2 Los diversos tipos de exhibiciones artísticas de la Panadería.....	76
3.3 Difusión, medios de comunicación y vínculos con el exterior.....	89
3.4 Los artistas.....	100
3.5 El Público.....	121
▪ Conclusiones	134
▪ Glosario	138
▪ Anexos	140
▪ Bibliografía	151
▪ Bibliografía recomendada	155

1.9

Introducción

La presente tesis es un estudio de caso de la galería de arte *La Panadería* inaugurada en 1994 y cerrada en el año 2002 y que estuvo ubicada en la Colonia Hipódromo Condesa en la ciudad de México.

El funcionamiento y oferta cultural de *La Panadería* puede inscribirse en el campo de lo que los historiadores del arte han llamado "espacios de arte alternativos".

Entre las características que se les atribuyen a este tipo de espacios, destaca el hecho de que sean lugares de reunión de unos artistas con otros en busca de fines variados (económicos, de promoción y difusión de sus obras, etc.). En ocasiones los artistas se convocan unos a otros no porque quieran hacer un trabajo colectivo, sino simplemente porque requieren de un espacio y éste no se lo pueden costear ellos mismos.

Los espacios alternativos son y están producidos principalmente por jóvenes que buscan y/o ejercen una comercialización directa que busca ir más allá de los galeristas, curadores o corredores de arte.

Se entiende que en dichos lugares puede darse una expresión artística relativamente "libre". Regularmente los artistas manejan técnicas tradicionales como son el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la gráfica; junto con el arte alternativo y expresiones como el *performance*, el *happening* o el arte objeto.

Se dice que "los espacios alternativos están dispuestos a mostrar los proyectos que los artistas no lograrían presentar en museos o galerías de prestigio por falta de curriculum o de posibilidad de venta. El interés principal de estos espacios es la exhibición y promoción de las nuevas manifestaciones del arte, sin condiciones de índole política o mercantil, lo importante es expandir las alternativas para exponer obra de los artistas plásticos"¹

Podemos señalar que en nuestro país estos espacios han sido poco estudiados desde una perspectiva sociológica que pueda ubicarlos en el campo

¹ Abigail Garcés, *Espacios alternativos de arte en la Ciudad de México entre los años ochenta y noventa*, México, UJA, Tesis en Historia del Arte, p.17

artístico y verlos, entonces, como escenarios de las luchas por la definición de los límites del campo, en la llamada "participación legítima en las luchas". Nuestra intención será estudiar el caso de *La Panadería* desde la sociología y particularmente desde la perspectiva teórica que abren algunas categorías de análisis como las de "campo" y "campo artístico", desarrolladas por Bourdieu.

La idea, así, es analizar a *La Panadería* como parte de un campo simbólico específico, el campo artístico, para descifrar las relaciones y luchas simbólicas y de poder que se dan al interior de dicho campo, lo que implica analizar las relaciones entre los actores: artistas, promotores, dueños, críticos y el público.

Se eligió a *La Panadería* de entre los demás espacios porque, aun con sus altibajos, mantuvo un rico calendario de actividades desde su apertura. Los espacios alternativos en general, pero *La Panadería* en particular, son el ejemplo de los lugares en donde se dan las luchas por la existencia legítima de una manera de hacer arte, en este caso, el arte referido a medios alternativos.

El caso de los alternativos (con todas las dificultades que la palabra alternativo puede implicar) no sólo consistió en un cambio en el tipo de arte que se quería exponer, sino también en la configuración de los lugares para hacerlo.

Cuando surgen estos espacios en los años ochenta se presentan como una opción diferente a los lugares donde tradicionalmente se expone, pero ¿por qué se ven a sí mismos como distintos frente a los demás? Podríamos adelantar que es porque se encuentran en una situación de desventaja frente a los artistas establecidos, consagrados, por lo que necesitan abrirse un lugar para exponer, para mostrar su trabajo. Requieren hacer una transformación de las estructuras, pero esta transformación es una revolución parcial, una lucha por la última definición legítima del arte. Y esta legitimidad del arte se vincula con el valor (que no implica sólo un valor comercial, sino simbólico) que se le puede dar a la obra.

La presente tesis está dividida en tres capítulos. El primer capítulo se denomina *Procesos de legitimación en el arte contemporáneo* y versa sobre los procesos de legitimación en el arte contemporáneo, a la manera de un marco teórico acerca de los planteamientos fundamentales de Pierre Bourdieu y sus

nociones de *legitimación, campo, habitus y capital*. El segundo capítulo, El campo artístico en México, parte de la pregunta central acerca de cómo se ha construido el campo artístico en México, poniendo énfasis en cada una de las generaciones de artistas, como pueden ser: los muralistas, la ruptura, la generación de los grupos, cerrando con la aparición de los alternativos, en donde, para su estudio, se tomaron como referencia trabajos de historiadores del arte. El tercer capítulo *La Panadería*, muestra los resultados de la investigación documental desarrollada a partir de algunos textos de historiadores del arte, del archivo de *La Panadería* y lo publicado por la prensa, así como también del trabajo empírico llevado a cabo mediante la observación, entrevistas con artistas y promotores de arte y casi un centenar de encuestas al público.

Al final se ofrece un glosario sobre ciertos términos especializados del arte, sobre todo, del arte conceptual como: happening o arte objeto, así como dos anexos, una bibliografía general y otra recomendada.

Procesos de Legitimación en el arte contemporáneo

Corría el año de 1917, a pesar de haber nacido en Francia, habría de impulsar su carrera artística en Nueva York. Pero fue en este año cuando una de sus piezas fue rechazada por la Sociedad de Artistas Independientes de esa ciudad, no es que fuera la primera vez que una de sus obras no era aceptada, la cuestión es que ahora ni siquiera era recibida por los círculos independientes, pero ¿por qué fue una obra que causó tal indignación en ese momento?

La tituló "*La fontaine*" (La Fuente), y no era otra cosa que un urinal.¹ Lo que Duchamp puso en discusión fue el mundo del arte. Lo que está inmerso en esta cuestión es el poder del artista, del público, de las instituciones, del mercado del arte, de manera más global, del campo artístico.

"La fuente" es uno de los llamados ready-mades de Duchamp, que son cualquier objeto de la vida cotidiana que se convierten en arte. "En algunos casos los ready-made son puros, esto es, pasan sin modificación del estado de objetos usuales al de 'antiobras de arte'; otras, sufren rectificaciones y enmiendas, generalmente de orden irónico y tendiente a impedir toda confusión entre ellos y los objetos artísticos"². La existencia de los ready-mades es posible a partir del poder que ha logrado conseguir el artista y del poder que su firma le da a los objetos (junto con todos los elementos inmersos en el campo).

Las obras de Duchamp no pueden ser comprendidas en ningún sentido en términos de lo bello, o juzgándolas como de mal gusto³. Es más bien un arte que surge con la experimentación de alguien que desde antes se había ganado el ser reconocido como artista.

¹ Cabe señalar que el primer ready-made de Duchamp no fue "La fuente", sino "Rueda de bicicleta" en 1913.

² Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Biblioteca Era, 1973, p.29

³ Cfr. Norbert Elias, "Estilo kitsch y época kitsch" en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Santa Fé de Bogotá, Norma, 1998, 534pp.

surge con la experimentación de alguien que desde antes se había ganado el ser reconocido como artista.

Consideramos que las cosas no son sólo como creía Duchamp, esto es que a través del público es que sus obras se volvían arte; sino que era todo el campo artístico el que le daba la posibilidad de ser reconocido como artista y de que sus producciones se legitimaran como arte. Con esto no se pretenden borrar las características individuales de Duchamp, no podemos decir que únicamente el campo artístico es lo que dio origen a sus obras o que es la raíz de la inventiva de Duchamp. Hacer esto sería caer en una explicación que le daría un gran peso a las condiciones estructurales, pero tampoco la explicación del genio creativo desde el nacimiento es posible.

Y son justamente estas dicotomías las que pretende superar la teoría de Bourdieu, lo que no implica que tampoco él sea el único que haya hecho estas mediaciones entre las configuraciones teóricas centradas en el individuo o en la sociedad.

En esta misma lógica tenemos por ejemplo a Jeffrey Alexander con sus vinculaciones entre micro y macro teoría o a Norbert Elias que realizando análisis mayormente empíricos-históricos deja ver que el individuo y la sociedad son interdependientes que uno no existe sin lo otro, incluso considera que lo psicológico no puede dissociarse de lo sociológico⁴. También en el caso de Berger y Luckmann ellos entienden a la vida social como producto de las relaciones sociales, que se dan en procesos históricos y con una visión hacia la sociología del conocimiento⁵, dando un gran peso a la investigación empírica, considerando que es de suma importancia la relación de la sociología con la historia y la filosofía.

En el caso de Bourdieu, que es la base del presente trabajo, él encuentra la mediación a través de la teoría de los campos, en nociones tales como *campo* y *habitus*, que veremos más adelante y, como interés específico de este trabajo, el

⁴ Cfr. Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998, 154pp.

⁵ Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, 233pp

campo artístico. Veamos, entonces los conceptos básicos de la teoría de los campos de Bourdieu como son el *espacio social*, el *campo* y el *habitus*, así como los principales elementos del campo artístico: *autonomía*, *heteronomía*, *revoluciones*, *valor*, *vocación*, *dinero* y *competencia artística*. Además analizaremos su concepto de *poder simbólico* ya que se encuentra ligado a la noción de *legitimación*, la cual se vuelve de suma importancia para los fines del presente trabajo y para poder entender la manera en que *La Panadería* logró obtener capital simbólico, poder simbólico y legitimación.

1.1 Espacio Social

Para comprender de menor manera los postulados de Bourdieu, analizaremos su visión general sobre la sociedad, que es concebida por dicho autor como un espacio social constituido por el conjunto de las posiciones sociales y de los estilos de vida⁶. Su objetivo es realizar un "análisis entre las *posiciones sociales* (concepto relacional), las *disposiciones* (o los *habitus*) y las *tomas de posición*, las "elecciones" que los agentes sociales llevan a cabo en los ámbitos más diferentes de la práctica, cocina, deporte, música o política"⁷

Bourdieu le da cierto margen de libertad al individuo a través de las tomas de posición o elecciones, que también se enmarcan dentro de los ámbitos del "gusto". Para este autor las clases sociales no existen más que en el papel, dado que éstas, en un sentido marxista, sólo se pueden dar a través de una movilización. Expone: "No, las clases sociales no existen (...) lo que existe es un espacio social, un espacio de diferencias en el cual las clases existen de algún modo en estado virtual, no como algo dado, sino como algo a *hacerse*"⁸

Concibe a la sociedad en constante cambio, no como algo determinado, pero que también es producto de las condiciones históricas que le preceden. Así, el *espacio social* no está constituido por clases, sino por "un conjunto de posiciones distintas y coexistentes, externas unas a otras, definidas en relación

⁶ Ver anexo 1

⁷ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.16

⁸ Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, s.XXI, 1997, p.38

unas de otras, por su *exterioridad mutua* y por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento y asimismo por relaciones de orden, como por encima, por debajo y *entre*.⁹

Explica que los individuos se distribuyen dentro de este espacio social según su capital económico y su capital cultural y que los agentes encuentran mucho más afinidad dependiendo de qué tan cerca se encuentran uno del otro dentro de este espacio, aunque tampoco esto es determinante, sino que marca tan sólo una potencialidad de la acción de los individuos. Bourdieu desarrolla a profundidad estos preceptos en su obra *La distinción* en la que ofrece un esquema de análisis de la relación entre el espacio social, el capital cultural, el capital económico y los gustos.¹⁰

Considera que el capital cultural se genera, sobre todo, a través de la familia y la escuela, y también a partir del hecho de que el capital también es heredado. Debido a esta consideración, Bourdieu en sus estudios sobre educación muestra como ésta no es un factor propio de ascenso social, por el contrario, mantiene las deficiencias que ya se tenían, porque la educación por sí sola no puede resolver la situación de desventaja de los habitus.

Dentro del espacio social, cada posición que se ocupa corresponde a un habitus, "los habitus son principios generadores de prácticas distintas y distintivas"¹¹. Los habitus son esquemas interiorizados que nos diferencian a unos de otros, los habitus son el producto de las condiciones históricas que nos preceden y que forman parte de nosotros y que no condicionan nuestro actuar, pero sí limitan el número de posibilidades de nuestra acción.

Las clases sociales no van a estar únicamente subsumidas al volumen de capital económico. Aquí se aleja de la idea marxista de la determinación de la estructura, de los condicionamientos económicos, aunque no por eso la deja de lado, sino que la retoma e incorpora el nivel simbólico con su concepto de *habitus*, que es la clase social incorporada, hecha cuerpo y, a la vez, responsable de los gustos, que son marcadores de diferenciación de clase, como pueden ser qué

⁹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, p.16

¹⁰ Anexo I.

¹¹ Bourdieu, *Razones...*, p.20

deporte se practica, a qué lugares se asiste y con qué frecuencia, cuál es la música que se prefiere, cuál el lugar de residencia y cuáles y cuántos los títulos escolares obtenidos.

1.2 Campo

Bourdieu entiende a la sociedad como un espacio social en donde hay campos en los cuales los individuos están en lucha, los campos son expresión de la manera en que logró la mediatización entre la estructura y la superestructura, y entre el individuo y la sociedad. Así, el análisis sociológico para Bourdieu, se encarga de conocer las transformaciones de los campos.

Esta idea de lucha también la retoma de Marx, pero no es una lucha en términos de revolución social, ni entre burguesía y proletariado (exclusivamente)¹², sino, a través de revoluciones parciales, es una lucha entre los más antiguos y establecidos frente a los recién llegados. La lucha busca abolir las condiciones de inequidad y obtener poder, pero que no es un PODER, sino que es un poder simbólico, un poder difuso, o sub-poder como aquél al que se refiere Foucault cuando afirma: "cuando hablo de sub-poder me refiero a ese poder que se ha descrito y no me refiero al que tradicionalmente se conoce como poder político: no se trata de un aparato de Estado ni de clase en el poder, sino del conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas en un nivel más bajo"¹³. Es, así, un tipo de poder que se da por la coacción que la sociedad y la familia impone.

Es importante entender que para Bourdieu los campos son, ante todo, un conjunto de relaciones, un campo de fuerzas, al mismo tiempo que un campo de luchas. Para él, el campo es "un espacio de juego, campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico"¹⁴

En el campo ve dos contraposiciones fundamentales: entre los establecidos y los recién llegados. De manera general la lucha gira en torno del capital simbólico, que puede ser entendido como: "cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida[O] por

¹² Cfr. Karl Marx y Friedrich Engels, Manifiesto del partido comunista, México, Colofón, 2000, 192pp.

¹³ Michel Foucault, La verdad y las formas jurídicas, Barcelona, Gedisa 2001, p.139

¹⁴ Pierre Bourdieu, "alta costura y alta cultura" en *Sociología y Cultura*, Grijalbo-CNCA, México, p.216

agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor" ¹⁵

Los establecidos son los que tienen un mayor capital, poseen una posición dominante y estrategias de conservación; en cambio los "recién llegados" realizan estrategias de subversión, con el objeto de obtener mayor capital, ellos pretenden la transformación de los valores imperantes, o redefinir lo que se produce y aprecia, así como una devaluación de los que tienen el poder; pero todo esto sin perder el sentido del juego que se constituye como de suma importancia. Este hecho lleva a que las revoluciones de los recién llegados jamás traten de atentar contra el campo, por lo tanto, la discusión girará en torno de la última definición válida dentro del juego. En ocasiones puede ocurrir que las rebeliones tengan éxito y entonces se conforme un nuevo grupo de expertos.

Pero estas revoluciones específicas no se dan en la nada, invariablemente tienen relación con cambios externos al campo (que no implica que lo determinen), pero a la vez, estas revoluciones son un factor de cambio y movilidad en el mismo. Es lo que le da continuidad, al mismo tiempo que lo transforma, es la manera en que podemos hablar de estilos en el arte, e, inclusive, verlos en ocasiones como se suceden unos a otros, la manera en que la descomposición de las formas de Cezanne posibilita la existencia posterior de un Picasso o de Braque, o la teoría de los colores de Delacroix en la posterior utilización de Van Gogh o de los fauvistas.

En estas relaciones de establecidos y marginados, como los categoriza Elias "El grupo más poderoso se ve a sí mismo como 'gente mejor', como dotado de una especie de carisma de grupo, como poseedor de un valor que comparten todos sus miembros mientras otros carecen de él. Es más, en todos esos casos la gente 'superior' puede lograr que la gente menos poderosa se sienta como si le faltasen valores como si fuese humanamente inferior" ¹⁶

Y es en estas luchas, explica Bourdieu, es que se busca el monopolio de la distinción "el monopolio de la imposición de la última diferencia legítima, la última

¹⁵ Bourdieu, *Razones...*, p.108

¹⁶ Norbert Elias, "Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados", en *La civilización de los padres y otros ensayos*, Santa Fé de Bogotá, Norma, 1998, p.83

moda, y esta lucha termina con la caída progresiva del vencido al pasado"¹⁷ El campo es una lucha por el poder, pero este poder aparece como algo natural. Como dice Eliás: "asuntos muy diversos pueden hacer brotar las tensiones y conflictos entre establecidos y marginados. De hecho, sin embargo, siempre se trata de luchas en torno a la balanza de poder. Pueden presentarse en formas diversas, desde tirones silenciosos debajo de la superficie de la cooperación rutinaria en el contexto de una desigualdad institucionalizada hasta luchas abiertas por el cambio del marco institucional que encarna a estas diferencias de poder y las desigualdades que le son inherentes"¹⁸

Así, tanto Eliás como Foucault y Bourdieu se refieren a un mismo tipo de poder y, que en el caso de Bourdieu, se ejerce dentro de los diferentes campos, que son el lugar en donde los marginados van a efectuar estrategias de sublevación, lo que denomina como revoluciones parciales porque no pretenden romper o destruir el campo, sino el monopolio de la última definición legítima.

Por eso para poder entrar al campo es necesario reconocer qué es lo que está en juego, cuáles son las reglas, y cuáles los límites del campo para no estar excluido.

Los elementos constitutivos de un campo los encontramos en un capital común, que es el que crea la diferenciación entre un campo y otro. Este capital común es el acervo intrínseco de todos los que forman parte de un campo o que aspiran a él, es el capital simbólico de Bourdieu que puede ser: económico, cultural, escolar y social. Dice Bourdieu "es un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento"¹⁹. Todo campo cuenta con un cierto nivel de capital que ha sido históricamente construido, de manera que son "espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por

¹⁷ Bourdieu, "alta costura y alta cultura"..., p.220-221

¹⁸ Eliás, "Ensayo sobre las relaciones entre establecidos y marginados." p.115

¹⁹ Bourdieu, *Razones...*, p.152

ellas)²⁰. Son, pues, una serie de estructuras en las cuales ciertos individuos que cuentan con cierto habitus, pueden obtener un puesto dentro del campo.

Así, por ejemplo, se requieren una serie de conocimientos especializados, tales como reconocer el estilo o la técnica, para poder apreciar una obra de arte.

También, retomando a Foucault, tenemos que hay una relación estrecha entre saber y poder; y el arte, siendo una forma de conocimiento, no está excluido de este pensamiento.

Aunque para Bourdieu los diferentes campos tienen cierto nivel de comparabilidad, también expresa que un campo existe en la medida en que no todos pueden comprenderlo o conocerlo, se requiere conocer la historia del campo, en donde los "expertos" son los que tienen la *capacidad* de explicar y valorizar. Por lo tanto, los que dominan el capital crean mecanismos para mantener el poder, mientras que los que no tienen acceso buscan la manera de rebelarse ante eso.

Bourdieu especifica que "las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en definitiva, la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Hablar de capital específico significa que el capital vale en relación con un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo"²¹

La gente que forma parte de un campo cuenta con intereses y conocimientos similares, y esto es lo que hace que el campo exista, o que incluso se pueda hablar de un campo.

Bourdieu expresa que el campo de las clases sociales, el de los estilos de vida y el campo de producción tienen una estructura que surge de su historia anterior (cuando el campo se hace su propio espacio, se legitima a sí mismo) y principio de su historia posterior (una vez lograda la legitimación se origina su historia).

²⁰ Pierre Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y cultura*, Grijalbo-CNCA, México, 1990, p.135

²¹ *Ibid.*, p. 136

1.3 *Habitus*

Para la recuperación de la noción de *habitus*, Bourdieu suele citar con frecuencia a Erwin Panofsky en su trabajo sobre la arquitectura gótica. Aunque éste último nunca menciona de manera explícita al *habitus*, sí habla de un hábito mental y logra establecer una relación entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico a través de la "clarificación". Dice Panofsky: "la pasión por la 'clarificación' se imponía casi naturalmente si se tiene en cuenta el monopolio educativo ejercido por la escolástica a todo espíritu comprometido en la vida intelectual llegando a convertirse así en un verdadero 'hábito mental'".²²

Entiende los hábitos mentales los como principios reguladores de los actos, la razón de por qué actuamos como actuamos, y que no es algo que suceda conscientemente. Y esta idea la retoma Bourdieu para conformar el *habitus* donde al igual que en el campo logra la mediación entre lo interno-externo, lo subjetivo-objetivo; de manera que es en el *habitus* en donde se conjuntan las relaciones objetivas, que pueden dar origen a condiciones subjetivas, o sea, los *habitus*. Los *habitus* están contruidos socialmente y son producto de la historia.

En el caso de Berger y Luckmann ellos no hablan de *habitus*, sino de habituación, dicen que las actividades humanas se rigen por la habituación, y que ésta tiene la ventaja psicológica de que disminuyen las opciones de elección. "La habituación provee el rumbo y la especialización de la actividad que faltan en el equipo biológico del hombre aliviando de esa manera la acumulación de tensiones"²³

Tanto en Bourdieu como en Berger y Luckmann los *habitus* o la habituación se refieren a las elecciones que hacen los actores dentro de su sociedad, ya sea en la vida cotidiana o en los gustos. Cabe señalar que Berger y Luckmann dejan en claro que estos procesos de habituación también conllevan ventajas, ya que permiten realizar ciertas elecciones de acuerdo con formas ya establecidas socialmente, aunque ellos hacen mucho más énfasis en esto debido a que sus estudios se enfocan a la vida cotidiana.

²² Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, La Piqueta, 1986, p.45

²³ Berge y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p.75

Sobre el tema de las elecciones cabe aclarar la importancia que tiene para Bourdieu el problema de la temporalidad, ya que considera que el actuar de los individuos también depende del momento en que actúan. Dice que los individuos no efectúan un cálculo perfecto sobre sus probabilidades de éxito, sino que son las disposiciones históricas heredadas las que dan el marco de posibilidades de realización de una acción, esto no implica que el individuo esté totalmente determinado por dichas estructuras, sino que sólo limitan su campo de acción. Halbwachs expresa una idea similar: "el ambiente no determina el comportamiento humano, sólo limita el rango de posibilidades"²⁴. Para Bourdieu "El habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de producción y de ellas solamente"²⁵

En general el habitus se origina a partir de la historia, representa al conjunto de prácticas presentes que tienen su origen en el pasado y que se expresan en las acciones cotidianas de los individuos.

Bourdieu completa su definición de los habitus como: "sistemas de disposiciones durables y trasapables, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptados a su objetivo sin suponer la intención consciente de los fines y el domino expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlas"²⁶

No es que antes no se hayan considerado estas ideas, sino que es con Bourdieu que se genera un solo concepto concreto "el habitus" para designar tanto las determinaciones estructurales como la libertad del individuo.

El habitus provee de formas de socialización que se han mantenido a través del tiempo y que demuestran su constancia a través de las acciones individuales, la manera en que el habitus se inserta en el cuerpo y en la vida cotidiana de los individuos hace pensar que el habitus es algo natural, porque las personas

²⁴ Maurice Halbwachs, *On collective memory*, Chicago, Chicago University Press, p.11

²⁵ Bourdieu, *Le sens pratique*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980, p.92

²⁶ *Ibid* p.88

difícilmente reconocen hasta qué momento está limitada su acción, debido a que el habitus nos construye pero sí da oportunidad a diferentes elecciones.

El habitus se ve como algo natural, siendo que es un producto meramente social, y es aquí, en donde Berger y Luckmann hablan de un mundo institucional que es visto como algo dado y ya hecho, que existía antes del nacimiento y seguirá existiendo. Dicen que las instituciones se experimentan ahora como si poseyeran una realidad propia, que se presenta al individuo como un hecho externo y coercitivo.²⁷

"Los *habitus* están diferenciados; pero también son diferenciantes. Distintos, distinguidos, ellos son también operadores de distinción: ponen en juego principios de diferenciación o utilizan de modo diferente los principios de diferenciación comunes".²⁸

Podemos continuar diciendo, con Bourdieu, que el habitus se define como "estructuras estructuradas, principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...) estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos diferentes. Producen diferencias diferentes, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc. Así, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero"²⁹ Y que tienen como consecuencia configuraciones sociales de exclusión.

Dentro de esta configuración del habitus, Bourdieu distingue también al habitus de clase o de grupo, el cual se refiere a los habitus ya descritos, pero que son particulares de la clase o grupo de pertenencia, de las situaciones a las que se encuentran expuestos frecuentemente los individuos de una misma clase social, pero para Bourdieu estos habitus permean las diferentes elecciones de nuestra vida, nuestra manera de hablar, de vestirnos, de divertirnos, etc. De hecho realiza un análisis extenso sobre estas cuestiones en su obra *La Distinción*.

²⁷ Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p.80

²⁸ Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, p.33

²⁹ *Ibid*, p.34

Dice "se puede considerar el *habitus* de clase (o de grupo), es decir, el *habitus* individual en lo que experimenta o refleja la clase (o el grupo) como un sistema subjetivo pero no individual de las estructuras interiorizadas, esquemas comunes de percepción, de concepción y de acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda apercepción, y fundar la concertación objetiva de las prácticas y la unicidad de la visión del mundo sobre la impersonalidad y la sustituibilidad perfectas de las prácticas y las visiones singulares".³⁰

Considera que "los sujetos son en realidad agentes actuantes y conscientes dotados de un sentido práctico (...) sistema adquirido de preferencias, de principios de visión y de división (lo que se suele llamar un gusto), de estructuras cognitivas duraderas (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada. El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada".³¹

1.4 Campo Artístico

Aunque Bourdieu considera que los diferentes campos tienen cierto grado de comparabilidad, también establece que cada campo cuenta con sus propias reglas e instituye condiciones específicas para el campo artístico.

Con la noción de campo artístico pretende dar una visión mucho más abarcadora, en donde se incluyan a todos los agentes que participen en el campo. Para Bourdieu, al interior del campo artístico y cultural se está persiguiendo la legitimación de la sociedad ante el trabajo de los actores que detentan legítimamente dicho campo y que están en constante búsqueda del poder.

Explica que "el campo literario [o artístico] es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un campo de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen,

³⁰ Bourdieu, *Le sens pratique*, p.101

³¹ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p.40

en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir de su capital específico".³²

Considera que las luchas siempre se van a realizar al interior del campo y se efectuarán por la obtención de un mayor capital simbólico dentro del mismo. Las luchas pueden implicar una transformación del campo, pero este cambio no deberá atentar contra el campo mismo, se buscará que éste mantenga su autonomía. Por ello, las revoluciones de cierta manera le vienen a dar movilidad al campo y siempre van a tener referencia a la historia anterior y a la situación presente del campo.

El campo artístico como todos los campos es, para Bourdieu, un campo de luchas al mismo tiempo que un campo de fuerzas que contienen. En este caso la contienda es por la última definición legítima del arte, una lucha de generaciones, entre establecidos y marginados.

"Las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritos en las luchas literarias, es decir sus *tomas de posición* (específicas, es decir estilísticas por ejemplo, o no específicas, políticas, éticas, etc.), dependen de la *posición* que ocupen en la estructura del campo, es decir de la distribución del capital simbólico específico, institucionalizado o no (reconocimiento interno o notoriedad externa) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de sus *habitus* (y relativamente autónomas en relación con la posición), les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en vigor o a subvertirlas".³³

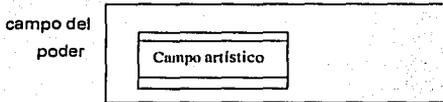
Dice que "los campos de producción cultural ocupan una posición dominada temporalmente, en el seno del campo del poder"³⁴ y que esto lo ignoran las teorías tradicionales del arte y la literatura. Respecto a esta observación, es necesario decir que a Bourdieu se le ha criticado en el sentido de que subsume el campo

³² Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988, p.145

³³ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p.64

³⁴ Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, p.321

literario (o artístico) al campo político, pero él argumenta que sí existen luchas simbólicas que buscan el poder, pero que éstas se dan dentro del propio campo.



En esta figura representa el campo del poder, como una especie de conjunto, en donde el campo artístico pertenece al campo del poder o es subconjunto de aquel.

"El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)."³⁵

Cuando Bourdieu pone en relación el campo político con el campo literario habla de que hay ciertas características equivalentes en ambos pero, de la misma manera, explica que hay "relaciones de fuerza, estrategias, intereses, etc. Pero no hay uno solo de los rasgos que designan estos conceptos que no adopte en el campo literario una forma específica, absolutamente irreductible"³⁶

Para él, el hecho de que el campo artístico se encuentre dominado dentro del de poder, implica que el campo artístico sea la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónomo, que es "propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, "el arte burgués"), y el principio autónomo (por ejemplo, el "arte por el arte"), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo"³⁷

³⁵ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.320

³⁶ Bourdieu, *Cosas dichas*, p.144

³⁷ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.321

Autonomía del campo.

El autor que venimos citando establece que uno de los mayores problemas de los campos se encuentra en definir sus límites, o lo que es lo mismo el "derecho" a la participación legítima en las luchas. Nos explica: "decir de tal corriente, de tal o cual grupo, que no es poesía o literatura, es rehusarle la existencia legítima es excluirla del juego, es excomulgarla"³⁸. Pero justamente son estas divisiones las que le dan existencia al campo, pero para esto se tuvo que dar un proceso de autonomización, un proceso en el cual, a partir del establecimiento de diferencias, el campo se vuelve de los demás, en muchos casos la exclusión se realiza en términos denigrantes para los excluidos.

Los límites no siempre van a estar plenamente definidos y muchas veces puede haber entrecruzamientos, pero en general la autonomía del campo es lo que le da sentido y poder. La autonomía depende de la cantidad de capital que se haya acumulado históricamente en cada campo.

Bourdieu establece, también, que hay un conjunto de instituciones que le dan autonomía al campo, y que les llama índices de la autonomía del campo: "el conjunto de instituciones específicas que son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales: lugares de exposición (galerías, museos, etc.), instancias de consagración (academias, salones, etc.), instancias de reproducción de los productores (escuelas de bellas artes, etc.), agentes especializados (marchantes, críticos, historiadores del arte, coleccionistas, etc.), dotados de las disposiciones objetivamente requeridas por el campo y de las categorías de percepción y de valoración específicas, irreductibles a aquellas que están en vigor en la existencia corriente y capaces de imponer una medida del valor del artista y de sus productos"³⁹

Así, se va a dar una lucha por ocupar estos lugares e instituciones. Situación que podemos reconocer en nuestro país también.⁴⁰

³⁸ Bourdieu, *Cosas dichas*, p.146

³⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.248

⁴⁰ Anexo 2

Dentro del campo artístico las mayores dificultades se encuentran en las diferenciaciones entre el "fine art" o culto, el arte popular y la cultura de masas. Sociológicamente estas categorizaciones se vuelven importantes porque "en lugar de asumir que las formas de arte fueran tomadas como algo dado fijado como formas de lo 'alto' o 'bajo', su estudio reveló la naturaleza socialmente construida de estas categorías. Eventualmente los sociólogos tuvieron que considerar la oposición entre el arte como un misterio y el arte como una construcción social"⁴¹

Tenemos así que "los objetos, música, libros y bailes no son tampoco intrínsecamente arte o artesanía hasta que son definidos por los actores sociales y los grupos hechos por practicantes, portavoces y miembros influyentes del público"⁴²

Esta situación intrínseca del campo artístico Bourdieu la categoriza en dos subcampos que son el subcampo de producción restringida y el subcampo de la gran producción.

Especifica que en el *subcampo de producción restringida*, el consumo prácticamente se genera por los mismos productores, mientras que el *subcampo de gran producción (o de masas)* está definitivamente excluido del campo de producción restringido.

"Los defensores más acérrimos de la autonomía constituyen como criterio de valoración fundamental la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público"⁴³

En el subcampo de producción restringida, el público suele ser pequeño, y en muchas ocasiones está constituido por pares, mientras que en la producción a mayor escala se busca que lo producido le guste a la mayoría.

El reto en el campo de producción restringida, aparentemente, pareciera ser la obtención de público, sin embargo el público como uno de los índices de la autonomía del campo, crea una clara diferenciación siendo que "La popularidad consiste en la adhesión incondicional de los hombres a todo aquello que la

⁴¹ Vera Zolberg, *Constructing a sociology of the arts*, New York, Cambridge University Press, 1990, p.52

⁴² Ibid, p.154

⁴³ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.323

industria del esparcimiento considera que podría gustarles" ⁴⁴ Tenemos, así, que el "fine art" no busca llegar a todos y por lo tanto está envuelto en juegos de exclusión y de clase.

"A los profanos hay que mantenerlos *alejados* y a veces hasta ignorantes de la existencia del subuniverso; si, a pesar de todo, no la ignoran y si el subuniverso requiere privilegios y reconocimientos especiales de la sociedad en general, entonces el problema consiste en mantener alejados a los profanos y, al mismo tiempo, lograr que reconozcan la legitimidad de este procedimiento"⁴⁵

Bourdieu ve al público también en términos de oferta-demanda, establece que hay un desfase entre estas dos, porque el campo de producción restringida forma parte de un mundo antieconómico en donde "se instaura en el polo económicamente dominado pero simbólicamente dominante, en el campo literario"⁴⁶

"Puesto de manera simple, el "fine art" es para las élites de riqueza o de conocimiento más que para el público en general, excepto en tanto que sus miembros estén dotados de la misma manera o que hayan adquirido el requisito de un almacén intelectual "⁴⁷

Por eso se revela como importante el factor del conocimiento para poder apropiarse de las obras y de que se genere un gusto por ellas, como lo veremos más adelante.

Tenemos que como contraposición a la autonomía está la heteronomía, que "surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un "patrón", mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónimas de un mercado. De lo cual se desprende que nada divide con mayor claridad a los productores culturales que la relación que mantienen con el éxito *comercial* o mundano"⁴⁸. La heteronomía se genera en el campo de la gran producción, de las masas, y está contrapuesto al campo de producción restringida.

⁴⁴ Max Horkheimer, *Teoría crítica*, Barcelona, Barral editores, 1973, p.136

⁴⁵ Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p.114

⁴⁶ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.129

⁴⁷ Zolberg *Constructing a sociology of the arts*, p.24

⁴⁸ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.323

"El debate acerca de las borrosas barreras entre el "fine art" y el arte popular tiende a ser corrosivo debido al efecto que causa con los ordenamientos jerárquicos no sólo entre las formas del arte sino también en el estatus social. Porque la estratificación social envuelve apuestas altas, tanto en lo material como en lo simbólico, en la lucha por el rango entre las formas del arte los ganadores tienen mucho que ganar en estatus."⁴⁹

El arte popular y el de masas también conllevan un conjunto de dificultades terminológicas y de límites, porque frecuentemente se entrecruzan, pero se considera que la cultura de masas está: "mediatizada por personas más dotadas que interpretan la sensibilidad colectiva de este público masivo."⁵⁰

Bourdieu dice que hay "una lucha entre los artistas situados en los dos subcampos, "puro" y "comercial", sobre la definición misma del escritor y sobre el estatuto del arte y del artista (estas luchas entre el escritor o artista "puro", sin más "clientes" que sus propios competidores, de quienes espera el *reconocimiento*, y el escritor o el artista "burgués" busca la *notoriedad* mundana y los éxitos comerciales, son una de las formas principales de la lucha por la imposición del principio de dominación dominante que enfrenta, en el seno del campo del poder, a los intelectuales y a los "burgueses".⁵¹ Por el otro, en el polo más autónomo, en el seno del subcampo de producción restringida, las luchas entre la vanguardia consagrada y la nueva vanguardia.⁵²

Pero en ocasiones son incluso los mismos artistas quienes trabajan en los dos campos de producción, pero cuando lo hacen con las masas, ellos se ubican como "más arriba" de su público.

Bourdieu considera que un grado alto de autonomía siempre va a favorecer las expresiones más experimentales o independientes, lo que va a potenciar las diferenciaciones entre el subcampo de producción restringida y el subcampo de gran producción.

⁴⁹ Zoldberg, *Constructing a sociology of the arts*, p. 141

⁵⁰ Vicenc Furió, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000, p.164

⁵¹ Bourdieu, *Razones prácticas*, p. 67-68

⁵² Bourdieu, *Razones prácticas*.... p.68

Inversión, *Illusio*

Esta creencia en el juego, en que vale la pena arriesgarlo todo para ganar, es a lo que Bourdieu le llama la *illusio*, aunque también en algunos textos le llama inversión.

"La *illusio* es el hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, de creer que el juego merece la pena, que vale la pena jugar"⁵³

Tiene que haber un interés entre los integrantes del campo, que Bourdieu define como: "la *inversión* específica en lo que esté en juego, que es a la vez condición y producto de la pertenencia a un campo"⁵⁴

Es cuestión de apostarlo todo con tal de ganar el juego, situación que puede ser totalmente indiferente para alguien que no forma parte del juego y todo aquel que pertenezca al campo debe contar con la *illusio*. "Lo que se vive como evidencia en la *illusio* se presenta como ilusión para quien no participa de esta evidencia porque no participa en el juego"⁵⁵

De cierta manera hay un acuerdo tácito, incluso entre los que se encuentran contrapuestos (o en lucha) dentro del mismo campo, en el sentido de que saben qué es lo que se juega y aquello por lo cual uno está dispuesto a luchar.

"Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa, según los campos, a producir la creencia del valor de lo que esté en juego. Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego".⁵⁶
Reconocer que vale la pena jugarlo

El interés por participar en el juego, no tiene que estar ligado a consideraciones utilitarias o monetarias, sino también a cuestiones simbólicas, o puede haber un interés que se muestre como desinteresado.

"La creencia colectiva en el juego (*illusio*) y en el valor sagrado de sus envites es a la vez la condición y el producto del funcionamiento mismo del juego;

⁵³ *Ibid* p.141

⁵⁴ Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos, p.141

⁵⁵ Bourdieu, *Razones...*, p.144

⁵⁶ Bourdieu, *Algunas propiedades...*, p.137

está en el origen del poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma"⁵⁷

Es a través de este elemento del campo, que las obras pueden tomar valor, ya que la *illusio* es la condición de que un objeto pueda ser reconocido por los demás, a menudo por su colegas, como algo que "vale la pena" ya sea mostrarlo, verlo o adquirirlo.

En el caso de los intelectuales y los artistas, Bourdieu los ubica como parte del desinterés y como poseedores de los valores más altos. "⁵⁸

Revoluciones

Dentro del campo artístico se van a generar una serie de revoluciones, en las que jamás se va a romper el sentido del juego, en donde para formar parte del campo se requería de la *illusio*, pero estas revoluciones no van a atentar contra el campo, por el contrario, fortalecen su autonomía y su movilidad. Por eso las llama revoluciones específicas

"Querer hacer la revolución en un campo significa admitir lo esencial de lo que está tácitamente exigido por este campo, concretamente que es importante, que lo que en él se juega es suficientemente importante como para que se tengan ganas de hacer la revolución en él"⁵⁹ "Discuten, pero están de acuerdo por lo menos sobre el objeto de desacuerdo"⁶⁰ por eso siempre habrán límites en lo que un artista puede hacer y estos límites están dados por la historia del campo; sin embargo, "Cada cierto tiempo algunos artistas transgreden el canon del entendimiento artístico en sus ámbitos, sin fracasar a pesar de todas las dificultades de recepción. Se ha divulgado que los artistas hacen cosas "salvajes", o por lo menos, inusitadas, que crean nuevas formas que el público al principio no las percibe como tales y de ahí que no las comprenda; esto casi forma parte de su trabajo"⁶¹

⁵⁷ Bourdieu, *Las reglas del arte*, p.340

⁵⁸ Bourdieu, *La distinción*, p.363

⁵⁹ Bourdieu, *Razones prácticas...*, p.142

⁶⁰ *Ibid.*, p.143

⁶¹ Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, p.58

Bourdieu explica que para entender las revoluciones culturales o artísticas, hay que reconocer que la autonomía no es total y puede subsumirse a condiciones que le son ajenas, dice que "las revoluciones específicas, que transforman las relaciones de fuerza dentro de un campo, sólo son posibles en la medida en que los que importan nuevas disposiciones y quieren imponer nuevas posiciones encuentran, por ejemplo, un apoyo fuera del campo, en públicos nuevos cuyas demandas expresan y a la vez producen"⁶²

Las revoluciones son el proceso por el cual se dan estas luchas por la obtención de la última definición legítima y de la obtención de poder simbólico, estas revoluciones son generacionales y es así como se eligen a los exitosos y a los que no lo son "la sociedad escoge a cual de estos artistas va a prestarle atención, y entonces la concepción del artista se convierte en un factor que da forma a la sociedad"⁶³

Pero una condición para la formación de estas revoluciones es la formación de grupos, ya que si no existe, la creación se vuelve más difícil "en todas las épocas podemos, pues, notar esta formación de grupos de artistas, que tan enorme importancia han alcanzado en la creación del arte, y que demuestran también en el terreno del espíritu un diamante que no puede ser tallado sino por otro diamante. Cuando no pueden formarse grupos, la creación artística se hace más difícil"⁶⁴ Y justamente estas revoluciones lo que buscan es la legitimación de su trabajo, que se les otorgue validez.

Legitimación e Illusio

Aunque Bourdieu no define de una manera específica a la legitimación, se puede decir que ésta forma parte de las estructuras del poder, de un poder simbólico que se ejerce sobre los demás; el poder simbólico es "una dimensión de

⁶² Bourdieu. ¿y quién creó a los creadores? en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CNCA, p.229

⁶³ Leshan Lawrence and Henry Margenau. *Einstein's space and Van Gogh's sky. Physical reality and beyond*, New York, Mac Millan publishing company, 1982. p. 185

⁶⁴ Levin Schlicking, *El gusto literario*, p.73

todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento, del desconocimiento, de la creencia en virtud de la cual las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio⁶⁵. La violencia simbólica se basa en una teoría de la creencia o, mejor dicho, en una teoría de la producción de la creencia, de la labor de socialización necesaria para producir unos agentes dotados de esquemas de percepción y de valoración que les permitirán percibir las conminaciones inscritas en una situación o en un discurso y obedecerlas⁶⁶. Y en el caso del mundo del arte, se refiere a aquellas condiciones, instituciones o individuos que permiten la creación de un valor de la obra, del artista (etc.), pero un valor específico para el campo.

La legitimación es un modo de explicar las cosas, de que sean reconocidas, y, a su vez, la legitimación está relacionada con lo que Bourdieu llama violencia simbólica o dominación simbólica. La legitimación mantiene la realidad del universo construido socialmente⁶⁷.

"La dominación no es mero efecto directo de la acción ejercida por un conjunto de agentes ("la clase dominante") investidos de poderes de coacción sino el efecto indirecto de un conjunto complejo de acciones que se engendran en la red de las coacciones cruzadas a las que cada uno de los dominantes, dominado de este modo por la estructura del campo a través del cual se ejerce la dominación, está sometido por parte de los demás"⁶⁸.

Pero la dominación simbólica no tiene una connotación agresiva, es una dominación que sólo es posible a través de la *illusio*, de la creencia (a veces no muy consciente) de que lo que está en juego, de lo que vale la pena jugar.

Una vez que uno se ubica dispuesto a luchar y a arriesgarlo todo se va a hacer con miras a obtener beneficios futuros, porque dentro del campo artístico la mayoría de las veces no hay beneficios económicos sino hasta largo plazo, aunque algunos tal vez pasen toda la vida esperándolos y ahí es donde viene la disyuntiva que plantea Bourdieu en "*Las reglas del arte*" entre la diferenciación

⁶⁵ Bourdieu, *Le sens pratique*, p.244

⁶⁶ Bourdieu, *Razones prácticas*, p.173

⁶⁷ Berger, y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p.147

⁶⁸ Bourdieu, *Razones prácticas*, p.51

entre el artista maldito y el artista fracasado, en donde el primero tiene posibilidades de ganar un reconocimiento posterior, mientras que el segundo jamás lo logrará.

Dice que, en general, en el espacio social "la legitimación del orden establecido [se da] por el establecimiento de distinciones o jerarquías, y por la legitimación de esas distinciones"⁶⁹. En general, es una lucha por el poder, pero un poder simbólico. García Canclini precisa que "una teoría del poder simbólico debe incluir sus relaciones con lo no simbólico, con las estructuras—económicas y políticas—en que también se asienta la dominación. [Considera que] Uno de los méritos de Bourdieu es revelar cuánto hay de político en la cultura, que toda la cultura es política"⁷⁰.

Pero, como ya hablamos mencionado, ya en Foucault podíamos observar estas relaciones entre el saber y el poder, y de poderes difusos que están presentes en nuestra vida. De manera que el arte no está exento de estas relaciones y Bourdieu las organiza como luchas que se dan en los campos por la obtención de un mayor poder simbólico y de legitimación, de reconocimiento entre sus pares y por eso, en ocasiones, en el campo artístico no se presta demasiada atención al público en general, porque los importantes son los ciclos de consagración.

"La dominación simbólica (es una forma de definirla) se basa en el desconocimiento y por lo tanto en el reconocimiento de los principios en nombre de los cuales se ejerce"⁷¹. La dominación simbólica sólo es posible si existe la ilusión, la creencia y, a su vez, ocasiona la violencia simbólica que es: "esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas "colectivas", en unas creencias socialmente inculcadas"⁷².

Tenemos que "la violencia simbólica se basa en la sintonía entre las estructuras constitutivas del habitus de los dominados y la estructura de la relación

⁶⁹ Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura", en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CNCA, p.39

⁷⁰ *Ibid.*, p.42

⁷¹ Bourdieu, *Razones prácticas*, p.170

⁷² *Ibidem*

de dominación a la que (ellos) o ellas se aplican: el dominado percibe al dominante a través de unas categorías que la relación de dominación ha producido y que, debido a ello, son conformes a los intereses del dominante⁷³

Valor

La cuestión del valor pareciera querernos remitir a la noción de valor marxista, en donde hay un valor de uso, un valor de cambio y un valor. Dentro de este trabajo el más importante es el valor en sí, más exactamente el valor simbólico de los objetos artísticos, aunque no por eso están exentos del valor de cambio.

Desde Bourdieu el valor de los objetos artísticos únicamente va a estar dado por el campo, por las condiciones históricas en las que el campo ha logrado su autonomía, por el poder del productor que surge a través del sistema de relaciones y por su firma que es la certificación de tal valor creado.

Vicenc Furió completa esta idea diciendo que "El soporte cultural, la creación, la diseminación y la recepción no son meros procesos de intercambio económico, sino también simbólicos. En segundo lugar, tampoco ningún actor en cualquier lugar de la relación es meramente un receptor pasivo, pero interactúa con otros en el proceso de negociación, selección y conflicto. En tercer lugar, sólo como artistas ellos mismos ganan o pierden permanencia dependiendo más allá del prestigio de la estructura de soporte, la "calidad" del público y el valor dado a la forma de arte, públicos, también, tiene mucha participación (o apuesta) en sus elecciones artísticas"⁷⁴

Pero las transacciones o negociaciones que realicen los diferentes actores no tienen injerencia en el valor de la obra, la estructura puede cambiar pero el valor no, debido a que "la estructura jerárquica del valor cultural está reforzada por el proceso persistente y las estructuras de ilegalidad. Sin ser vistas como diferencias políticas, la idea de las distinciones entre las altas y bajas formas del

⁷³ *Ibid.*, p.197

⁷⁴ Zoldberg, *Constructing a sociology of the arts*, p.136

arte y su asignación a altos y bajos valores son generalmente aceptados en las sociedades modernas ⁷⁵

Al sistema de relaciones que crean valor, Bourdieu les llama circuitos de consagración, los cuales entre más confusos sean, más poder pueden generar. "ya que el arte no posee un valor absoluto, sino que su aceptación depende del carácter de quienes lo aceptan, y ya que la imposición de un gusto determinado depende de poderes sociológicos no siempre puramente espirituales, el único criterio para valorar un arte que ha logrado imponerse es la duración de su efecto"⁷⁶

Apunta que "los circuitos de consagración son más poderosos cuanto más largos son, cuanto más complejos y más ocultos, incluso a los ojos de aquellos que participan en ellos y sacan provecho".⁷⁷

Esquema de un ciclo de consagración:



Ciclos de consagración en donde A consagra a B, B a C y C a D.

"Cuanto más complicado, cuanto más invisible sea el ciclo de consagración, cuanto más irreconocible sea su estructura, mayor será el efecto de la creencia"⁷⁸

En efecto, la manera de entender a la producción del valor, es con la puesta en relación de los productores y los consumidores, la sociología buscará "tomar como objeto el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) *entre el artista y los demás artistas*, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del *valor social* de la obra (los críticos, directores de

⁷⁵ *Ibid*, p.142

⁷⁶ Schücking, *El gusto literario*, p.128

⁷⁷ Bourdieu, "alta costura, alta cultura", p.223

⁷⁸ Bourdieu, "alta costura, alta cultura", p.224

galerías, mecenas, etcétera).⁷⁹ "El estudio sociológico de la creación del valor cultural revela cómo los estándares son establecidos e impuestos no por la fuerza sino haciéndolos parecer naturales".⁸⁰

Dentro de estos ciclos de consagración al artista le interesa "el incentivo que recibe de quien también tiene talento, y el espectáculo de la creación ajena le impulsa a la competencia."⁸¹

"hay que examinar (...) el hecho de que la condición previa para triunfar en la competencia contra infinitos candidatos es la realización del postulado norteamericano *get talked about*, es decir, "haz que hablen de ti"—sólo así tienes posibilidades".⁸²

Un elemento importante del valor es la firma, la presencia tangible del autor en su obra, se da a través de la firma (*griffe*) que es la manera en que se reconoce su trabajo, en donde prueba que él lo hizo.

"La firma es una marca que cambia no la naturaleza material del objeto, sino su naturaleza social."⁸³ "Lo que crea el valor de la obra no es la rareza (unicidad) del producto sino la rareza del productor, manifestada en la *firma*, que en la moda se llama 'griffe', es decir, la creencia colectiva en el valor del productor y de su producto"⁸⁴

La originalidad del trabajo no puede ser considerada como un criterio que otorga valor "la originalidad no fue siempre un requisito previo para la inclusión de un trabajo en las colecciones, tanto para individuos como para museos".⁸⁵ Como dice Zoldberg "que los objetos sean únicos estaba lejos de ser la consideración más importante"⁸⁶. Por ejemplo, si consideramos los trabajos de Walter Benjamín sobre la difusión de las imágenes a través de medios impresos, o si consideramos el hecho de que siempre se han hecho copias de obras originales, nos damos cuenta de que este tema es muy viejo o ha implicado los

⁷⁹ Bourdieu, "¿y quién creó a los creadores?", p.227

⁸⁰ Zoldberg, *Constructing a sociology of the arts*.p.156

⁸¹ Schtöcking, *El gusto literario*, p.73

⁸² *Ibid.*, p.101

⁸³ Bourdieu, "alta costura, alta cultura", p.222

⁸⁴ Bourdieu, ¿y quién creó a los creadores?, p.237

⁸⁵ Zoldberg, *Constructing...* p.83

⁸⁶ *Ibid.*, p.84

debates sobre a quién se le atribuyen ciertas obras, como en el caso de los artistas que trabajaban en talleres, o la difusión de imágenes de medios masivos como en Warhol (pop art) que se retoman las imágenes tal cual y con procesos sencillos se llega a obras que son tomadas de periódicos o cómics, o en la actualidad el arte multimedia que sobrepasa cualquiera de estas configuraciones porque a través de una computadora se puede acceder a ellas. De manera que la "originalidad" o los materiales con los que estén hechas las obras, dejan de ser importantes.

Vocación/dinero.

Pero, ¿por qué se puede hablar de una vocación artística? ¿por qué podemos hablar de una creación?

Bourdieu considera que "la vocación es simplemente la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda objetiva, o si se quiere, del mercado de trabajo"⁸⁷

Ve a la vocación como un ajuste entre la demanda y la oferta de puestos, considera que hay ciertos individuos dotados de ciertas disposiciones con determinadas posibilidades objetivas y así es como se genera. Hay "un determinado tipo de condiciones objetivas, que implican un cierto tipo de posibilidades objetivas, es interiorizado por una categoría de agentes y produce en ellos un sistema de disposiciones a través de las cuales su relación objetiva con el mercado de trabajo se traduce en una carrera."⁸⁸

No ve mayor problema en la cuestión de la vocación, cada quien es lo que tiene posibilidades de ser según sus condiciones, disposiciones y las posiciones susceptibles de ser ocupadas.

Bourdieu resuelve de una manera similar la cuestión de la vocación y la de la creación, dice que "lo que se llama 'creación' es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o *posible* en la

⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*, Argentina, Folios, 1983, p.34

⁸⁸ Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*, p.35

división del trabajo de producción cultural (...) el trabajo con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace a sí mismo como artista (...) puede describirse como la relación dialéctica entre su puesto, que a menudo lo precede y lo sobrevive (...) y su hábitus que lo hace más o menos propenso a ocupar este puesto o a transformarlo de manera más o menos completa⁸⁹

Uno de los factores que se muestran como determinantes en la cuestión de la vocación es la del dinero y quizás mucho más manifiesto en el arte, ya que el campo del arte posee un modelo económico al revés, o invertido.

"El artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)⁹⁰

Dice Bourdieu "una vez más el dinero (heredado) [es] lo que garantiza la libertad respecto al dinero. Tanto más cuanto que, proporcionando seguridad, garantías, redes de protección, la fortuna otorga la audacia a la que la fortuna sonríe, en materia de arte sin duda más aún que en cualquier otro ámbito"⁹¹

Esta "no búsqueda" del beneficio económico inmediato, permite una mayor autonomía, lo que va a fortalecer al campo, ya que también favorece la experimentación.

Sobre esta cuestión del dinero podemos ver lo que explica John Baldessari "Me he empezado a asentar hace muy poco. Me ganaba la vida dando clases. Nunca, hasta hace pocos años, me había mantenido con mi obra. Ha habido toda una generación que no hizo nada de dinero. En cambio hoy son muchos los artistas que se preocupan por las ventas y similares"⁹²

Aquí no sólo nos explica cómo ha sido su relación con el dinero, sino también el grado de autonomía que el consiguió obtener con sus obras, sobre todo por el juicio que realiza contra los que se preocupan por las ventas, que se inquietan por cuestiones que "deberían de ser" ajenas al campo.

⁸⁹ Bourdieu, "¿y quién creó?", p.228

⁹⁰ Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p.130

⁹¹ *Ibid.*, p.132

⁹² Juan Vicente Alinga y José Miguel Cortés. *Arte conceptual revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de escultura, Servicio de publicaciones, 1990, p.36. Baldessari es artista conceptual

Competencia artística

Para acercarse a una obra artística con interés, será necesario contar con cierto conocimiento. Este conocimiento es a lo que Bourdieu llama: competencia artística.

En realidad dentro de nuestra vida cotidiana el conocimiento es un elemento fundamental porque nos permite vivir en sociedad; hay diferentes tipos de conocimiento, ya sea de la vida cotidiana, científico, o artístico por mencionar algunos; pero este conocimiento no va a estar distribuido de igual manera entre los diferentes individuos

"La distribución social del conocimiento arranca del simple hecho de que no sé todo lo que saben mis semejantes, y viceversa, y culmina en sistemas de idoneidad sumamente complejos y esotéricos".⁹³ Por lo que si no se es un iniciado es muy difícil conseguir entender lo que se está diciendo.

El conocimiento no puede ser visto como algo natural "el conocimiento no está en absoluto inscrito en la naturaleza humana"⁹⁴, por el contrario, está sujeto a condicionamientos sociales y, retomando a Foucault, está unido al poder. Foucault establece que el conocimiento se constituye en una invención que responde a una serie de artificios, de estrategias y posicionamientos; el conocimiento, retomando él mismo a Nietzsche, no puede ser neutro, debido a que está violentando a lo que ya existe.

Continúa diciendo que para saber qué es, para conocerlo realmente, para aprehenderlo en su raíz, en su fabricación, debemos comprender cuáles son sus relaciones de lucha y de poder. "Solamente en esas relaciones de lucha y poder, en la manera en que las cosas entre sí se oponen, en la manera como se odian entre sí los hombres, luchan, procuran dominarse unos a otros, quieren ejercer relaciones de poder unos sobre otros, comprendemos en qué consiste el conocimiento"⁹⁵

⁹³ Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, p.65

⁹⁴ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2001, p.22

⁹⁵ Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p.28

Así, el conocimiento está inmerso en luchas por la apropiación del poder, pero tampoco se puede tener un acercamiento al arte sin conocimiento ya que las obras que se encuentran en las galerías estarán ordenadas de acuerdo a ciertos aspectos específicos como son: el estilo, la técnica o la tendencia. La capacidad de inferir relaciones entre una obra y otra, de imponer cierto significado, e incluso sentimientos es lo que ocasiona el interés, así que el que va a observar debe poseer un mínimo de conocimientos para disfrutar la expresión artística, pero este interés sólo puede darse a través de una competencia artística.

La competencia artística, que es la manera en que Bourdieu le llama al conocimiento que se ha ido adquiriendo sobre el arte, se mide a través de "el grado en que [se] domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir de los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado"⁹⁶

La competencia artística requiere de conocimiento, de lo que debe ser valorado, y de saber a través de qué esquemas hay que verla, pero esta visión tendría que estar alejada de las representaciones de los objetos cotidianos, el dejar de buscar en los medios comunes la comprensión de la obra, la competencia artística implica un conocimiento de la historia del campo.

Ya que "el efecto estético y el entendimiento estético son mutuamente interdependientes; uno no puede existir sin el otro"⁹⁷

"La competencia artística se define pues como el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten ubicar una representación, por la clasificación de las indicaciones estilísticas que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico y no entre las posibilidades de representación que constituyen el universo de los objetos cotidianos"⁹⁸

⁹⁶ Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística" en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 1968, p.52

⁹⁷ Wellmer, Albrecht. *The persistence of modernity*, polity press, Cambridge, 1991, p53

⁹⁸ Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". p.53

También hay diferentes grados de competencia artística, pero estos niveles los vamos a reconocer a través de clasificaciones, de mayores niveles de complejidad, por ejemplo en *La Distinción* Bourdieu establece que hay especificidades en la selección de los artistas o pintores favoritos, de por qué alguien prefiere a Kandinsky, Rembrandt o Renoir.

La capacidad de apreciar ha llevado un proceso de conocimiento y, al mismo tiempo, puede ser vista como indicador de clase, el hecho de que no muchos estén interesados en el arte no tiene que ver con la casualidad, sino que es "la consecuencia de una formación y de un aprendizaje que no todos han tenido la posibilidad de tener, o que, a pesar de haberlos tenido, no han creído que valiera la pena cultivarlos"⁹⁹

Entendemos que los que tienen el capital artístico son aquellos que ya cuentan con el poder económico y la capacidad de entender lo simbólico. Dice Canclini (sobre Bourdieu) que "Las prácticas culturales de la burguesía tratan de disimular que sus privilegios se justifican por algo más noble que la acumulación material (...) Coloca el resorte de la diferenciación social fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en lo económico, en el consumo y no en la producción (...) La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como "dones" o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica de clases"¹⁰⁰

"La cualidad del propietario, porque su apropiación exige tiempo o capacidades que suponen una gran inversión de tiempo, como la cultura pictórica o musical, no pueden ser obtenidas rápidamente o por procuración, y que aparecen así pues como las muestras más seguras de la calidad intrínseca de la persona"¹⁰¹ Aquí Bourdieu nos muestra las condiciones de desigualdad cultural en las que se encuentran los individuos, porque la competencia artística sólo puede ser obtenida cuando se considera como algo importante o "digno" de aprenderse pero también porque se cuenta con el tiempo para aprenderlo.

⁹⁹ Vicenc Furió, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000, p.378

¹⁰⁰ Néstor García Canclini "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CNCA, p.25

¹⁰¹ Bourdieu, *La distinción*, p.320

"Los individuos más completamente desposeídos de los medios de apropiación de las obras de arte son los más completamente desposeídos de la conciencia de esa desposesión.¹⁰² Hay un desconocimiento de estas formas de exclusión, debido a la escasa relevancia social que puede tener el arte y esta cuestión ha influido también en el poco interés sociológico sobre estos temas.

Dice Bourdieu que "La disposición a apropiarse los bienes culturales es el producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes, y que crea la 'necesidad cultural' suministrando los medios de satisfacerla"¹⁰³

Como hemos mencionado, el conocimiento se convierte en un factor fundamental para la apreciación artística, porque "El arte no es menos conocimiento que la ciencia misma"¹⁰⁴ y regularmente se marca a la educación sea la que sea, como la responsable de terminar con estas inequidades, y a la institución que la representa: la escuela.

Pero la escuela y la educación han demostrado que no pueden ser los únicos elementos del cambio social. Merton explica, en el caso de su país que: "apelar a la educación como un curatodo para los más diversos problemas sociales, está hondamente arraigado en las costumbres de Estados Unidos. Pero no deja de ser ilusorio a pesar de todo (...) los maestros comparten los mismos prejuicios que se les pide que combatan"¹⁰⁵

En ocasiones se piensa que la educación es la que va a resolver los problemas, pero no es así, porque los maestros cuentan a veces con los mismos prejuicios o barreras sociales. Para Bourdieu la educación ejerce una reproducción de los mismos esquemas sociales "La escuela es, en efecto, la institución que, por sus veredictos formalmente irreprochables, transforma las desigualdades socialmente condicionadas ante la cultura en desigualdades de éxito"¹⁰⁶

¹⁰² Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Bueno Aires, Nueva visión, p.61

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ Horkheimer, *Teoría crítica*, p.116

¹⁰⁵ Merton, *Estudios sobre estructura social y cultural*, p.509

¹⁰⁶ Bourdieu, "elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, p.72

Mientras que Merton cree que "la educación puede servir de ayuda operativa pero no de base principal para un cambio extremadamente lento de las normas que prevalecen en las relaciones raciales"¹⁰⁷, Bourdieu establece que el habitus es el que conforma estas secuencias de permanencia y que mientras el habitus no cambie, es difícil transformar a los demás elementos. De manera que Bourdieu integra el habitus en las discusiones sobre el conocimiento adquirido.

En el caso del arte contemporáneo, es mucho más difícil que el público en general pueda integrarse al campo en el cuál éste existe. Porque se requiere forzosamente un conocimiento de la historia del campo, aunque también como estrategias de acercamiento entre la obra y el público, está el curador, que trata de hacer más accesible el contenido. El problema se agrava si consideramos que en las escuelas lo que se enseña sobre arte es muy poco. Schücking expresa que en general hay una "manera poco crítica de enseñar, preferencia por los "clásicos" en detrimento de otras obras más recientes, carencia de capacidades de los profesores."¹⁰⁸

Y aquellos que tratan de vencer estas limitantes de la escuela se encuentra en una situación aún más difícil, porque los discursos son para iniciados, y si se quieren tomar cursos no son comprensibles "Para aquellos que tratan de vencer su desventaja inicial, la única herramienta disponible para ellos es la educación (...) si tratan de aprender acerca del "fine art", siendo que las escuelas públicas enseñan poco de ello, tienen que ir fuera de las escuelas a otras instituciones. Pero esas instituciones (especialmente los museos de arte) son incluso menos *welcoming* para los no iniciados de lo que son las escuelas públicas"¹⁰⁹

Y en el caso de los museos se dice que "Los museos traicionan (...) su verdadera función, que es la de reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de la exclusión"¹¹⁰ porque algunos se sienten plenamente cómodos en el museo, e incluso conocen a varios de los que se encuentran inmiscuidos en el campo, ya sea a los artistas, curadores o directores de museo.

¹⁰⁷ Merton, estudios... p.509

¹⁰⁸ Schücking, *El gusto literario*, p.118

¹⁰⁹ Zoldberg, *Constructing...* p.160

¹¹⁰ Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", p.73

Como respuesta a estas dificultades para la obtención de la competencia artística, Zoldberg ve que "bajo condiciones políticas favorables el capital cultural podría hacerse accesible de adquirir por aquellos de origen social modesto—y podría incluso ser transmitido en cierta extensión a la generación sucesiva—la educación provee un legado más frágil que otras formas de capital"¹¹¹

Por ejemplo, si un individuo ubicado dentro del espacio social con una carencia de los dos tipos de capital del que mayormente habla Bourdieu, de capital cultural y económico, si este individuo consiguiera a través de una educación somera pero que logró generarle un gusto y, por consiguiente, un interés; este capital cultural se incorpora a su habitus, pero... ¿acaso este habitus podrá heredarse a la próxima generación?

Siendo que Bourdieu considera que el capital cultural es el más débil para ser heredado, dice que "la reproducción del capital cultural, adquirido con gran dificultad por las fracciones más bajas, sin embargo, es más difícil pasarlo hacia la siguiente generación"¹¹²

Pareciera no verse una solución al problema de la desigualdad, pero tal vez sea esta educación operativa y el darle una mayor relevancia al conocimiento artístico y a profesores más capacitados, que cuenten con la capacidad de entender las manifestaciones artísticas contemporáneas y, a la vez, conozcan la historia del campo. Y, como dice Zoldberg, condiciones políticas adecuadas podrían promover que los menos privilegiados pudieran generar un habitus artístico.

¹¹¹ *Ibid.*, p.158

¹¹² *Ibidem.*, p.158

El campo artístico en México

Pareciera que una de las discusiones inevitables cuando se habla del arte es la que concierne a la diferenciación entre el "gran" arte y el arte popular, entre lo que es para las masas y lo que no, entre el buen gusto y el mal gusto. Aunque éstas son divisiones meramente clasistas y que tienen que ver con esquemas de exclusión, para el estudio del campo artístico se tienen que considerar por qué es justamente en este juego por las definiciones de lo que el arte "debe ser" que se conforma el campo artístico.

El campo artístico en México estará formado por estos procesos de lucha entre los diferentes grupos y veremos que también hay algunos que en un momento fueron considerados como populares pero pueden llegar a formar parte del campo, ya sea al ingresar en las luchas o porque posteriormente son considerados como "dignos".

No podemos establecer un inicio específico de la constitución del campo artístico en nuestro país, pero remarcaremos ciertos procesos en los cuales se va fortaleciendo. Para apreciar cómo se dan las luchas al interior de este campo, realicé una investigación sobre la organización del arte plástico en la ciudad, en donde se incluyen los diferentes espacios, dejando de lado el tipo de arte que se expone, o si los lugares están plenamente legitimados o no, pero mostrando que hay una lucha por la ocupación de éstos, reconociendo que los espacios no pueden ser meramente físicos, sino que son espacios simbólicos. En general se subdividieron en: Museos apoyados por el gobierno (23), museos universitarios (4), museos privados (4), galerías (60), centros culturales y casas de cultura (16), fundaciones (5), Asociaciones (4), Coleccionistas (4), Subastadoras (3), Espacios alternativos (4), otros (40 aproximadamente).

Podemos ver que hay una gran cantidad de espacios de exhibición para el arte en la Ciudad de México, siendo más de cien los registrados, pero recalcando

que éstos sufren transformaciones constantes; unos cierran mientras otros se transforman o se crean nuevos espacios. La mayoría se encuentran ubicados en la zona centro y sur de la Ciudad junto con zonas cercanas al centro histórico Polanco o Chapultepec.¹

En este capítulo vamos a considerar el cúmulo de conflictos de generaciones y la diferencia que tienen frente al trabajo de la generación que los precede y que es la que goza del capital. Así, tenemos al muralismo y la caída posterior de éste, empujada por la generación de la ruptura, después tenemos a los llamados grupos y por último a los alternativos. Hay que comprender que lo que se da es una contraposición de un movimiento frente a otro en su momento histórico, efectivamente hay artistas o generaciones intermedias, sin embargo, se han incluido a los que pueden ser agrupados como generación y que cuenten con cierto reconocimiento.

Una de las luchas principales para el nacimiento del campo fue el establecimiento de la *Academia de San Carlos*. En la academia se realizaba pintura de caballete y escultura dirigida a las élites sociales, intelectuales y políticas y tenía una fuerte influencia europea. El paisajismo se impulsó dentro de la academia de San Carlos, se inicia una generación de paisajistas como José María Velasco, José Agustín Arrieta, Luis Coto, Eugenio Landesio, Carlos Rivera.

Frente a esta visión de la academia se oponía al mismo tiempo la llamada "popular" que tenía entre sus artistas más representativos a José Guadalupe Posada, la diferencia estaba en que ellos buscaban llegar al pueblo, sus temas y estilos no buscaban parecerse al arte europeo de la época, utilizaban mayormente el grabado y como técnica, la litografía; pero también la pintura, la escultura y la fotografía, sus trabajos podían ser vistos en historietas, revistas y periódicos, como "El semanario de las señoritas mexicanas", "El mosaico mexicano", "El recreo de las familias", "El museo mexicano" o "El universal ilustrado". Estos medios de difusión fueron los que los hicieron ver como géneros menores, sobre todo porque acaban con la pretensión de originalidad de la obra de arte, ya que la

¹ Ver anexo 2

difusión de las imágenes acaba con la obra de arte vista como objeto único como decía Benjamín.

Sin embargo, dentro de esta lucha la visión popular gana terreno dentro del campo artístico porque posteriormente es reconocida como valiosa e incluso ha ocupado espacios legitimadores como son los museos. Sobre esta época Raquel Tibol dice "El trabajo en principio fue tosco e imperfecto, pero tardó muy poco en adquirir una ligereza en la composición, una sutileza de los tonos, un refinamiento y un preciosismo en el dibujo que no sólo hicieron comparables esas ilustraciones a las francesas de las cuales derivaban, sino que demostraron la brillante personalidad artística de estos realizadores que supieron darle a México su primer autorretrato"²

Finalmente en 1910 el Estado era el único encargado de todo el arte que se producía, era la época del mecenazgo, el Estado creaba, conformaba y organizaba museos e institutos. Es en esta época que se crea el *Colegio Nacional*, y el *Seminario de cultura Mexicana*.

Siendo el Estado el encargado, se da un afrancesamiento en el arte que implicó un desbalance para los artistas mexicanos, porque para las obras nacionales se contrataron artistas extranjeros. Lo que provocó que "los artistas que de ella salían, desconcertados por el plano de inferioridad en que se les colocaba, antes de renunciar a su vocación preferían ampararse en las sensiblerías de la gente acaudalada; o seguían haciendo lo mismo de siempre y, en el mejor de los casos, trataban de aportar algo a la corriente académico-indígenista que había despuntado en el periodo anterior. Para adquirir prestigio y también mejores conocimientos, no veían otra salida que un viaje más o menos prolongado a cualquier país europeo"³

² Raquel Tibol, *Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1964, p.97

³ *Ibid*, p.101

2.1 Muralismo

Como primer antecedente para el muralismo, se habla del Dr. Atl, ya que el fue el primero que iba a realizar un mural en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, pero cuando estalla la revolución el proyecto queda suspendido.

A causa del descrédito que estaba adquiriendo la Academia, porque el Estado había dejado de interesarse en los artistas y por la actitud de los profesores que decidieron seguir las tendencias francesas, se organiza la llamada "escuela al aire libre" en donde se comienza a incorporar el tema de la revolución en las obras.

Siendo José Vasconcelos secretario de educación busca impulsar el nacionalismo y ve en el muralismo un medio, en particular dice que "Las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden"⁴

De esta manera, a Diego Rivera le fue asignado el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria que entonces dirigía Lombardo Toledano, que es el muro que antes se le había asignado al Dr. Atl

Los llamados "tres grandes" Orozco, Rivera y Siqueiros pintan diversos murales, no sólo en la Ciudad de México. Son significativas sus obras en San Idelfonso, en la SEP, en Palacio Nacional en el caso de Rivera, en Ciudad Universitaria en el Poliforum Cultural que lleva su nombre, en el de Siqueiros. Aunque se consolidaron como muralistas también realizaron obra en caballete.

Orozco fue el más contundente de los tres, al querer deslindarse de la academia, ya que destruyó los murales que estaban antes, el único que conservó fue el de la 'maternidad'.

Como índices de la autonomía del campo, surge una propuesta para la creación de un museo de arte moderno que se publicó en 1927 en la revista *Forma* presentada por Fernández Ledesma, pero que no surte efecto.

No existían muchas iniciativas en el sentido de que se crearan museos, o institutos que resguardaran el arte, ya que se tenía la idea de que lo único que

⁴ *Ibid*, p.147

necesitaban los artistas eran los muros. No obstante, es en la década de los treinta-cuarenta en que surgen las primeras galerías.

En 1935 que se da la Creación del *Instituto de Investigaciones Estéticas* que inicia como Laboratorio de arte cuyo fundador es Manuel Toussaint quien realizó la obra "arte colonial en México" cuando aún no existían catálogos de arte en nuestro país.

Entre los índices de la autonomía del campo en este momento tenemos: La creación de la revista *Contemporáneos* en 1928 y a inicios de los años treinta se abre una galería de arte en la SEP aunque después es cerrada por Muñoz Cota y en 1935 se crea la galería de arte (después *Galería de Arte Mexicano*) de Inés Amor, que fue la primera galería comercial que se creó en nuestro país y que ha impulsado carreras artísticas. Se dice que las relaciones sociales de Inés Amor ayudaron mucho en esto. Fue también en esta galería que se organizó posteriormente la exposición sobre surrealismo en colaboración con el Museo de Arte Moderno de Nueva York y que tuvo como referente legitimador la presencia de André Bretón en México.

Dice Manrique sobre esta galería "La Galería de Arte Mexicano proporcionó un sitio, el primero *ad hoc* y con una estructura, donde el arte podía comprarse. Al hacerlo se convirtió automáticamente en una propagandista de la conveniencia de comprar pintura. Pero sobre todo se volvió un sitio donde ese arte, el mueble, podía ser visto. Es decir, abrió un espacio para el arte que no era de murales, para que tuviera, como tuvo y ha tenido, un lugar en la comunidad"⁵

En los años cuarenta surge el coleccionismo, en ese momento los coleccionistas fueron principalmente norteamericanos, y se dice que en mucho favorecieron la labor de la Galería de Arte mexicano.

En 1946 se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes teniendo injerencia sólo en la capital del país.

Pero no fue sino hasta el 18 de septiembre de 1947 que se inaugura el *Museo Nacional de Artes Plásticas* en el Palacio de Bellas Artes que se conoció

⁵ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas del siglo XX*, México, CONACULTA, p.151

como el primer museo dedicado a las artes en la ciudad, pero que fue cerrado al poco tiempo.

Entre los años cuarenta y cincuenta se forman otras galerías como la *Juan Martín, Misrachi* y *Pecanins* que aún se mantienen.

En 1949 se forma el *Salón de la Plástica Mexicana* con el patrocinio del INBA, Manrique explica que éste "se constituyó en forma similar a una cooperativa. Los artistas miembros deciden en asamblea las acciones que deban tomarse, eligen al director del Salón y votan el ingreso de nuevos miembros"⁶

En general, estas galerías cobran a los artistas una comisión por cada obra vendida, misma que constituye la ganancia de la galería.

2.2 Movimiento de Ruptura

Según Raquel Tibol "a la de los 'grandes' siguió una primera, una segunda y una tercera generación que se orientaron por dos senderos bastante diferenciados: el individualista de arraigo subjetivo y el realista de objetivación histórico-política o simplemente nacionalista".⁷

Considero que se puede hablar de una sola generación que es posterior a la de los muralistas, Tibol está estableciendo una diferenciación en cuanto a forma de trabajo, pero sociológicamente y en términos de revoluciones dentro del campo artístico, nos enfocáramos en lo que ella llamó la parte individual, aquella que se contraponía al muralismo y que bien puede estar representada por José Luis Cuevas, artista plástico que se erige como la antítesis de la corriente que lo precede.

Cuevas en 1956 en el suplemento "México en la cultura" escribe "La cortina del Nopal" que es una especie de manifiesto en el que demuestra su aversión al muralismo.

En una carta que le escribe a Andrés Henestrosa, Cuevas dice: "Estos artistas señor Henestrosa, no han cambiado para nada sus obras respectivas, que

⁶ Actualmente el Salón de la plástica mexicana cuenta con dos sedes, una en el Centro histórica y otra en la Colonia Roma. Ver anexo 2.

⁷ Raquel Tibol, *Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea* p.174

no quiero enjuiciar más, por su carácter superficial y descriptivo, por su pretensión de obtener realismo de epidermis, un pintoresquismo de película del 'Indio' Fernández"⁸

Sobre Siqueiros critica su frase de "no hay más ruta que la nuestra", dice sobre él: "Siqueiros lejos de enojarme, me divierte. Por divertirme nunca puedo tomarlo en serio completamente. Ha hecho daño, más por prudencia de otros que por peligrosidad de él mismo. Le dije maestro y no me duele seguirselo diciendo cuando pienso en la buena obra que antes hizo, hace ya muchos años, cuando andaba en Kindergarten. Lo que sale ahorita es solamente bazofia. Lo terrible es que él no lo ignora y por eso rebuzna. Yo le dije que su obra actual no me parecía buena."⁹

El nacionalismo para Cuevas se había convertido en una forma de totalitarismo. Por ello critica también a la institución que surge con el muralismo: el INBA. Para Cuevas, "la forma de mando de la cultura mexicana que se asienta en el predio del INBA es decididamente totalitaria. Es totalitaria por inflexible, inconcesiva, intolerante y obcecada"¹⁰

En general los artistas de la ruptura se manifiestan en contra de la escuela mexicana que es la que definía los patrones estéticos reconocidos en ese momento y que promovía los temas nacionales.

Dentro de los artistas que se consolidan en estos mismos años están: Rufino Tamayo, María Izquierdo, Juan Soriano, Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero y Frida Kahlo.

Como artistas representativos tenemos a: Pedro Coronel, Alberto Gironella, Raúl Gamboa, Héctor Xavier, Alvar Carrillo Gil, Enrique Echeverría, Francisco Icaza, Luis García Guerrero, Lilia Carrillo, Fernando Belain, Marysole Wörner Baz, José María Sevín, Gloria Calero, Leonardo Nierman, Lucinda Urrsti, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vlady, Waldemar Sjölander, Gene Byron, Gunther Gerszo, Leonora Carrington, Monferrer, Remedios Varo, Ceferino Palencia, Alice Rahon, Arturo Souto, Bartolí, Germán Horacio, Valetta

⁸ José Luis Cuevas, *Cuevario*, México, Grijalbo, 1973, p.73

⁹ *Ibid* p.68

¹⁰ *Ibid* p.48

Swann, Vicente Rojo, Elvira Gascón, Arnold Belkin, Roberto Balbuena, Antonio Peláez, Enrique Climent, Jiménez, Botey, Patric.¹¹

Dentro de los índices de la autonomía del campo, se fortalecen las galerías, en 1952 se abrió la galería *Prisse* presidida por Gironella, Enrique Echeverría y Vlady, en 1954 ellos mismos abrieron la galería *Proteo* y en 1956 la *Antonio Souza*.

La confrontación con el muralismo y el cúmulo de artistas que se suceden en este periodo, implicó una variedad de estilos, temas y técnicas, que requerían de explicaciones más amplias, o de análisis más profundos, así que "Esta actitud repercutió directamente en el campo de la crítica de arte, cuya principal función fue la de redefinir valores, más que formar un gusto. Por ello se dio mayor énfasis a la acción de definir el fin, la función y el carácter del arte, que el análisis de las obras concretas"¹²

También algunos literatos se dedicaron a la crítica de arte como fueron: Octavio Paz y Carlos Fuentes.

El historiador de arte Luis Cardoza y Aragón tuvo "flexibilidad a las nuevas tendencias" consideraba que "la principal tarea de la crítica en esos momentos es, a su parecer, la de discernir las grandes líneas de la nueva plástica para dar a conocer la sensibilidad de una época de cambio en México y los cambios de esa sensibilidad en las obras. El camino para penetrar en ella será el efecto que cause sobre los sentidos y la emotividad".¹³ De esta manera planteaba la confrontación de los literatos, para buscar una crítica que fuera más formal y con rigurosidad. Es en este momento en que se sientan las bases de la crítica especializada, como la conocemos ahora. Y al mismo tiempo se plantea la labor del INBA en un plano nacional, se dice que "había quedado atrás el momento en que las promesas de la revolución podrían constituir un ideal. Parecía vivirse un México sólido y equilibrado gracias a la estabilidad política y los logros alcanzados por el país".¹⁴

¹¹ Parte de los artistas son tomados del libro de Raquel Tibol. *Ibid.*, p.182

¹² Alicia Azuela, "Confrontación entre teoría y práctica en las artes plásticas contemporáneas de México. Década de los cincuenta" en *Los estudios sobre el arte mexicano. Examen y prospectiva*, México, UNAM-IIE (VII Coloquio de historia del arte), 1986, p.199

¹³ *Ibid.*, p.205

¹⁴ *Ibid.*, p.198

El *Museo de Arte Moderno* abre en 1964. Dos años después realizan la muestra *Confrontación 66* que contraponen a la escuela mexicana con la generación de la ruptura; los que Bessudo llama figurativos (José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Aceves Navarro, Francisco Toledo), los abstractos líricos (Lilia Carrillo, Enrique Echeverría), geométristas (Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce) y realistas fantásticos (Remedios Varo, Castañeda, Pedro Friedberg y Leonora Carrington).¹⁵

En 1968 se forma el *Salón independiente* (considerado por los historiadores como antecedente de los espacios alternativos) el cual está integrado por artistas de la generación de la ruptura y que habían generado una propuesta en contra de la convocatoria lanzada por el INBA para la exposición solar que conmemoraba la olimpiada en México, los fundadores del Salón independiente fueron: Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Arnold Belkin y Marta Palau. "El salón manifestaba su postura reaccionaria contra las galerías comerciales, los salones convocados por el INBA, y el carácter competitivo y divisionista de las exposiciones en el Museo de arte moderno"¹⁶

También en este mismo año realizan una acción colectiva en Ciudad Universitaria, cubriendo con láminas la estatua de Miguel Alemán y pintándolas, esta obra fue realizada por: José Revueltas, Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis, Jaime Augusto Shelley, Oscar Oliva y Nancy Cárdenas.

Junto con los salones se sucedieron foros de discusión que perseguían la crítica y la revisión de programas académicos y políticas culturales. Se mantiene la tesis de que el INBA tiene patrones estéticos atrasados y no cumple su función debido a que no promueve adecuadamente el arte.

¹⁵ Maya Elvita Bessudo e Itzel Castro, *Pintura, escultura y arquitectura: una integración plástica*, México, CNCA, INBA, CNART, ENPEG, 1999, p.55

¹⁶ Abigail Garcés, *Espacios alternativos en la ciudad de México entre los años ochenta y noventa*, México, UIA-tesis en historia del arte, 1995, p.4

2.3 Los grupos

Sobre la formación de los grupos Rita Eder ve a esta época, como de proceso de cambio en las instituciones que se encargan del arte, dice: "hoy parece haber un proceso de aceleración visible en la expansión del mercado, en las exposiciones organizadas tanto por galerías como por las instituciones y el creciente interés de la iniciativa privada por el arte"¹⁷

Como antecedentes de los grupos, tenemos a la generación anterior y a sus manifestaciones en la ruta de la amistad o en el movimiento del 68 en donde realizaron trabajos grupales; pero con los grupos se conjuntan este tipo de propuestas en colectivos organizados en contra de la configuración elitista de las galerías, se interesan por incluir a mucho más gente durante el proceso artístico, a veces, incluso que entre todos hagan alguna obra.

Se dice que los grupos "se forman de manera independiente con artistas plásticos, fotógrafos, historiadores, filósofos, cineastas, críticos y diseñadores, con una preocupación común por el destino público del arte. Los diferentes grupos hacen un intento por colectivizar su producción y distribución".¹⁸

Buscan un trabajo colectivo y exponer en espacios públicos, utilizan técnicas como el uso de fotocopias o papel de desecho.

Los diferentes miembros de los grupos, no sólo se cuestionan la organización política, sino la del arte y la confrontación entre el público y los artistas y el sistema de galerías.

En el 68 se da un entrecruzamiento entre la generación de la ruptura y la que está en vías de consolidación que son los grupos, mientras que los de la ruptura realizan algunos proyectos en conjunto, los grupos si ven una organización en conglomerados para hacer sus obras.

Originalmente los estudiantes de San Carlos y La Esmeralda planeaban una renovación de la manera de hacer arte a través de los planes de estudio, pero

¹⁷ Rita Eder, "El arte público en México: Los grupos", *Artes visuales*, México, No.23, 1980, p.1

¹⁸ Olga Hubbard, *El salón des aztecas: una alternativa en el sistema artístico mexicano*, México, UIA-tesis en historia del arte, 1991,p.20

a raíz del 68 fueron a reunirse con las brigadas de información e hicieron propaganda y grababan en linoleum para la difusión de sus imágenes.

Rita Eder considera que "grupos como taller independiente de Comunicación y Mira indagaron en nuevas técnicas de sistemas de reproducción (el mimeógrafo, el offset) para continuar su apoyo a los movimientos laborales como los trabajadores del metro y el sindicato opositor de los electricistas SUTERM¹⁹

Podría pensarse que los artistas únicamente están interesados en el "bien común" sin embargo muchos se interesaban por las vanguardias y por su propia producción. Además es en esta década que se forman las fundaciones, en 1971 aparece Fomento cultural Banamex.

Las fundaciones que apoyaron al arte son privadas y se dirigen a atender directamente las necesidades de los artistas, pero su lugar de acción es limitado. Las fundaciones representan a la iniciativa privada dentro de las artes, suelen ser de gran tamaño, por lo que se asocian con otras organizaciones. Estas fundaciones obtienen: deducibilidad de impuestos, publicidad, prestigio para la empresa que la apoya, conjuntan acervos relevantes y la posibilidad de influir sobre los lineamientos del Estado.

La década de los setentas es una época prolífica en la formación de grupos artísticos en nuestro país. Entre 1973 y 1979 aparecen al menos diez nuevos grupos. Entre estos están:

1973.-*Proceso pentágono*. Fundado por Carlos Aguirre, Víctor Muñoz, Carlos Fink y Felipe Ehrenberg.

1974.- *Arte acá* es fundado en Tepito con el objetivo de conservar las tradiciones de la zona. Integrado por Daniel Manrique, Francisco Centeno y Daniel Bernal

1976.- *Taller de arte e ideología* (TAI), cuyos integrantes buscan redefinir los conceptos artísticos. Participan en él filósofos, historiadores, comunicadores, cineastas. Realizan coloquios y conferencias, es fundado por Alberto Híjar, quien impulsa los análisis estéticos desde la perspectiva marxista. También aparece

¹⁹ Rita Eder, "El arte público en México: los grupos", p.2

TACO (Taller de arte y comunicación de la perra brava). Ambos surgidos de la UNAM.

1976.-*SUMA* es un grupo que se forma en la ENAP dentro del taller de investigación visual en pintura mural coordinado por Ricardo Rocha. Retoman el arte público. Pintaron lotes baldíos. Utilizan imágenes de la televisión, periódicos, fotonovelas.

1976.-*El tetraedro*, sus miembros tienen interés en el entorno urbano-callejero y promueven la formación de talleres de apreciación artística con niños. Dirigida por Sebastián.

Estos cuatro grupos fundados en 1976 expusieron en la UNAM los trabajos que enviarían a la Bienal de Jóvenes de París

En 1978 los grupos forman el *Frente Mexicano de Grupos trabajadores de la Cultura*, donde consensan luchar por los campesinos y la organización del arte. Entre los integrantes de estos grupos estaban: Sebastián, Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín y Mauricio Guerrero.

En este mismo año 1978 se forma el *Grupo del espacio escultórico* quienes pertenecían a la generación de la ruptura, estuvieron presentes en este proyecto que se desarrolló en Ciudad Universitaria: Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Hersua, Manuel Felguérez, Federico Silva y Sebastián.

En 1979 aparece el Salón Anual de experimentación en el Auditorio Nacional, que es a lo que posteriormente se le llamaría de *Arte alternativo*.

En los ochenta se forman patronatos y asociaciones. Aparecen los *Amigos de los museos*.

Alejandro Beltrán considera que el punto más alto de los grupos se logra en el salón de 1979, pero que en los ochenta se termina el fenómeno de los grupos, dice "problemas y divisiones al interior de ellos, así como el interés por desarrollarse individualmente, motivaron su disolución. Algunas veces la desintegración se debió a motivos económicos: al salir de ámbitos escolares se

enfrentaron a la necesidad de ganarse la vida en circuitos convencionales. Otro elemento importante fue la crisis económica que enfrentó el país en los ochenta"²⁰

Entre 1982 y 1984 Helen Escobedo es la directora del *Museo de Arte Moderno*, logra conformar una exposición permanente de las obras de los setenta y ochenta, incluye a la generación de los grupos, el público es especializado y reducido.

Dentro del sistema escalafonario de los artistas, podemos ver lo que dice Mónica Meyer: "A la Galería José María Velasco la recuerdo de toda la vida. Cuando empecé a dedicarme al arte en los 70, muy pronto me enteré que esta galería era el primer escalón institucional que todo artista debía conquistar. Después seguía el Museo Carrillo Gil, con suerte en el transcurso de unos años se llegaba al Museo de Arte Moderno y los perseverantes se consagraban en el Palacio de Bellas Artes"²¹ Nos dice que uno de los primeros pasos para un artista era exponer en la galería *José María Velasco*, la cual en los ochentas fue cerrada y se abrió nuevamente en el 2001

Con Díaz Ordaz se establecen institutos regionales de Bellas Artes y se crearon las casas de cultura.

Dentro de la producción plástica de los grupos, fueron los primeros en realizar arte alternativo, entre sus expresiones tenemos a "fotógrafos, escultores, ambientalistas, neomuralistas, performers, conceptualistas y los que trabajan con los nuevos medios de impresión como el Xerox, mimeógrafo, heliográfica y el offset".²²

2.4 Los alternativos.

Primeramente habría que entender a lo alternativo como una contraposición frente a lo ya establecido, en este caso, cierto tipo de producción artística que se contraponen a las que se realizan y se promueven en los círculos del arte. Parte del problema es: ¿hasta qué punto pueden ser alternativos? Es bien sabido que a lo

²⁰ Alejandro Beltrán "arte alternativo en la plástica mexicana",
http://www.iztapalapa.uam.mx/iztapalapa/topodriilo/38/td38_11.html

²¹ Mónica Meyer, "Una galería cincuentona" en *El Universal*, 29 de septiembre de 2001

²² Bessudo, *Pintura, escultura y arquitectura: una integración plástica*, p.57

largo de la historia del arte se han sucedido una serie de coyunturas que han dado lugar a las diferentes corrientes artísticas. Pero ¿es posible hablar de artistas "alternativos"?

Sobre las dificultades para diferenciar lo "alternativo" tenemos lo que dice una historiadora del arte: "Entender lo alternativo—destaca Kartofel—podría ayudarnos a explicar un poco más el sentido de la época en que vivimos, más aún en este país donde socialmente lo alternativo es el gran vector: comercio ambulante, callejero; propaganda de todo tipo; artesanías, volantes de publicidad, llamémosle doméstica, cárteles para anunciar reparaciones, en fin, un mundo paralelo al de la producción 'oficial' e institucionalizada de los mensajes"²³ Podría entenderse, someramente, como aquello alejado de lo ya establecido, debido a la noción confusa de lo alternativo, el hecho de hablar de una generación de artistas alternativos, nos trae ciertos conflictos, primero, por lo que la palabra *alternativo* puede significar y, segundo, porque los mismos artistas no se asumen como generación de artistas alternativos, aunque se encuentran regularidades respecto al tipo de espacios a los que asistían y a su idea de lo que el arte debe ser.

Aunque las técnicas que ellos utilizaban eran, principalmente, arte conceptual, poco a poco fue llamado arte alternativo.

Esta denominación en mucho puede deberse a las influencias provenientes, principalmente, de Estados Unidos en los años sesenta, eran: "instituciones de pequeña escala, no comerciales, dirigidas por artistas y para artistas. Se les llamó 'espacios alternativos' que se convirtieron en sitios donde presentar instalaciones, video, performance y demás formas de arte conceptual". Y fue durante la década de los ochenta en Estados Unidos que estos espacios fueron subsidiados por la iniciativa privada.

Como características generales de estos espacios alternativos de arte tenemos que son lugares en los que se exhibe la obra de artistas plásticos que no han tenido cabida en otros espacios, o bien que consideran que la naturaleza de

²³ Saenz, Jorge Luis, "Lo alternativo, el gran vector de nuestra sociedad" en *El Universal*, México, 9 de agosto de 1991, p.4

su obra—alternativa, "no comercial", de vanguardia, opositora al establishment, etc.—puede ser mejor apreciada en este tipo de lugares.

Se dice que: "Los espacios alternativos están dispuestos a mostrar los proyectos que los artistas no lograrían presentar en museos o galerías de prestigio por falta de curriculum o de posibilidad de venta. El interés principal de estos espacios es la exhibición y promoción de las nuevas manifestaciones del arte, sin condiciones de índole política o mercantil, lo importante es expandir las alternativas para exponer la obra de los artistas plásticos"²⁴

Se podría adelantar que lo alternativo estará referido tanto a lo que se expone en estos lugares (medios alternativos²⁵), como a la posición²⁶ que ellos ocupan frente a los demás actores (museos, galerías, etc.).²⁷

Los espacios alternativos son y están producidos, principalmente, por jóvenes que buscan y/o ejercen una comercialización directa sin intermediarios como pueden ser los galeristas.

Estos espacios permiten a los artistas, además, fortalecer su currículo para poder ingresar a las galerías. "Son también un foco donde se manifiestan propuestas inéditas y técnicas experimentales que todavía no han sido acogidas por los críticos, historiadores del arte o los directores de museos o galerías. Los espacios alternativos son, de cierta manera, los herederos del trabajo en equipo que hicieron los grupos y de apertura oficial para exponer el arte experimental en los Salones"²⁸

Mónica Meyer considera que algunos trabajos presentados en espacios alternativos sólo se quedan en ejercicios escolares porque "son lugares en donde no fluye la crítica, ni el análisis, ni la confrontación. No se trata de seguir con la idea tradicional de lo que se conoce, pintura, dibujo, sino de hacer una labor de

²⁴ Abigail Garcés. *Espacios alternativos de arte en la ciudad de México entre los años ochenta y noventa*. México, UIA-tesis en historia del arte, p.17

²⁵ Los medios alternativos se refieren a expresiones tomadas del arte conceptual, como pueden ser el performance, la instalación, el happening o el video. Aunque no necesariamente se excluyen otras manifestaciones más utilizadas como la pintura, pero se privilegian las anteriores.

²⁶ La posición que se ocupa dentro del espacio social. (en términos de Bourdieu)

²⁷ Anexo2.

²⁸ *Ibid.*, p.18

curaduría²⁹. Aquí ella básicamente está criticando el trasfondo de lo que se está presentando, ya que, si la mayoría está pensando en realizar arte conceptual, el papel de las ideas es fundamental, pero ella, junto con Víctor Lerma, fundará otro espacio alternativo *Pinto mi raya*, que justamente va a formar un archivo sobre el quehacer artístico.

Cabe aclarar que cuando hablamos de espacios alternativos no nos referimos sólo a una cuestión meramente territorial sino a espacios simbólicos socialmente constituidos.

Sin embargo como veremos en los diferentes espacios y, particularmente en *La Panadería*, no son plenamente alternativos o autónomos ya que se allegan recursos tanto estatales como de la iniciativa privada.

La posibilidad de hablar de espacios alternativos de arte, en mucho se debe a la clasificación que han desarrollado y estudiado los historiadores del arte, aunque no se cuenta con muchos trabajos sobre el tema, sobre todo, porque se les considera como lugares que han nacido de manera espontánea y poco organizada.

Para entender a lo alternativo, recurriendo a la noción de generaciones y de revoluciones en el campo artístico de Bourdieu, podemos ver que, efectivamente, hay una confrontación con la generación anterior en el caso de los muralistas y la ruptura, pero en el caso de los grupos y los alternativos no lo es tanto, se da más una visión de continuidad, ya que incluso algunos de los que participaron en los grupos después se incorporan con los alternativos como es el caso de Eloy Tarcisio. Ya que ambos tanto los grupos como los alternativos buscaban espacios de exposición que estuvieran alejados de los museos y galerías, *La Panadería*, dentro de sus discursos dice que lo que se buscaba era "ofrecerle a una generación una alternativa ante lo que sus organizadores veían como la estancada y aislada cultura de los museos y galerías de la ciudad de México". La diferencia es que los alternativos buscaron la formación de espacios que tuvieran un poder simbólico, de espacios de consagración. Requieren hacer una

²⁹ Mayer, Mónica, "Los espacios para el arte" en *El Universal*, México, Miércoles 13 de mayo de 1992 (Secc. Cultural)p.3

transformación en las estructuras, pero esta transformación, como dice Bourdieu, es una revolución parcial, una lucha por la última definición legítima del arte. Y esta legitimidad del arte se vincula con el valor (que no implica sólo un valor comercial, sino simbólico) que se le puede dar a la obra.

2.5 Luchas simbólicas.

En 1984 surge *El Archivero* (espacio alternativo) fundado por: Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz. Su producción se enfocó al libro de artista, a través de este espacio organizaron eventos en E.U y Latinoamérica. Existió hasta 1993.

Al siguiente año, en 1985 el INBA crea los salones de espacios alternativos. Hubieron tres salones: en el Auditorio Nacional en 1985, en el Museo de arte moderno en 1987 y nuevamente en el Auditorio en 1989. La mayor parte de los participantes son jóvenes influidos por las corrientes extranjeras.

El primer salón, el de 1985, se efectúa en la galería del Auditorio Nacional, de manera que, vemos que a partir de los setenta y ochenta estas expresiones comienzan a recibir apoyo oficial.

En 1987 se lanzó la convocatoria para el Segundo Salón Nacional de Artes plásticas, *sección de espacios alternativos* donde tenían la posibilidad de exponer aquellos que, se decía entonces, se apartan de "las maneras y soportes tradicionales, ambientaciones, ensamblajes, instalaciones y montajes, arte objeto, multimedia, arte conceptual, arte correo y cualesquiera otras alternativas plásticas no tradicionales"³⁰ Esta exposición se realizaría del ocho de octubre al veintidós de noviembre de 1987 en el Museo de Arte Moderno. Los ganadores de este salón fueron: en primer lugar: Gabriel Orozco, Mauricio Rocha y Mauricio Mallé con *Apuntalamiento de un espacio*, en segundo lugar Marco Aurelio Montes con *La tierra prometida* y en tercer lugar Kyoto Ota con una instalación sin título.

³⁰ Abigail Garcés, *Espacios alternativos...*, p.14

Se cuestiona en diferentes medios, el hecho de llamarse alternativos, siendo que aceptan gustosos los apoyos gubernamentales. "Hay al mismo tiempo, una paradoja: si las construcciones antitradicionales nacieron fundadas en su fugacidad, como una respuesta contestataria a lo que se llamó la solemne perdurabilidad de la obra de arte (pintura de caballete, escultura, dibujo, etcétera) el hecho de encerrarlas ahora en el formal espacio de un salón nacional sujeto a concurso, implica una desviación de sus sentidos originales"³¹. Esta es la opinión de Leila Driben y, efectivamente, estas expresiones llamadas alternativas rápidamente recibieron apoyos de las instituciones gubernamentales, aunque tampoco fueron tan abiertos.

En este mismo año surge *La Agencia*, comandada por Adolfo Patiño, Rita Alazraki y Rina Epelstein que cierra en 1993.

El 7 de diciembre del año de 1988, el CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) es creado por decreto presidencial para "impulsar, promover, mantener y difundir las artes y la cultura", está integrado por instituciones públicas culturales con carácter federal como: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Fondo de Cultura Económica (FCE), el Fondo Nacional para el fomento de las artesanías (FONART), Radio Educación, el Instituto mexicano de cinematografía, y el canal 22, entre otros.

En este mismo año se crea *La Quiñonera*, impulsada por Rubén Bautista, Néstor y Héctor Quiñones y ubicada en Coyoacán. Surgen artistas como Gabriel Orozco y consolidará posteriormente a los hermanos Quiñones.

También en 1988 se crea el *Salón des aztecas*, dirigido por Aldo Flores, y cerrado algunos años después.

En 1989 se repitió esta sección de espacios alternativos del INBA, pero en esta ocasión, algunos premios se declararon "desiertos" por lo que muchos artistas se quejaron del rechazo que recibieron sus propuestas experimentales.

³¹ Leila Driben, "Espacios alternativos: el discurso del dogma" en *Uno más uno*, México, 16 de febrero de 1985.

Aquí vemos que se da el rechazo de las instituciones hacia estas expresiones, hacia los "recién llegados".

En el periódico *La Jornada*, Jorge Alberto Manrique habla en torno de los espacios alternativos: "hay 'un descuido por parte del INBA", pero descartó una 'confabulación' en contra 'para decapitarlo'. Advirtió que este tipo de salones implican 'asumir el riesgo de la sorpresa' por parte de jurado y autores, cosa que no ha sucedido con frecuencia en las secciones de pintura y escultura del mismo concurso"³²

Estos salones parecieron simbolizar el conflicto entre "establecidos y marginados" porque mientras unos aducían que había una cerrazón de las instituciones hacia sus creaciones y que tenían una actitud negativa hacia el arte experimental, los otros se quejaban de que no existía calidad en las obras.

Este fallo del INBA fue una confrontación clara a la labor del arte alternativo y realmente causó un fuerte impacto dentro del campo artístico. Como afirma Angélica Abelleyra en *La Jornada*: "Defender un espacio de reflexión; asumir por parte del jurado el riesgo de la sorpresa; evitar que los Espacios Alternativos tengan éxito por el escándalo; establecer un juego claro entre artistas e instituciones para respetar las necesidades de ambas partes, y solicitar al Instituto Nacional de Bellas Artes plena acción a encuentros como éste, fueron aspectos tratados en la mesa redonda *Arte experimental*, convocada el Viernes en el Auditorio Nacional para discutir el fallo de un jurado que declaró desierto el concurso (LA jornada, 23-XII-89), así como los contenidos de una sección del Salón Nacional de Artes Plásticas (SNAP) que en varios años ha quedado marcada por el escándalo"³³

Fue en este mismo año de 1989 que se crea el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el objeto de "aglutinar fondos públicos y privados, apoyar a los artistas e intelectuales del país, impulsar la producción creativa y la conservación de obras, bibliotecas y archivos".

³² Abelleyra, Angélica, "Debe continuar el apoyo a espacios alternativos" en *La Jornada*, México, 14 de enero de 1990 (Sección cultural) p.25

³³ *Ibidem*

El Guetto, surge en 1989, con Carlos Jaurena, Lucero Milchorena y Alfonso Vera. Cierra posteriormente por problemas financieros

En el año de 1990 se forman: *El departamento*, dirigido por Carlos Jaurena, Gerardo Montagno; *El Foco*, conformado por Agustín Aldama, Rocío Caballero, Esteban Eroski, José Luis López y Alejandro Sánchez; *El observatorio*, por César Inchaustegui, César Martínez, Antonio Saiz. Todos ellos cierran posteriormente debido a problemas financieros. Sólo *Pinto mi raya*, fundado por Víctor Lerma y Mónica Meyer, se mantiene y ha conseguido financiamientos de Canon y del FONCA.

También en la década de los noventa se crean las galerías Epicentro (ya cerrada) y Zona, fundada esta última por artistas como Boris Viskin, Manuela Generali, Germán Venegas y Mauricio Sandoval, pero que tampoco existe más.

La prensa mexicana no se ocupó siempre de la difusión de estos espacios. Entre los reportes de las acciones de estos grupos tenemos que el periódico "El Nacional" publicó la toma del Balmori:

"cuando la delegación Cuauhtémoc autorizó a la agrupación "El Salón de Aztecas" convertir al edificio que se encuentra en la esquina de la Avenida Alvaro Obregón y Orizaba en una especie de 'museo al aire libre', las tres familias que aún quedaban en el inmueble pensaron que era una medida para desalojarlos. Sin embargo, los múltiples pintores y escultores que desde hace tres semanas trabajan en los muros exteriores del "Balmori" (el nombre se puede leer en uno de los remates) no tienen otro fin que el de decorar la estructura"³⁴. Era un evento que conmemoraba el primer día mundial del artista.

Mónica Meyer al hablar sobre los artistas de esta época, les llama "lumpen wetlook" y señala algunas críticas que se les han hecho, dice: "Algunas críticas que se han hecho en torno suyo (y probablemente ni se han enterado): 1) Críticos como Carlos Blas Galindo les ha reclamado diciendo que las exposiciones y eventos de un solo día son un fraude cultural. Sin embargo, a la última exposición de "El observatorio" asistieron más de 50 personas [y] 2) mucho de su trabajo es efímero y si no cuidan más la documentación hay peligro de aborto 3) no es claro

³⁴ Merry Mac Masters, "Performance en las calles del DF", en *El Nacional*, 15 de marzo de 1990, p.30

si pretende que sus acciones plásticas sean eventos de medios (como lo fue la toma 'del Balmori' organizada por Aldo Flores primo conceptual de los Lumpen) y están en proceso de mejorar sus relaciones públicas o si su propuesta se fundamenta en el incesto artístico y realmente sólo están interesados en hacer eventos para ellos mismos 4) A veces es difícil distinguir entre los artistas Lumpen Wetlook verdaderos y algunos charlatanes³⁵

Por un lado, es importante notar que la crítica ya se está ocupando de ellos, siendo que se dedican al arte conceptual, es difícil conservar las acciones que se realizan, sin embargo, la mayoría utiliza registros de video, fotos o grabaciones para la documentación y, debido a esto, también es que realizan eventos de un solo día por la instantaneidad que pueden tener algunas representaciones.

El espacio *Temístocles 44* surge a principios de los noventa. Ubicado en Polanco estuvo formado por un grupo de trece artistas: Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Sofía Taboas, Abraham Cruz Villegas, José Miguel González Casanova y Rosario García Crespo.

Dentro del discurso sobre este espacio se dice que: "Temístocles 44 no pretende ser ni museo ni galería sino algo que está entre ambos, en una zona vacía. Un espacio que no propone discutir acerca de la belleza o fealdad del arte ni pretende exponer obras acabadas sino signos de interrogación o negación frente a las obras. Un lugar donde se dará una crítica activa del arte "retiniano", como le llamó Marcel Duchamp al rebelarse contra la pintura visual y táctil. Será un espacio donde las ideas predominen sobre la pintura concebida como un arte puramente manual y visual"³⁶

Al retomar a Duchamp, se hace una referencia al arte de las ideas, al ready-made, en contra de la pintura de caballete y de lo "bello".

En el caso de *Temístocles*, Haydée Rovirosa dice que "este espacio se coloca deliberadamente fuera del alcance de las leyes del mercado del arte y no se rige por los criterios del museo. Tiene una jurisdicción propia, dictada por sus

³⁵ Mayer, Mónica, "Lumpen Wetlook: la nueva generación en las artes visuales" en *El Universal*, México, 22 de septiembre de 1990, p.3

³⁶ Haydée Rovirosa, *Temístocles 44/Espacio independiente*. Tesis de licenciatura en historia del arte, México, UIA, 1993, p.20

miembros e independiente de la corriente de las instituciones dedicadas al arte. En este lugar se cuestionará la naturaleza misma del arte, la calidad de una obra artística y su significado".³⁷

Continuando sobre su idea de lo que el arte debe ser, plantean que: "las interrogantes que surjan tendrían que ver con el papel que desempeña el artista y el arte en nuestra sociedad; con la relación que existe entre acción y objeto; entre objeto y museo; entre el arte y la vida; con la manera como se hace, se presenta y se consume el arte. Serán cuestionadas también las fronteras del arte, como se determinan y por quién"³⁸ Son un grupo de artistas que busca cuestionar el campo artístico.

En 1991 surge *CURARE*. Espacio crítico para las artes. Formado por: Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Francisco Reyes Palma, Armando Sáenz, Ana Isabel Pérez Gavilán. Que consigue su financiamiento por: membresías, talleres, venta de revistas, a través del fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos, la Galería de Arte mexicano, el FONCA, la Fundación Rockefeller y The Robert Gumbiner Foundation for the arts.

Se forma como asociación civil y se inserta dentro de los espacios alternativos, ellos buscan desarrollar la investigación y análisis de las artes visuales mexicanas, en parte debido al cúmulo de expresiones que se estaban sucediendo y aunque mantengan relaciones con museos, también se muestran aparte, más independientes. Lanzaron su revista que lleva el mismo nombre que primero fue publicada en *La Jornada* como boletín y que ahora es una publicación que sigue en circulación³⁹

En 1991 en un artículo publicado en el Universal, sobre una exposición realizada en el IFAL donde se presentaron trabajos de: Betsabée Romero, Carlos Aranda, Edna Pallares, Francisco Manterola, Héctor Quiñones, Maleéis Ichon, Hernán García y Paul Birbil, Enrique Jézik (instalación), se hace una dura crítica hacia lo alternativo. Allí se dice: "con que facilidad se puede poner la etiqueta de 'alternativo', se trate de un conjunto de arte contemporáneo cuyos autores sólo

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Haydée Rovirosa, *Temistocles 44/Espacio independiente*. p.20-21

³⁹ www.laneta.apc.org/curare/index.html

tienen en común el haber nacido después del 50 (Incluidos un argentino y un gabacho) y compartir los muros del IFAL, o de las palomitas de microondas)"⁴⁰

Continúa: "Por el momento durante cuatro días el IFAL ofreció al lego la alternativa de rozarse con: el Arte Alternativo, así con mayúsculas, aunque sólo se trate de una reunión de cuates (¿o no Betsabée Romero?, "gente en quien yo pueda confiar"); las mesas: la Comunicación Alternativa: cuestionamientos y Lo alternativo en el Arte Contemporáneo y una reducida muestra de 'performance'"⁴¹

En este momento los alternativos con un poco más de apoyos, y de exposiciones se van configurando como grupos en donde prácticamente todos se conocen y comparten visiones o ideas en común, pero que ya presentan esquemas de exclusión aún cuando las entradas sean libres.

Para la década de los noventas el campo artístico ya cuenta con un número enorme de museos, casas de cultura, centros culturales, galerías, lugares de exposición como librerías o cafeterías, jardines del arte, el metro, el aeropuerto.

Sin embargo, todos estos lugares no implican una mejoría en la proyección del artista, digamos que no ha provocado un equilibrio entre la producción artística y el mercado pues como dice Mónica Meyer "demasiados artistas siguen desperdiciando el tiempo en chambas para mantener el vicio del arte o hacen concesiones que demeritan su trabajo para satisfacer sus necesidades económicas"⁴²

El 14 de abril de 1993 se estableció el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) que depende del CONACULTA y que se dedica a entregar becas denominadas de "alto nivel".

En este mismo año se inició la construcción del Centro Nacional de las Artes, actualmente en éste se encuentran los estudios Churubusco, la Escuela Nacional de Arte, El sistema nacional para la enseñanza profesional de la danza, el centro de capacitación cinematográfica, la Escuela Nacional de Pintura,

⁴⁰ Saenz, Jorge Luis. "Golpes alternativos en un encuentro de arte" en *El Universal*, México, 28 de junio de 1991, (Secc. Cultural)p.4

⁴¹ Saenz, Jorge Luis. "Golpes alternativos en un encuentro de arte" en *El Universal*, México, 28 de junio de 1991, Secc. Cultural,p.4

⁴² Mayer, Mónica. "Los espacios para el arte" en *El Universal*, México, Miércoles 13 de mayo de 1992 (Secc. Cultural)p.3

Escultura y Grabado "La Esmeralda", Centros de documentación e investigación, la Biblioteca de las artes, diversos foros, teatros, galerías, 12 salas de cine concesionadas y un Centro multimedia.

En 1993 el templo de Santa Teresa la Antigua se convierte en *X'Teresa Arte Actual*, con apoyo del INBA y dirigido por el artista Eloy Tarcisio.

Veamos lo que dice el Universal sobre esto: "El templo del siglo XVI (...) se convierte en el Centro de Arte Alternativo, el primero aquí en México con la característica de que estará totalmente dedicado a las manifestaciones del arte vivo, y bajo la premisa de que el arte debe ser vivo, o no ser"⁴³

Eloy Tarcisio comenta sobre *X'Teresa*: "Esto se va a convertir en una plataforma para el arte con características de experimental, multimedial, performance, multidisciplinario y multiregional, arte que de momento no tiene 'ningún foro' porque, enfatiza lo que sigue, los espacios de arte alternativos que hasta ahora se han formado se han quedado casi en ejercicios escolares, porque son lugares en donde no fluye la crítica, ni el análisis, ni la confrontación. No se trata de seguir con la idea tradicional de lo que se conoce, pintura, dibujo, sino de hacer una labor de curaduría"⁴⁴

Aquí Tarcisio critica la labor de los espacios alternativos y, de cierta manera, plantea la profesionalización de estos, no los niega, ni los demerita, sino que pretende que estos hagan un esfuerzo por un mayor trabajo curatorial, sobre todo, si están interesados en acrecentar o hacerse de un público más numeroso.

Sobre *X'Teresa*, dice que se busca internacionalizar a los artistas. De hecho él se va Francia a dar conferencias sobre performance, aclara que cuentan con un consejo de arte en donde están incluidos: Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtix, Helen Escobedo, Mónica Meyer, Maris Bustamante, Manuel Marín, Mario Rangel Faz y Vicente Rojo Kama y asesores como: Jorge Alberto Manrique, Manuel Felguerez, José Luis Cuevas, Miriam Kaiser y Flavio Díaz Ruiz.

Al año siguiente, en 1994, surge *La Panadería* con: Yoshua Okon y Miguel Calderón que cierra en septiembre del 2002.

⁴³ Dolores Corrales, "Santa Teresa la Antigua. Eloy Tarcisio lo dedicará llamado arte vivo" en *El Universal*, México 26 de enero de 1993.

⁴⁴ *Ibidem*

En 1995 se crea *Art Deposit* de Stefan Bruggemann y Edgar Orlaineta, cierra en 1998. En el mismo año de 1995 surge *Caja dos arte alternativo* bajo la batuta de Armando Sarignana, Elisa Gómez y Leonardo Peralta

En 1997 es tomado por artistas el *Edificio San Martín*, situado en Avenida Parque México 167, Col. Hipódromo Condesa. Actualmente es privado.

En el 2000 se crea el *Patronato de Arte Contemporáneo (PAC)* que es una asociación civil que realiza "proyectos de museos, galerías, curadores, editores, críticos, promotores e investigadores en este campo, y contribuyendo así a su expansión. El PAC concentra los esfuerzos voluntarios de un grupo independiente de profesionales del medio cultural, que conforman los 22 miembros de su mesa directiva. Las aportaciones anuales de patronos individuales y corporativos permiten desarrollar los programas de trabajo"⁴⁵

En el 2001 se inaugura Programa, que tenía como antecedente a *Art Deposit*, a cargo de Iñaki Bonilla,⁴⁶

2.6 Otros elementos del campo.

Retomando el estudio de Abigail Garcés, puede decirse que el público de estos espacios suele ser joven (en general personas de menos de treinta años), casi siempre estudiantes en disciplinas de las artes y las humanidades.

La crítica de arte que había empezado a fortalecerse durante la ruptura, se sigue transformando durante esta época, aunque se ha visto que muchos de los estudiosos no se interesan por los fenómenos del arte contemporáneo mexicano. Como alguna vez señaló Rodríguez Prampolini, en el sentido de que en México las nuevas generaciones no hacían nada nuevo, ni que valiera la pena como para escribir de ello. Dijo: "Me doy cuenta que es imposible esconder mi desilusión y desesperación al enfrentarme a la confusión y mediocridad reinante en nuestro

⁴⁵ www.pac.org.mx

⁴⁶ Ver Anexo 2. Espacios alternativos.

medio artístico"⁴⁷ Sin embargo, los críticos al igual que los artistas y a pesar de toda la infraestructura ya creada, tampoco mejoran su situación monetaria, Manrique dice: "pero ni los críticos somos tantos, ni todos (yo soy uno de esos casos) lo somos de tiempo completo ni, más aún, los medios a la disposición de la crítica dan cabida a todo lo que pudiera haber ni, por otra parte, la suelen pagar bien; menos ahora en tiempos de crisis y cólera"⁴⁸

Finalmente podemos decir que lo alternativo "comienza a aparecer con más frecuencia para denominar las artes innovadoras o anti-traditionalistas, el arte experimental, refiriéndose más a la técnica que a sus propuestas."⁴⁹

Durante sus eventos, no solían tener grandes estrategias de difusión, por lo que se conformaron grupos pequeños atentos a lo que hacía un espacio o el otro, dentro de sus exposiciones varios tenían "La idea de combinar exposición, fiesta, desfile de modas y performance a la vez,"⁵⁰

Retomando las experiencias de Estados Unidos, allá las disciplinas alternativas fueron acogidas por las escuelas, por lo que lo alternativo tendió a convertirse en convencional, al no ofrecer nada nuevo, y sus espacios se transformaron en galerías. Se dice que "durante su mayor auge fueron foros para un arte que también se llamó alternativo en el sentido de que la diversidad étnica y el feminismo, entre otros hallaron buena acogida allí"⁵¹

La mayoría de estos espacios en México, presentan una vida corta, que no es el caso de *La Panadería*, que duró 8 años; aunque la tendencia es de rotación constante pues al tiempo que unos espacios cierran otros tantos se inauguran.

⁴⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *Una década de crítica de arte*, México, SEP, 1974, p.121

⁴⁸ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del S.XX*, p.62

⁴⁹ Abignil Garcés, *Espacios alternativos en la ciudad de México entre los años ochenta y noventa*, p.9

⁵⁰ *Ibid.*, p.19

⁵¹ Haydée, Roviroso, Temistocles 44, p.15

Durante las décadas ochenta y noventa podemos ver que surgen y desaparecen una gran cantidad de estos espacios. Como documentó Mónica Meyer "hoy no pasa un mes, sin que nos enteremos de la apertura de una nueva galería de autor...y cierran a la misma velocidad"⁵² pero parecen mostrar dos caras en la actualidad, por un lado, se presentan como un fenómeno que ya dio de sí, al haber permitido que los artistas lograran incluir en sus curriculums las exposiciones que habían realizado y, por consiguiente, algunos lograron sacar ventaja y proyectar su carrera; pero, por otro lado, puede que se mantengan este tipo de espacios, pero reconfigurados ya no con las ideas de "independencia" que los hicieron surgir, sino, convirtiéndose en galerías.

⁵² Mónica Meyer, *Las galerías de autor en México: ¿trampolines o sintoma de desesperación?*
<http://www.lapala.com.mx/3/espanol/pal2000.html>

La Panadería

3.1 Orígenes y funcionamiento de La Panadería

*La Panadería*¹ fue un espacio que se ubicó dentro de la colonia Hipódromo Condesa, muy cercano al Parque México, en la esquina de Av. Amsterdam y Ozulama.

Se trata de un local de muy pequeñas dimensiones y que conservó los elementos de lo que fue antes: una panadería. Esto es, conservaba el horno y los grandes ventanales exteriores.

El espacio inicia actividades en el año de 1994 y se mantuvo hasta la última semana de septiembre del 2002 con un calendario de exposiciones y de residencias artísticas durante un poco más de ocho años. Cabe señalar que este espacio surge coordinado únicamente por artistas. En específico por la iniciativa de Yoshua Okon y Miguel Calderón.

Este es un fenómeno que tiene como condiciones de plausibilidad el ubicarse en la ciudad de México, pero específicamente en la Condesa, que es una Colonia que ha tenido un gran desarrollo en los últimos años y que puede verse reflejado en los locales comerciales, en el hecho de que diversos artistas viven ahí, además de que las rentas y los precios, en general son elevados.

La Panadería se inserta dentro del marco de los espacios alternativos que ya vimos en el capítulo anterior, con el objeto de abrir lugares para la exposición, principalmente, de arte alternativo (o conceptual) ya que, los museos o galerías no estaban dispuestas a exhibir este tipo de expresiones.

¹ Av. Amsterdam 159 Col. Hipódromo Condesa 06140, México, D.F.

Poco a poco fueron obteniendo presencia internacional debido a que realizan intercambios entre artistas y curadores de distintas regiones como: Europa, Canadá, Japón y los E.U.; dicen que esto tiene como objeto "enriquecer el ámbito local artístico y, por otro, facilitar el acceso de artistas mexicanos emergentes a los circuitos artísticos internacionales".

Cuando *La Panadería* inició Yoshua tenía 23 años él, junto con Miguel Calderón, se nombraron miembros fundadores, el edificio es propiedad del padre de Yoshua. Él explica "*La Panadería* surgió a raíz de, tanto Miguel Calderón como yo salimos a estudiar al extranjero y todos los veranos veníamos a pasar todo el Verano a México y hablábamos mucho de las carencias culturales y de lo que se necesita para poder estar aquí bien y desarrollar una carrera y desarrollarte como artista y como persona".

Yoshua comenta que después tuvo acceso al espacio y entonces entró en contacto con gente que tenía los mismos intereses, la mayoría eran de San Carlos, muchos aún estaban estudiando, comenta que un principio lo plantearon como una colectiva, pero no funcionó.

Asimismo dice que *La Panadería* nunca se concibió como una agrupación, que se convocó a jóvenes artistas que estuvieran empezando su carrera y que tuvieran un interés en el arte post-conceptual.

Tanto Yoshua como Miguel estudiaron fuera de México, uno en Canadá y el otro en Estados Unidos, países que ya tienen una trayectoria en espacios manejados por artistas.

Es importante ver cuál ha sido la posición de *La Panadería* dentro del campo artístico, sobre todo, de acuerdo a su postura de la *diferencia* frente a museos y galerías y también con respecto a su situación aparentemente desprovista de capital simbólico.

En *La Panadería* sí se manejó la existencia de curadores, aunque estos fueran externos al espacio, más bien eran curadores para proyectos específicos, Yoshua dice: "por lo general los curadores son los artistas mismos y así ha funcionado aquí siempre y realmente una de las características del lugar es que

no ha funcionado con el modelo del curador más bien ha funcionado con el modelo del artista como auto, que es...que se autopromueve"²

Sobre los críticos Yoshua dice que ellos tenían la posibilidad de ver lo que sucedía a través del espacio y entonces sí asistían y que además estaban anotados en la lista.

Dentro de la observación que hice para el presente trabajo pude comprobar de manera empírica que, efectivamente, podíamos encontrar a algunos críticos que asistían al espacio. Armando comenta: "a la galería iban muchos de los críticos más representativos de la actualidad" nos explica que también llegaban a veces los críticos o alguna revista a hacer reseñas o hablar con los expositores "hay algunos artistas que ya trabajaban con otras galerías ya profesionalmente y ellos nos los mandaban para ver qué onda con la obra de estos chicos".

Su relación con el FONCA y el Patronato de Arte Contemporáneo fue muy cercana dice él que a causa de los trabajos que se mostraban en *La panadería*, que era una especie de "medidores" del arte contemporáneo, y dice que la relación fue más estrecha desde los últimos dos años, por la buena relación que había alcanzado Yoshua con ellos y también por el curriculum del lugar.

De hecho, de las primeras exposiciones en donde intervino el FONCA, está "Dermis" donde estuvo el grupo SEMEFO, eso fue el 3 de septiembre de 1996.

En un inicio el espacio tenía una organización mucho más simple porque era coordinado básicamente por Yoshua y Miguel y que fue planeado para que ellos y algunos conocidos o con propuestas similares a las suyas pudieran exponer, pero conforme el espacio crece y ya no son los artistas los encargados de la administración, el proceso para poder exponer cambia.

En el 2002 se exigían al artista que quisiera exponer que dejara una carpeta que mostrara su obra. Después un comité hacía una primera selección y la enviaba a Yoshua quien decidía lo que se iba a exponer. El espacio llegó a recibir hasta veinte propuestas en una semana.

Como podemos ver la posibilidad de exponer no era tan fácil, *La Panadería* se fue convirtiendo en lo que en un principio no pretendía ser, una galería como

² Entrevista a Yoshua 28 de agosto de 2002.

las demás, se convirtió en un lugar con un cierto nivel de burocratización. Las reuniones del comité se efectuaban cada 4 meses, en la época en que Yoshua no estaba en México, se le enviaban por paquetería las carpetas, y después iban programando. El último comité estuvo formado por Paola, Artemio y Yoshua. Este último explica: "toda esa energía que viene de afuera la filtra [el comité] por cuestiones prácticas para programar todo lo que se pueda y porque obviamente hay más demanda de lo que el espacio da entonces lo que nos guste lo que se nos hace interesante y lo que se nos hace que también sean proyectos que realmente no tengan cabida en otros lugares ese tipo de obra se expone."³

Yoshua explica que alrededor de 1996-1997 Miguel Calderón tiene bastante éxito en su carrera, de manera que deja la administración del lugar, por lo que Yoshua queda a cargo de la organización, dice que ellos vieron que ya no tenían ni el tiempo ni las ganas para continuar con el espacio a nivel operativo y fue cuando decidieron contratar a alguien más.

Ambos ya no consideraban a *La Panadería* en el nivel de un espacio alternativo, sino que estaba transformándose en una galería y comenzó a tener una estructura similar a la de las galerías, incluso se contrató a un curador de base, situación que a la larga no le satisfizo a Yoshua, porque lo que le interesaba en ese momento y hasta el cierre, era que *La Panadería* pudiera generar sus propios recursos y el discurso curatorial nunca fue lo principal.

La primera que ingresó se llamaba Ana, la segunda fue Michel que ingresó en el 2000, Yoshua dice "entonces ella empezó a seleccionar artistas que a ella le gustan y a hacer como una curaduría y eso creo que atentó mucho en contra de muchos principios del lugar"⁴. Yoshua explica que cuando Paola ingresó, el le dejó en claro que ella no entraba como curadora, sino que también tenía que obtener fondos, en esta misma idea del espacio que se autofinancia.

Sobre la designación de los directores se dice que Yoshua era el que decidía quién iba a ocupar el puesto y que generalmente se seleccionaba a partir

³ Ibidem

⁴ Ibidem

de "contactos con Artemio y otros artistas que había gente curadores u artistas que podían desempeñar el trabajo, pero generalmente era un grupo estrecho."⁵

Armando revela que eran un grupo muy pequeño y a la vez unido y tal vez entre ellos tenían vínculos de confianza unos con otros, lo que permitía que esa función pasara a alguien conocido, que es la manera en que Verónica ingresa: "antes que nada somos amigos ¿no? Por eso es que acepte el trabajo en *La Panadería* ¿no?, más que nada por echarle la mano a Yoshua, porque necesitaba una persona de confianza para poder manejar el dinero de la galería".⁶

Armando se integra al equipo de trabajo debido a que un amigo suyo es el que estaba ahí antes.

La residencia estaba dirigida a artistas que tenían algún proyecto en la *Panadería* o artistas invitados a quienes no se les cobraba, posteriormente ingresaron artistas que rentaban, pero no necesariamente tenían algún proyecto, como es el caso de René Hayashi.

Yoshua explica el inicio: "cuando empezó en el noventa y cuatro sencillamente Miguel Calderón se vino desde San Francisco con una amiga de él que es una performer que es buenísima que se llama Neo Bustamante y entonces ella se vino en el coche con él, llegó, la alojamos e hizo un performance", explica que la residencia fue cambiando también pero básicamente a través de relaciones con gente de otros países ellos organizaban la estancia, de una manera un tanto informal, dice que a veces otros querían quedarse y se les cobraba una cuota muy económica.

Yoshua, sea como sea, siguió siendo la cabeza del espacio, sin embargo el director del espacio tenía dentro de sus funciones: encargarse de la curaduría, presentar las exposiciones y conseguir apoyos económicos.

Los ingresos han sido básicamente por becas y apoyos a exposiciones, pero todos los demás gastos han sido cubiertos por el padre de Yoshua, verdadero mecenas de La Panadería, quien al no cobrar renta permitía que se

⁵ Entrevista a Armando, 22 octubre de 2002

⁶ Entrevista a Verónica, 12 octubre de 2002.

podiera trabajar en un espacio con la libertad dice Armando de no tener el peso de estar pagando una renta.⁷

Verónica considera que los ingresos principales de *La Panadería* desde que ella empezó a administrar (2000) han sido mayormente apoyos del FONCA y del PAC. Que eran apoyos exclusivamente para gastos de exposición pero nunca para gastos operativos.⁸

Verónica nos cuenta su experiencia: "a mi cuando me entregaron *La Panadería* a mi me la entregaron en ceros, cuando yo tomé la Pana no había ni un peso (...) entonces prácticamente estuvimos trabajando por cinco meses tanto Paola como yo sin recibir un sueldo todo por amor al arte"⁹

⁷ Entrevista a Armando...

⁸ Los principales promotores de las actividades de este espacio son: Alex Dorfman Nació en el D.F. y vive en la Col. Roma, tiene 24 años y estudia el noveno semestre de la Lic. En Artes plásticas en la ENPEG "La Esmeralda", ha estudiado en escuelas públicas y privadas, su papá es radiólogo y su madre trabajadora social, cuando se le entrevistó recién terminaba de mudarse a la colonia Roma, asiste a una exposición de arte 2 veces por semana más o menos, la última exposición a la que había asistido fue en la Esmeralda ("despedida y debut") dice Alex "desde pequeño pues pintaba y este y bueno entré a estudiar artes plásticas desde el 96, y desde ahí he estado estudiando, estuve trabajando en el Museo Carrillo Gil como asistente de curaduría y recientemente en la Panadería". Conoció la Panadería desde 1996-97 cuando aún estaba estudiando

Yoshua Okon.

Reside actualmente en los Angeles desde hace dos años, lleva ocho años dedicandose al arte realizando, sobre todo, video, escultura y fotografía. Entre algunos artistas de quien le gusta su trabajo están John Baldessari y Paul Mc Carthy, ha recibido la beca "jóvenes creadores del FONCA y la beca para estudios de posgrado en el extranjero y la Fullbright 2000-2002. Considera que la Panadería ha jugado un papel importante en su formación como artista. Estudió en la Universidad Concordia en Montreal, Canadá y la maestría en la UCLA en los Angeles. Ha expuesto en: la Ciudad de México, Francia, Austria, E.U, Holanda, España, Canadá, Cuba y Alemania.

Verónica Flores Morales

Nació en el Estado de Veracruz, pero vive en la Ciudad de México desde hace cuatro años, tiene 32 años de edad, es Licenciada en diseño gráfico y estudió en el centro de estudios Gestalt, la mayor parte de sus estudios los realizó en escuelas privadas, su padre es abogado y su madre ama de casa. Ella es ama de casa también. Asiste una vez al mes a una exposición de arte, entre los artistas de quien prefiere su trabajo está Malcolm Coehlo, conoció la Panadería desde 1996, la última exposición a la que había asistido fue en el museo Tamayo. Verónica se integra al equipo de trabajo, en palabras de ella, por coincidencia, ya que Yoshua y su esposo Peter Van Lagen realizaron un video titulado Rinoplastia.

Armando Gómez Martínez

Nace en la Ciudad de México, vive en el conjunto habitacional Fovisste, Villa Coapa, vive ahí desde hace 20 años, actualmente tiene 29 años de edad, estudió la Licenciatura en Artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, ha estudiado siempre en escuelas oficiales, su padre es maestro universitario, matemático y su madre educadora. Actualmente es profesor en la UAEM, Universidad Autónoma del Estado de México en Toluca y también trabaja en la Mexican Art Academy. Asiste una o dos veces por semana a una exposición de arte, de los artistas mexicanos de quien más le gusta su trabajo es: Carlos Aguirre. Se considera "litógrafo, impresor y autor" y desde hace cuatro años se dedica a la instalación y en 1999, fue beneficiario del fondo para proyectos de coversión del FONCA. Conoció la Panadería desde 1995.

⁹ Entrevista a Verónica, 12 de octubre de 2002

El encargado, como ya hablamos visto, de conseguir los apoyos financieros era el director, pero eso nunca se hizo "yo soy el que ha recaudado todos los fondos que hay en el espacio", afirma Yoshua¹⁰

Los recursos aunque fueran para gastos de exposición nunca fueron suficientes como para tener equipos de sonido, videoproyectores, pantallas, así que la mayor parte de las veces se pedían prestadas a otros museos o galerías.

En *La Panadería* nunca se han vendido obras, en el caso de que alguien se interesara en comprar debía hablar directamente con el artista. Yoshua nunca apoyó la comercialización en el espacio

Alrededor del año 2000, *La Panadería* empieza a tomar un carácter más formal, los gastos de operación se incrementaron, el pago de servicios, la renta (aunque el monto era bajo), impuestos, mantenimiento, y los sueldos. Verónica calcula que para poder operar adecuadamente requerían alrededor de 80 000 pesos mensuales. Considera que se requerirían cinco sueldos, uno para el director, otro para un coordinador de exposiciones, otro para quien haga el trabajo de Armando, el del administrador, y una secretaria.

Efectivamente los gastos operativos se dispararon demasiado y la cuestión financiera fue el punto más importantes para el cierre del espacio.

Y justamente para recaudar más fondos, *La Panadería* se constituyó como asociación civil en el 2002, pero de cualquier manera, no pudieron resolver sus problemas monetarios.

Las becas que se habían obtenido fueron para proyectos específicos, como la del Fideicomiso para la cultura, la del Fideicomiso para la cultura Rockefeller-FONCA-Bancomer, la *Prince Claus* de Holanda, algunas instituciones como el PAC, museos y fundaciones.

En 1995 se obtiene el apoyo del Fideicomiso para la cultura México-E.U mismo que se renueva en 1997 y nuevamente en el 2000. La beca del Fideicomiso para la cultura México-E.U es una beca que financia proyectos no sólo plásticos, sino de cine o literatura, entre otros, y se le otorga a grupos,

¹⁰ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002

espacios o individuos, pero tiene que implicar el intercambio entre México y Estados Unidos

En *The news living*, aparece el monto de la beca en 1996, que asciende a 20,000 dólares.

En 1998 nuevamente les es otorgada la beca de la Fundación Rockefeller y la Bancomer para proyectos de intercambio entre México y Estados Unidos -La *Panadería* es invitada a Expoarte (*Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara, Jalisco*)

Tuvieron diferentes apoyos, de los cuales nombramos algunos, la mayoría de las veces los apoyos eran de varios organismos. Recordemos también que los financiamientos son para gastos de exposición y en muchos casos, la manera de apoyar de las instituciones era a través del préstamo de pantallas o proyectores.

El CONACULTA patrocinó exposiciones realizadas en 1999, 2001 y 2002 y el FONCA en 1999, 2000, 2001 y 2002.

Para las exposiciones realizadas con Austriacos, los apoyos vinieron de: El departamento del primer ministro y el consejo de ministros, la embajada de Austria, Luces de Austria, Consejo comercial de la embajada de Austria y la embajada de México en Austria. Esto fue en el 2000. Se realizaron, entre otros, los eventos de Asia Sumik. Arte y moda y SGW 0027. Lost in Mep'yuk. Con David Moisés y Wolfgang Thaler.

En el 2001 con Canadá apoyó la embajada de ese país.

También el Centro Nacional de las Artes y el centro multimedia que ahí se encuentra, el centro de la imagen y la galería digital Epson.

Asimismo, la colección JUMEX, que efectuó eventos como: *El vicio producciones* y *Gran-dote* de Miguel Calderón y Milena Múzquiz, ambas realizadas junto con la Fundación Príncipe Claus para la cultura y el desarrollo que apoyó en el 2001 eventos como: *Transmisión de MVC: radio México* de Minerva Cuevas, *Trazos sobre un reflejo redundante* de Nadia Sánchez y *I Kiss you* de Ana Axpe.

En la cuestión cinematográfica, apoyó la Filmoteca de la UNAM, Cinemex y sala del cielo.

El Patronato de Arte Contemporáneo apoya en el 2002 junto con el CONACULTA y el FONCA en eventos como: *Famosos*, de Gómez Bueno, *Pirámide del sol* de Louis Hock, *A better world is posible* de Emily Jacir, Karl Haendel y Kevin Hooymán, *singing the smiths to learn spanish* de Tom Texas Holmes, así como toda la última semana de *La Panadería*, que fueron: Renato Ornelas y Kelly, una colectiva, el colectivo Mono TM y un programa de video.

Sobre el gran número de exposiciones realizadas en la Panadería, alrededor de 118 en poco más de ocho años, Yoshua dice "hay demanda porque obviamente hay necesidad de espacios (...) para exponer cierto tipo de obra (...) realmente no hay otros lugares para que una persona que no tiene trayectoria y que tiene ideas, las lleve a cabo, entonces por eso"¹¹

La Panadería realiza lo que llamaron "La última semana de la Panadería" que fueron una serie de eventos el 25, 27, 28 y 29 de septiembre y realizaron una fiesta de clausura el 11 de octubre de 2002. La Panadería cierra mientras se desarrollan las fiestas sobre el centenario de la colonia Condesa.

Pero veamos las razones de Yoshua para el cierre, el dice que ha financiado a la Panadería durante toda su existencia "yo ya no puedo hacerlo", comenta, también porque él ya está enfocado a su carrera como artista, además de que vive en Los Angeles y planeaba, entonces, estar al menos cinco años allá, afirma que estuvo esperando a alguien dispuesto a asumir el espacio, pero esa persona nunca llegó.

Armando nos comenta un poco más y explica que el plan de Yoshua para el último año, había sido que la Panadería fuera autosuficiente, pero, al no realizarse este proyecto, aún siguió buscando apoyos con instituciones, que tampoco se resolvieron. Además cuando la Panadería empezó a tomar un carácter más profesional, sus gastos operativos aumentaron muchísimo.

De manera que la cuestión monetaria fue sumamente importante para el cierre, o como dice Alex, lo que faltaba era un director financiero.

Yoshua, para el periódico Reforma explicó: "la galería ha recibido diferentes apoyos económicos, orientados siempre a proyectos especiales de producción de

¹¹ entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002.

obra y no a gastos operativos u honorarios. Dijo que si alguien se ofrece a dirigirlo, el espacio seguirá abierto, pero debe encargarse de la recaudación de fondos y ser capaz de integrar un equipo de trabajo"¹²

Tanto a Alex como a Armando les parece un buen momento para el cierre de la Panadería, que ya había cumplido su ciclo, Alex dice "yo creo que ya era hora, tuvo como su vida y ya era como suficiente ¿no?, Armando considera que "sí, ya era como un buen momento para acabar como que tuvo una vida razonable (...) un espacio independiente que dura casi nueve años es imposible"¹³ considera que el cierre de la Panadería es una pérdida, por un lado, de un espacio más, pero también una pérdida para el arte mexicano contemporáneo y que "es un parteaguas en los últimos veinte años de la historia contemporánea en México."¹⁴

Verónica lamenta también el cierre porque era, desde su punto de vista, un espacio en donde los artistas no tenían límites.

Armando dice, que es muy difícil también que se forme un espacio que sea como la Panadería, similar sí, pero no con "el mismo sabor"; entre los espacios que considera más o menos en la misma línea nombra a *Art and Idea*, *Garash* y la *más medula*, entre otros. Verónica menciona a *Epicentro*, *Garash* y *Programa*.

3.2 Los diversos tipos de exhibiciones artísticas de La Panadería.

Las exposiciones de *La Panadería*, digamos, desde la vida media del espacio, tenían exposiciones de personas eran ya más conocidas y de personas que iban empezando, esto junto con muchísimos eventos de artistas extranjeros.

En 1994, que es cuando el espacio arranca, se realizan tres exposiciones, en la primera, expone Yoshua Okon.

Al siguiente año, en 1995, se realizaron 17 exposiciones, vemos que, aumenta significativamente el número de exposiciones, pero también, la obra de

¹² Dora Luz Haw, "La vida y el arte del concreto" en *Reforma*, 26 de agosto de 2002.

¹³ Entrevista a Armando, 22 de octubre de 2002

¹⁴ *Ibidem*

artistas de otros países y la presencia de *La panadería* fuera de la ciudad de México, además de que, a solo un año de la apertura obtienen su primera beca. En ese año Yoshua Okon expone y también es curador.

En 1996, se realizaron 10 exposiciones y en 1997 aumentan a 16. Este mismo año, *La Panadería* es invitada a las "Project Rooms" de ARCO (*Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, España*). con la pieza "A propósito" creada en colaboración entre Yoshua Okon y Miguel Calderón

En 1997 el número de exposiciones pasa de dieciséis a diecisiete, nuevamente Yoshua Okon expone, en esta ocasión, dos veces y es curador en una de las exposiciones. Hay dos exposiciones de artistas de E.U. En este año no gozaron de ningún apoyo económico externo, como las becas.

En 1998 efectúan once exposiciones, que se reducen porque el año anterior habían sido diecisiete, es cuando vuelven a ganar la beca Rockefeller-FONCA. Presencia de artistas de E.U., de San Francisco y Nueva York.

En 1999, aumenta un 100% el número de exposiciones siendo ahora 22. Hay presencia de Alemania, E.U., Viena; en esta ocasión, a pesar de que el número de exposiciones se incrementa, también los artistas extranjeros. Lo hacía en este periodo Yoshua Okon ni expone, ni es curador; se inicia el desplazamiento hacia un tipo de espacio más organizado, con una presencia más fuerte dentro del campo artístico y con una agenda más llena, los artistas desean exponer en la *Panadería*.

En el 2000, se realizan 13 exposiciones es cuando ingresa Michel Faguet. El espacio deja de ser coordinado por artistas. Nuevamente se incluyen más artistas mexicanos, junto con gente de Austria, EU, Australia y Chile.

En el 2001 se montan 14 exposiciones, a pesar de que Michel sale del equipo, además es el momento en que Yoshua ya planteaba cerrar. Se incluyen eventos de diferentes artistas mexicanos, de Colombia, E.U, Israel, Sudáfrica y Argentina.

En el 2002 se realizaron diecinueve eventos, hubo un énfasis en artistas mexicanos, tanto consagrados como emergentes; estadounidenses; un artista español; presencia de un colectivo formado por un integrante de Alemania, uno de

España, uno de Colombia y otro mexicano. *La Panadería* cierra el 29 de septiembre.

En general, durante toda la vida de *La Panadería* tienen un amplio intercambio con EU, debido en parte a que Miguel Calderón estudió allá y a que Yoshua hace la maestría en ese país, que es de hecho, donde reside ahora.

Cabe señalar que la mayoría de los artistas que venían de E.U eran de Los Angeles y de Nueva York.

Sobre la concepción del arte que tienen los últimos organizadores de la *Panadería*, tenemos que, en general Yoshua y Alex rehúsan definir de alguna manera el arte que se exhibe, Yoshua dice: "Se exhibe arte que de cierta manera no se está conformando con las convenciones del arte y de la cultura y entonces las posibilidades son infinitas, entonces tratar de definirlo es absurdo"¹⁵. Alex completa "yo creo que tampoco se puede hoy en día en general clasificar tipos de arte". Verónica y Armando, por su parte, lo ubican dentro del arte conceptual y el arte contemporáneo.

Alex lo ve como una contraposición hacia algo, en términos de Bourdieu, le estaría dando una ubicación dentro del campo, al diferenciarlo de ciertos espacios. Lo que se expone en *La Panadería* dice, es más un arte que está rompiendo con ciertos esquemas.

Entre los eventos que se realizaron en *La Panadería* están: fotografías, instalaciones (incluyendo in situ), video, películas, acciones (happening), multimedia, moda, audios, escultura performances, y en menor medida pintura.

Consideremos también que dentro de estas expresiones, en muchas ocasiones el espectador, no es sólo eso, una persona que observa y ahí acaba su función, por el contrario, en muchas ocasiones tropieza con la obra, la traspasa, la toca o participa en ella de manera directa, no es sólo un acto de contemplación.

Para ilustrar lo anterior, haremos una breve descripción de algunas de las exposiciones que se exhibieron en *La Panadería*:

En la exposición de fotografía de Mauricio Guillén hubieron algunas fotos que son descritas como "más experimentales, como la imagen de una playa con

¹⁵ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002.

papeles de aluminio arrugados simulando extraños objetos brillantes en algún lugar inhóspito; o bien, luces reflejadas en el agua de una fuente aparentando ser miles de estrellas en una noche despejada"¹⁶

Entre otro tipo de fotografías, está el caso de Chris Johanson el realizó "un mural de una desmadrosa fiesta, amenizada por las drogas y el alcohol, retratando gente excesivamente desinhibida."

Las fotos no contenían temas convencionales, no eran fotos de tipo familiar, que retratan aquellas escenas en donde por ejemplo, las clases medias pueden representar sus viajes. Las primeras son fotos que a través de materiales buscan representar algo diferente de lo que son, generando la duda de qué es lo que se está viendo. Con Chris Johanson la "desmadrosa fiesta" trata de provocar reacciones en el público que es parte de lo que también generó *La Panadería*, ya sea asco o incluso el deseo de no verlas. Así sucedió, por ejemplo, con la exposición de Gonzalo, quien presentó fotos en formato grande a color, que presentaban una serie de penes de hombres y animales.¹⁷

Veamos ahora el registro de una de las instalaciones: "Swanson sorprenderá al espectador con una compleja instalación, cubriendo las paredes de dibujos y el espacio con fantasmas colocados en el techo. El propio artista, oculto tras un disfraz, formará parte del conjunto. Una misma canción compuesta para la ocasión sonará una y otra vez durante la inauguración. También podrá verse una pieza de video que Marc realizó en colaboración con un artista sueco"¹⁸. El evento de Swanson también nos ayuda a mostrar que en gran parte de las obras hay una mezcla de expresiones, pueden estar el video, una grabación, la instalación y el performance, al mismo tiempo.

La exposición SGW 0027 se describía así: "A la entrada de la sala (...) nos encontramos transitando un extraño pasaje, toscamente construido con mangueras. Este cilindro virtual, un túnel de tiempo de bajo presupuesto, conduce hacia un mundo raro en el que sucede la entropía de Thaler y Moisés en ella los

¹⁶ Estimado espectador. Mauricio Guillén 8-18 septiembre de 1999. Archivo de la Panadería.

¹⁷ Exposición conjunta de Gonzalo y Yukitugu Minohara, *Con pasión y locura. La panadería sucks dick*. Sólo para público de amplio criterio. Archivo de la Panadería 28 agosto de 2002

¹⁸ *The levels*, Chris Johanson y Marc Swanson, 6-16 octubre desde las 19:30. Apoyo del Fideicomiso para la cultura México-E.U. 1999

individuos emancipados festejan su individualidad, calculada en la agenda móvil y determinista de la supercomputadora central"¹⁹

La instalación en ocasiones es similar a una escultura y en otras tiene más parecido a una escenografía.

Otro de los puntos importantes en el arte conceptual es, justamente, el de desarrollo de conceptos, el porqué se está haciendo y exhibiendo cierta pieza, qué es lo que está demostrando, en ocasiones el discurso que lo justifica suele ser mucho más largo y elaborado, que la misma pieza que se está presentando, también implica un trabajo de documentación por parte del artista.

Por ejemplo tenemos el caso de una instalación y video performance de Téllez²⁰ que es artista mexicano, el retoma a Foucault, con la idea del control que efectúan las instituciones sobre los individuos y pone al mismo nivel a los manicomios y a los museos, La instalación "extrae, de manera casi arqueológica, elementos de los blancos y estériles pabellones de hospitales que construyen el paisaje visual de la locura, sólo para insertarlos en el inmaculado cubo blanco del aparato museológico que, a su vez, determina la manera en que tales vestigios han de ser consumidos y aculturados."²¹

En la descripción de la obra como tal, Cuauhtémoc Medina expresa: "Téllez construyó una enorme pajarera que ocupa el centro de la sala de exhibición. Téllez invita al espectador a entrar a la pajarera y sentarse sobre una banca acolchonada, con sábanas traídas del psiquiátrico de Bethlehem.(...) Supuestamente trata Téllez de discutir el choque entre la exhibición museográfica/turística de la ceremonia indígena y la claustrofobia de la vida en la megalópolis, pues según él, el museo, como el psiquiátrico, también funciona mediante una "selección y marginación" de lo "normal y lo patológico", lo cotidiano y lo exhibido".²²

¹⁹ Abraham Cruz Villegas, "El superhombre, la supercomputadora y el submundo" en *Reforma*, 8 de diciembre de 1999.

²⁰ Aire de México, Javier Téllez, 5 abril-5 de mayo de 2001. Archivo de la Panadería.

²¹ Ibid

²² Medina, Cuauhtémoc, "El encierro lo (cura)", en *Reforma*, 18 de abril de 2001.

El video fue una de los recursos más utilizados en las exhibiciones de *La Panadería*.

"*Like a soufflé*" de Jaime Levy concierne a un reportaje de televisión sobre el terremoto de 1989 en San Francisco Bay area; *Death* video de Tam Ochial consiste en escenas de muertes en películas europeas comprendidas entre los años cincuenta y los setenta; y otros trabajos de video serán continuamente proyectados (...) Pedro Ortuño presenta un documental de una hora, *Abanico rojo*, el cual examina el desplazamiento de niños en la época de Franco. Familias enteras emigraban a la Unión Soviética durante la Guerra Civil de España. (...) La instalación de Jessica Voorsanger, *Star stories*, hace referencia a encuentros entre miembros del público general y figuras públicas (...) Los fotógrafos Roberta Bayley y Godlis pertenecientes a la época post-punk de principios de los ochenta también vendrán representados, así como collages de Sean Hillen, interpretaciones de los "problemas" en Irlanda del norte."²³ En los videos presentados es recurrente el tema de conflictos sociales: un terremoto, la guerra civil española, el conflicto en Irlanda del norte; por un lado, y por otro los medios masivos con las estrellas de televisión y la muerte.

Diversos videos proyectados parecieran mostrar ciertas preocupaciones sociales, tanto en guerras, muertes, o en la propia cotidianeidad.

Hubieron eventos que también tenían un carácter más lúdico, o que se quedaban entre el fin lúdico y la experimentación con las reacciones de la gente. Por ejemplo, en la muestra de Yoshua Okon "Lo mejor de lo mejor" que es una serie de videos, la acción se desarrolla así: "comienza por seleccionar gente de características variadas las cuales van pasando de una por una a un escenario en donde, según su aspecto, se elija una escenografía y un DJ les asigna una música específica (la cual tienen que bailar). Es importante mencionar que los bailarines eligen su propio vestuario y que estos no tienen conocimiento previo de la música que se les asignará. Al igual, el DJ jamás los ha visto hasta el momento en que suben al escenario. Debido a la deliberada falta de coordinación previa entre los distintos participantes y a las distintas sensibilidades, en ocasiones el

²³ Texto realizado por Barry Neuman para la exposición "Tectonic" del 11-22 enero de 2000.

documento en video resulta en inesperadas y sugerentes composiciones híbridas las cuales reflejan la heterogeneidad de nuestro entorno"²⁴

Otro tipo de "acciones", más polémicas, pueden ilustrarse con la de la artista mexicana Teresa Margolles, y que consistió en llenar la galería con cemento mezclado con 100 litros de agua previamente utilizada para lavar cadáveres en la morgue.²⁵

El periódico Reforma, hizo un registro de la acción "Eran las 10 de la noche cuando un camión revoladora avanzó por la colonia Condesa. Al llegar a la calle de Ozuluama esquina con Ámsterdam, el chofer maniobró hasta subir el chasis a la banqueta y meter la canaleta de salida de la mezcladora en una de las puertas de la galería de arte contemporáneo independiente *La Panadería*. Una mixtura espesa de concreto y grava comenzó a inundar el espacio, mientras que, desconcertados y expectantes, los cerca de cincuenta invitados a la inauguración(...) la gente que acudió al acto realizado el miércoles por la noche tuvo que casi salirse del espacio debido a que el concreto arrojado alcanzó los treinta centímetros de espesor."²⁶

El tema de la muerte y de la morgue es frecuente en la obra de Teresa Margolles, la acción descrita por el Reforma, dice así: "Fin. Mezcla de concreto con 100 litros de agua donde se lavaron cadáveres en la morgue después de realizárseles la necropsia, decía un letrero que fue descubierto en la pared luego de que el chofer terminara de vaciar el contenido de la máquina y lava con una manguera la parte trasera del camión"²⁷.

La acción de Teresa Margolles es sumamente significativa con respecto al campo artístico, porque vista fuera de éste, no tendría nada llamativo ver a un camión tirando una mezcla de cemento (realidad cotidiana para un albañil, por ejemplo) pero la acción toma su valor dentro del campo artístico, porque ¿qué galería o museo permitiría que la llenaran de cemento? Es el ejemplo de una revolución parcial dentro del campo artístico.

²⁴ 9 febrero 2000, proyección, "Lo mejor de lo mejor". Yoshua Okon con la colaboración estelar de Silverio 8-24 marzo L-S 1-8hrs. Boletín de prensa.

²⁵ Teresa Margolles. Obra reciente, 14 agosto de 2002.

²⁶ Dora Luz Haw, "La vida y el arte del concreto" en Reforma, 16 de agosto de 2002.

²⁷ Ibidem

En el campo de la multimedia, una de las expresiones más nuevas y que todavía se están desarrollando, la *Panadería*, sí tuvo algunos eventos que lo incluyeron como fue la agencia "Black market" y Gerardo Yépez.

Sobre moda sólo se desarrolló un evento en La Panadería, pero siempre incluyendo un desarrollo conceptual de lo que se está presentando, la justificación de la exposición dice: "el interés de Asia Sumyk en la moda proviene de un deseo de producir ropa que a la vez de ser funcional refleja las personalidades individuales para quienes sus piezas han sido creadas. La vestimenta constituye el límite entre nuestras vidas interiores y nuestras identidades públicas y por lo tanto conlleva simultáneamente una función expresiva y de protección. Su trabajo refleja un interés en los bordes y delimitaciones en sus sentidos más amplios y trata de nociones de confinamiento, des-integración y aislamiento".²⁸ La moda, no es vista como un adorno, sino como una forma de identificación, que al mismo tiempo, te aleja y te acerca con los demás, es una muestra que nuevamente retoma lo social y que a la vez critica la conformación de las clases sociales a través de lo visual. La obra estaba conformada por capas negras con apariencia escultórica.

Entre las variadas actividades generadas por *La panadería* se cuentan también los audios y la transmisión desde el local de La Panadería de un programa de radio. Sharon Hayes y Andrea Geyer, artistas de Nueva York, se interesan por los temas de género, realizaron un conjunto de entrevistas con el objeto de discutir sobre género. Dentro del desarrollo de su proyecto lo organizaron en: "entrevistadores, traductor y entrevistados. La información circulará continuamente a través de estas posiciones. La documentación de las entrevistas se enfocará en el rol del traductor, poniendo en primer plano el impacto de la traducción en la producción de significados, no sólo en el nivel del lenguaje, sino también en el de la cultura"²⁹ La transmisión de MVC: Radio México, el 18 de Octubre del 2000, a cargo de Minerva Cuevas y con un alcance de 20 a 30 km a la redonda, incluyó la oferta de la entrega de credenciales de estudiante MVC (Mejor vida Corp). Esta especie de "anticorporación" creada por Minerva Cuevas,

²⁸ Asia Sumik. Arte y moda. 26-30 de enero de 2000, Boletín de prensa. Archivo de la Panadería

²⁹ Sharon Hayes, Andrea Geyer, Cambio de lugar. Change of place, 23 agosto-16 septiembre de 2000. Texto para la prensa.

y que lleva mucho tiempo desarrollándose, en *La Panadería*, aprovechó para hacer una transmisión en radio para la difusión de sus ideas, ya que Mejor vida corp. plantea el cambio social. "MVC está basado en la fusión del arte con el activismo social, y se ha caracterizado tanto por la distribución de productos y la realización de servicios de manera gratuita, como por la participación y organización de campañas a nivel local (MELATE, INEGI) e internacional."³⁰ Se difunde a través de internet y de otros medios.

Los varios Performances que se llevaron a cabo en el lugar, eran eventos de una sola noche. Por ejemplo, el performance de Artemio, era para divertirse y de esa manera "romper con las convenciones a través del des-madre". En "La mejor manera de pedir perdón" apareció Artemio con un traje de repartidor de Pepsi, apareció imitando a José José "con un marcado comportamiento del arte desmadrista"³¹. Aquí Artemio realiza una revolución parcial al poner en entredicho la rigurosidad y el comportamiento que se "debe de tener" en los espacios del arte.

Las exposiciones de pintura fueron, en cambio, muy escasas a lo largo de la vida de *La Panadería*. De las pocas exposiciones de pintura realizadas, una fue la de Alvaro Verduzco, artista mexicano, quien de todas maneras, "busca darle una vuelta al ya tan gastado tema de la muerte de la pintura, al mismo tiempo que cuestiona las formas y métodos de representación en este medio. Esta exposición constituye la primera muestra individual de este artista."³²

Pero a los que estaban encargados del espacio, ¿les gustaba lo que se exponía?, desde el punto de vista de Bourdieu, se supone que les debería de gustar, por algo están ahí; pero no necesariamente es el caso.

A Armando no le gustaba en su totalidad, explica que el 80% "era de muy baja calidad" y que el resto era "bastante bueno", pero que lo que realmente le agradaba era la actitud de libertad que había en *La Panadería*.

Verónica dice que algunas le parecieron "buenísimas" y otras "terribles", pero dice que "las exposiciones que ha habido en *La Panadería* son muy buenas o son

³⁰ Minerva Cuevas, Transmisión de MVC: Radio México, 18 de octubre del 2000, Texto interno. Archivo de la Panadería

³¹ José Kuri, "La mejor manera de pedir perdón: Artemio en la Panadería" 29 de marzo de 1997, en *Uno más uno*, p.11

³² Archivo de la Panadería

tan malas ¿no? que te provocan algo (...) ese simple hecho de que la gente sienta algo por muy fea que sea la exposición, ya está llamando tu atención ¿no? y para mí ese es el chiste también."³³

Hay una aparente ambivalencia en las opiniones de Armando y Verónica, ya que ambos dicen que la mayor parte de las obras no les gustaban salvo unas pocas excepciones.

Sobre la *illusio*, a pesar de que dentro de la concepción de Bourdieu este concepto implica una creencia "ciega" en lo que se está haciendo y en que vale la pena hacerlo. En el caso de Armando y de Verónica, la *illusio* no es, ni puede ser tan ingenua; su *illusio* tendría que ser vista en términos de que *La Panadería* vale la pena para el desarrollo del campo, para Armando implica experimentación y la experimentación no tiene por qué ser perfecta y también alude al grado de autonomía, con respecto al campo artístico, que logró conseguir *La Panadería*.

Cuando *La Panadería*, sus fundadores y los que se integraron en un inicio al proyecto; efectivamente eran, como dice Bourdieu, los recién llegados que se sentían en desventaja y proponen estrategias de subversión que siguen estando limitadas al campo artístico.

Dentro de lo que fueron las entrevistas se les preguntó si consideraban que *La Panadería* era diferente a las opciones de museos y galerías, esto con el objeto de ver como se representan a sí mismos dentro del campo artístico, dando por hecho que ya están dentro del juego.

Sobre su posición en el campo habría que considerar la situación en la que surgió *La Panadería*, que recupera Yoshua diciendo que en los noventa había una actitud más independiente en general, pero también para realizar proyectos, "el mundo del arte por un lado a nivel institucional estaba increíblemente cerrado, los museos exponían nada más lo mega establecido, las galerías comerciales tampoco salían de los mismo y era muy difícil a nivel de infraestructura mostrar trabajo"³⁴

³³ Entrevista a Verónica, 12 de octubre de 2002.

³⁴ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002.

Evidentemente la existencia de los grupos y de espacios como Temístocles se manifiesta en La Panadería, por ejemplo, Eduardo Abaroa estuvo trabajando en un inicio con ellos.

Sobre esta idea de configuración de espacios de arte, en un artículo publicado en el diario *Uno más Uno* se dice que "el arte requería, para su localización, de un museo, y para su adaptación a la historia, de un conjunto de espacios poco tradicionales, incluso improbables, para la difusión de lo artístico."³⁵ La *Panadería* aquí es vista como uno de esos espacios improbables, pero que a la vez tenían que generarse para la difusión de lo artístico, pero, al mismo tiempo se ubica al mismo nivel que los museos. Esto puede ser visto como parte de los procesos de legitimación del espacio.

La opinión de los principales promotores del espacio, Verónica, Armando, Alex y Yoshua, sobre si *La Panadería* es un lugar diferente, es la siguiente. Armando dice que el espacio "no se contrapone más bien propone" dice que en el sentido de que es más relajado y que la museografía tampoco era "muy minuciosa" que esto conformaba "el sello de la galería, tal vez un tono un poco rebelde y burlón respecto a otros lugares."³⁶ Verónica compara a *La Panadería* con otros espacios, pero sólo encuentra similitudes fuera del país, pero sí lo considera diferente. Dice "sí es diferente (...) otro lugar como la *Panadería*, conozco uno sí, en Brasil, en Rio de Janeiro y conozco otro en Nueva York, pero en México, no, para nada."³⁷ En el caso de Alex, lo remite a su último parámetro de comparación que fue su trabajo en el Carrillo Gil, pone mucho énfasis en que el trabajo en la *Panadería* era mucho más abierto y relajado, lo que no implicaba que las cosas se hicieran al aventón "yo por lo menos trataba de hacer mi mismo trabajo y trabajar de la misma manera que se trabaja en un museo". Yoshua, finalmente, habla sobre el espacio en tres sentidos, por un lado, dice que es un espacio que busca exponer aquel arte que aún no es reconocido (que está en lucha), también habla de una idea de libertad, que el arte no esté sujeto a

³⁵ Guillermo J Fadanelli, "Ciclo de cine y vídeo independiente. La Panadería" en *Uno más uno*, Viernes 19 de julio de 1996.

³⁶ Entrevista a Armando Gómez Martínez, 22 octubre de 2002

³⁷ Entrevista a Verónica, 12 de octubre de 2002.

convencionalismos, que no sea igual a los otros lugares en donde se expone arte y que a la vez esté libre de cualquier tipo de presión económica. "A grandes rasgos una función del espacio es: exponer el tipo de arte que no tiene cabida, que no tenía en ese entonces y que hasta la fecha todavía en cierta medida no tiene cabida en instituciones establecidas, en museos o en galerías comerciales (...) una de las ideas fundamentales era crear un espacio que las posibilidades fueran mayores a las que existen en los museos y en las galerías".³⁸ En 1998, recuerda, "teníamos una libertad increíble porque hacemos lo que nos da la gana y no tenemos que adecuarnos a presiones ni económicas ni oficiales".³⁹

Bourdieu dice que hay un espacio social que está formado por posiciones, disposiciones y habitus, pero están los campos que es en donde se desarrollan estas nociones, pero dentro de dichos campos aparecen espacios simbólicos y en el caso del campo artístico espacios por la lucha de la última definición de lo que el arte es, una lucha por lo que el arte mexicano contemporáneo es.

En un artículo en el *Economista*, se dice: "*La panadería* abrió sus puertas hace dos años para promover una gran variedad de eventos culturales. El espacio está coordinado por artistas que se sienten incómodos con el estatus quo, y el espacio está abierto a los jóvenes artistas que quieren expresar y explorar la materia básica, diferente de la línea de pensamiento artístico aceptado"⁴⁰. Se está aludiendo al ordenamiento del campo artístico en ese momento, y como dice aquí, la "incomodidad" que sienten en ese sentido, por otro lado, Yoshua refuerza la idea de la autonomía del campo, cuando dice "no hay esa presión que tienen otros tipos de espacios por cuestiones comerciales, cuestiones políticas de exponer obra que ya funciona. Ninguna galería comercial o museo estaba exponiendo obra riesgosa entonces había mucha gente haciendo obra muy experimental y con mucho nivel de riesgo, buscando algo, sin tener a dónde

³⁸ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002.

³⁹ Anabitarte, Ana "Triunfan en ARCO dos jóvenes artistas mexicanos. Yoshua Okon y Miguel Calderón participan con la escultura 'descripción'", *El Universal*, 20 de febrero de 1998

⁴⁰ Hernández Piche Bruno y Juan Carlos Quiros, "Arte en la Panadería" en *El Economista*, México, 24 de junio de 1994

exponer, entonces esa fue mi idea del espacio y hasta hoy en día se mantiene"⁴¹ Tal vez sin querer Yoshua se muestra como poseedor de la *illusio*, de esa creencia en lo que se juega, y de creer que vale la pena arriesgar, para dar movilidad al campo.

En *The news living* tenemos que "*La panadería* parece ser un espacio subterráneo, escondido y poco conocido, pero (...) fue llenado con gente joven que fueron juntos a compartir una visión común del arte".⁴² Cuando no nos damos cuenta de la existencia de los *habitus*, resulta muy fácil decir que las cosas se dan de manera natural, pero el punto de encuentro con otras personas está determinado por las posiciones y las disposiciones, situación que influye en los gustos, y por lo tanto, en el interés por ver cierto tipo de arte o no.

Alex Dorfsman, concibe el espacio de una manera más amplia " que *La Panadería* creó un espacio de diálogo que reflejaba una dinámica social y una manera de vida, atrayendo así a un público joven"⁴³. Alex coincide con nuestra idea de que el espacio no sólo implica unas paredes y un techo sino que implica relaciones sociales, y que *La Panadería* era ejemplo de esto.

Pero, ¿qué es lo alternativo, por qué *La Panadería* se concibió como un espacio alternativo, o porque dejó de serlo, o incluso podemos cuestionarnos si se puede ser alternativo aún recibiendo financiamientos. Consideremos que la identidad sólo se logra en contraposición con otra cosa, si yo soy alternativo, entonces lo soy frente a algo o a alguien. Sobre la visión de lo alternativo, tenemos dos momentos que es el inicio y el final de *La Panadería*.

En *The news living*, se dice que "El proyecto, según sus fundadores, está intentando desarrollar una cultura alternativa la cual no paga tributo a corrientes convencionales"⁴⁴

Jimena Acosta dice que ellos mismos se autonombraron alternativos en un inicio y al mismo tiempo, no eran como cualquier galería porque no tenía un promotor de arte ni intereses comerciales.

⁴¹ Entrevista a Yoshua

⁴² Adriana García, "Festival features avant-garde films" en *The news living*, Friday, July 19, 1996, p.22.

⁴³ Alex Dorfsman, Conferencia sobre la Panadería en el museo de arte contemporáneo de Monterrey, 2002.

⁴⁴ Adriana García Festival features avant-garde films en *The news living*, Friday, July 19, 1996, p.22.

Alex incluso utiliza la palabra "confrontar" como parte de los objetivos de la *Panadería* explica que en sus inicios la *Panadería* se relacionaba con una "actitud rebelde e independiente que buscaba confrontar de manera activa al sistema"⁴⁵.

Esto fue en un principio, aunque después su organización fuera dictando lo contrario, ya que en el 2000 con su cambio de administración, terminaron formándose en términos de galería y no de espacio alternativo, como concibe Armando: "No, yo creo que las propuestas eran un poquito dentro de los cánones de lo que es el arte contemporáneo con algunas pequeñas excepciones que eran unas propuestas más arriesgadas, pero alternativos, no, la galería no era alternativa."⁴⁶

3.3. Difusión, medios de comunicación y vínculos con el exterior.

Para la difusión de sus exposiciones, Yoshua explica que en un inicio recurrieron al volanteo, además de que siempre han mandado boletines a la prensa para invitarlos, aunque no asistieran.

En 1996 Yoshua explicaba que "El espacio es bien conocido entre la gente interesada en el arte'(...) 'pero el círculo es muy pequeño, y nuestro fondo de publicidad es muy pequeño también"⁴⁷

Después fueron desarrollando una lista de correo electrónico en donde se mandaban invitaciones por mail, ya en la última etapa del espacio hubo difusión en la televisión en el canal MTV, en el radio, en radioactivo 98.5, al mismo tiempo, algunas revistas publicaban sus eventos como la 06140 que es una revista local correspondiente al código postal 06140 y que llega a los habitantes de la Col. Condesa, Roma y parte de la Escandón, y que es distribuida en museos, restaurantes y locales comerciales de la zona.

⁴⁵ Alex Dorfsman, Conferencia sobre la Panadería en el museo de arte contemporáneo de Monterrey, 2002.

⁴⁶ Entrevista a Armando, 22 octubre de 2002.

⁴⁷ Adriana García, "Festival features avant-garde films" en *The news living*, Friday, July 19, 1996, p.22

Armando, explica que la difusión no era muy estricta. "no era así como un marketing muy bueno" que básicamente era el director el que enviaba boletines a museos, galerías y gente del medio, también la difusión se lograba a través de otros espacios similares, ya que realizaban un intercambio de propaganda.

También su misma página de internet les sirvió como una manera de difundir su trabajo, a pesar de que nunca fue actualizada.

Con respecto a los medios de comunicación Yoshua establece que no habían prestado atención al arranque de *La Panadería* y que en sus primeros años de existencia La Panadería fue totalmente ignorada por la prensa.⁴⁸

Sin embargo tenemos que el periódico *El economista* sí presentó una reseña de la inauguración de *La Panadería* en 1994 que dice: "En este primer evento, los objetos y las instalaciones entablaron una curiosa relación con el lugar, (...)los hornos se volvieron parte de las imágenes que ofrecieron los artistas (...)Desde el pasado 16 de junio los vecinos de la Colonia Condesa veían funcionando una nueva Panadería que es una metáfora y un proyecto que inicia"⁴⁹

La primera exposición en *La Panadería* fue una colectiva, se presentaron: Yoshua Okon, Jonathan Hernández y Javier Rodríguez con instalaciones, esculturas y un performance de Jorge Dorantes.

La Panadería, no estuvo abandonada del todo del interés de la prensa, tuvieron registro de su primer evento, evidentemente la prensa no estaba ni asistía, ni escribía sobre todos los eventos, pero sí hay cierto interés, y siendo los espacios y la producción artística en la ciudad tan vasta, la cobertura es muy pequeña. En general durante los dos primeros años del espacio, sólo estuvieron en la reseña de dos periódicos que fueron el *Uno más Uno* y *The News Living*.

No obstante, en 1995 la revista *Poliéster*⁵⁰ da cuenta de la exposición de fotografías de "Historia artificial" de Miguel Calderón.

⁴⁸ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002.

⁴⁹ Bruno Hernández Piche y Juan Carlos Quiroz, "Arte en la Panadería" en *El Economista*, México, 24 de junio de 1994.

⁵⁰ Revista de arte

The news living demuestra la incursión de *La Panadería* en Estados Unidos, reporta el "ciclo de cine y vídeo", dice "*La Panadería* parece ser un espacio *underground* [subterráneo] escondido y poco conocido, pero el miércoles pasado durante la inauguración del festival, el arribo de estos proyectos culturales se llenó con gente joven que llegaron juntos a compartir una visión común del arte"⁵¹

En 1997 José Kuri publica un artículo sobre "La mejor manera de pedir perdón" en *Uno más uno*⁵² Aparece otro artículo en *Poliéster* sobre "Plastique fantastique" de Santiago Tacetti⁵³

En este mismo año, se realiza la exposición "Unmade in the USA" que contó con el apoyo del Fideicomiso para la cultura Méx-E.U, que es curado por Yoshua y Carlo McCormick quien era jefe de edición de la revista *Paper*, de Nueva Cork. Este apoyo del fideicomiso implicó un gran contacto con EU y un movimiento de artistas de ambos países.

Haber estado en ARCO en 1998, da un empuje muy fuerte a la carrera de Yoshua y de Miguel Calderón, aún siendo muy jóvenes, su intervención es publicada en *El Universal*, que los anuncia así "Triunfan en ARCO dos jóvenes artistas mexicanos: Yoshua Okon y Miguel Calderón"⁵⁴. La Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) efectuada en España, es muy importante a nivel internacional, por un lado, legitimó su trabajo y por el otro les dio mayor proyección.

En 1998, aparece un artículo sobre "Doméstica" en el *Universal*⁵⁵. En 1999 hay un artículo sobre "Poster art"⁵⁶, y el mismo año en junio aparece en el *Heraldo* un texto sobre la exposición "Las amigas pobres de Barbie" de Andrea Ferreyra⁵⁷, en diciembre aparece sobre la obra de Thaler⁵⁸. En el año 2001 diversos

⁵¹ Adriana García, "Festival festures avant-garde filmes" *The news living*, Friday, July 19 1996

⁵² José Kuri, "La mejor manera de pedir perdón. Artemio en la Panadería, *Uno más uno*, 29 de marzo 1997

⁵³ "Plastique fantastique: Santiago Tacetti, 31 julio 1997, *Poliéster*

⁵⁴ Ana Anabitarte, "Triunfan en ARCO dos jóvenes artistas mexicanos. Yoshua Okon y Miguel Calderón participan con la escultura 'descripción'", *El Universal*, 20 de febrero de 1998

⁵⁵ Mónica Meyer, "Doméstica", *el Universal*, 22 agosto de 1998

⁵⁶ Sanabria Karla "fugaz muestra de arte pop en la Panadería. Integrada por carteles de artistas californianos", en *el Universal*, 15 enero 1999

⁵⁷ Villeda Blanca, "Las pobres amigas" en *La Panadería*, en *El Herald*, 27 de junio de 1999

⁵⁸ Abraham Cruz Villegas, "El superhombre, la supercomputadora y el submundo", suplemento *el ojo breve*, en *Reforma*, 8 de diciembre de 1999.

periódicos registran sus eventos: aparece un artículo sobre "Transformer"⁵⁹ en *Milenio*, sólo unos días después otro sobre "Mujeres en acción"⁶⁰, otro artículo de Cuauhtémoc Medina que aparece en *Reforma* sobre la exposición "Aire de México/Javier Téllez", quien estaba exponiendo al mismo tiempo en el *Museo Tamayo*⁶¹. En mayo, aparece en *Milenio*, un artículo sobre "Posesión extraterrestre"⁶², en junio sobre la exposición "Anti-héroes"⁶³ en el *Universal*, en agosto Cuauhtémoc Medina publica "Diversiones vacacionales" en *Reforma*⁶⁴, en julio, se publica sobre "Veraniego"⁶⁵ en *Milenio*. Este fue el año en que tuvieron mayor registro de sus actividades por parte de la prensa.

En 2002, la exposición de Gonzalo y Yukitzugu Minohara tuvo difusión en radio y televisión, debido a que el primero trabaja tanto en la estación radioactivo 98.5 como en el canal de televisión MTV, también Arturo Hernández (conductor de MTV) presentó uno de sus videos en la última colectiva que realizó *La Panadería*.

En marzo de 2002, aparece un artículo en *Reforma* sobre galerías independientes, en donde se incluye a *La Panadería*⁶⁶, hay reporte de la acción de Teresa Margolles y sobre la carta que manda Yoshua sobre el cierre de *La Panadería*, ambos publicados en *Reforma*⁶⁷.

Implica también el nivel en el que se había vuelto conocido el espacio, en este año el lugar alcanzó más audiencia que se debió a la difusión en radio y televisión, así como en páginas de internet, como veremos más adelante en las respuestas del público.

La crítica de arte hace acto de presencia hasta 1996, dos años después de que abre el espacio, esto fue en la revista *Poliéster*, sobre una exposición de Jonathan Hernández⁶⁸ y fue poco a poco que los críticos fueron interesándose en

⁵⁹ María Luisa López, "Transformer femenino en la Panadería, *Milenio* diario, 11 enero 2001

⁶⁰ Blanca Ruiz, "Mujeres en acción" en *Reforma*, 19 de enero 2001

⁶¹ Cuauhtémoc Medina, "El encierro lo (cura)", en *Reforma*, 18 de abril de 2001.

⁶² María Luisa López, "Un lenguaje más allá de Macondo en *Milenio*, 11 de mayo de 2001

⁶³ Adriana García, "Deja Cerillo a un lado las imágenes estereotipadas" en *El Universal*, 19 de junio de 2001.

⁶⁴ Cuauhtémoc Medina, "Diversiones vacacionales", en *Reforma*, 8 de agosto de 2001.

⁶⁵ Arriola Magali, "Veraniego" en *Milenio* diario, 31 de julio de 2001

⁶⁶ María Eugenia Sevilla, "Asumen artistas su promoción. Galerías independientes como Epicentro, la Panadería y Programa hacen frente a los usos institucionales, *Reforma*, 28 marzo de 2002.

⁶⁷ Cfr. Edgar Alejandro Hernández, "Cierran galería la Panadería" en *Reforma*, 14 de agosto de 2002; Dora Luz Haw, "La vida y el arte del concreto" en *Reforma*, 16 de agosto de 2002.

⁶⁸ Sam Izdat, *Revista Poliéster*, verano, 1996, p.58-59

el espacio, Yoshua argumenta "el problema es que en México no hay mucha cobertura de cuestión cultural de manera muy seria y no hay muchos críticos, o sea en México hay muchos artistas pero poca infraestructura para la cultura yo considero".

En ese sentido, podemos ver que, por ejemplo, en el Instituto de Investigaciones Estéticas, los estudiosos sobre arte contemporáneo mexicano son apenas tres. Mucho de esto se debe a los beneficios que puede traer estudiar cierto tema y no otro, entonces el arte contemporáneo, pareciera rendir pocas ventajas.

Se ha hablado del impacto que ha tenido la Panadería fuera de México. En el 2001 en Reforma se le inserta como parte de "el circuito artístico de Nueva York hasta Latinoamérica".⁶⁹

Estas influencias del exterior se favorecieron por el apoyo del Fidecomiso México-EU, por Yoshua que estudió en Canadá y Miguel en EU, lo que favoreció el intercambio y el cúmulo de relaciones que siempre estuvieron dispuestos a mantener y que siempre tenían una visión hacia fuera, Jimena Acosta incluso la ubica como "un foro de intercambio cultural entre México y otros países"⁷⁰

Armando considera que cuando empezó la Panadería no tenían mucha representación respecto a los artistas con los que contaban pero que poco a poco y tal vez sin habérselo propuesto "se fueron conectando con diferentes artistas gente que empezó a exponer ahí que después tuvo éxito en un país extranjero o aquí en México y poco a poco entre ellos se fueron ayudando para que creciera tanto el nivel de interacción con otros espacios tanto nacionales como extranjeros."⁷¹

De manera que, fue a través de las relaciones, que pudieron tener procesos de legitimación dentro del campo y que es una visión muy sociológica, de cómo se puede generar un valor simbólico. Y podemos ubicar muy bien, lo que eran los

⁶⁹ Blanca Ruiz, "mujeres en acción" en Reforma, 19 de enero de 2001.

⁷⁰ Jimena Acosta Romero, "La Panadería, 1994-1996: Un fenómeno sociológico, estético y generacional", tesis-Licenciatura en historia del arte, México, UIA, 1999, 260pp.

⁷¹ Entrevista a Armando, 22 de octubre de 2002

ciclos de consagración, donde "a" consagra a "b", "b" a "c", "c" a "d" y "d" a "a", de manera que el círculo se cierra.

Cuando se cuestionó que artistas habían tenido ingerencia en estos procesos o habían conseguido beneficios dentro de la Panadería, tenemos a Artemio, de quien Armando dice "es una persona genial para hacer relaciones públicas el conoció muchos contactos, muchos artistas".

También, evidentemente, Yoshua y Miguel, algunos más como Gustavo Artigas. Sobre Miguel Calderón Verónica considera que: "Miguel es un artista que expone en diversas partes del mundo y es famoso, "famoso" entre comillas ¿no?"⁷²

Armando y Verónica explican que son varios por lo que no siguen numerando a más.

En un artículo publicado en La Jornada, se incluyen: Rodrigo Aldana, Kristin Lucas, Chris Johanson, Andrea Ferreira, Gabriel Acevedo y Lyndal Walker.⁷³

Y también se confirma el movimiento de artistas que tuvo la Panadería diciendo: "este espacio ha conseguido que los artistas mexicanos tengan presencia en el extranjero"⁷⁴

Verónica considera que son muchos los artistas que han pasado por la Panadería, pero que el hecho de pasar por ahí no los vuelve famosos, pero que curricularmente pues sí cuenta "ya es algo que tanto nacional como internacionalmente para mi punto de vista ¿no? es bastante curriculum"⁷⁵

Verónica, recupera la exposición llamada "X-Files" que se realizó del 13 de marzo al 13 de abril del 2002. Los que expusieron fueron: Artemio, Gabriel Acevedo, Gustavo Artigas, Stefan Brüggemann, Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Rubén Gutiérrez, Yishai Jusidman, Yoshua Okon, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, Carlos Rana, Pedro Reyes, Daniela Rossell, Sofia Táboas, Diego Toledo, Miguel Ventura. De quienes afirma Verónica "todos ellos han expuesto

⁷² Entrevista a Verónica, 12 de octubre de 2002

⁷³ Myriam Audifred. "La panadería cumple seis años de ir a contracorriente en el arte. Centro con una clara función didáctica, dice Okón" en La Jornada, 8 de julio de 2000.

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Entrevista a Verónica...

alguna vez en la Panadería y todos ellos tienen un nombre, todos ellos se conocen dentro del mundo del arte y todos expusieron en *La Panadería* alguna vez"⁷⁶

En uno de los textos del archivo de la Panadería, sobre esta exposición se dice "esta es una exposición integrada por artistas mexicanos -o radicados en México- que tienen un lugar significativo dentro de la escena artística nacional como internacional"⁷⁷

Verónica tiene razón, por un lado en retomar a los que expusieron en *X-Files* y por otro lado, en reconocer que ellos o al menos la mayoría son conocidos dentro del campo del arte contemporáneo, por ejemplo, Gabriel Orozco, incluso logró causar polémica en la Bienal de Venecia, con su *caja de zapatos vacía*.

Yoshua considera que el espacio sí ha logrado promover carreras, deja en claro que no es únicamente el lugar, defendiendo la idea de que en *La Panadería*, podían experimentar, dice: "ha expuesto mucha obra de gente emergente y a través del espacio mucha gente ha hecho carreras, digo, no únicamente a través del espacio pero el espacio sí contribuyó definitivamente yo creo a la carrera de muchas gentes."⁷⁸

Pero hasta ahora hemos visto que la legitimación se ha dado a través de las relaciones sociales y los ciclos de consagración, de la prensa y los diferentes elementos que permiten la autonomía del campo (como los curadores, críticos, espacios de exhibición, entre otros). Jimena Acosta habla de que "activan un proceso de auto-legitimación que sucede mientras los artistas crean un portafolio y adquieren experiencia profesional"⁷⁹.

Armando dice "creo que la legitimó no la Panadería, sino los mismos expositores", pero no considera que la obra de arte es legitimada por las relaciones sociales, por la gente, específicamente, por la gente que está interesada en las luchas sobre la última definición de lo que el arte es. Y justamente se iban autolegitimando porque los artistas que antes no eran

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Texto interno. Archivo de la Panadería.

⁷⁸ Entrevista a Yoshua Okon, 28 de agosto de 2002.

⁷⁹ Jimena Acosta Romero, "La Panadería, 1994-1996: Un fenómeno sociológico, estético y generacional", tesis-Licenciatura en historia del arte, México, UIA, p.V

reconocidos, después regresan con mayor poder simbólico sobre de ellos y que lo transmiten también hacia el espacio.

Como ya hemos mencionado, Alex considera que la Panadería también tenía cierta capacidad de legitimar la obra " mucha gente que decía ahí voy a exponer en la Panadería era como guau ¿no? es un paso más de tu carrera ¿no?, entonces creo que en ese sentido sí fue importante."⁸⁰

Verónica apoya la idea de Alex ya que dice que gente que ha expuesto en la Panadería, después es vista en lugares como Carrillo Gil o en el Tamayo.

Verónica apoya la idea de la legitimación, pero también favorece la experimentación que se daba en el espacio y que era lo que lo hacía "diferente a los otros".

La Panadería, estaba en un lugar intermedio dentro del campo artístico, no era una institución netamente sacralizadora como puede ser un museo, pero tampoco se podía ubicar a un nivel (dentro del campo) de exponer en un jardín o una cafetería, por los elementos que ya hemos mencionado.

Sobre esto, tenemos también como referencia, la exposición de artistas mexicanos en Nueva York en PS1 (Public School 1) que es filial del museo de arte moderno y "el centro alternativo más importante de la ciudad"⁸¹. El reconocimiento que tiene el PS1, se completa con que es "uno de los centros culturales más prestigiosos de Nueva York"⁸². La lista de los integrantes del evento es: Eduardo Abaroa, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Minerva Cuevas, Jonathan Hernández, Teresa Margolles, Yoshua Okon, Daniela Rosell, Francis Alÿs, Carlos Amorales, José Dávila, Iván Edeza, Gabriel Kuri, Rubén Ortiz Torres, Pedro Reyes, Santiago Sierra y Melanie Smith, entre otros. Podemos notar que los primeros ocho artistas tuvieron relación con La Panadería y están entre ellos sus fundadores.

En el periódico *La jornada*, sobre la evolución que ha tenido la Panadería, desde su inició se escribió: "Hace seis años un grupo de jóvenes artistas emprendió la aventura de caminar a contracorriente del *stablishment* del arte hasta

⁸⁰ Entrevista a Alex, 11 de octubre de 2002

⁸¹ David Lida, Ciudad de México: una exposición en Nueva York, en *Reforma*, 4 de agosto de 2002.

⁸² Grupo Reforma, "Exhiben mexicanos en NY" en *Reforma*, 10 de julio de 2002.

crear un espacio en el que tuvieran cabida las manifestaciones más experimentales y heterodoxas de México y el mundo (...) dieron los primeros pasos de un esfuerzo que hoy es conocido en el ámbito de la creación plástica como La Panadería, recinto al que acuden por igual estudiantes y artistas consagrados⁸³

La Panadería, surge como un espacio para la exhibición, principalmente de la obra de algunos "cuates", pero con el tiempo se fue transformando y obteniendo mayor poder simbólico, pero hasta qué punto se vuelve importante o fue capaz de consagrarse.

Hemos visto que La Panadería, a un año de su apertura, ya tenía cierta visibilidad social a través de la prensa, y a sólo un año de fundada la Panadería, el espacio y Miguel "formaban parte de los programas oficiales de becas y participaban en exposiciones colectivas en galerías privadas, como la Galería de Arte Contemporáneo, y en museos públicos como el museo del Chopo"⁸⁴. Para ese año, Miguel ya era joven creador del FONCA.

En un inicio la Panadería era un lugar a cargo de artistas, pero posteriormente Yoshua pasa a ser el encargado principal y, finalmente es el dueño del espacio, también porque como él explica Miguel después sólo exponía ahí o programaba algo, pero nada sobre organización del espacio.

Tres años después de que el espacio aún es manejado por artistas, la Panadería decide tomar un cariz más profesional, dejando de ser la galería de los cuates, y se contrata a la curadora Michel Faguet en el 2000, con un equipo que incluía a: "Pío Quinto (mantenimiento e instalación de exposiciones), Sara Glaxia (labores de administración y relaciones públicas), Taiyana Pimentel (curadora de la sala 7, Museo Rufino Tamayo), y Cuauhtémoc Medina (curador y crítico independiente). Ellos se reunían mensualmente para discutir sobre el espacio."⁸⁵ Michel permanece sólo un año. La despedida de Michel es vista como un fracaso dentro del espacio, por lo que se busca una nueva reestructuración interna.

⁸³ Myriam Audifred. La panadería cumple seis años de ir a contracorriente en el arte. Centro con una clara función didáctica, dice Okón, en *la Jornada* 8 de julio de 2000..

⁸⁴ Jimena Acosta, La Panadería, 1994-1996: Un fenómeno sociológico, estético y generacional, tesis en historia del arte, UIA, México, 1999, 260pp.

⁸⁵ Tomado de la página de internet

De manera que en el 2001 entran Paola Santoscoy y Artemio Narro como curadores y coordinadores de exposiciones. Yoshua ya tenía la idea de cerrar desde el 2001 pero a petición de Artemio lo dejó abierto.

Se propuso una nueva estructura que incluyera una mesa directiva integrada por Yoshua Okon, un coordinador de exhibiciones, cargo ocupado por Artemio Narro y una administradora Verónica Van Lengen y aquí es donde entra también Armando.

Al siguiente año, 2002, Artemio sale de la Panadería y poco tiempo después también lo hace Paola Santoscoy quien entra a trabajar como curadora de lleno, dentro del museo Carrillo Gil. "prefirió tomar ese trabajo lo cual yo entiendo perfectamente porque ahí ya exclusivamente es curadora no tiene que encargarse de todo lo demás"⁸⁶

En el 2002, e último director de la Panadería es Alex Dorfsman, quien entra 4 meses antes de cerrar el espacio.

Alex Dorfsman trabajaba con Paola Santoscoy en el Carrillo Gil como asistente de curaduría, ella era la directora entonces de la Panadería y él colaboraba en ambos proyectos, cuando ella se queda en el Carrillo Gil, Alex pasa a formar parte de la dirección. Para Alex fue muy difícil mantener la Panadería en sus últimos meses, en donde todos hacían de todo.

Dice Michel Faguet que a través de las actividades de la Panadería, ha logrado conformar "una perspectiva única del arte al igual que de las formas creativas de pensamiento que pide a la audiencia un quiebre con los esquemas tradicionales de entender el arte y los estereotipos nacionales (...)Es de suma importancia para la Panadería proveer un ambiente independiente y neutral."⁸⁷

Dentro de la historia de la Panadería, Verónica ve que dejó de ser la galería de los "cuates" y después se convierte en una galería "real" en donde todos tenían que trabajar bastante.

Dentro del mismo tenor, Alex considera que la Panadería: "ha sido muy importante para la historia del arte en México" porque muchos artistas empezaron

⁸⁶ Entrevista a Yoshua, 28 de agosto de 2002

⁸⁷ Michel Faguet, , 12 de junio de 2000, texto para la exposición Marraqueta de 26 Julio-19 Agosto Juan Céspedes / Cristóbal Lehyt. (Artistas chilenos)

ahí quienes "ahora son internacionalmente reconocidos y legitimados en el medio (...) creo que la Panadería sí ha adquirido ha adquirido prestigio en ese sentido."⁸⁸

Armando dice, sobre si se ha convertido en un lugar importante o ha logrado reconocimiento social "Sí, porque esta misma pasarela de artistas llegó a ser una plataforma buena para poder mostrar obra de gente joven, sobre todo por la fama que ganaron muchos primeros participantes ¿no? y de que la galería pues su origen fue (...) un espacio independiente que con sus propios recursos (...) y con una propuesta bastante fresca que era arte contemporáneo que en esa época era muy estrecho "⁸⁹ Considera que a consecuencia de esta fuerza, tuvieron que hacer un trabajo más serio.

Pero, ocupar el lugar que alcanzaron, también les implicó luchas, dentro de sus primeros eventos internacionales en donde consiguieron reconocimiento fue la V Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Expoarte en Guadalajara en 1996, en 1998 Yoshua Okon y Miguel Calderón son invitados a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) celebrada en Madrid.

Pero tampoco les fue totalmente fácil la llegada a ARCO, explican que habían sido propuestos desde un año antes, pero la galería OMR votó en contra "La OMR ejerció presión argumentando que no teníamos la estructura de una galería y no podíamos venir, nos retiraron la invitación."⁹⁰

Sin embargo, ambos reconocen la importancia de estar ahí: "nos ha costado mucho trabajo que consideren nuestro trabajo arte, y aunque no nos importa lo que piensen los demás, estar aquí supone ponernos al mismo nivel que muchos otros artistas", dice Miguel."⁹¹

Abundan diciendo que: "En México el ambiente es muy académico y hay estructuras de poder muy convencionales. Todo lo distinto a esas normas y convenciones, no es considerado arte."⁹²

⁸⁸ Entrevista a Alex, 11 de octubre de 2002

⁸⁹ Entrevista a Armando, 22 de octubre de 2002

⁹⁰ Anabitarte, Ana "Triunfan en ARCO dos jóvenes artistas mexicanos. Yoshua Okon y Miguel Calderón participan con la escultura 'descripción'", El Universal, 20 de febrero de 1998

⁹¹ Ibidem

⁹² Ibidem

3.4. Los artistas

Para indagar sobre el tema que nos interesa, los procesos de legitimación de un espacio de arte alternativo como el caso de La Panadería, realizamos entrevistas a profundidad a cuatro de los principales artistas que allí han expuesto. Ellos son: Renato Ornelas, René Hayashi Canales, Yukitzugu Minohara Corona y Laureana Toledo. Véamos a grandes rasgos el perfil de estos jóvenes artistas (el mayor de ellos tiene apenas 33 años).

Renato Ornelas, nació y vive en la Ciudad de México, tiene 27 años y habita en la Col. Juárez desde hace cuatro años, ha cursado la mayor parte de sus estudios en escuelas privadas, estudió dos años historia del arte en Baltimore (USA) y dos años comunicaciones en la Universidad Iberoamericana. Su madre trabaja en relaciones públicas en la Fundación "Vamos México". De niño su acercamiento al arte sólo fue a través de la escuela. Acostumbra asistir a una exposición de arte una vez a la semana, no existe ningún lugar de exposición al que prefiera ir, expresa "no me molesta ir al *Rufino Tamayo, Arte alameda, Centro de la imagen, Carrillo Gil y Galería Garash*", la última exposición a la que había ido fue en la galería *Garash*, establece que la mayoría de sus amigos son artistas, lo último que está leyendo es de Javier Marías (mexicano) y de Kurt Vonegut. De música dice que le gusta toda, menos las salsas; le gustan las norteñas, la música de banda y la canción de la golosa "está buenisima (...) es increíble".

René Hayashi Canales tiene 25 años. Nació en Guadalajara, Jalisco, vive en la Colonia Roma, desde hace poco menos de un año. Cursó la mayor parte de sus estudios en escuelas privadas, estudió la Licenciatura en cinematografía en la Universidad del Nuevo Mundo, su madre es abogada y su padre empresario. Cuando era niño sus papás lo llevaban a todo tipo de espectáculos artísticos, asiste a una exposición de arte dos veces por semana, el espacio al que prefiere ir es *Programa*, la última exposición a la que había asistido fue en el MAM, la mayor parte de sus amigos son artistas (cineastas, escritores). El último libro que leyó es "Partículas elementales", le gusta escuchar: bossa nova, jazz y chill out, se

considera "súper cinéfilo", la última película que vió fue "El lado oscuro del corazón". Fue residente de la Panadería

Yukitzugu Minohara Corona nació en el DF, vive en el Centro histórico desde hace un año, tiene 26 años y ha cursado la mayor parte de sus estudios en escuelas privadas, estudió diseño industrial en la UAM Azcapotzalco. Su madre es ama de casa y su padre tiene negocios de exportadoras-importadoras. Dice que su mamá lo llevaba con frecuencia a espectáculos artísticos debido a que ella estudió arte, asiste más o menos dos veces al mes a una exposición, la última a la que asistió fue la de Erwin Wurm en el *Carrillo Gil*, entre sus amistades dice "tengo más amigos diseñadores, o gente que se dedica a hacer ilustración, cómic, fotografía, más que artistas". Últimamente ha estado leyendo libros de García Canclini, le gusta todo tipo de música "me gusta escuchar de todo eh... cumbia, música japonesa también, de todo". La última película que vió fue Matrix "me decepcioné, sí, fue muy mala".

Laureana Toledo (hija del famoso pintor oaxaqueño Francisco Toledo) tiene 33 años, nació en Oaxaca y vive en la Condesa desde hace 8 años. La mayor parte de sus estudios fueron en escuelas privadas, estudió hasta la preparatoria, asiste a una exposición de arte cada dos días, su vocación "le viene de familia" la última exposición a la que asistió fue en el museo Tamayo, la de Gordon Matta Clark, recientemente leyó algo de Desmond Morris y estaba leyendo algo de cómo utilizar el cut 3, escucha música clásica y rock, la última película que vió fue Matrix "y me cagó, o sea me choca". También fue curadora en *La Panadería*.

Yukitzugu trabaja en un despacho de diseño, Laureana da clases, ha tenido la beca del FONCA en dos ocasiones y a veces vende obra, René hasta hace seis meses se mantenía con las becas, pero ahora "chambas" que no se relacionan con el arte, sino con publicidad o escribiendo artículos. Renato dice: "Tengo la beca 'mi mamá me apoya' esa es importantísima, trabajo editando, trabajo haciendo dvd, trabajo haciendo, utilizando software para beneficio de otros, programas de edición, y programas de alteración de imágenes, photoshop, y ese tipo de cosas de ahí saco dinero, asisto dirección cuando de plano de veras esta muy cabrona la cosa, y es básicamente lo que estoy haciendo, mucho sale de lo

que hago con la computadora". Bourdieu considera que el artista puede conseguir beneficios simbólicos sacrificando los beneficios económicos, al menos en un inicio, por eso el capital económico heredado también constituye un elemento importante dentro del campo artístico y es una situación claramente visible.

Tanto Laureana como René, están mucho más inmersos en el campo artístico, ya que es prácticamente a lo único que se dedican, en el caso de Renato y Yukitzugu, ellos están en dos campos, además de que su carrera ha tomado diferentes rumbos.

Laureana dice: "empecé ya en serio hace como ocho años siendo fotógrafa como que empecé mucho con fotografía blanco y negro, luego como que cambiando un poco color y ya como que el color me dio muchas más posibilidades ahorita de hacer videos y esculturas, instalaciones" explica que también está haciendo curaduría, dio clases en el claustro de Sor Juana y ahora está en el Centro de la imagen.

René estudió cinematografía, pero él dice que le empezaron a aburrir los cortos que estaba haciendo y empezó a hacer instalaciones también y después fue invitado a seguir exponiendo, dice que hace como tres años abrió un espacio con amigos suyos "*Mono*" y dice "tuvimos una serie de cinco exposiciones ahí y después nos pasamos a otros lugares a hacer exposiciones a *Epicentro* a *X'Teresa*, a varios lugares como grupo y ya después solo pues no sé expuse en Guadalajara, en Guatemala, en Jalapa, Monterrey, y la próxima semana tengo una exposición en *X'Teresa*."

Renato se ha movido entre el mundo autónomo y del "arte por el arte" y el heterónomo, también esto en parte se puede deber por las dos carreras que estudió: historia del arte y comunicaciones, porque cada una se enfoca a diferentes consumidores. Es la diferenciación entre lo destinado a las masas y el arte popular y esto lo vemos también en su carrera, ya que primero asistió producción de videos, estuvo en una agencia de publicidad y escribió comerciales, hasta que fue director de comerciales y cuenta que desde hace tres años (en el 2000 más o menos) fue que decidió dedicarse a su carrera como artista "lo que hice es que al mismo tiempo que abandoné mi carrera de director de publicidad

arranqué con fuerza porque traía dinero y porque había tenido los materiales". Se dedica mayormente al DVD y multimedia, también dice que quisiera incursionar en el cine nacional, pero que es muy difícil "me gustaría obtener cierto reconocimiento siendo director y artista vendría como esa parte escondida más bien".

Yukitzugu estudió diseño industrial en la UAM, explica que en el primer semestre estudia con Fabricio Branderbruck "el fue quien me dio (...)la visión de que el diseño industrial abarca no sólo lo bidimensional, sino también se involucra con lo tridimensional y la cuestión de los materiales, entonces se me hizo interesante y ya me seguí con la carrera de diseño industrial"

El fue la primera persona con quien Yukitzugu trabaja durante tres años "pasando sus bocetos en limpio, iluminando y eso" comenta que a pesar de que en la escuela no se usaba mucho la fotografía, él la empezó a utilizar, de manera que se estaba involucrando con el "diseño industrial, ilustración, diseño y fotografía".

Comenta que termina la escuela y decide aprender más sobre los programas de computadora e ingresa a un despacho de diseño llamado "gráfica interactiva", en donde estuvo muy poco tiempo, de ahí, es invitado a trabajar en un despacho llamado "judo-media" en donde actualmente trabaja "me metí porque hacían interactivos, animaciones" Explica que este trabajo es el que lo mantiene, que le permite ganar dinero, y dice que también le permite seguir produciendo, que recientemente hizo unos interactivos para el museo del niño. Sobre exposiciones, la primera la hizo en el Sumesa Oaxaca, tuvo otra en *la Panadería* y en el MUCA Roma.

Sobre lo que expusieron en *la Panadería*, podemos ver que su obra es conceptual.

Renato trabaja mucho con la computadora, en multimedia y DVD. En su evento en *la Panadería*, junto con Kelly había una grabación de fondo con sonidos como de computadora, había imágenes en las paredes también referentes a la computadora, asistieron más de cien personas en las dos horas que yo estuve y apliqué 32 encuestas al público ese día. También había personas (albañiles) pintando una de las paredes y que esto se realizó durante toda la inauguración,

con el objeto de que le gente viera también el proceso de montaje de las exposiciones. Renato cuando habla de su obra dice: "Juegos inútiles ¿no? Este último juego se trató de destruir muebles con una motosierra (...) y los juegos anteriores trataban de la pérdida de tiempo, por ejemplo, en lo que esperábamos que nuestras computadoras trabajaran *rendereando*, nosotros nos poníamos a jugar con un palito y con una cinta".

Renato explica que dentro de las actividades que están realizando, organiza lo que él llama sábados de chyg's, en donde en una fonda invitan a siete artistas, en donde uno de ellos cocina, se regala comida y se vende cerveza. Explica que hay un hincapié en que los artistas sean mexicanos, aclara también que "no tienen que ser necesariamente artistas de carrera", suelen invitar a sus amigos, aunque dice "nos hemos convertido en promotores, productores y curadores como accidente a mí se me hace muy extraño".

Yukitzugu dice: "monté algunos frascos que expuse en el supermercado, ese fue uno y luego también expuse que será, como cuarenta fotos del mismo paisaje durante mucho tiempo", añade "se me ocurrió hacer una instalación con fotocopias de la torre mayor, pero como ya era el periodo donde ya iba a morir la Panadería, entonces lo que hice es como la parte que crece y luego otra (...) construcción y luego otra que se destruyó como muestra y aparte lo pegué sobre el muro para que no fuera como una pieza efímera y era como, no sé, de alguna forma agradecerle a Yoshua que me haya invitado." Efectivamente a la exposición de Gonzalo y de Yukitzugu Minohara fue muchísima gente, debido a la difusión en el canal MTV y en radiactivo 98.5 de donde es conductor Gonzalo. La obra de Yukitzugu se veía muy minimalista.

Laureana nos comenta lo que expuso: "creo que no se llamaba nada, creo que era como foto en la Panadería, una cosa así y eran unos libritos como de, que se llaman flip books ¿no? Donde los vas corriendo y se van animando, eran así como bien bobos, porque en uno está picando cebolla, en el otro cilantro, en otro chile y en otro jitomate y entonces están los cuatro libritos colgados y era salsa mexicana, estaban bonitos pero si eran así como medio bobos".

René realizó dos veces instalaciones en la Panadería, el último evento lo efectuó con el colectivo *Mono TM*, hubo la proyección de un video y 2 instalaciones, una es con un conjunto de maletas en el suelo, rellenas de paja y con una luz dentro, la otra era como un anaquel, rodeado de vidrios rotos, en el anaquel había un catálogo con los diferentes trabajos que ha hecho el colectivo. Ellos transforman los objetos cotidianos, los descontextualizan.

Bourdieu privilegia que los artistas se asocien con grupos, porque de otra manera la creación se vuelve más complicada, también porque ser parte de un grupo les puede permitir mayor difusión.

Sin embargo, Laureana y Yukitzugu, trabajan mayormente solos, Yukitzugu dice: "con la que obtengo dinero, sí trabajo en equipo ¿no? Mis proyectos personales trabajo individualmente, pero constantemente muestro mi trabajo a mis amigos y gente que me rodea y me retroalimenta de ellos", Laureana dice: "Sola, digo sí he hecho, hago colaboraciones ¿no? Pero casi siempre son como de una persona, o sea como de uno a uno".

René y Renato, no forman parte de un grupo, pero sí tienen colaboraciones cercanas con mayor frecuencia, Renato con Kelly o con los "sabados de chyg's". Y René comenta que siempre trabaja con alguien más, pero que es una persona de otro medio "Trabajar con un hacker, trabajar con un sociólogo, trabajar con un payaso, eso me permite otros grados de conocimiento, entonces yo siento que la colaboración es mi método de trabajo yo, básicamente soy colaborador de alguien ¿no?". Incorpora la información de ellos a su obra.

Renato plantea que la Panadería ha sido una gran influencia para él, pero a la vez le sorprende y le parece muy interesante la manera en que la Panadería se fue estableciendo "ver cómo puede haber anarquía y ser contestatario en un ambiente en el que luego eres absorbido, al principio eres punk y luego eres parte de la élite entonces es muy curioso como funcionan las cosas aquí", además dice que *La Panadería* benefició a la plástica de nuestro país, y que pareciera que el arte mexicano está de moda".

Las influencias artísticas, tienen una vinculación con el gusto, mismo que se genera a través de una selección, de dejar fuera, de excluir ciertas cosas, "los

gustos comprendidos como el conjunto de prácticas y propiedades de una persona o de un grupo, son producto de una confluencia (de una armonía preestablecida) entre ciertos bienes y un gusto".⁹³

Entre sus influencias artísticas, Renato reconoce las siguientes: entre mexicanos habla de Miguel Calderón y Pablo Vargas Lugo, y de entre los extranjeros de Gordon Matta Clarck, Douglas Gordon, Paul Mc Carthy; del lado del cine dice: Hitchcock, Orson Wells, Martín Scorsese, David Lynch entre otros. Sus escritores favoritos son Guillermo Fadanelli, Hemingway, *Capote*, José Emilio Pacheco y José Agustín, pero también dice "hay un señor en Chapultepec que no tiene brazos, tiene un brazo y toca canciones con una hojita, para mí eso está increíble, eso me prende y me influencia muchísimo". Renato da, una ida y vuelta entre sus gustos que van de lo netamente cotidiano, a lo "culto" que puede deberse en parte a su formación, lo cual se ve reflejado en estas elecciones, además la primera parte de su respuesta nos recuerda lo afirmado por Bourdieu "podemos pensar que el público más 'conocedor' se desplazará continuamente (como los demuestran los programas de los conciertos) hacia la música moderna y cada vez más moderna"⁹⁴; la otra parte de su respuesta también distingue porque cuando dentro de su medio, los gustos son similares, de repente remitir a la canción de la gorda golosa o al señor de Chapultepec, tiene el carácter de diferente.

Yukitzugu dice: Hans Peter Felmann, y por su descendencia e influencia japonesa: Shindo Ichiro y Nara lochstomo.

Laureana, siendo que ha sido mucho más autodidacta, ya que no estudió una carrera, llama la atención que no cita el nombre de nadie, sin embargo, sí tiene capital cultural, explica: "Mucho cuestiones pictóricas y mucho también como literatura ¿no? O sea como que de alguna forma es como si estuviera tratando de reunir esas dos, de traducirlas a una tercera cosa ¿no? (...)siempre hay como una referencia a un libro o algo escrito basado en texto".

⁹³ Pierre Bourdieu, « La metamorfosis de los gustos » en sociología y cultura, México, Grijalbo-CNCA, 1990, p.182

⁹⁴ *Ibid*, p.191

La vocación para Bourdieu, está dada en términos muy prácticos, algo que yo resumiría como "uno es lo que puede ser", explica que es un ajuste entre la oferta de puestos y la demanda de estos, una lucha entre individuos dotados de cierto habitus. También aún cuando la elección del individuo fuera las más equivocada, desde el punto de vista de la familia, el individuo no queda totalmente desprotegido, porque se trata de una elección que estaba dentro de su marco de posibilidades. De cierta manera, esto le sucede a Renato, al preguntarle, cómo surgió su vocación expresa: "pues de que mis papás no querían que fuera esto precisamente, mi papá; mi mamá, no le importa, por ser necio, por ir en contra de lo que era normal, surgió".

René siendo que estudió cinematografía tiene un acceso rápido a montar exposiciones y al hablar de su vocación comenta que hacía cortometrajes pero que le aburrían "entonces de repente así que empecé a decir, no, pues vamos a hacer una instalación y fue así como comenzando en un rollo así como muy hobby, y ya de repente así que empezaron a caer exposiciones solas (...) creo que el grado de vocación va íntimamente ligado a lo fácil que fue para mí exponer".

Laureana tenía una influencia del arte tan cercana y al mismo tiempo tan factible, que tal vez para ella las cosas se dieron "naturalmente".

Yukitzugu entra a través de las instituciones, o sea de la escuela, que es la manera más común en la que uno se asocia con cierto medio, pero el sigue estando mucho más inmerso en el diseño y el "arte" viene a ser como lo que hace "como una búsqueda más personal no le tienes que dar como justificación a nadie, entonces en ese sentido es lo que me llamó la atención"

Renato se ve a sí mismo dentro del arte conceptual, explica: "Creo que caigo dentro de la categoría de arte conceptual por cómo surgen las ideas, pero creo que la creación de arte contemporáneo se remite mucho hacia los conceptos (...) me gustaría pensar que solamente estoy tratando de crear algo no se si es arte también y en cuanto a tal vez los conceptos son cosas que se van trabajando a lo largo de mucho tiempo. O sea llevar el mismo concepto, entonces ahí si creo que tu obra es una obra conceptual cuando has trabajado un concepto o expresado varios conceptos durante mucho tiempo".

René dice "Pues mira yo no sé que si arte alternativo-conceptual se les debe llamar, simplemente arte contemporáneo, o sea que el campo de acción del arte contemporáneo es todo(...) su campo de acción no tiene esas cuestiones de las definiciones son así como un poco absurdas"

Laureana dice: "No, porque es como muy variado o sea que igual un día fotografía, otro día dibujo, otro día es video, entonces como que, digo es como difícil decir qué es en sí, (...) creo que así es como todo ahora, o sea como que más bien o sea si un día las fotos necesitan moverse pues haces video, tal vez, como algo así."

Yukitzugu, con la misma visión expresa: "el arte ahora ya está tan amplio que se disuelve, así como, o sea colocar una cosa así, en medio de la nada ya puede ser arte, entonces realmente no te podría decir si era alternativo o no"

Renato es el que más se acerca a clasificar de alguna manera el tipo de arte que produce, situación que puede deberse a sus estudios en historia del arte.

En general todos muestran una resistencia a definir el arte, en donde nada parece asequible, ni mucho menos clasificable, (a excepción de Renato). Y en muchos sentidos puede ser la pretensión del arte contemporáneo, asirse de todo lo que le rodea.

Laureana y Yukitzugu reconocen etapas en su obra. Laureana, por ejemplo, señala: "así muy burdamente está como la etapa de foto blanco y negro, está la etapa como de cuadrados de colores y la etapa de ahora que no sé como decirle pero, si es como muy burda pero si es como, a pesar de que estás hablando así como de lo mismo un poco, así como de traducciones, de transiciones, viajes y desplazamientos, como se ha hecho de repente como eso mismo en foto blanco y negro como se hace eso en una escultura de tres metros."

Yukitzugu por su parte también afirma haber pasado como artista por algunas etapas, por ejemplo, explica "ahora estoy en mi etapa nacionalista y estoy como redescubriendo México, o sea mi identidad".

Renato no tiene una visión muy exacta del asunto pero dice: "Es más como inocente, pero al mismo tiempo ser inocente se pone medio pendejo, la verdad,

pero sí hay tiempos (...) si ha habido cambios, no sé si necesariamente son etapas".

René dice: "yo trabajo por proyecto, o sea trabajo cinco o seis piezas que van por la misma línea teórica, acabo esa producción y sigo con esa producción o puedo estar haciendo paralelamente dos proyectos diferentes con diferente teoría e igual y son como etapas, no sé, multidisciplinario". Sin embargo, define su línea de trabajo como *in sitio*, en áreas específicas, en un espacio considerando los "significados arquitectónicos y sociales", pero dice que si se presenta en una galería comercial, hace piezas para vender.

Llama la atención que para decir que una obra suya está bien realizada, ninguno menciona materiales, método o tema, sino, al menos en los tres artistas hombres, la respuesta gira en torno de reacciones, o de relaciones. En el caso de Laureana, sí es una búsqueda que ella considera más personal.

Tanto Yukitzugu como Renato buscan que la gente se ría o se divierta Renato dice "Cuando la gente se ríe, para mí es como el objetivo principal, el de causar risa (...) la risa para mí es como el elemento importante aunque justo ahora estoy moviéndome hacia la tragedia se me hace muy interesante, a mí la tragedia luego me da risa". Yukitzugu comenta "cuando la gente se divierte (...) cuando la veo y me da risa, yo creo que es cuando le di en el punto".

René, en cambio, señala "me pasa una cosa muy extraña con las obras, o sea las hago y siento una separación total, ya no me importa (...) en términos más utilitarios esa obra funciona, si mañana alguien me la compra, o si mañana alguien después de esa fiesta me invita a una exposición en otra parte a esos grados (...)de qué me va a producir ¿no?".

René establece que una obra está bien realizada es porque se pudo obtener beneficio de ella, ya sea reconocimiento, conseguir nuevas exposiciones o dinero, al venderla.

Laureana establece que es difícil, que de cierta manera la obra responde a cierto momento "es raro como cuando vez una cosa o sea cualquier... un cuadro una obra de arte, de repente dices me gusta y no sabes como exactamente por

qué ¿no?. La visión de Laureana es personal, le gusta, pero en términos de que la satisfaga a ella.

Renato no ha tenido exposiciones individuales, Yukitzugu, ha tenido sólo una, René ha realizado cuatro exposiciones individuales aunque explica que debido a que hace mucho in sitio, proyectos comisionados, eso le implica dificultades de definición, porque no es ni individual, ni colectivo. Laureana ha realizado entre diez y doce exposiciones individuales.

En general, tanto Renato como Yukitzugu son dos artistas más emergentes, René se encuentra en un punto medio y Laureana ya tiene una carrera y un curriculum fuerte a sus espaldas, al igual que Yoshua Okon. Renato ha ganado premios de video, en Toronto, Chiapas y Mérida. René ha obtenido dos becas, una del Estado de Jalisco y otra de iniciativa privada, la Omni-life. Laureana no ha ganado premios, tuvo dos veces la beca de jóvenes creadores del FONCA, dice que tuvo una vez la Rockefeller pero más bien fue como de prestanombres "tengo mis reservas en pedir", afirma. Yukitzugu, por su parte, no ha sido beneficiario de ningún premio o beca.

En cuanto a la posición de los artistas en el campo, Renato explica "ahorita hay una marcada diferencia entre los mexicanos que van a las bienales y que van al extranjero y los mexicanos que no vamos, esto es raro porque parece que siempre son 10 o 12 mexicanos los que están siendo llevados alrededor y son los que sí se están ganando los premios que valen la pena, que van a Viena y ganan, que los llevan a Berlín, que están en los Angeles, están en Nueva York, se presentan en PS1, se presentan en el Museo de Arte Moderno de Los Angeles y vamos son contemporáneos míos, tenemos la misma edad y el modo en el que sus carreras o en que los premios les han llegado a ellos no lo cuestiono pero lo encuentro muy chistoso en como les llegan en como entran de veras de plano al mundo del arte", Renato se siente parte de las luchas y de hecho está inmerso en ellas, pero de cierta manera se siente un tanto excluido, responde al modelo de Bourdieu del artista maldito, que sigue produciendo, en espera del reconocimiento tal vez posterior. A pesar de lo anterior, Renato dice que la palabra artista le

provoca temor, pero también lo dice porque explica que la carrera de artista es larga y requiere de bastante trabajo.

Laureana vive su presencia en el campo artístico como algo, nuevamente, "natural", porque prácticamente nació dentro de él "no sé que pasaría si no fuera así, pero bueno es así, y digo no sé como que está bien serlo porque pues igual no sé es también una de las formas como para pues ser vista, estar en las exposiciones, para poder tener como los medios para hacer lo que quieres". René considera que se puede hablar totalmente de la existencia de un campo artístico en nuestro país.: Yukitzugu, también lo reconoce como un mundo que existe, pero del que a la vez quiere mantenerse alejado.

En cuanto al vínculo entre el público y los artistas, Renato había expresado que a él le interesaba causar risa, pero se da cuenta de que si provoca tal reacción, hay alguna relación con quien asiste a ver su trabajo? Dice: "soy muy tímido, me cuesta mucho trabajo acercarme o escuchar lo que opinan otras personas con respecto a la obra en particular a lo que se refiera (...) creo que podría mejorar mi relación con el público y eso tal vez me ayudaría".

Tanto René como Yukitzugu, tienen una postura mucho más pragmática sobre el asunto, los dos han expuesto tanto en lugares públicos, como en museos, René dice "Como también hago arte público ahí sí me interesa básicamente a las personas que está dirigido, pero cuando es una exposición en museo, muy poco, o sea la relación es casi, yo ni hablo, yo me voy a mi rincón, o sea está la obra y automáticamente hay un espaciamiento entre yo y obra y ya me voy, si alguien me va a hablar mal de la obra pues no me importa", pero afirma que si alguien se acercara a cuestionarlo, sí platicaría y le explicaría el concepto de la obra.

Yukitzugu comenta: "por ejemplo si expuse en *La Panadería* y luego en el MUCA Roma fue, bueno, fue por invitación y aparte porque necesito o sea para, si quiero seguir esa carrera, necesariamente necesitas tener como cierto curriculum, cierta carrera, pero a mí lo que más me gusta (...) [es] llegarle a la gente normal, común y corriente y por eso había hecho una exposición de fotografías dentro de un supermercado, envasé fotografías y las monté y fue muy

divertido porque la gente es gente normal, amas de casa o señores que acompañan a sus esposas y de repente se velan con estas cosas".

Tanto Yukitzugu como René piensan en a quién van a dirigir su discurso, o por qué están haciendo una cosa u otra.

René incluso dice: "soy una persona muy práctica entonces casi casi hago cuestiones como de estudio de mercado, publicitarias (...) lograr el efecto más rápido para mí carrera con lo que estoy haciendo, el reconocimiento necesario".

Laureana como ya tiene mucho más reconocimiento en su carrera, comenta la experiencia que en una de sus últimas exposiciones que fue en la galería OMR había mucha gente que no conocía, porque normalmente va su familia, amigos y gente "del mundillo", pero afirma que había mucho más gente "más allá como de un rango de acción ¿no? (...)había muchísima gente en serio (...) pero era así como de: "hay, sí, sí, sí gracias" ¿sabes? Así como estar atendiendo a 300 gentes, sí era así como demasiado, demasiado, salí como apabullada."

Por lo que se refiere a la comercialización de sus obras, ni Yukitzugu ni Renato han vendido obra, por otro lado, René y Laureana sí. René explica que ha vendido obra a coleccionistas jóvenes con estudios de arquitectura o diseñadores, y que lo que ha vendido ha sido en formato mediano.

Laureana sí ha vendido obra, pero no ha tenido interés en saber quiénes le han comprado, dice "o sea como que no quiero saber, digo, al menos que se lo vendan al MOMA o al no sé qué pues sí ¿no? Pero que si fulano de Televisa o mengano de no sé donde como que no." Y casi siempre ha vendido a través de galerías. Las obras que vendió fueron fotografías

Renato considera que le venta de obra y el que alguien se llame a sí mismo artista, es algo que requiere de tiempo, explica que el no ha vendido porque noha intentado ir a galerías, también dice que su obra es difícil de vender porque es video. Considera que si la obra es pensada para venderse, "está bien" pero vista como arte "es difícil encontrarle valor a las cosas", dice que el arte siempre ha tenido un valor La venta de su obra lo vería como una consecuencia o coincidencia feliz.

Yukitzugu dice que está bien "para la gente que hacen arte por amor al arte, o sea que realmente o que su trabajo vale la pena, creo que sí es justo que se les compre y, pero lo que he visto más aquí en México, (...) la gente que tiene dinero es la que está mejor conectada, entonces pueden colocar mejor sus trabajos y ellos son los que están como acaparando los espacios".

René considera que lo que se puede vender en el país es muy poco, que la lucha se da en términos de la obtención de becas, apoyos, proyectos comisionados, también dice: "me parece interesante lo que está haciendo la colección Jumex, no sólo comprar obra de artistas ya conocidos, sino también de gente emergente y esa cuestión de comisionar un proyecto"

Laureana dice "es de lo que vive uno o sea en realidad no hay otra cosa que puedas hacer más que dar clases o digo y además creo que a estas alturas es como un, así como un lujo poder vivir de tu obra y poder vender tu obra y seguir produciendo ¿no?"

Con respecto a las galerías Laureana dice "todo mundo que ve que las galerías son así como unos piratas que están ahí (...) me tocó ir a ARCO el año pasado y ves lo que hacen esas gentes y seguro que se merecen lo que están cobrando es como un trabajo estar atendiendo a gente que uno nunca lo va a hacer (...) igual y no es como lo más idóneo o lo que sea pero así es ¿no?"

Laureana, de cierta manera, se ha visto favorecida por las galerías, además está inmersa dentro del campo, por eso no hay ninguna intención de realizar transgresiones, ni siquiera en términos de revoluciones dentro del campo, en el sentido de piezas efímeras o algo similar.

Desde Bourdieu, el campo del arte, es un campo de autoconsumo, porque parte de la venta o de la circulación de obra, se da comúnmente por intercambios entre los mismos actores.

Renato las enlista: Tom Texas Holmes, Gabriel Acevedo, obras de Kelly y de él, Jerónimo Haggerman, Miguel Calderón y Gabriel Batiz. René dice que ha comprado como tres cosas e intercambiado y regalado, Laureana dice que mucho de lo que tiene se debe a intercambios, pero sí ha comprado.

En cuanto al vínculo de estos cuatro artistas con el espacio que venimos analizando cabe señalar que Renato expuso una sola vez en la Panadería, junto con Kelly, su novia. René conoció la Panadería desde 1994 o 1995 y expuso dos veces, una vez el sólo y otra con el Colectivo Mono, en ambas montó instalaciones. René vivió en la residencia de la Panadería. Yukitzugu conoció la Panadería en el 2001 y expuso una vez junto con Gonzalo. Laureana conoció la Panadería prácticamente desde el principio, expuso dos o tres veces.

Su experiencia en La Panadería fue, en general, positiva desde el punto de vista de estos artistas. Renato, por ejemplo, dice (...) lo que me da gusto es más bien pensar que compartir el espacio con muchos otros eso es más que nada, no sé si me ha beneficiado o no, me han llevado a otro lugares después de eso y curricularmente saber que estuve ahí, es como "hay, estuviste en la Pana"

René por su parte señala que más que exponer le sirvió vivir allí: "llegaban muchos curadores, artistas de varias partes, sacabas exposiciones, sacabas teléfonos, contactos y todo eso"

Laureana: "Creo que sí ... porque puedes poner cosas que no puedes poner en algún otro lugar no, como, que no necesariamente estas pensando como en venderlo o que lo va a ver cierta clase de público ¿no? Entonces es como, pues de repente si era como hacer lo que quisieras ... "

Los hábitos o el conocimiento son los que permiten la relación con el arte, situación que Renato expresa de la siguiente manera: "una vez más el arte y más ahora ni es apreciado por todos del mismo modo, cuando ve una pintura es una pintura y puede ser vista por todos, pero cuando vez en una galería tres ranitas colgando y esa es la expo es muy difícil llevarlo más allá de un círculo de personas, con cierta educación, con cierto grado de cultura y por supuesto que comen tres veces al día para que puedan atender esas cosas, creo que el arte social y el público tienen como gran barrera la educación y la cultura y eso, no puedes avanzar hacia un arte social si no existen como bases", también René cuestiona el trabajo de los que hacen arte social ¿de veras ellos pueden realizar cambios?. Renato establece que el problema puede estar en los contenidos que vinculen a los artistas y al público. (aclara que habla de públicos masivos).

Renato explica que a veces le gustaba mucho el arte que se exponía en *La Panadería*, pero otras no, lo odiaba y dice "hay cosas que en el tiempo en que las ví no las entendí yo y hoy entiendo la fuerza que tuvieron, tal vez cuando las ví pensé algo así como hay que mamada, y hoy que pasa el tiempo es como de no pues estaba bien."

A los demás, en general, no les agraba. René dice: "Mira, no va con mi género, tampoco al principio me gustaba mucho pero ya después como que un poco relacionándote ya con el rollo de la actitud del lugar ya como que les agarre la onda" Yukitzugu dice: "nunca, bueno, las veces que llegué a ir que eran como... no, en general no, en general no me gustaban, o sea lo que llegué a ver nunca me agradó mucho" Laureana dice "no, pero creo que era como muy valioso eso, ¿no?, o sea como que no eran cosas que se iban a mostrar en otro lugar (...)en general no, digamos no compartía mucho de esa estética de esa visión, pero vamos bueno sé apreciar que fue una cosa como muy importante ¿no?".

Laureana dice que sí tuvo reconocimiento social, Yukitzugu también, pero expresa que provocó asimismo enemistades y dice "lo que sentí, o lo que he escuchado a mi alrededor fue eso, como que era un grupo muy cerrado ¿no? Y que nada más invitaban a sus amigos y yo fui un colado, entonces.", pero agrega "que mucha gente lo reconocía es un hecho". Renato lo ubica en un ámbito muy local, pero que sigue estando acotado al campo artístico, dice: "Si dentro de algún círculo, no es muy conocida en CD Aragón te lo puedo asegurar, ni en la villa, dentro de la comunidad artística de Aragón o de la villa, no sé si exista siquiera, o ya sabes? O en Veracruz, no sé, en Sonora tal vez no la conocen, pero dentro de la CD de Méx. y dentro del mundo del arte de la CD de México, que es muy reducida, han de ser como treinta pelados, tal vez más, si es reconocida y creo que tiene una importancia muy fuerte, tan importante que no puede ser repetida ni nadie ha podido volver a empezar algo así, entonces creo que si se podría decir antes y después de la panadería dentro de lo que significa el arte en México"

René dice que el círculo del arte contemporáneo en México es tan pequeño, que la cuestión era como: "vamos a echarnos unas chelas en la Panadería y

exponer, pero era como un rollo muy eh... sectario ¿no?" también lo ve acotado al DF y a la gente que vive en la zona.

Renato considera que la Panadería legitimó el trabajo de los que expusieron: "sí, sí se convirtió en sí mismo en un lugar como legítimo a través de trabajo que legitimaba la obra de artistas y muy claro creo que es de las cosas más interesantes que pudo haber hecho". También Yukitzugu considera que tenía la capacidad de legitimar.

René casi tuvo que contener la risa ante la pregunta, pero él tal vez esté tan inmerso que considera que: "No, fue una cuestión de conectes (...) lo chistoso es que *la Panadería* era el lugar más famoso de México en Nueva York ¿no? Y pues o sea no Carrillo Gil, no Tamayo, sino *la Panadería*, o sea tu llegabas y decías "*La Panadería*" ay y la gente, como hablan venido muchas, había circulado gente tanto de allá para acá entonces eso funcionaba de esa manera ¿no? O sea expones en la Panadería y ya llegas con tu carpeta y dice Panadería y Ah bueno pasa de frente, no, pero la gente que ya era asidua al lugar tiene mucho que ver con el arte contemporáneo pues sí, ya exponer en la Panadería te permitía conocer más gente que te permite exponer en otros lugares, pero no, que te legitime [sic] el trabajo, no.

Aquí visto desde la perspectiva de Bourdieu, la manera en que la obra adquiere un valor, es justamente a través de las relaciones, que René ve de una manera desligada a las relaciones de la legitimación; desde Bourdieu, el valor se da a través de circuitos de consagración, que entre más complejos y ocultos estén, mejor.

Pero ¿cómo acercar el arte a la gente? ¿sirve de algo? ¿vale la pena? ¿quiénes están definiendo el patrimonio artístico?

Renato explica preocupación sobre estas cuestiones y dice: "es fácil hablar de carencia de educación y de cultura y de contenidos, una vez más y yo me lo pregunto todo el tiempo como se solucionan estas cosas, por parte de quien tiene que venir, el gobierno, la industria privada, la industria privada me daría terror que anduvieran metidos en todo, no puede ser eso ni tampoco puede ser gobierno,

asociaciones civiles me da también así como.... y recae una vez mas en el individuo en el artista."

René considera que dentro de la misma obra habría que plantear a quién va dirigida "si debe ser para la élite social, o para espacios públicos, como que ya eso se debe definir dentro del mismo concepto de la obra ¿no?, y dentro de las obras en sí, dice "de hecho es mucho de lo que tiene el arte mexicano contemporáneo, mucho cinismo con la cuestión social, o sea porque de repente parecen ser proyectos sociales pero es a la vez una especie de parodia, de ciertas cuestiones de la sociedad exponen en espacios públicos o son gente común y corriente pero realmente la mayoría no se cuestionan como, esa cuestión de lo que es trabajar con gente o lo que es para la gente ¿no?" dice: "pero pensar que el arte puede cambiar cosas o que el arte debe de ser revolucionario, esas cosas, es como de cierta manera ponerle un jaque mate, porque el arte siempre se va a mover en ese circullo por más público que lo quieras hacer"

Yukitzugu dice: "No sé pero si uno quiere exponer y eso, es porque tiene algo que decir y ese es como tu trabajo, o sea, lo que sientes, lo que estás viviendo a tu alrededor, de alguna forma lo aterrizas en tu trabajo, entonces se lo muestras a la gente y eso puede como alguna reacción o algún pensamiento, algún sentimiento, que a su vez genera algo que tú bueno, obviamente, ya no puedes como controlar, en ese sentido creo que sí, sí está muy ligado a la gente. A lo social"

A la pregunta acerca de cómo entienden estos artistas el campo artístico, — este cúmulo y de relaciones entre individuos que están en lucha por la última definición de lo que el arte—, respondieron de la siguiente manera. Renato explica: "Los gringos llaman lobing a toda esa actividad que tenga que ver con el convencimiento de otra persona, para lograr cierto beneficio de la primera, segunda o ambas partes. En México se llama cabildeo, lobing que es esta actividad, hay lobistas, gente que únicamente se dedica a hacer lobing, a hacer relaciones publicas entre gobierno y particulares en muchos casos, aquí parece que existe esa característica en donde para entrar ala comunidad artistica no solo se requiere del talento, gracia, capacidad artistica si así le quieres llamar, esa

percepción de la persona que lo hace distinto a la persona que es política, aunque sea un artista puede ser claramente político parece que hay atrás de todo ese como espíritu artístico si así le quieres llamar, hace mas falta que solo eso decir que eres artista y que tus acuarelas están bonitas, para poder pertenecer, buscar el espacio para poder ser reconocido como algo serio por las instituciones requieres de una cantidad de relaciones publicas y de lobings tremenda, eso si pasa mucho en México, pasa que hay un mundo del arte, que esta formado por distintas mafias, los de la vieja escuela, los que ahorita son como los que se llaman.... que por 10 años les van a dar todo el dinero y están los viejitos que ya no tienen que preocuparse como el maestro José Luis Cuevas que sigue atendiendo su obra que es terrible y están los jóvenes mexicanos y los jóvenes que van a venir, los que van a venir van como ascendiendo y van quedando como esas grandes figuras del arte que por supuesto tienen peso en el mundo del arte y este peso significa poder de decisión en cuanto a otros y eso es lo que si,... sucede a la fecha" Continua: "Pertenecer al mundo del arte no solo requiere de la personalidad ni talento y a veces ni del trabajo, requiere en muchos casos de donde estuviste, o de quien eres amigo y eso pasa constantemente."

Yukitzugu dice: Si es como muy, sí siempre te tienes que, si digo el que yo haya expuesto ahí en la Panadería fue por de alguna forma estar involucrado dentro del mundo de ellos ¿no? Que era a través de uno de mis jefes que es judío, Yoshua es judío, entonces... pero sí hay como un, si digo hay grupos que son, que todo se trabaja así, que son tribus ¿no? Y están en constante lucha entre ellos y si no perteneces a su grupo obviamente se te cierran las puertas. Siempre es así. Yukitzugu ve esto también como algo triste " no se enfocan en el trabajo de la persona , sino se enfocan en si eres conocido de, amigo de, ¿no? Que digo, también entre ellos hay gente que hace cosas buenas, pero se excluyen a muchos y de una forma que no es como coherente."

Laureana dice que ahora más que nunca, dice "de repente empiezan a haber como luchas de poderes, de "mirame a mí" "mirame a mí", "no te juntes con ese", o sea mucho más clavado ahora que nunca, probablemente estaba ahí latente ¿no? (...) es como una discusión así con artistas de qué tanto tu vida

social, tiene que ver como con tu trabajo ¿no?(...)como ir a la cena tal, o al coctel tal, te hacen estar "en" y como entonces ser tomado en cuenta es como esa red social que es necesaria, pero me parece también como, digo, necesaria pero absurda como que lo mejor sería como estar en casa trabajando ¿no? Y dejar la socialité para otras gentes ¿no?

La opinión de los cuatro artistas acerca de la existencia de ciertos grupos encargados de sancionar qué es legítimo y qué ilegítimo en el mundo del arte, es la siguiente. Renato dice: "No sólo la Panadería, el mundo del arte concede privilegios a amigos, el mundo del arte creo no sé en otros países, considero en México está un poquito de darle privilegios a aquellos que son amigos de los que pueden otorgar privilegios", también considera que "hay grupos que están bien marcados, grupos, tendencias y escuelas (...) conozco muy pocos artistas que vivan de vender su obras que de eso vivan, conozco artistas que eventualmente pueden vender obras y no parece como el objetivo principal parece que lograr el reconocimiento es lo más importante que obtener alguna retribución económica" En la visión de Renato, él considera que es más importante el reconocimiento que el bienestar económico.

René por su parte señala: "Sí, claro, hay grupitos..., lo que pasa es que tener un espacio para mí es básico o sea o una revista de arte, o un museo, todas esas cuestiones que la gente que lo maneja tiene que tener una filosofía ante el arte ¿no? Y una actitud ante el arte y también un grupo de amistades ante el arte y todo eso como que va definiendo lo que es el espacio, desde qué se expone, o sea de cómo es la fachada, de qué color, se pinta, cuál es el nombre, no? "

Laureana es mucho más sutil en afirmar que son grupos los que están encargados de definir lo que es válido o que vale la pena y lo que no, plantea que pareciera que sí, considera que "sí hay como mucha preferencia hacia cierta clase de curaduría, cierta clase de colecciones (...) de apoyos (...)de repente como muchas de las demás cosas se quedan así como, digo como que nunca llegan a, digo no pasan del X'Teresa, digo cuando bien les va, no pasan del MUCA Roma, o sea ahí, yo creo que ahorita hay como muchos más artistas de los que se da abasto, no? Como digamos la infraestructura cultural, y entonces bueno no sé más

bien de repente, suceden estas cosas que son los mismos curadores que escogen a los mismos artistas, pero yo no sé si es porque es una mafia que no lo creo o porque sí de verdad, no hay como muchas otras propuestas, veo de repente que sale alguien en Tijuana que es una cosa interesante, luego, luego, estalla como incluido en todas las exposicionesa estar en todos estos lugares digo probablemente es porque son buenos o tienen algo que decir."

Sobre la pregunta acerca de cómo se puede obtener prestigio o reconocimiento en el mundo del arte, obtuvimos los siguientes resultados.

Sobre esta pregunta, Renato considera que lo primero que habría de tener es "buenas ideas, eso es algo muy subjetivo, estas se forman a través de una cierta formación del individuo (...) luego es pertenecer a un grupo como una escuela de arte, pareciera que es el modo normal, creo que provienen a partir de eso relaciones públicas y luego a partir de eso viene como el trabajo del artista. Parece que es un 2% trabajo y un 98% de relaciones públicas, entonces el artista se convierte como en un publicrelacionista". Continúa diciendo "me gustaría creer y me encantaría creer que lo más importante es el trabajo, trabajo de artista pero el artista como tal no es remunerado, es difícil, como puedo pensar en ser prestigioso y en ser reconocido cuando nadie, cuando no tengo para vivir, es la parte difícil del reconocimiento."

René platica que estuvo leyendo un libro de un curador mexicano: Carlos Miranda, quien casi daba la receta, "decía antes de los veinticinco tienes que exponer en casi todos los espacios independientes famosos, haberte conocido a todos los curadores independientes reconocidos de la ciudad a los 27 o 28 ya tienes que haber tenido mínimo la beca de jóvenes creadores y si es posible ganar un premio y a los treinta tienes que ganar el FEMSA o un festival grande para que ya después lo curadores (...) seas parte del mundo y te empiecen a llamar, ese era el recetario, pero reconocimiento, prestigio, o vivir de eso, son cosas diferentes." Considera que el arte, también tiene submundos del arte y que el campo de acción es grande, el tiene sus miras puestas fuera de México, especialmente en Alemania aunque dice "yo creo que trabajar un poco en México que si te creas un poquito de prestigio".

Yukitzugu dice "estoy en eso ahorita, estoy iniciando", sin embargo, considera que lo más importante es estar trabajando y recuerda el libro *El arte de vivir del arte* y dice que hay una frase "a mayor producción, mayor proyección", sin embargo dice que es triste, pero "sí tienes que salir a venderte, a tocar puertas y a ver quién te puede exponer, publicar".

Ante la pregunta ¿Consideras que te has hecho de un nombre? Yukitzugu, sobre el día de su exposición en la Panadería, dice "Gonzalo es muy famoso y a mí nadie me conoce", de manera que reconoce que está empezando su carrera como artista. René dice, que es muy difícil para el artista darse cuenta de eso, que es muy relativo, sin embargo, que cuando lo inviten a una bienal, entonces diría que sí, "porque una bienal necesita un cierto reconocimiento de tu obra ¿no?". Laurena dice que es algo de lo que nunca va a estar segura, dice "creo que está bien así, como donde estoy, digo ahorita, digo igual voy a querer más". Renato duda de poder llamarse artista.

3.5. El público

Para el estudio del público, se realizaron encuestas durante diferentes exposiciones de la Panadería, de las noventa y tres personas a quienes se les entrevistó 53 fueron hombres y cuarenta mujeres.

El 80% son mexicanos por nacimiento, de los cuales el 68% nacieron en el DF, el 13% en otros Estados y el 19% en otro país. Vemos que incluso es mayor el número de visitantes extranjeros que del interior del país.

Su rango de edad va de los 18 a los 53 años de edad, el público es mayormente joven, ya que el promedio de edad se ubica en 30 años y las edades que más aparecen son 24 y 25 años.

Según los resultados de la encuesta el 97% vive en la ciudad de México, 2% en los Estados, y sólo el 1% vive en otro país; así vemos que gran parte de los asistentes habitan en la ciudad y que los visitantes extranjeros de la Panadería, también viven en la ciudad.

Dentro de este conjunto que vive en la ciudad de México, el 12% habita en la Condesa, por lo que no podemos decir que la mayoría del público era gente que habitaba en la misma colonia. Llamamos la atención zonas de altos ingresos como: Las lomas de Chapultepec, Las Palmas, La Herradura y San Jerónimo, junto con zonas medias como la misma Condesa, La Escandón, Narvarte y Del Valle, entre las zonas con menores recursos: Tláhuac, Azcapotzalco y Gustavo A. Madero.

Este estudio también nos permite ver que las relaciones entre clases se dan también a partir de los gustos, en el caso de la Panadería, aparentemente el público es diferente, pero se homogeneiza a través de los hábitos.

Alex Dorfsman, el director de la Panadería, considera que entre el público, habla "los de siempre" pero que también se conjuntaban diferentes personas en cada exposición.

Del conjunto de entrevistados, el 14% era la primera vez que visitaba la Panadería, esto puede atribuirse a los invitados de los expositores, el 16% conoce a la Panadería desde hace algunos meses, y la mayoría que es el 70% la conocen desde ya varios años, incluso desde el inicio. Pero no sólo la conocían, sino que eran asiduos al lugar, ya que la mitad de los asistentes, el 49%, afirmó haber asistido al menos seis veces o bien tantas veces que ya habían perdido la cuenta. Sobre la frecuencia de su asistencia la gran mayoría, casi el 70%, había asistido por última vez, hace seis meses o menos.

Si conjuntamos el 70% que la conocen desde hace varios años, junto con el 70% que había asistido desde seis meses atrás, tenemos un público que conoce al lugar y que mantiene una relación cercana con él. *La Panadería*, pues contaba con un público propio. Al respecto Yoshua Okon, dice "hay un público que es muy fiel, que ha venido a lo largo de los años y siempre se llena, entonces obviamente sí hay como una buena respuesta del público"⁹⁵

Pero junto con esta asistencia frecuente y con la relación cercana al espacio, también habría que ver el vínculo del público con los integrantes de la Panadería, así, el 45% demostró conocer entre uno o todos los que han participado en el espacio. También se les preguntó si conocían al artista que

⁹⁵ Ibidem

estaba exponiendo, el 53% contestó que no y el 45% que sí, de manera que también la mitad del público sabía qué era lo que se iba a exponer.

Definitivamente los días de mayor asistencia, eran los días de inauguración y Armando considera que "un buen día para la galería llegaban veinte personas en un día después de la inauguración"⁹⁶

El nivel de estudios de los asistentes, se ubicaba entre preparatoria, estudios universitarios y maestría. El 22% estudian preparatoria, el 66% que era la mayoría, tenía o realizaba estudios universitarios, el 12% había realizado una maestría; de manera que el 78% de los asistentes a la Panadería tenía estudios universitarios o más, lo que los ubica conformando un grupo con alto nivel educativo y estos años dedicados a la escuela hablan del capital cultural que se ha obtenido con el tiempo y que les ha facilitado obtener cierto hábitus y gustos relacionados con éste.

Sobre el área de estudios en la que se encuentran, están las artes, la humanidades, ciencias sociales, administrativas y otras, pero definitivamente la mayoría se ubica dentro de las artes, porque el 65% de los entrevistados estudian o estudiaron arte, el 12% se enfocó a las ciencias sociales y el 10% a las humanidades, las ingenierías equivalen al 7% y el resto, a los demás rubros.

Alex Dorfsman dice: "es un público, en general, el público de arte ¿no? Que es muy pequeño en cierto sentido (...) el que va a las mismas exposiciones" pero también dice que tiene, asimismo, una apertura a los jóvenes y a gente que quiere ver cosas nuevas o acercarse al arte.

Efectivamente, el público es joven, con alto nivel de estudios y que estos están relacionados con el arte, pero también, dentro de sus actividades productivas, el 46% afirma dedicarse al arte.

De manera que su competencia artística, o su capacidad de observar e interesarse por las exposiciones de *la Panadería* es muy alta.

También mostraron conocer otros espacios de arte, de los cuales también son asiduos, mencionaron sitios que están mayormente dedicados al arte contemporáneo o que lo exhiben con frecuencia, así como espacios que aunque

⁹⁶ Entrevista a Armando, 22 octubre de 2002.

no lo exhiban muy seguido, en la exposición a la que asistieron, si se presentaba algo contemporáneo, nombraron a: el Museo Tamayo, el MUCA CU, MUCA Roma, Carrillo Gil, Laboratorio de Arte Alameda, Garash, el Chopo, El Palacio Postal (Vidarte), X'Teresa Arte Actual, El museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), la galería OMR, el Centro Nacional de las Artes con la exposición "arte joven", el centro de la imagen que entonces presentaba la bienal de fotografía, el Museo Nacional de Arte con "Lugar (es) la urbe y lo contemporáneo", Mexican art academy con "cer0" y Epicentro.⁹⁷ De donde el 17% de los asistentes fue al Museo Tamayo en donde se exhibía a los artistas nórdicos. Estos espacios fueron enlistados por casi la mitad del público, que tiene un gusto y una práctica asidua hacia el arte contemporáneo, en donde la *Panadería*, estaba incluida.

El 17% de los entrevistados mencionó exposiciones de artistas consagrados: Frank Lloyd Wright estaba en el Museo de Arte Moderno, Chillida estuvo en Bellas Artes, El auditorio Nacional con Felguérez y también se menciona una exposición de diseño industrial como fue la de Wirkala en el Franz Meyer.

El 36% restante mencionó otros sitios como el palacio de minería, la casa del lago o el IFAL.

Se mencionaron dos exposiciones fuera del país, una en Colombia y otra en la Gagosian gallery de Nueva York, que hablan también de la movilidad internacional que tenían no sólo los artistas de la *Panadería*, sino también su público.

Acerca de los medios a través de los cuales los asistentes se enteraron de los eventos, tenemos que la mitad del público se enteró por amigos y familiares, después el 20% iba porque conocía al artista, el 14% fue porque lo vio en algún medio (internet, mail, radio, publicaciones).

Alex Dorfsman, sobre el público, también dice que influye mucho quién esté dirigiendo, que cuando estuvo Artemio (integrante del equipo anterior de la *Panadería*) él traía mucha gente, pero que también vinieron amigos suyos cuando

⁹⁷ Ver anexo 2

él se integró, considera que empezó a venir mucha más gente, sobre todo los últimos meses de la Panadería ya que tuvo más difusión, dice "mucha gente joven que no tenía mucho que ver con la escena artística que eso me pareció increíble"⁹⁸

Verónica considera que asistían todos aquellos que puedes encontrar en otras exposiciones y en otros lugares, pero que sí cambiaba la gente. Expresa que no ha habido cambios en el público, sino que hubo un incremento en éste, dice "cada exposición venía gente (...) que yo nunca había visto dentro de la galería."

Armando, quien tenía una mayor relación con el público, ya que era quien recibía a la gente, entre otras de sus funciones, dice que los que asistían, a muchos ya los conocía, y a los que no, los conoció ahí; y que el ambiente en general de la Panadería era muy relajado, dice que estaba abierta a todo el público "no era de etiquetas", la entrada era libre, sin embargo el público pertenecía a la comunidad artística joven, aunque señala que después llegaron críticos o directores de museos. Considera que "La Panadería llegó a tomar un lugar como de medidor de lo que estaba pasado en la comunidad artística joven, y que lenguajes se estaban proponiendo".

En general, por lo que hemos visto, el público eran jóvenes con un alto nivel educativo, la mayoría con estudios universitarios, que estudian o estudiaron artes, humanidades o ciencias sociales, clases medias o altas con cierto poder adquisitivo, con una asistencia asidua a museos y exposiciones y con un gusto hacia el arte contemporáneo.

En respuesta a los comentarios de Alex, Armando, Verónica y Yoshua, he preferido mostrar tal cual las respuestas de los asistentes, con el objeto de no perder la riqueza de sus comentarios, o de no transgredir lo que dicen.

Con respecto a lo que pensaba el público de ellos: tenemos que hubieron opiniones favorables descritas como: "Bien el staff, "amena", "interesante", "buena gente", "se la pasan bien", "me gustan", "agradable", "accesible"; "bien", "el más abierto de México", "Gente interesada en el arte", "pienso que todos son amables".

⁹⁸Entrevista a Alex Dorfman, 11 octubre de 2002

Entre las opiniones en contra: "Mamona en general"; "fríos"; "medio artistas y medio bola de mamones"; "pura persona con aires intelectuales"; "resistencia"; "a echar desmadre, a socializar, a ver quién viene"; "gente a hacer *socialité*"; "no veo mucha gente interesada en la obra, a echar chela y platicar"; "algunos vienen a socializar y otros menos a observar las obras de nuevos artistas"; "mucha gente que no tiene idea".

Algunos otros expresan que son normales, no dan ninguna opinión, no contestaron o dicen no conocerlos.

Hubieron cuatro personas que los describieron como "diferentes", pero, describen de distinta manera lo diferente; alguien dice que es "gente que busca algo diferente" que más bien sería con respecto a intereses, alguien dice "son muy diferentes todos" que se refiere al público; otro más explica "es gente que ve las cosas de manera diferente a los demás" que tiene que ver con la percepción.

Por otro lado, alguien los describió como "de chile, dulce y manteca", alguien considera que es heterogénea la gente de la Panadería, otro dice "gente de todo tipo" y "otro público que no va a otros lugares", es el último comentario.

Otros comentarios aluden a "lo divertido" o a que "se la quiere[n] pasar bien".

Contrario a los comentarios sobre la "diferencia", alguien dice que la gente "es homogénea, por intereses similares" y alguien más los ve como "personas que se gustan".

En esta pregunta hubo un problema dentro del planteamiento, ya que de entrada no se deja claro, si con "la gente de la Panadería", nos referíamos al público, a la gente que asiste a las exposiciones o bien al staff.

Algunos utilizan una serie de adjetivaciones para describirlos aparece muchas veces que los identifican como: "fashion", incluso, "ultra fashion", "avant-garde del arte joven", que son "personalidades", "avanzados", "divertidos", "agradables", "chidos", gente "chistosa", "cultura", "relajada", "variable", "trance", "MTV lovers", "yuppies", "SOHO mexicano", "weird" y, alguien dice "puro pandroso".

Otros dan una visión de acuerdo al arte, y dicen que es: "alternativa", "experimental", "gente que conoce el tipo de trabajos que se exhiben", "un grupo

que está produciendo un tipo de arte", "gente buscando nuevas alternativas" para expresarse", "comprometidos con su propuesta ya sea curatorial o conceptual", "bastante alternativa", "se expresan", "están como en identidades".

Alguien que da su explicación y se pone en una posición superior dice: "ha habido exposiciones no muy trascendentes, a veces la gente se conforma con cosas muy sencillas", "desubicada", "fuera de contexto artístico", "dudosa como artista", "propuesta ambigua", "hay personas que son demasiado excéntricas pero no tienen propuesta"

Sobre el espacio alguien más afirma que está "bien interesante el espacio" y alguien más considera que "ha sido un grupo muy importante para la recomposición del arte contemporáneo en la ciudad de México", alguien completa diciendo que el lugar es "un buen espacio, pero a veces no entiendo el mecanismo de selección y entonces cuestiono a los artistas".

Otros más los describen como jóvenes, adolescentes o jóvenes interesados en el arte moderno.

Otro grupo de entrevistados da su opinión desde el campo: son "el mismo círculo", "son un grupo muy limitado", "gente del medio artístico", "gente que busca integrarse a un círculo artístico y todo lo que conlleva".

Desde un punto de vista más social, tenemos: "hay muchos que vienen porque venir a la inauguración es estar 'in' y a la mitad le interesa el trabajo de los nuevos artistas", alguien más dice "los estereotipos de gente bien se reúnen en lugares como éste, sólo por estar en algún lado, no por seguir el trabajo de un artista, pero quien sabe, estoy suponiendo".

Entre espacios similares a la Panadería, ellos mencionan: *La másmedula*, *La estación*, *Programa*, *Garash*, *Art and idea*, *Epicentro*, *Mono* (aunque ya no existe), *X'Teresa*, *Temistocles* (que tampoco existe ya), y *Laboratorio Arte Alameda*. Veinte de los entrevistados asisten a estos otros espacios con cierta frecuencia.

Las opiniones sobre si les gusta el arte que se expone en la Panadería, se dividen entre los que sí les gusta y consideran que "es una propuesta bastante original y diferente", "exciting", "ajá me late lo alternativo", "me gusta pensarlo

(reflexionarlo)", "nuevas propuestas, exploraciones que se salen de lo repetitivo", "diferente", "propone", "original", "buenas propuestas, modernas", "es como una sobred denominación del arte contemporáneo", "sí es una forma de expresión", "sí arte actual=no arte, vida=no arte", "siempre buscan guardar su línea", "alternativo", "gente nueva con conceptos interesantes y auténticos", "distintas percepciones de lo comúnmente llamado realidad", "dinámico", "interesante rompe con lo tradicional" "no es mi sabor, pero sí me gusta, tengo otra concepción del arte", "padrísimo", "por joven, por alternativo", "se distancia de los términos convencionales de la oferta", "me interesa porque soy artista visual", "*refreshing*", "las inquietudes más jóvenes", "sí porque son artistas experimentales y uno puede observar diferentes propuestas", "hay propuestas interesantes, internacionales", "fresco, espontáneo", "funciona como propuesta aunque la mayoría están bien probadas", "actual", "lo de hoy", "es un tanto divertido", "por su desempeño y ganas de su arte", "lleno de luces", "no sólo cuadros, otros materiales", "es algo diferente, no son cuadrillos", "hay cierta imaginación", "está loco", "la mayoría de las veces me parecen buenas propuestas, por lo menos diferentes".

Algunos dicen que a veces les gusta y a veces no: "que es bien divertido, a veces no", que "depende del artista", "en muchas ocasiones es reiterativo y con muchos clichés", "a veces es mejor que otras", "en ocasiones no entiendo lo que quieren decir", "hay veces que no hay mucha calidad y hay veces que sí hay cosas buenas", "a veces la museografía no es muy buena (...) demasiada improvisación en un espacio pequeño", "varía la calidad", "algunas ocasiones no me parece importante ni experimental", "se me hace bueno pero no me interesa en lo personal ese tipo de obra", "muy inestable la calidad del trabajo", "la curaduría es un poco amigüera", "a veces no me gusta la calidad", "son ideas involuntarias", "no hay que rebuscarlas mucho", "contemporáneo, diferente al arte de los museos", "hay veces que son demasiado alternativos y llegan a lo ridículo", "hay ocasiones que no les creo", "medio locochón, no le veo sentido", "algunas cosas el 80% no me gusta", "me gusta porque se arriesga", "a veces me parece irreverente e irrelevante", "comprendo que una propuesta contemporánea no debe ser contestataria, ni siquiera propositiva, pero creo que la seriedad en manufactura y

discursividad debe ser algo neto", "a veces es una mamada de arrebato de insomnio", "a veces siento que no tendría que estar expuesto", "es muy abstracta y conceptual", "más o menos porque no conozco mucho", "en esta ocasión no, se me hace una burla o es demasiado subjetivo", "está hecho con las 'patas' no hay concepto, no pensaron en hacerlo", "depende el 30% si se me hacen propuestas interesantes, con contenido. Hay unas que no dicen nada"

Alguien dice: "es interesante, no puedo decir que me gusta, pero me parece una propuesta alternativa que abre el horizonte de lo que es el arte".

Entre los que dicen que no les gusta el arte: "me ha decepcionado la propuesta, se ha quedado en el intento", "es superficial", "se me hace muy parco", "no aportación, línea continua, sin algún objetivo real por el arte, ni futuro alguno", "no hubo una explicación clara de lo que se está exhibiendo"

La gran mayoría considera que la Panadería sí era diferente a los museos y galerías, pero construyen su discurso sobre la diferencia en distintas vertientes.

Unos dicen que era diferente respecto al funcionamiento del espacio porque: "no se nota ninguna onda burocrática", "sin tanto protocolo", "manejado por artistas", "no tiene fin de lucro, como fin principal", "está sometido por particulares, no está sometido por museos y galerías del Estado, de igual manera muchos sitios así no se sostienen por sí mismos mucho tiempo", "no cobran, está limitado el horario, no tiene mucha difusión", "es una galería no comercial, propone cosas diferentes".

Otros no sólo hablan de que sea diferente por el funcionamiento del espacio, sino que añaden: "todos son diferentes, las organizaciones, las personas encargadas, el lugar, el círculo aquí en la Roma-Condesa. Diferente de lo que se expone en Iztapalapa", "por la ubicación, barato, plataforma de intercambio con artistas extranjeros, más underground, no es comercial".

Otros establecen la diferencia en lo divertido del espacio: "la gente que se viene a divertir", "expo reven", "no exposición aburrida", "lo que aquí se podía mostrar o ver era divertido, muy sano en relación a lo que se ve ya a escalas comerciales", sin embargo alguien dice que "pese a que se jacta de ser divertido, no lo es tanto". Otros también dicen que es diferente porque se venden cervezas.

Algunos ven la diferencia respecto al arte que se exhibe: "no hay espacios para el arte conceptual", "presenta cosas que difícilmente veríamos en otros espacios", "por albergar propuestas de los que emergen de lo visual", "artistas alternativos", "actuales del mundo", "es muy diferente la forma en que la gente expresa su arte", "por la diversidad de temáticas, de propuestas", "escapa a lo que es el arte de la galería", "exhiben otro tipo de obra", "las galerías se han puesto en la labor de no dejar que las propuestas sean mostradas, acortando el arte a los estándares de estética de cada galerista", "le dan la oportunidad a proyectos alternativos", "rompe los espacios designados habitualmente y las concepciones tradicionales del arte", "es un lugar para la onda de hoy, como una galería pero más vanguardista".

Algunos más lo consideran como un espacio libre: "se presenta de manera menos formal", "libre", "más relajado", "independencia", "libertad de ejecución", "no hay tanto el formalismo", "alternativa, más libre", "más abierto, siento que yo podría exponer aquí", "más libre", "menos opresivo que otros puedes convivir", "no es tan formal", "da apertura a diferentes disciplinas", "apertura a otras cosas aunque no me interesen", "no es prejuicioso", "da más opciones a distinta gente, no sólo a la élite", "a cualquiera con un buen trabajo que quiera mostrar", "el lugar es más formador (didáctico) gente conocida, comunidad"

Con respecto a la concepción del espacio dicen: "no es común encontrar espacios así en la ciudad", "siempre las exposiciones son muy en forma, hay un orden de espacios y aquí cualquier cosa [te puedes mover]", "por el espacio, los otros están divididos en salas, este es más bien un solo espacio", "está más chico", "el museo es más grande entonces hay mucha gente y no hablan nada, aquí pueden hablar sobre la exposición", "es un espacio donde se ve el arte de una manera más íntima", "muy inhabitado, le faltó impulso", "*underground*", "es una desintoxicación y un buen lugar".

Algunos lo ven como más social: "más a hacer social, en lugar de ver lo que se expone", "el museo es más de aprendizaje [aquí] centro de reunión con los amigos", "mucho aspecto de fiesta, de espacio social, con el pretexto del arte", "es

más familiar, más chico". "las galerías son más mamones, es una mezcla de ambos más local, familiar".

Otros ven la diferencia, respecto a que la mayoría son jóvenes: "jóvenes tienen la posibilidad de exponer, que no son famosos", "artistas emergentes", "por ser de chavos artistas le da una puerta de expresión a la gente que está empezando a crear y en museos si no llevas determinada carrera no te dan un espacio.". "El proceso creativo es de madurez también"; "propuestas de jóvenes, aunque no sean de calidad, que pueda exponer gente que a veces no lo puede hacer, está bien"; "de chavos jóvenes".

Algunos dicen que en un principio era diferente, pero que "poco a poco se fueron estableciendo (mainstream)", otro dice "Sólo por el origen", "ya no porque antes lo era, ha cambiado demasiado". Otro más considera que ha sido un parteaguas dentro del medio.

Los que consideran que el espacio no es diferente, aunque son la minoría, dicen por ejemplo: "no requiere de tanta burocracia, sino de amiguismo", "es igual lo mismo, negocio", "es lo mismo, pero con chelas, sin lana", "el espacio físico en sí es diferente, pero al final es la misma mamada, aunque tiene lo suyo, está cagada", "a veces en realidad el arte contemporáneo está tan homogeneizado que ya no hay diferencia", "es 'diferente' cuando se presenta pura basura", "es un espacio donde se expone arte y la gente viene a las inauguraciones a tomar y desde mi punto de vista resulta lo mismo", "es igual, los mismos artistas, perfectamente integrado", "no hay un punto específico por el cual sea diferente".

Sobre el cierre del espacio, algunos muestran tristeza diciendo: "Triste, necesito este espacio para el arte", "es una lástima un lugar único"; "muy triste (espacio de culto)", varios consideran que es una "lástima", lo extrañaré, "deberían haber más espacios, que bueno que lo conocí antes de que cierren, "lamentable", "es muy lamentable", es una tristeza, me gustaría que siguiera abierto. Habría que explorar algunas vías para que siguiera", "muy triste, va a hacer mucha falta", "me apena mucho", "Me parece muy triste pues en México no existen apoyos suficientes, de hecho son contadas las galerías como ésta", "me parece que es una desgracia que en vez de que se apoye a la creatividad se

desmante la labor que este tipo de lugares están haciendo.", "decepcionante", "que pena que cierren", "una lástima se perdió más en la guerra, pero una verdadera pena", "que triste, es una lástima ¡yo había expuesto aquí una vez", "estaría bien que hubieran más lugares como éste donde pudieran impulsar a más artistas", "es triste que se cierre por la falta de cultura en México y se debería de apoyar más estos lugares", "Es muy buen lugar. Estoy triste que cierre aquí", "lo siento", "me apena".

Otros manifiestan su desacuerdo: "no entiendo por qué lo cierran", "debería permanecer para eso se abren los espacios", "está mal", "es cerrar un espacio que mucha gente lo necesita", "malo", "se quita un espacio", "las cosas que se exponen no necesariamente son de artistas conocidos", "un mal presagio", "mala onda", "mal", "no debería cerrar", "menos alternativas", "está mal porque no le dan oportunidad a artistas vanguardistas"; "no debería de cerrarse es de los pocos que hay", "lástima, no llegamos a absolutamente nada"; "No, por qué nos dejan sin un espacio tan chido", "gacho", "no me late", "se cierra un excelente espacio para artistas", "está mal", "hay pocos espacios", "les deberían dar chance", "hay mucha gente que le gusta", "que es tonto que se cierre con todo, ya con el nombre y las exposiciones interesantes". " Esta mal debido a que en todos los espacios se puede dar algo bueno en algún momento", "no es bueno el cierre porque es uno de los espacios que nos permite exponer nuestras ideas y sentimientos", "muy negativo porque es un espacio alternativo, diferente y le da la oportunidad a jóvenes, lejos del circuito comercial", "no lo deben de cerrar le quitan espacio a los chavos", "está mal el cierre de cualquier espacio artístico", "mal, el concepto es chido, se explotaría bien si se respaldarán en organización, difusión y en los artistas que requieren difusión", "es un concepto muy chido"

Algunos muestran una clara indignación con expresiones como: "¡culero! Miguel y Yoshua qué onda, por qué no vienen.", "está de la burguer", "resis!", "es una mierda que lo cierren", "que mala onda, se me hacía un espacio con el ambiente, la forma de estar, un espacio no tan explotado, gente que busca una oportunidad", "me quedé con ganas de exponer, Tenía ideas. No soy el único. Me dejaron plantado"

Otros piensan que no debería cerrarse: "erróneo, lo que hace falta son espacios", "debería seguir abierto, no debería de ser, hay poco lugares", "no deberían de cerrarlo porque es una oportunidad para quienes hacen arte muy diferente y no tienen espacios para darlo a conocer", "este tipo de lugares alternativos no deben de cerrarlos, deben incrementarlos".

Sobre la cuestión del dinero, alguien dice "ruego al Santo niño de Atocha que solucionen el problema de los dineros".

Desde una visión internacional, dicen: "En Canadá y Nueva York es referencia", "Creo que Nueva York le quitó mucho crédito a Miguel [Calderón, miembro fundador del espacio] en la Pana y no se me hace justo. Hay muchas personas detrás de esto pero no justifica el cierre de un espacio para el arte a nivel internacional"

Otros dicen que *la Panadería*: "es un lugar clásico, pienso que se ha convertido en un espacio importante", "es un espacio como con renombre", "no me encariñé mucho con el lugar, pero sabía que era un punto de encuentro", "es una especie de atraso en cuanto a la difusión de lo artístico", "se termina la oportunidad de gozar de este espacio que se presta al desparpajo y al arte menos solemne", "es un espacio que apoya a la juventud".

Entre otros desacuerdos de que la Panadería cierre, dicen: "es la única galería que había en la condesa", "han de tener sus razones", "se cierra porque no hubo estructuración desde el inicio. Se fue deteriorando

Otros, pocos, mantienen una visión cíclica, dicen que: "es un ciclo, está bien", "es un ciclo que tiene que terminar", "cumplió su ciclo", "cumplió su cometido", "todo tiene un ciclo y ya".

Los que consideran que está bien que cierre dicen: "ya era necesario, ojalá Yoshua abra otro espacio replanteándose, "ya era tiempo", "esta chido", "ya iba a llegar, ya era noventero, así era".

Otros dicen que no pasa nada, "me daría lo mismo", "se me hace común", algunos mencionan que no sabían que cerraba el espacio y alguien más dice "si le dieran o encontraran un objetivo de mover el "ARTE" y ocuparan este espacio para darle oportunidades a los que necesitan y tienen hambre de arte".

Conclusiones

A través de esta tesis hemos visto que el campo artístico mexicano existe y que ha ido fortaleciéndose históricamente, para su estudio, lo agrupamos en generaciones que se encontraban inmersas en las luchas por la legitimación del arte.

Iniciamos con los muralistas, pasamos por la ruptura, los grupos y los alternativos, considerando también los medios a través de los cuales se volvieron importantes.

En el último capítulo nos concentramos en el caso de la Panadería que forma parte de los alternativos, vimos a los actores inmersos dentro del funcionamiento y reconocimiento del espacio: artistas, público, medios de comunicación y críticos.

La Panadería se ubica dentro del arte contemporáneo mexicano, ligado al arte conceptual, o lo que se llamó en nuestro país medios alternativos, nació en 1994 y mantuvo ocho años de trayectoria, cerrando el 29 de septiembre de 2002, en donde ganó más reconocimiento a partir de que muchos artistas que habían expuesto ahí, también consiguieron más capital dentro del campo, durante estos años se realizaron 118 exposiciones, la Panadería también contaba con una residencia para los artistas y jamás hubo comercialización de la obra.

Tuvieron intercambios en el extranjero con Europa, Canadá, EU y Latinoamérica, les permitió también ser reconocidos internacionalmente, principalmente en Nueva York. También recordemos que tanto Yoshua como Miguel Calderón, fundadores del espacio estudiaron, uno en EU y el otro en Canadá. En su afán de darse a conocer internacionalmente y de tener intercambios hubo épocas en que prácticamente no había mexicanos exponiendo.

Sus expositores eran tanto personas que ya tenía una carrera y artistas emergentes. Esto en la vida media del espacio y hasta el final, ya que en un inicio eran emergentes prácticamente todos.

En un inicio ellos se presentaron como los recién llegados que proponen estrategias de subversión aún limitadas al campo artístico.

Pero ¿por qué razón se concibieron como alternativos? Primero, era un discurso sobre la diferencia, en el sentido de que se veían a sí mismos como distintos y que estaban generando un arte alejado de las expresiones de los demás. Efectivamente eran alternativos en dos sentidos: en el tipo de arte que estaban realizando y en que conformaron ciertos espacios específicos para su difusión, como fue la Panadería, la mayoría destaca por su corta duración, alrededor de dos años y que cierra fundamentalmente por la escasez de recursos económicos, ya que estos espacios funcionan como escalones o eslabones para después ingresar a lugares mucho más reconocidos como galerías comerciales o museos.

La Panadería estaba ubicada en la Colonia Condesa, que tuvo un gran despegue económico y que dentro del campo artístico también se ubica en las zonas en donde hay museos y galerías.

Inició coordinado por artistas y en el 2000 forma una estructura similar a la de las galerías, lo que ocasionó un aumento en los gastos operativos y la cuestión financiera fue el punto más fuerte para el cierre del espacio

En cuestión de recursos económicos, no puede considerárseles "independientes" ya que siempre tuvieron apoyos de becas, tanto del FONCA, CONACULTA, como de la beca Rockefeller, el PAC, así como patrocinios por ejemplo de Tequila Cuervo.

Aunque el arranque de la Panadería fue informal "galería de cuates", en sus últimos dos años terminó organizándose de manera similar a las galerías, en donde dejó de ser manejado por artistas, tenía una estructura y cierta burocratización.

En general, se exhibía arte conceptual, en donde son importantes los discursos que se crean con la pieza y en ocasiones los contenidos tienen más relevancia que la obra misma, entre los medios que más usaron fueron: fotografías, instalaciones, videos, películas, acciones (happening), multimedia, audios, escultura y performance.

Entre sus estrategias de difusión estuvo al principio el volanteo, siempre hubo la comunicación persona a persona, y el último año tuvieron promoción en la estación radioactivo 98.5, en el canal MTV y en algunas revistas.

La Panadería no estuvo del todo abandonada de la prensa, aun cuando la publicación de eventos fuera muy irregular, estos escritos ocasionaban también la presencia de críticos y curadores asistentes al espacio.

Fue a través de relaciones sociales que la Panadería pudo tener procesos de legitimación dentro del campo y de generar valor simbólico, la legitimación se dio a través de ciclos de consagración, con los diferentes elementos que permiten la autonomía del campo como la prensa, los curadores, los críticos, espacios de exhibición, entre otros.

La manera en que una obra adquiere un valor es justamente a través de las relaciones y que según Bourdieu, el valor se da a través de circuitos de consagración que entre más complejos y ocultos estén, mejor. Ya que entre los mismos artistas se ayudaron para conjuntar esas relaciones. Por ejemplo, para 1996 Miguel Calderón ya era joven creador del FONCA.

El arte contemporáneo en la ciudad de México es un círculo muy pequeño en donde prácticamente todos se conocen y es un subcampo dentro del campo artístico.

La Panadería conllevó procesos de legitimación pero ¿acaso logró un nivel de legitimación y consagración equivalente al de un museo? Este es uno de los cuestionamientos de esta tesis, porque vemos que efectivamente hubieron procesos, pero ¿se puede decir que la Panadería tuvo una legitimación a ese nivel?

La Panadería estaba en un lugar intermedio dentro del campo artístico, no era una institución netamente sacralizadora como puede ser un museo pero tampoco se podía ubicar a un nivel (dentro del campo) exponer en un jardín o una cafetería.

Sobre los asistentes tenemos que eran un conjunto muy homogéneo: jóvenes con un alto nivel educativo, la mayoría con estudios universitarios en artes, humanidades o ciencias sociales; clases medias y altas con una asistencia

asidua a museos y exposiciones y que han generado un gusto hacia el arte contemporáneo.

En este sentido, cuando no nos damos cuenta de la presencia de los *habitus*, podríamos pensar que estos encuentros son casuales, pero el que uno pueda encontrarse con otros, en mucho se debe, a las posiciones y disposiciones en el espacio social, situación que influye en los gustos y, por tanto, en el interés de ver arte y de ver cierto tipo de arte.

Entre los artistas entrevistados y que expusieron al menos una vez en la Panadería estuvieron: Laurena Toledo quien ya tiene amplio reconocimiento, al igual que Yoshua Okón el dueño y fundador de la Panadería, René que está como en proceso de consolidación, Yukitzugu y Renato aún son emergentes. El espacio también permitió fortalecer la consolidación de carreras.

Bourdieu considera que el artista puede conseguir beneficios simbólicos sacrificando los económicos como es el caso de la mayoría, y que el capital económico y cultural heredado juega un papel fundamental y es visible en los artistas entrevistados.

Es importante ver que el arte contemporáneo es susceptible de convertirse en el patrimonio artístico y por lo tanto, es importante preguntarse ¿quiénes son los que lo están definiendo? Y ¿de qué manera? Que son las cuestiones en que se centra esta tesis en donde *La Panadería* se insertó en un conjunto de asociaciones que luchaban por el reconocimiento de su arte. Ciertos artistas que expusieron ahí lograron obtener mayor reconocimiento a través de elementos como su capital y sus ciclos de consagración.

Glosario

Fauvismo.-escuela francesa de mitad del S.XIX. Se opone al impresionismo. Presenta la libertad de expresión a través del uso de colores puros y exageración en el dibujo y la perspectiva que aturde y alumbraba. Representantes: Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck.

Expresionismo.-Habría que aclarar que no hubo un grupo con este nombre; sin embargo, se reconoce como parte de este movimiento a Kirchner, Kokoschka, Nolde, Wassily Kandinsky y Franz Marc. Ellos trataron de mostrar las preocupaciones de su tiempo, descubrieron que las composiciones abstractas pueden ser tan efectivas como las figurativas. Se dice que no poseían teorías, sólo mostraban juventud e impaciencia. Utilizaban el arte para transmitir experiencias personales, y consideraban a éste como medio de protesta.

Pop. (arte)- El término fue usado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway en 1954, como un distintivo para el arte popular. Alloway extendió el término en 1962 para incluir la actividad de artistas quienes estuvieron tratando de usar imágenes populares en un contexto de "arte serio". Entre sus representantes tenemos a: David Hockney, Derek Dossier, Andy Warhol, Jim Din, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, James Rosenquist y Harold Rosenberg.

Happening.-Un happening es un trabajo artístico que envuelve la interacción con la gente y cosas en un escenario dado o una situación. Los pintores pop de Nueva York fueron los que dieron origen al happening, la meta fue producir un contexto emocional y cuando éste termina, el trabajo de arte también.

Arte conceptual.- La mayor parte de las ideas de esta corriente fueron introducidas por Marcel Duchamp en 1917. el artista francés proclamó que estaba más interesado en las ideas en torno a las obras que el producto final. El *readymade* de Duchamp era el arte como una idea, tomar un objeto de la vida cotidiana descontextualizarlo llevándolo a un museo y convirtiéndolo en arte. Los conceptuales consideraban que el lenguaje y sus ideas eran la verdadera esencia del arte, para la mayoría de los artistas el lenguaje funcionó como una herramienta.

Artistas:

Estados Unidos: Kosuth y Victor Burgin

Alemania: Beuys

Inglaterra: Harold Hurrell, Terry Atkinson, On Kawara

Francia: Daniel Buren, Bernard Venet, Mel Ramsden

España: Silvia Gubern, July Guasch

Performance.- concepto que surge en los setenta, y se refiere a expresiones de tipo teatral, que a diferencia del happening no tiene interacción con el público, aunque nacen como expresiones efímeras, también se hace registro en video

Instalación.- Estructuras artísticas complejas, que comprenden videos exhibidos en uno o varios monitores, diversos objetos, y otras manifestaciones plásticas; por lo general, incorporan también al espectador, por la vía de circuitos cerrados de TV. Todos estos elementos son integrados en un espacio físico (sala de galería o museo), con una intención unitaria que se mantiene mientras existe la instalación, ya que una vez desmontada, deja de existir, para quedar solamente registrada en fotos o videos.

In situ.- es una obra efímera que está directamente relacionada con el espacio en donde va a ser expuesta.

Anexo 2

Organización del arte plástico en la ciudad de México:

- o Museos: Apoyados Por El Gobierno, Privados, Universitarios
- o Galerías
- o Centros Culturales y Casas De Cultura
- o Fundaciones
- o Colecciones
- o Asociaciones
- o Subastadoras
- o Espacios Alternativos
- o Otros: Jardines del arte, metro, aeropuerto...

Museos apoyados por el gobierno

Museo del Carmen.- Revolución esq. Monasterio San Angel 56162816 Martes a Domingo de 10-16:45

Museo Nacional de Arquitectura.-Martes a Domingo. 10:30-18:30. Avenida Juárez esq. Eje Central Lázaro Cárdenas. Centro.

Museo Nacional de Culturas Populares .- Martes a Domingo de 10-18 .Av. Hidalgo 289 Col del Carmen

Museo Nacional de Arte (MUNAL).- 10:00 a 17:00 Tacuba 8 Centro.

Museo Rufino Tamayo.- Paseo de la Reforma y Gandhi. Polanco 52866519 Martes a Domingo de 10-18

Museo de San Carlos.- Miércoles a Lunes 10-18. Puente de Alvarado 50. Col. Tabacalera

Museo Escultórico Geles Cabrera.- Xicoténcatl 181. Esq. Corina. Col del Carmen. Coyoacán. Previa cita. 566883016

Museo del Palacio de Bellas Artes.- Avenida Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas. Centro

Ex' Teresa Arte Actual.- Licenciado Primo Verdad No.8. Centro

Museo Casa de la Bola Domingo 11-17 \$20* Parque Lira 136 Tacubaya 55155582

Museo Nacional de la Acuarela Mexicana.- Salvador Novo 88 Col. Barrio de Santa Catarina 55418001

Museo de la Ciudad de México.- Pino Suárez 30 esq. República del Salvador

Museo de la Alameda.- M-D de 10-18. Plaza de la Solidaridad

Museo de Arte Moderno.- Paseo de la Reforma y Gandhi. Bosque de Chapultepec 5536313 52118331 M-D 10-18

Museo Mural Diego Rivera.- Colón No.7 esq. Balderas Centro Histórico 06050 Del. Cuauhtémoc tel. 6120354, fax 5102329

Museo Diego Rivera. Anahuacalli.—Calle del Museo 150 Col. San Pedro Tepetlapa 56173798

Museo Casa-Estudio. Diego Rivera y Frida Kahlo.- Diego Rivera y Altavista San Angel Inn 55501189

Museo-casa de Leon Trotsky.- Av. Río Churubusco 410 tel. 55 54 06 82

Museo Casa Frida Kahlo: La casa azul.- Martes a Domingo 10-18. Londres 247. Col del Carmen 5545999

Museo de la SHyCP. Antiguo Palacio del Arzobispado. Moneda esquina Licenciado Verdad. Centro Histórico. Martes a Domingo de 10-18
Casa Museo Luis Barragán. General Fco. Ramírez 14. Col. Tacubaya tel. 55-15-49-08 L-V 10-14 y 15-18. \$40 gral, \$15 estudiantes cultinex@prodigy.net.mx (m. Constituyentes).
Laboratorio Arte Alameda.- Dr. Mora 7, Centro Histórico 55-12-20-79. M-D 10-18 hrs (m.Hidalgo)
Museo Franz Meyer. Av Hidalgo 45. Plaza de la Santa Veracruz (frente a la Alameda), Centro Histórico 55.18-22-65 M-D 10-17 hrs. fmayerdf@data.net.mx www.arts-history.mx/museos/museofranzmeyer
Sala de Arte Público Siqueiros. Tres picos 29, Polanco. 52-03-58-88 y 55-31-33-94 M-D 10-18hrs. <http://siqueiros.inba.gob.mx> siqueiros@correo.inba.gob.mx
Museo de Arte tridimensional (Museo de arte contemporáneo. (inaugurado el 6 de junio del 2002).
Hacienda del Rosario s/n Col. Prados el Rosario, Azcapotzalco, 53-52-80-14, 10-17 hrs.
Museo de Arte regional (Cultura popular). (inaugurado el 6 de junio del 2002)
Museo Fuego Nuevo.- Cerro de la estrella s/n colonia Veracruzana, Iztapalapa
Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Paseo de la Reforma, Bosque de Chapultepec.
Museo del Caracol.- Rampa de acceso a Castillo de chapultepec. Bosque de Chapultepec

También tenemos a las Pinacotecas:

Pinacoteca Del Templo De La Enseñanza (Templo De Nuestra Señora Del Pilar) .-Donceles 102 2º. Piso. Centro
Pinacoteca de la Profesa .-Templo de San José El Real en Isabel la Católica 28, Centro.

Museos Privados

Hay diversos museos que se han ido constituyendo por medio del capital privado.

Entre éstos tenemos al **Museo Dolores Olmedo Patiño** que se encuentra ubicado en la Noria en Xochimilco, aquí, expone las obras que ha ido coleccionando, entre las que destacan las de Diego Rivera y Frida Kahlo. La Sra. Dolores Olmedo es considerada como una de las más importantes coleccionistas de nuestro país.

El museo **Soumaya**, está ubicado en Plaza Loreto y Cuicuilco. Altamirano 46, Tizapán. San Angel, que expone, principalmente, la colección que han ido recabando de piezas de artistas mundialmente conocidos como Rodin, de quien tiene más de 70 obras, está abierto de Miércoles a Lunes de 10-18:30; hay cierta predilección por el arte consolidado a nivel mundial. Propiedad de la esposa de Carlos Slim (accionista mayoritario de Grupo Carso que incluye empresas como Telmex, Sears, Inbursa, Mix up)

El **Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil**, está en Avenida Revolución 1608 en San Angel 55503483 55501254 55501254 555066260 está abierto de Martes a Domingo de 10-18, está formado por la colección de quien lleva su nombre, en un edificio que estaba construido inicialmente para la atención médica. Actualmente están invitando a la comunidad a formar parte de la sociedad de amigos de este museo.

El **Museo José Luis Cuevas** que está ubicado en la calle de Academia No. 13 en el Centro histórico, aquí se exhiben principalmente los trabajos de José Luis Cuevas y además algunas exposiciones temporales.

Museos Universitarios

El Museo Universitario Contemporáneo de Arte (MUCA) .- Costado sur de la plaza de rectoría. Ciudad Universitaria 56220402
MUCA Roma.- Tabasco 73. Entre Frontera y Mérida. Roma 55110925
Museo Universitario del Choppo.- Dr. Enrique González Martínez No.10 Santa María la Rivera. Produce artes visuales de vanguardia, proyectos experimentales, propuestas de grupos marginales y artistas jóvenes.
Antiguo Colegio de San Ildefonso.- Justo Sierra 16. Centro
Universidad Claustro de Sor Juana .- Izazaga 92 Centro Histórico
También tenemos a la U.A.M con su Casa Del Tiempo ubicada en Pedro Antonio de los Santos #84 Esq.Gral. Tornel, San Miguel Chapultepec

Galerías

La existencia de galerías ha sido muy cambiante, debido a que no venden y se convierten sólo en espacios de discusión, ya que únicamente una mínima parte de todo el arte es comprado, por lo tanto, la venta de un solo cuadro ha de sufragar cientos de otros en los que se invirtió para promoverlos como catálogos, espacios de exhibición o publicidad, que no aportaron utilidades porque no fueron vendidos. Recientemente la mayor parte de los productores ceden la distribución de sus obras a intermediarios, la distribución y los datos que se manejan para vender son los que le dan su valor a la obra.

A las galerías se les ha reprochado que obedecen al mercado y que difunden al artista desde su propio criterio y de una manera demasiado comercial, no obstante, hay artistas que reconocen que la existencia de galerías ha sido un apoyo importante y básico para su carrera, incluso, se les puede considerar como necesarias. Las galerías, así como los historiadores y críticos de arte sólo han sido intermediarios, pero pueden ser tan relevantes como para hacer crecer o decaer a un artista.

Entre las galerías en la ciudad tenemos:

Casiano García.- Hotel J.W Marriott Andrés Bello 29 Local2 Polanco. 52810142
Digital Epsom.- Ejército Nacional 926 P.B. Polanco 53284000
Galería de la casa de la cultura Venustiano Carranza.- Lázaro Pavía 226. Jardín Balbuena
Galería de arte Arcos Ittati.- Centro Corporativo Arcos Bosques. Paseo de los Tamarindos 400 P.B.12 Bosques de las Lomas tel.52580317
Galería de arte mexicano.- Gob. Rafael Rebollar 43. Col. San Miguel Chapul 52731261 y 55151636
Galería Enrique Guerrero.- Horacio No. 1549- A. Entre Solón y FC Cuernavaca Col. Polanco 52802941
Galería del Lago de la Casa del Lago. 2ª. Sección antiguo bosque de Chapultepec
Galería López Quiroga.- Aristóteles 169 esq. Horacio. Polanco
Galería Trazo. Arte Contemporáneo Latinoamericano.- Noche de Paz 14-16 Col. Vista Hermosa 58120024
Galería Alberto Misrachi.- Presidente Masarik 83. Esq. Taine Polanco. Tel. 55316439 y 55315052
Hotel Nikko México. Campos Elíseos 204. Polanco 52803866
La Esmeralda.—Centro Nacional de las Artes. Río Churubusco y Tlalpan
Juan Martín .-Dickens 3313 C.P. 11560. Polanco 52808212
Luis Nishizawa.- Entrada Libre. Avenida constitución 600. Col. Barrio de la Concha Xochimilco.
Luciano Spano.- Julio Verne 14 Col. Polanco 52800436 y 52801723
Metropolitana.- Medellín 28 col. Roma

Mont Ugalde.- Lord Byron 53 Col. Polanco esq. Campos Eliseos

Oscar Román.- L-V 11:00-19:00 Entrada Libre. Julio Verne 14. Polanco 52800436

QMR.- Plaza Río de Janeiro 54 Col. Roma 5511179 y 52071080

Praxis.Arte Internacional.- Arquímedes 175. Polanco 525 25488113

Recoleta Gouda Art Gallery.- Centro comercial Interlomas P.A. Local 2019. C.P 52760 tel. 525291-9384

Tlalli de Corett.- Río Sena 49 Col. Cuauhtémoc

Salón de la plástica mexicana.- Colima 196. Roma/Donceles 99.- Hay venta de obras, pero pertenece al INBA.

La Galería.- Responsable Sr. José Manuel Rosano Lugar Director Dirección Altavista No. 120 - 3 Colonia San Angel C.P. 01000 Referencia Entre Revolución y Periférico Teléfono 5616-2428 5616-2295 Fax 5616-2295 E-mail lagaleriamx@hotmail.com

Galería de la Casa de Cultura Alamos Postal .-Responsable C. Reyna María Quiñones Espinosa Lugar Directora Dirección Isabel la Católica No. 806 Colonia Alamos C.P. 03400 Referencia Entre las calles de Xola y Correspondencia, cerca del Metro Xola Teléfono 5590-6487

Galería de la Casa de Cultura Alicia Santillana de Guajardo Quinta Alicia.-Responsable T.S. Ma. Inés de Paz Carranza Lugar Directora Dirección Niños Héroes de Chapultepec No. 53 Colonia Niños Héroes de Chapultepec C.P. 03440 Referencia A dos cuadras de la Clínica 10 de Tlalpan, cerca del Metro Villa de Cortés, entre 5 de Febrero y Calz. de Tlalpan Teléfono 5579-5983

Galería de la Casa de Cultura Letrán Valle.-Responsable Sonia Habid Benet Lugar Directora Dirección Matías Romero No. 280-Bis esq. Monte Albán Colonia Letrán Valle C.P. 03650 Referencia Entre Vertiz y Eje 6, entre las calles Angel Urraza, Monte Albán y Motocintla Teléfono 5539-3852

Galería del Centro Cultural Niños Héroes Américas Unidas. Responsable Sra. Martha Laura Covián Hernández Lugar Directora Dirección 5 de Febrero, esq. Ramos Millán Colonia Américas Unidas C.P. 03610 Referencia Entre el Metro Villa de Cortés y Nativitas Teléfono 5579-0247 Fax 5579-0247

Galería Raúl Anquiانو (Casa de la Pirámide) Responsable Pintor Jorge del Angel Lugar Encargado Dirección Calle 24 y Cda. Pirámide Colonia San Pedro de Los Pinos C.P. 03800 Referencia Sobre Periférico y San Antonio, frente a Gigante San Antonio Teléfono 5273-7475 5271-3628 Fax 5516-8115 E-mail morelos@servidor.unam.mx

Galería Albatros Responsable Sra. Liliانا Martínez de Talancón Lugar Directora Dirección Francisco Sosa No. 266-6 Colonia Barrio Santa Catarina C.P. 04010 Referencia Esq. Francisco Sosa y Dulce Olivia Teléfono 5658-6454 Fax 5658-6454 E-mail liliana-MARTINEZde@coireoweb.com Delegación Coyoacán

Galería Alfredo Ramos de la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles Responsable Lic. Guillermina Arreguín Guevara Lugar Coordinadora Dirección Francisco Sosa No. 202 Colonia Barrio Santa Catarina C.P. 04010 Referencia Entre Progreso y Melchor Ocampo, frente a la Plaza Santa Catarina, cerca del Metro Viveros Teléfono 5659-3937 5658-5519 Fax 5658-5519

Galería del Museo Nacional de la Acuarela Responsable Prof. Alfredo Guati Rojo Lugar Director Dirección Salvador Novo No. 88 Colonia Barrio Santa Catarina C.P. 04010 Referencia Cerca del Metro Miguel Angel de Quevedo, entre las calles de Miguel Angel de Quevedo y Francisco Sosa Teléfono 5554-1801 Fax 5554-1784

Galería Fundación Octavio Paz A.C. Responsable Dr. Guillermo Sheridan Lugar Director Dirección Francisco Sosa No. 383 Colonia Barrio Santa Catarina C.P. 04010 Referencia Teléfono 5659-5797 Fax 5554-9705 E-mail www.fundacionpaz.org.mx

Galería Arte y Corte Aca Responsable Sr. Ignacio Farías Villanueva Lugar Director Dirección Orizaba No. 42 Local 3-13 Colonia Roma C.P. 06700 Referencia Entre Puebla y Plaza Río de Janeiro Teléfono 5514-7348

Galería Boutique de Arte la Chapelle Responsable Sra. Helen Espinoza Ladrón de Guevara Lugar Gerente General Dirección Pachuca No. 82 Colonia Condesa C.P. 06140 Referencia Teléfono 5553-3485

Galería de la Casa del Poeta Responsable Sra. Ma. del Carmen Férrez Kuri Lugar Directora Administrativa Dirección Av. Alvaro Obregón No. 73 Colonia Roma C.P. 06700 Referencia Entre Mérida y Córdoba Teléfono 5533-5456 5207-9336 Fax 5533-5456 5207-9336

Galería de la Casa Lamm Responsable Lic. Elia Luque Lugar Directora de Artes Plásticas Dirección Av. Alvaro Obregón No. 99 Colonia Roma C.P. 06700 Referencia Entre las calles de Córdoba y Orizaba Teléfono 5511-0899 5514-4899

Galería del Ateneo Español Responsable Leonor Sarmiento Lugar Presidenta Dirección Isabel la Católica No. 97 Colonia Centro C.P. 06010 Referencia Contra esquina al Claustro de Sor Juana Teléfono 5709-3630

Galería del Centro Cultural José Martí Responsable Gladys Robles Sánchez Lugar Director Dirección Dr. Mora No. 1 y Av. Hidalgo Colonia Centro C.P. 06010 Referencia Metro Hidalgo Teléfono 5521-2115 Fax 5518-1496 E-mailccjosémartí@correoweb.com

Galería del Centro de la Imagen Responsable Lic. Patricia Mendoza Ramírez Lugar Directora Dirección Plaza de la Ciudadela No. 2 Colonia Centro C.P. 06010 Referencia A una cuadra del Metro Balderas, a un costado de la Biblioteca México Teléfono 5709-5914 Fax:57096058...Emailcimagenl@conaculta.gob.mxhttp://www.conaculta.gob.mx

Galería del Museo Casa de Carranza Responsable Arqueólogo David Aceves Romero Lugar Director Dirección Río Lerma No. 35

Colonia Cuauhtémoc C.P. 06500 Referencia Río Lerma esq. Río Amazonas, a cuadra y media de la Bolsa de Valores, paralela a Reforma Teléfono 5535-2920 5546-6494

Galería del Teatro Sergio Magaña Responsable Mtro. José Luis Chavira Lugar Director Dirección Sor Juana Inés de la Cruz No.114 Colonia Santa María la Ribera C.P. 06400 Referencia Atrás del Metro San Cosme
Teléfono 5547-0931

Galería Fomento Cultural Banamex A.C. Responsable Lic. Cándida Fernández de Calderón Madero No 17 2º Piso Colonia Centro C.P. 06010 Referencia Entre las calles de Bolívar y Gante Teléfono 5225-0247 5225-0242 5225-0236 Fax 5225-0068 E-mail

Galería Lourdes Chumacero Responsable Sra. María Chumacero .Estocolmo No. 34 Colonia Juárez C.P. 06600 Referencia Entre Reforma y Hamburgo Teléfono 5514-0646 Fax 5525-4413

Galería Maren Arte Moderno Responsable Sr. Enrique Jiménez. Hamburgo No. 175 A Colonia Juárez C.P. 06600 Referencia Entre Lancastres y Florencia Teléfono 5514-4341 5208-0442 Fax 5533-3904

Galería Michel Responsable Srita. Leticia Arroyo Quezada Belgrado No. 15 Colonia Juárez C.P. 06600 Referencia A media cuadra de Reforma y Estrasburgo Teléfono 5207-0216 Fax 5207-1589

Galería Talento Mexicano Responsable Ricardo González Garrido Orizaba No. 101 Colonia Roma C.P. 06700 Referencia Cerca del Metro Insurgentes Teléfono 5511-5150 5514-6909 Fax 5511-5150
Email tal_mex@infosel.net.mx

Galería de la Casa de Cultura Guadalupe Insurgentes Responsable Prof. Ricardo Beltrán de la Cueva Carlos Taza s/n, esq. Excélsior Colonia Guadalupe Insurgentes C.P. 07870 Referencia Entre las calles de Roberto Gayol y Carlos Daza Teléfono 5517-1051 5759-0427

Galería Rafael Solana Responsable Lic. Mario Francisco Lemus Av. Instituto Politécnico Nacional s/n Colonia Magdalena de Las Salinas C.P. 07760 Referencia Esq. Eje Fortuna .Teléfono 5747-3500 Fax 5754-2541 Delegación Iztapalapa

Galería del Centro Cultural Iztapalapa Responsable Alvaro Antonio Rubio Av. Díaz Soto y Gama s/n Colonia Unidad Vicente Guerrero C.P. 09200 Referencia Entre Combate de Celaya y Periférico Teléfono Delegación Magdalena Contreras

Galería El Último Río Responsable Lic. Alejandro Cruz Márquez Av. Camino Real de Contreras No. 27 Colonia La Concepción C.P. 10830 Referencia Entre Alvaro Obregón y Manuel Castrejón. Dentro del Foro Cultural de la Delegación Magdalena Contreras Teléfono 5645-1219 Fax 5645-1219

Galería del Bosque del Centro Cultural Casa del Lago
Responsable Mtra. Gilda Cárdenas Piña Lugar Bosque de Chapultepec, 1a. Sección Colonia Bosque de Chapultepec 1a. Secc. C.P. 11100 Referencia Entre el Zoológico y el Lago Teléfono 5553-6318 5553-6362 52116086 Fax 5286-2605 E-mail notilago@servudir.unam.mx

Galería del Lago del Centro Cultural Casa del Lago Responsable Mtra. Gilda Cárdenas Piña Lugar Jefe del Área de Exposiciones Dirección Bosque de Chapultepec, 1a. Sección Colonia Bosque de Chapultepec 1a. Secc. C.P. 11100 Referencia Entre el Zoológico y el Lago Teléfono 5553-6318 5553-6362 5211-6086 Fax 5286-2605 E-mail notilago@servudir.unam.mx

Galería Estela Shapiro Responsable Sra. Estela Shapiro Víctor Hugo No. 72 Colonia Nueva Anzures C.P. 11590 Referencia Entre Gante y Mariano Teléfono 5254-1916 5254-1986 5254-2109

Galería Nacho López del Centro Cultural Casa del Lago Responsable Mtra. Gilda Cárdenas Piña Lugar Jefe del Área de Exposiciones Dirección Bosque de Chapultepec, 1a. Sección Colonia Bosque de Chapultepec 1a. Secc. C.P. 11100 Referencia Entre el Zoológico y el Lago Teléfono 5553-6318 5553-6362 5211-6086 Fax 5286-2605 E-mail notilago@servudir.unam.mx

Galería Praxis Responsable Sr. Alfredo Ginocchio Arquímedes No. 175 Colonia Polanco Reforma C.P. 11550 Referencia Esq. Homero Teléfono 5254-8813 5255-5700 Fax 5255-5690 E-mail www.praxis-art.com

La Galería Responsable Sr. Fernando Rosano Colmenero Prado Sur No. 404 - B Colonia Lomas de Chapultepec C.P. 11000 Referencia Entre Explanada y Monte Atheros Teléfono 5520-4039 Fax 55204039 E-mail laGALERIAMx@hotmail.com

Galería Casa Cultura Venustiano Carranza Responsable Prof. Manuel Santa María Samartín Lázaro Pavia No. 226 Colonia Jardín Balbuena C.P. 15900 Referencia Entre Fray Servando y Lorenzo Boturinni, junto al Cine Venustiano Carranza y a espaldas del edificio Delegacional Venustiano Carranza Teléfono 5552-7209 Fax 5764-1771

Galería de la Casa de Cultura Enrique Ramírez y Ramírez Responsable Profr. Sergio Gómez Saucedo Vidal Alcocer No. 280 esq. Peña y Peña Colonia Morelos C.P. 15270 Referencia Entre las calles de Berriozábal y Ferrocarril de Cintura Teléfono 5702-6709.

Garash Galería. Alvaro Obregón 49. Tel.52079858 www.garashgaleria.com

La másmedula galería. Bucareli 128, garage 10. Centro histórico, México, D.F. tel. 55-21-74-30

Galería Juan Martín. Dickens 33-B. Polanco.

Rubén Gallo Galería, Medellín 57ª. Col. Roma

Galería HR. Parque España 47, Col. Condesa. México, D.F; haydeer@art-idea.com 52-11-71-92 y 52-11-69-42 L-S 12-18 y previa cita.

Galería Central del Centro Nacional de las Artes.-Río Churubusco y Tlalpan, Col. Contry Club

Galería de la Torre. Centro Nacional de las Artes.- Río Churubusco y Tlalpan, Col. Contry Club

Galería de la SHCP.- Guatemala 8 Centro Histórico, 55-21-46-75, 55-18-55-92

Galería Kin.-Altavista 92. San Angel 55-50-89-10

Galería López Quiroga

Nina Menocal.-L-V 9-19hrs y S-D 10-14hrs. Col. Roma

Mexican Art Academy. Copilco el Alto

Galería Pecanins.- Durango 186. Col. Roma 55-14-06-21 L-V 10:30-14:30 y de 16:30 a 19:30 hrs.

Galería Manuel Felguérez.-Prolongación Canal de Miramontes 3855 Tlalpan 55-11-27-61 L-V 11-18 hrs

Galería metropolitana.- Medellín 28 Col. Roma, 55-11-08-09

Galería José María Velasco.- Peralvillo 55 Col. Morelos M-D 9-17 hrs. 55-26-91-57 y 57-72-05-42

Galería Mayra Nakatani.-Chihuahua 97. Col. Roma 55-64-93-58 L-V 10-18 hrs nakatani@prodigy.net.mx

Arte joven.com Out gallery. Colima 179, Roma, 68000 info@artejoven.com 52-45-03-49

Landucci Arte. Colima 233. Roma

Lourdes Sosa. Ibsen 33-A Polanco 11560. Tel 52-80-68-57 lourdessa@yahoo.com

La galería. Zacatecas 93, Roma, 06700, 55-64-74-43 y 55-64-74-86. lagaleriamx@hotmail.com

Mobiliare. Campos Eliseos 363. Loc. A. Polanco 11560. México tel. 52-80-89-27 imobiliare@compaq.net.mx

The gallery. Art and design

VMR. Córdoba 37-9, Roma, 06700, tel. 55-11-43-50 y 55-11-15-94

Galería José Luis Benlliure.- Facultad de Arquitectura, UNAM, CU.

Cdm galería arte y cultura. Saltillo 134, entre Benjamín Franklin y Baja California col. Roma 55-15-75-66

Galería de la Representación del Edo. De Quintana Roo en el D.F. Alvaro Obregón 161, Col. Roma 52-42-01-70 ext.2728

Galería del Auditorio Nacional.- Paseo de la Reforma 50, Col. Chapultepec Polanco, 52-82-16-24

Galería Juan Martín.- Dickens 33-B Polanco 52-80-02-77

Kurimanzutto.- Col. Condesa

Interart.- Dickens 33-C Polanco 52-82-20-02 L-V 9-18 hrs interart@prodigy.net.mx

Ana Quiljano galería de arte.-Providencia 85-5 Col. San Jerónimo Lídice San Angel 5959740

Art Forum Galería de arte.- Bosque de Duraznos No.65 301B Col. Bosques de las Lomas, 5966434

Galería de arte contemporáneo.- Medellín 65 Roma, 5334607

Arte núcleo, Galería de arte. Edgar Allan Poe, 308 Polanco 2543732

Arvil, Galería de arte. Cerrada de Hamburgo No.7 Zona Rosa 525 57 73

Balance galería de arte. Monte Ararat 220. Lomas

Casa de la Paz, Galería de arte. Cozumel 33, Roma 2 86 53 15

Casa de las brujas, galería de arte. Plaza Rio de Janeiro 56 Roma, 533 07 55

Centro de estudios brasileños, galería de arte.- Copérnico 71 Col. Anzures 5 45 34 35

Centro libanés, galería de arte.- barranca del muerto y dos de abril. Col. Florida

CUC.- Odontología 35. Copilco Universidad

Galería del círculo. Hamburgo 12 Zona Rosa 5 14 22 03

Coyoacán, Galería de Arte.- Fernández Leal 58 Barrio de la Conchita Coyoacán 6 89 02 10

Cristóbal, Galería de pinturas, Hamburgo 165 B Zona Rosa 2 07 79 34

Crowne Plaza, Galería de arte. Paseo de la Reforma 80, Col. Cuauhtémoc 7 05 15 15

El Juglar, galería de arte.- Manuel M. Ponce 233. Col. Guadalupe Inn 6 60 79 00

Enrique Romero, galerías de arte. Av. Polanco No.8, Polanco 2502614

Expositum, galería de arte.-Expositum, galería de arte. Campos Eliseos 71-BIS Polanco

Frida Kahlo, galería de arte.- Jalapa 213 Roma 574 13 22

Gabriela Orozco, Galería de arte.- Salamanca 17, Roma 5 11 87 34

Grupo arte contemporáneo, galería de arte.- Altavista 106 San Angel Inn 5 48 70 79

Kahlo-Coronel, Galería de arte.- Carmen 17, Altos Ermita Chimalistac. San Angel Inn 5 48 22 79

Lanai, Galería de Arte.- Hamburgo 151, Zona Rosa 5 11 33 32

Los talleres, Galería de arte.- Francisco Sosa 29 Coyoacán 6 58 72 88

Lotería nacional, galería de arte (vestíbulo).- Edison 15 col. Centro 5 92 69 77

Mer-kup, Galería de arte.- Moliere 328-c Polanco 5 20 73 27

Morandi, Galería de arte.- bosque de Duraznos 187-29ª Col. Bosques de las Lomas 5 96 13 07

Naucalpan, Casa de cultura.- Lomas Verdes esq. Baden Powell. Parque Naucailli 5 60 63 19

930, Galería de arte.- Homero 930 Polanco 5 31 18 13

Ponce, Galería de arte.- Belgrado 5 Zona Rosa 5 11 22 98

Qualli, Galería de arte. Ejército nacional 340 Polanco 2 54 78 77

Rafael Matos, Galería de arte.- Montes Urales Sur 5730, Lomas de Chapultepec 2 02 60 66

Rodríguez Caramazana, Galería de arte.- Horacio 1132 Polanco, 2 50 13 65

Romano galería de arte.- Dinamarca 11 Juárez 5 35 06 75

Sloane Racotta, galería de arte.- Plaza del carmen 25. Col. San Angel Inn 5 48 96 30

Summa Artis, Galería de arte. Hotel Presidente Chapultepec Campos Eliseos 218-a Polanco, 2 50 51 98

Tere Haas- Galería de arte.- Génova 22-C Zona Rosa 5 11 61 34

Tlalpalli, Galería de arte.- Santa Catarina 207-6 San Angel Inn 5 50 30 40

Val ray, Galería de Arte.- Paseo de la Reforma 412-A Zona Rosa 5 14 45 89

Centros Culturales Y Casas De Cultura

Hay apoyados por el gobierno y de iniciativa privada. Se incluyen ambos. Entre estos tenemos:
Casa Lamm.- Alvaro Obregón 99. Col. Roma 55144899

Centro Cultural Jaime Torres Bodet.- I.P.N
 Casa de la Cultura Jesús Romero Reyes.-Culliacán 103. Hipódromo Condesa. 55847511, 52646501
 Nuevo Centro Cultural de Tlalpan.- Camino a Santa Teresa y Zicatépetl. Bosque de Tlalpan 56063839
 Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles. Francisco Sosa 289 Col. Del Carmen Coyoacán
 Centro Cultural José Martí.- Dr. Mora Esq. Av. Hidalgo, Delegación Cuauhtémoc Tel.55 21 21 15 Y 5518 14 96
 Casa de Cultura Isidro Fabela.- Plaza de San Jacinto No. 15, San Angel
 Ateneo Español de México.- Isabel la Católica 97 ,esq. San Jerónimo, Centro Histórico 57 09 36 30 y 57 09 00 27
 Centro Cultural Las Bombas.- Gregorio Torres Quintero y Prolongación Quetzal s/n, Col. La Purísima. Delegación Iztapalapa, a un costado el deportivo La Purísima
 Casa Refugio Citlaltépetl.- Calle Citlaltépetl # 25, Col. Hipódromo Condesa, (entre Campeche y Amsterdam)
 Ex convento de San Lorenzo.- Ex Convento De San Lorenzo Belsario Domínguez # 22, Centro Histórico.
 Casa de cultura Jesús Romero Flores.- Culliacán No. 103, Col. Hipódromo de la Condesa Atrás de Av. Nuevo León
 Centro De La Imagen .- Plaza De La Ciudadela No.2 Esq.Balderas. Centro Histórico
 Casa De Cultura Azcapotzalco.-Pedro Antonio de los Santos # 84, Esq. Gral. Tornel, San Miguel Chapultepec. Metro Juanacatlán L1
 Casa del risco.-Plaza de San Jacinto 15, Col. San Angel, tel. 56-16-27-11 M-D 10-17hrs
 Cuajimalpa Centro Cultural.- Av. México esq. Av. Juárez, Cuajimalpa 5-70-34-70
 De la campana, casa de la cultura, Rodin y Campana Del. Benito Juárez
 Del valle, casa de la cultura.- Mier y Pesado 139 Col. Del Valle
 Foro cultural coyoacanense.- Allende 36, Coyoacán 5 54 60 36
 Jaime Torres Bodet (centro cultural) Av. Wilfrido Massieu con Av. Politécnico Nacional, Col. Lindavista 5-86-28-70 5-86-27-27
 José Guadalupe Posada (Centro cultural) Londres 40 Col. Juárez 2-07-80-59
 Juan Rulfo (casa de la cultura).- Campana 59 Col. Insurgentes Mixcoac
 México-Japón Casa de la cultura. Fujiyama 144 Col. Las Águilas 6 80 11 59
 Ricardo Flores Magón (casa de la cultura) Canal Nacional y Calzada de la Virgen UAM Xochimilco
 Santo Domingo (Centro cultural) Brasil 37, Centro 5 26 04 49
 Casa de la cultura de tlalpan
 Valle Letrán, Casa de cultura.- Matías Romero y Monte Albán. Col. Narvarte

Fundaciones

Fundación Cultural BBVA-Bancomer
 Fomento Cultural Banamex.
 Fundación Cultural Trabajadores De Pascual y Del Arte
 El Instituto Cultural Domeq que está ubicado en Viena No.160 esq. Mina Col. Del Carmen, aquí cada Jueves se inaugura una exposición , pero sólo está abierta al público en ocasiones especiales.
 Fundación Televisa.- creada en 1970 cuenta con más de 1278 obras de arte contemporáneo mexicano e internacional.
 Fondo cultural Carmen.- patrocinio del grupo industrial mexicano.

Colecciones

Sobre la situación de los coleccionistas Josú Iturbe comenta: "En tanto las colecciones privadas—en el caso de México—aún son muy escasas, y por seguridad de los propios coleccionistas no mencionaremos sus nombres; pero sí se puede determinar que no pasan de veinte colecciones

organizadas en todo el país. En este sentido debe entenderse que, son cientos o miles los coleccionistas existentes en todo el país, pero que solo unos cuantos destacan por el volumen, calidad y temáticas de la pintura y escultura internacional"¹
Debido a esta idea de la privacidad o incluso de protección de los coleccionistas mexicanos, es muy difícil obtener datos, sin embargo se señalan algunas de las más importantes, además recordemos que hay pequeños coleccionistas.

Colección JUMEX. Puerta de CMD. Jumex 2000. Km. 19.5 antigua carretera México-Pachuca. Santa María Tultepec. Ecatepec de Mor. Edo. De México. 56991961 fax.56991985
lacoleccion@jumex.com.mx Más de 1200 piezas, llama la atención parte de su colección de artistas mexicanos vivos, de la década de los noventa como Gabriel Orozco y Gabriel Kuri.
Colección FEMSA (Monterrey)².-cuenta con más de mil quinientas piezas entre pinturas, esculturas, dibujos, gráfica, fotografías e instalaciones. (arte mexicano e internacional)
Colección promoción cultural Guadalajara.- pertenece a Aurelio López Rocha y su esposa Pepis Marínez López Rocha. Arte mexicano e internacional
Museo de arte popular de la coleccionista y promotora Ruth Lechuga, previa cita: 55-53-55-38
Colección Telmex-Soumaya.- cuenta con 120 esculturas de Rodin, recientemente compran obra de artistas mexicanos incluyendo a los jóvenes. La mayor parte de la colección se exhibe en el museo Soumaya.

Asociaciones

Curare - Asociación civil sin fines lucrativos dedicada a la investigación y al análisis de la cultura visual en México, además se pensó como un foro de exposición y discusión Está ubicada en Allende 25 en la colonia Santa Ursula Coapa, se formó en 1991 en ese momento se localizaba en la Calle de Tabasco 327 Col. Roma, en 1994 cambia de domicilio a Sinaloa 177-2; integrada por críticos, museógrafos, curadores e historiadores de arte, quienes ya habían participado en proyectos curatoriales.

Ernst Saemisch, A.C. - Asociación cuyo objetivo es el estudio, la valoración estética e histórica y la difusión de la obra del pintor alemán Ernst Saemisch (1902 - 1984).

Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas - Registro de obras, convenios de autorización de uso, asesoría fiscal y representación internacional, además de directorio de miembros. Realizan acciones y negociaciones en México y con otros países, con el fin de controlar, difundir, coordinar y vigilar derechos de los socios.

PAC.- Patronato de Arte Contemporáneo. José Vasconcelos 218 piso 6. Col. Condesa, México, D.F. 55-53-15-01 info@pac.org.mx www.pac.org.mx

Espacios alternativos

SR30. Espacio alternativo. Reunión de lenguajes. Serapio Rendón 79 Int. 30 Col. San Rafael 55-35-86-42

Programa, Centro de arte. Goethe 15 Col. Juárez 52-54-05-50/ 0170 M-S 10-18 www.programaartcenter.org

torre de los vientos, La- Forma parte de las esculturas de la ruta de la amistad, situado en frente de Perisur

pasillo, El, Coyoacán

Inés.-Tlalnepantla

Epicentro. Calle Camelia 186, Col. Guerrero. Cerró en mayo de 2003

¹ Iturbe, Josú, el arte del mercado en arte, p.82

² Se incluye en esta lista porque implica que se compran obras dentro de todo el país.

Tiempo.- Col. Nápoles

Otros.

Alianza Francesa de Polanco. Sócrates, 156 Col. Polanco 395-47-35

Instituto Francés para América Latina.- Río Nazas 43 Col. Cuauhtémoc 5 66 07 77

Casa de Francia.- Havre Col. Juárez

Neza arte nel.- Cuenta con un museo ubicado en Ciudad Nezahualcóyotl. Al que sólo se puede asistir previa cita.

El circo volador.- Calz de la viga. Col. Jamaica

Victoria.- Victoria 53, Centro Histórico 06060, 55-18-83-96

Salón de la plástica mexicana. Donceles 99, Centro

Rejas del bosque de Chapultepec.- Paseo de la Reforma

Centro Cultural Ollín Yoliztli. Periférico sur 5141, col. Isidro Fabela

Faro de Oriente.- lateral de la Calzada I. Zaragoza s/n entre Pinos, Francisco César Morales y

Cedros, Colonia Fuentes de Zaragoza, Iztapalapa.

Palacio Postal.- Centro

Museo de las culturas.- Centro

Polyforum cultural Siqueiros.-

British Council.- Lope de Vega 316 Col. Polanco, 52-63-19-84 www.britishcouncil.org.mx

Unidad de servicios culturales de PEMEX.- Marina Nacional 329 Col. Anahuac 2 54 05 13

Aeropuerto de la Ciudad de México.

Tiendas departamentales que venden obras: Liverpool y Palacio de Hierro

Estaciones del metro como: Candelaria, Tacubaya, Pino Suárez, Coyoacán, Copilco y Centro Médico

Jardines del arte: Plaza San Jacinto. San Angel; Plaza del Carmen. San Angel; Av. Álvaro Obregón. Col. Roma; Jardín del arte de Nezahualcoyotl. Av. Pantitlán, esq. Sor Juana.

Subastadoras

Antar, A.C.-Montes Urales 730. Lomas de Chapultepec 2 02 60 66

Dimart S.A de C.V. Pedregal No.67 Col. Lomas de Chapultepec 2 02 60 51

López Morton, Casa subastadora.- Montes Athos No. 179 Lomas de Chapultepec 5 20 50 05

Asimismo, hay diversas cafeterías, bares, restaurantes y fondas en donde también se exhiben algunos trabajos. También la difusión de obras en internet puede ser vista como parte del campo artístico.

Bibliografía

Cap.1

- Adorno, Theodor, **Crítica cultural y sociedad**, Barcelona, Ariel, 1969, 230pp.
- Allaga, Juan Vicente y José Miguel Cortés, **Arte conceptual revisado**, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de cultura, servicio de publicaciones, 1990, 286pp.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, **La construcción social de la realidad**, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, 233pp
- Bourdieu, Pierre, **Campo del poder, campo intelectual**, Buenos Aires, Folios, 1983, 154pp.
- _____, **Capital cultural, escuela y espacio social**, México, S.XXI, 1997, 206pp.
- _____, **Cosas dichas**, Barcelona, Gedisa, 1988, 199 pp.
- _____, **La distinción, Critique sociale du jugement**, Paris, Minuit, 1979, 670 pp. [trad. La distinción: criterios y bases sociales del gusto, Madrid, Taurus, 1988, 597 pp]
- _____, **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, Barcelona, Anagrama, 1995, 514pp.
- _____, **Le sens pratique**, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, 475 pp.
- _____, **Razones prácticas sobre la teoría de la acción**, Barcelona, Anagrama, 1999, 232pp.
- _____, **Sociología y Cultura**, México, Grijalbo-CNCA, 317pp.
- Elias Norbert, **La civilización de los padres y otros ensayos**, Santa Fé de Bogotá, Norma, 1998, 534pp
- _____, **Mozart. Sociología de un genio**, Barcelona, Península, 1998, 154pp.
- Foucault, Michel, **La verdad y las formas jurídicas**, Barcelona, Gedisa, 2001, 174pp.
- Foucault, Michel, **Las palabras y las cosas. Un arqueología de las ciencias humanas**, México, S.XXI, 1968, 375pp.
- Halbwachs Maurice, **On collective memory**, Chicago, Chicago University Press, 1992, 244pp.
- Horkheimer, Max, **Teoría crítica**, Barcelona, Barral editores, 1973, p.236pp.
- Leshan Lawrence and Henry Margenau, **Einstein's space and Van Gogh's sky, Physical reality and beyond**, New York, Mac Millan publishing company, 1982, 268pp.
- Marx Karl y Friedrich Engels, **Manifiesto del partido comunista**, México, Colofón, 2000, 183pp.
- Panofsky, Erwin, **Arquitectura gótica y pensamiento escolástico**, Madrid, La Piqueta, 1986, 140pp.
- Paz, Octavio, **Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp**, México, Biblioteca Era, 1973, 146pp.
- Schücking, Levin, **El gusto literario**, México, FCE, 1950, 138pp.
- Silbermann, Alphon, et al, **Sociología del arte**, Buenos Aires, Nueva visión, 1968, 199 pp.
- Wellmer, Albrecht. **The persistence of modernity**, Cambridge, Cambridge Polity Press, 1991, 266pp.
- Zoldberg, Vera, **Constructing a sociology of the arts**, New York, Cambridge University Press, 1990, 252pp.

Cap.2

- Azueta, Alicia, et.al. **Los estudios sobre el arte mexicano. Examen y prospectiva**, México, UNAM-IE (VII Coloquio de historia del arte), 1986, 320pp.
- Bessudo, Maya Elvita e Itzel Castro, **Pintura, escultura y arquitectura: una integración plástica**, junio de 1999, CNCA, INBA, CNART, ENPEG., 67pp.
- Cuevas, José Luis, **Cuevario**, México, Grijalbo, 1973, 215pp.
- Garcés Jorda, Abigail, **Espacios alternativos en la ciudad de México entre los años ochenta y noventa**, tesis en historia del arte, México, 1995, UIA, 106pp.
- Hubard Orvañanos, Olga, **El Salón Des Aztecas: Una alternativa en el sistema artístico mexicano**, UIA, México, tesis en historia del arte, 1991, 65pp.
- Manrique, Jorge Alberto, **Arte y artistas mexicanos del siglo XX**, México, CONACULTA, 2000, 168pp.
- Molina Roldán, Ahtziri Eréndira, **La comunidad de las artes plásticas en la Ciudad de México del mecenazgo estatal nacionalista a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social**, tesis sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1998, 167pp.
- Ortega Morales, Myrna, **El sistema nacional de creadores de arte, como instrumento de política cultural del gobierno mexicano**, Tesina, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999, 85pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida, **Una década de crítica de arte**, México, SEP, 1974, 198pp.
- Rovirosa, Haydée, **Temistocles 44/Espacio independiente**. Tesis de licenciatura en historia del arte, México, UIA, 1993, 80pp.
- Tibol, Raquel, **Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea**, México, Hermes, 1964, 248pp.

Hemerografía

- Abelleyra, Angélica, "Debe continuar el apoyo a espacios alternativos" en *La Jornada*, México, 14 de enero de 1990 (Sección cultural) p.25
- Corrales, Dolores, "Santa Teresa la Antigua. Eloy Tarcislo lo dedicará llamado arte vivo" en *El Universal*, México 26 de enero de 1993.
- Driben Leila, "Espacios alternativos: el discurso del dogma" en *Uno más uno*, México, 16 de febrero de 1985.
- Eder, Rita "El arte público en México: Los grupos", *Artes visuales*, México, No.23, 1980, p.1-6
- Mac Masters Merry, "Performance en las calles del DF" en *El Nacional*, 15 de marzo de 1990, p.30
- Mayer, Mónica, "Los espacios para el arte" en *El Universal*, México, Miércoles 13 de mayo de 1992 (Secc. Cultural)p.3
- Mayer, Mónica, "Lumpen Wetlook: la nueva generación en las artes visuales" en *El Universal*, México, 22 de septiembre de 1990. p.3
- _____, "Nuevos espacios alternativos" en *El Universal*, México, Jueves 25 de agosto de 1988. Sección cultural, p.4
- _____, "Una galería cincuenta" en *El Universal*, 29 de septiembre de 2001
- Saenz, Jorge Luis, "Golpes alternativos en un encuentro de arte" en *El Universal*, México, 28 de junio de 1991, (Secc. Cultural)p.4
- Saenz, Jorge Luis, "Lo alternativo, el gran vector de nuestra sociedad" en *El Universal*, México, 9 de agosto de 1991, p.4

Internet

- www.lapanaidera.org
- www.mexicanart.com.mx/author.html
- www.cuca.gov.mx/cnca/buena/descentra/tierra/+102/3.html
- www.poc.org.mx

- Beltrán, Alejandro, et al, *Arte alternativo en la plástica mexicana*
www.icatapalpa.gam.mx/topodriilo/38/td38_11.html
- Gonzalo Vélez, *Hacia el cambio de siglo*, www.cnca.gov.mx/cnca/buena/descentra/tierra/t102/3.html
- Meyer, Mónica, *Las galerías de autor en México: trampolines o sintoma de desesperación?*
www.lapala.com.mx/3/espanol/pal2000.html
- Sevilla, María Eugenia. *Asumen artistas su promoción. Galerías independientes como Epicentro y Programa hacen frente a los usos institucionales.*
www.reforma.com/edimpresa/notas/020328/cultura/textos/rcul0001.htm

Cap.3

Bibliografía.

- Acosta Romero, Jimena, "La Panadería, 1994-1996: Un fenómeno sociológico, estético y generacional", tesis-Licenciatura en historia del arte, México, UIA, 1999, p.IV

Hemerografía

- Anabitarte, Ana "Triunfan en ARCO dos jóvenes artistas mexicanos. Yoshua Okon y Miguel Calderón participan con la escultura 'descripción'", *El Universal*, 20 de febrero de 1998
- Arriola Magali, "Veraniego" en *Milenio diario*, 31 de julio de 2001
- Cruz Villegas, Abraham, "El superhombre, la supercomputadora y el submundo", suplemento el ojo breve, en *Reforma*, 8 de diciembre de 1999.
- Fadanelli, Guillermo, "Ciclo de cine y video independiente. La Panadería" en *Uno más uno*, Viernes 19 de julio de 1996.
- García, Adriana, "Festival features avant-garde films" *The news living*, Friday, July 19 1996
- _____, "Deja Cerillo a un lado las imágenes estereotipadas" en *El Universal*, 19 de junio de 2001.
- Haw Dora Luz, "La vida y el arte del concreto" en *Reforma*, 16 de agosto de 2002.

Hernández Piche Bruno y Juan Carlos Quiros, "Arte en la Panadería" en El Economista, México, 24 de junio de 1994
Grupo Reforma, Exhiben mexicanos en NY en Reforma, 10 de julio de 2002.
Izdat, Sam, Revista Poliéster, verano, 1996, p.58-59
Kuri, José "La mejor manera de pedir perdón. Artemio en la Panadería, Uno más uno, 29 de marzo 1997
Levín Elías, "Grabación y permanencia" en Milenio diario, 2 de julio de 2001
Lida, David, Ciudad de México: una exposición en Nueva York, en Reforma, 4 de agosto de 2002.
López, María Luisa, "Tranformer femenino en la Panadería. Milenio diario, 11 enero 2001
López María Luisa, "Un lenguaje más allá de Macondo en Milenio, 11 de mayo de 2001
Medina, Cuauhtémoc "Diversiones vacacionales", en Reforma, 8 de agosto de 2001.
Medina, Cuauhtémoc, "El encierro lo (cura)", en Reforma, 18 de abril de 2001.
Meyer, Mónica. "Doméstica", el Universal, 22 agosto de 1998
Ruíz, Blanca, "Mujeres en acción" en Reforma, 19 de enero 2001
Sanabria Karla "fugaz muestra de arte pop en la Panadería. Integrada por carteles de artistas californianos", en el Universal, 15 enero 1999
Sevilla, María Eugenia, Asumen artistas su promoción. Galerías independientes como Epicentro, la Panadería y Programa hacen frente a los usos institucionales, Reforma, 28 marzo de 2002.
Villeda Blanca, "Las pobres amigas" en La Panadería, en El Herald, 27 de junio de 1999

Internet

Se busca Panadero, 26 de agosto de 2002, www.replica21.com/noticias/panaderia.htm
Audifré. Myriam, *La panadería cumple seis años de ir a contracorriente en el arte. Centro con una clara función didáctica*, dice Okón, 8 de julio de 2000, www.jornada.unam.mx/2000/jul00/000708/cul3.html

Archivo de la Panadería

Céspedes, Juan y Cristóbal Lehyt (Artistas chilenos), Marraqueta., Michel Faguet, texto para la exposición , 12 de junio de 2000.
Cuevas, Minerva Transmisión de MVC: Radio México, 18 de octubre del 2000, Texto interno. Archivo de la Panadería
Geyer, Andrea y Sharon Hayes, Cambio de lugar. Change of place, 23 agosto-16 septiembre de 2000. Texto para la prensa.
Guillén, Mauricio Estimado espectador. 8-18 septiembre de 1999. Archivo de la Panadería.
Johanson, Chris y Marc Swanson, The levels, 6-16 octubre desde las 19:30. Apoyo del Fideicomiso para la cultura México-E.U. 1999
Margolles, Teresa Obra reciente, 14 agosto de 2002.
Minohara, Yukitzugu y Gonzalo Con pasión y locura. La panadería sucks dick. Sólo para público de amplio criterio. Archivo de la Panadería 28 agosto de 2002
Neuman Barry, Texto realizado para la exposición "Tectonic" del 11-22 enero de 2000.
Okon YOSHUA con la colaboración estelar de Silverio, febrero 2000, proyección, Lo mejor de lo mejor. 8-24 marzo Boletín de prensa.
Sumik Asia, Arte y moda. 26-30 de enero de 2000, Boletín de prensa. Archivo de la Panadería
Télez, Javier, Aire de México 5 abril-5 de mayo de 2001. Archivo de la Panadería.

Conferencia

Dorfsman, Alex . Conferencia sobre la Panadería en el museo de arte contemporáneo de Monterrey, noviembre, 2002.

Encuestas realizadas en el 2002

- 21 Septiembre: A better world is possible. Louls Hock
5 encuestas
- 25 Septiembre: Render games.
32 encuestas

- 27 Septiembre: Colectiva: López, Riquer, Bartolomé, Ruíz
30 encuestas
- 28 Septiembre: Colectiva de vídeo
11 encuestas
- 29 Septiembre: Colectivo Mono TM
15 encuestas

TOTAL: 93 Encuestas al público

Entrevistas a los encargados de la organización de la Panadería

Yoshua Okon.-28 de agosto de 2002

Alex Dorfsman.-11 octubre 2002 (Clausura)

Armando Gómez Martínez.-22 octubre 2002

Verónica Flores Morales.-12 octubre 2002 (día siguiente a la clausura)

Entrevista a artistas

Yukitzugu Minohara Corona.-28 de junio 2003

Laureana Toledo .-2 julio 2003

Renato Ornelas.-3 julio 2003

René Hayashi Canales.-4 julio 2003

Bibliografía recomendada

Kitsch

- Broch, Hermann, *kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970, 80pp.
- Celebonovic, Aleksa, *Some call it kitsch*, New York, H.n Abrams, 1974, 197pp.
- Dorfles, Gillo, *El kitsch: Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973, 302pp.
- Giesz, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973, 106pp.
- Hillier, Bevis, *The decorative arts of the forties and fifties*, New York, Cn potter, 1975, 200pp.
- Moles, Abraham, *El kitsch: el arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973, 249pp.
- Elias, Norbert, *La civilización de los padres y otros ensayos*, Santa Fé de Bogotá, Norma, 1998, 534pp.
- Ward, Peter, *Kitsch in sync: A consumer's guide to bad taste*, London, Plexus, 1991, 128pp.

Arte Conceptual

- Aliaga Juan Vicente y José Miguel Cortés, *Arte conceptual revisado*, Universidad politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de escultura, servicio de publicaciones, 1990, 286 pp.
- Alexander Alberro y Stimson Blake, *Conceptual art : a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT, 1999, 569 pp.
- Kosuth, Joseph, *Art after philosophy and after : collected writings, 1966-1990*, Masachusets, MIT, 1993, 289 pp.
- Meyer, Ursula, *Conceptual art*, New york, Dutton, 1972, 227 pp
- Morgan Robert, *Conceptual art : an american perspective*, North Carolina, McFarland, 1994, 198 pp.
- Popper, Frank, *Art-action and participation*, London, Studio vista, 1975, 296 pp.

Espacios Alternativos

- Garcés Jorda, Abigail, *Espacios alternativos en la ciudad de México entre los años ochenta y noventa*, México, UIA, tesis en historia del arte, 1995
- Hubard Orvañanos, Olga, *El Salón Des Aztecas: Una alternativa en el sistema artístico mexicano*, UIA, México, tesis en historia del arte, 1991
- Molina Roldán, Ahtziri Eréndira, *La comunidad de las artes plásticas en la Ciudad de México del mecenazgo estatal nacionalista a la participación de nuevos actores en el neoliberalismo social*, tesis sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1998
- Rovirosa, Haydee, *Temístocles 44/Espacio Independiente*, tesis de licenciatura en historia del arte, México, UIA, 1993
- Varios, *De los grupos los individuos*. México, Museo de arte Carrillo Gil, INBA, 1985.
- Acosta Romero Jimena, *La Panadería, 1994-1996: un fenómeno sociológico, estético y generacional*, México, UIA, tesis de licenciatura en historia del arte, 1999, 260pp.

Hemerografía de Espacios Alternativos

- Abelleyra, Angélica, "Debe continuar el apoyo a espacios alternativos" en *La Jornada*, México, 14 de enero de 1990 (Sección cultural) p.25
- Alcubilla, José Luis, "Mayer y Lerma pintan su raya" en *El Nacional*, México, Martes 12 de marzo de 1991 (sección cultural) p.12
- Blas Galindo, Carlos, "Artes Visuales" en *El Financiero*, México, Viernes 10 de enero de 1992.
- Corrales, Dolores, "Santa Teresa la Antigua, Eloy Tarcisio lo dedicará llamado arte vivo" en *El Universal*, México 26 de enero de 1993.
- Driben, Leila, "Espacios alternativos: el discurso del dogma en *Uno más uno*, México, 16 de febrero de 1985.

Mayer, Mónica, "El foco se enciende nuevamente" en *El Universal*, México, Miércoles 13 de mayo de 1992 (Secc. Cultural)p.3
Mayer, Mónica, "Lumpen Wetlook: la nueva generación en las artes visuales" en *El Universal*, México, 22 de septiembre de 1990.
Mayer, Mónica, "Nuevos espacios alternativos" en *El Universal*, México, Jueves 25 de agosto de 1988.
Saenz, Jorge Luis, "Golpes alternativos en un encuentro de arte" en *El Universal*, México, 28 de junio de 1991, (Secc. Cultural)p.1
_____, "Lo alternativo, el gran vector de nuestra sociedad" en *El Universal*, México, 9 de agosto de 1991, p.4
_____, "Manrique: el INBA no apoya a los **alternativos**" en *El Universal*, México, 4 de enero de 1990, p.5
Springer, José Manuel, "Nuevos espacios propositivos", primera parte, en *Vértigo*, No.25, año III. México, 1989, p.36-37.
_____, "Nuevos espacios propositivos" segunda parte en *Vértigo* No.26 año IV. México, D.F. 1989, p.40-41
Tibol Raquel, "La actual vanguardia en México" en *Proceso*, México, 1º. De junio de 1991, p.54
Vélez Gonzalo, "Arte joven en Santa Teresa" en *Uno Más Uno*, México, 7 de marzo de 1992 (Sección cultural) p.26.

Internet

Artes e historia. México.
www.arts-history.mx

La Panadería
<http://www.lapanaderia.org>

Caja 2: artenativo
<http://www.geocities.com/SoHo/Canvas/4011/>

Plástica mexicana:artistas, galeristas, coleccionistas,museos, galerías e instituciones; agenda de eventos y publicaciones
<http://www.mexicanart.com.mx>

Artes visuales en México
www.artesvisuales.com.mx

Tiangulis en el circo volador
<http://www.jornada.unam.mx/1998/dic98/981221/esp-tiangulis.html>

Las galerías de autor en México: trampolines o síntoma de desesperación? por Mónica Mayer
<http://www.lapala.com.mx/3/espanol/pal2000.html>

Página de cultura del gobierno del Distrito Federal.
<http://www.cultura.gob.mx>

El sótano de la Roma
www.activarte.com.mx/pintura/a/adrian

La torre de los vientos
www.artesinsilu.org.mx

Teoría

- Bartra Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987, 271pp.
- Baudrillard, Jean, et al; *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, 238pp.
- Benjamin, Walter, *1892-1940. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, 169 pp.
- Berger, Peter, L. y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1999, 233pp.
- Bourdieu Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, S. XXI, 1997, 206pp.
- _____, *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988, 199pp.
- _____, *Cuestiones de sociología*, Madrid, 2000, 272pp.
- _____, Chamboredon, et.al. *El oficio de sociólogo*, México, S.XXI, 1985, 371pp.
- _____, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, 248pp.
- _____, *La distinción :criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, 597 pp.
- _____, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, 514pp.
- _____, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, 475pp. (trad. *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, 451pp.
- _____, "Los tres estados del capital cultural" en *Revista sociológica*, No.5 UAM-Azcapotzalco, México, 255pp.
- _____, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1999, 232pp.
- _____, *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1998, 138pp.
- _____, Silbermann A, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 1971, 199pp.
- _____, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990, 317pp.
- _____, *The field of cultural production: essays on art and literature*, New York, Columbia University, 1993, 322pp.
- _____, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, 360 pp. (trad. La fotografía: un arte intermedio, México, Nueva imagen, 1979, 381pp.)
- Canto Rubio, *Sociología política del arte*, Madrid, Aguilar, 1982, 234pp.
- Champagne Patrick et al, *Iniciación a la práctica sociológica*, México, SXXI, 1993, 218pp
- Duvignaud, Jean, *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1988, 155pp.
- Elias, Norbert, Mozart: *Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991, 154pp.
- _____, *La civilización de los padres y otros ensayos*, Norma, Santa Fé de Bogotá, 1998, 534pp.
- Estrada Olguin, Roberto, *El arte como fenómeno sociológico*, México, 1994.. tesis licenciado en sociología, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM, 89 pp.
- Fischer Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1997, 270pp.
- Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emece, 1972, 221pp.
- _____, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990, 172pp.
- García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, 363 pp.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999, 254 pp
- _____, *El queso y los gusanos*, México, Océano, 1997, 254pp.
- Habermas, Jürgen, "La modernidad un proyecto inacabado" en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 2000, p.265-283.
- Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, Barcelona, Labor, 1977, 2v, s/ #pp.
- _____, *Historia social de la literatura y del arte*, 3vol; Barcelona, Labor, 1983, s#pp.
- Jenkins, Richard, *Pierre Bourdieu*, London, New York, Routledge, 1992, 190 pp.

Kavolis Vytautas. *La expresión artística: un estudio sociológico*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1970, 239pp.

Kogan, Jacobo, *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*, Buenos Aires, Paidós, 1965, 220pp.

Mannheim, Karl, *Ideología y utopía*, México, FCE, 1993, 256pp

Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta agostini, 1993, 286pp.

Mendieta y Nuñez Lucio, *Estudios sociológicos sobre sociología del arte*, decimoséptimo Congreso Nacional de Sociología 1968, Tomo I. México, Libros de México, 1970, 591pp.

Mendieta y Nuñez Lucio, *Sociología del arte*, IIS, UNAM, 1962, 326pp.

Pinto, Louis, *Pierre Bourdieu et la theorie du monde social*, Paris, A. Michel, 1998, 263 pp.

Puig Arnau, *Sociología de las formas*, México, G.gill, 1979, 251pp.

Schücking Levin L, *El gusto literario*, México, FCE (brevariarios), 1950, 138pp.

Thompson John B, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM, 1998, 488pp.

Zolberg Vera L. *Constructing a sociology of the arts*, New York, Cambridge University Press, 1990, 252pp.

Arte en México

Aguilar Villanueva, Luis F; *El estudio de las políticas públicas* en "Estudio introductorio", Miguel Angel Porrúa, México, 1996

Candelaria Alvarado, María del Mar, *Arte instalación : canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México*, México, tesis licenciado en comunicación y periodismo, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón , UNAM, 1995, 138 pp.

Castañeda Iturbide Francisco y Jorge Von Ziegler, *Premio Nacional de Ciencias y Artes 1994*, México, SEP y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 101 pp.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Las galerías de San Carlos*, México, Ediciones mexicanas, 1950, 53 pp

_____, *Las galerías de pintura de la academia de San Carlos México*, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1944, 82 pp.

Centro de Investigaciones y Servicios museológicos, *Museos de la ciudad de México. Directorio gráfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de investigaciones y servicios museológicos, México, UNAM, 1980, 119 pp.

Compañía cerillera La Central. *Galería de arte clásicos de lujo la central*, México, Compañía cerillera la Central, 1960, 75pp.

CONACULTA, *Fotoseptiembre*, México, Consejo nacional para la cultura y las artes, 1993, 364 pp.

Conde, Teresa del, *La pintura del México contemporáneo en sus museos*, México, Banco BCH, 1991, 130 pp.

Cordera de Lascurain, María del Carmen, *Galería Mexicana de Diseño, S.A. de C.V.* Universidad Iberoamericana, 1999, 193 pp.

Culturales Gda, *Artistas plásticos*, México, Culturales gda, 1975, 192 pp.

De Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, México, G.gill, 1979, 229pp.

Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte hoy*, Labor, Barcelona, 1976, 279 pp.

Eco, Umberto, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, 355pp.

Eder, Rita, *Teoría social del arte : Bibliografía comentada*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, 322 pp.

Eder, Rita; Paolo Gori, Gianni Capitani, Helen Escobedo, *Escobedo Helen*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1982, 135 pp.

Fernandez, Miguel Angel, *Historia de los museos de México*, México, Promotora de comercialización directa, 1987, 240 pp.

Ferrier Jean-Louis. *El arte del siglo xx*, Barcelona, Salvat, 1990 2 v.

Gabanne, P; *Diccionario universal de arte*, Bordas, París, 1979

Galard, Jean, *La muerte de las Bellas Artes*, Madrid, Fundamentos, 1973, 133pp.

INBA, *Museo de Arte Moderno : 25 años, 1964-1989*, México, INBA, 1989, 206 pp.

- Galería Ordaz , *Catálogo de la gran exposición de cuadros de fama mundial en los salones de galerías Ordaz*. México, México, s/f # pp.
- Galerías Louis C.Morton. *Galerías Louis C. Morton : subasta selecta de antigüedades*, 18 de julio de 1995
- México, Galerías Louis C. Morton, 1995, 41 pp.
- Gual, Enrique F; *The San Carlos Museum*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968, 71 pp.
- Gutiérrez de Velasco, José Ignacio, *Las ONG en México*, México, tesis licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999, 192 pp.
- Inba, sep-cultura, *Museo de los museos : Arte universal a través de los tiempos*, INBA, SEP-CULTURA, dirección de asuntos culturales de la secretaria de relaciones exteriores, septiembre-diciembre de 1984, museo del palacio de bellas artes ciudad de México, Instituto nacional de bellas artes, 1984 , 221pp
- Iniestra Lovera, Rosa María, *Arte joven : semblanza de la creación en el fin de milenio*, México, tesis licenciado en ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, , 1998, 197 pp.
- Madrid, Miguel A; *Glosario de términos museológicos*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1986, 130 pp.
- Madrid, Miguel e Iker Larrauri, *Glosario de términos museísticos*, México, Centro Interamericano de capacitación museográfica, escuela nacional de conservación, restauración y museografía, 1977, 57 pp.
- Manrique, Jorge et al, *La colección pictórica del Banco Nacional de México*, México, Grupo Financiero Banamex-Accival, Fomento cultural Banamex, 1992, 268 pp.
- Manrique, Jorge, et al, *El geometrismo mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1977, 178 pp.
- Mateos Numata, Diana de Lourdes, *Galería Universitaria Iberoamericana : Campus Santa Fe. México. Fundamento conceptual*, Tesis. Licenciado en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1995, 124 pp.
- Morales, Leonor, *La crítica de arte en México en la década 1971-1980*, México, Departamento de Arte, Morales Moreno, Luis G; *Orígenes de la museología mexicana : fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*, México, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 1994, 285 pp.
- Nelken, Margarita, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, departamento de artes plásticas, Instituto nacional de bellas artes, 1964, 297 pp.
- Nikos, Stangos, *Concepts of modern art*, Thames and Hudson, London, 1988
- Ortega Morales, Myrna, *El sistema nacional de creadores de arte, como instrumento de política cultural del gobierno mexicano*, Tesina, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999
- Premio Nacional de Ciencias y Artes 1995*, México, SEP, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 52 pp.
- Ramírez Trejo. *Galería popular y estancia infantil : parque urbano Huayamilpas, Coyoacán*, México, tesis licenciatura en Derecho, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, UNAM, 1991, 190pp.
- Rodríguez, Prampolini Ida, *Una década de crítica de arte*, México, SEP, 1974, 198pp
- _____ *Dada: documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 324pp.
- Rosaldo, Renato, *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*, México, Consejo nacional para la cultura y las artes, Grijalbo, 1989, 229pp.
- Velázquez, Roberto. *Diez años de la galería metropolitana*, México, UAM, 1989, 168pp.
- Tovar y De Teresa, Rafael, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994, 532pp.
- Zarate Bustamante, Rodolfo, *Arte urbano : un compromiso con la ciudad*, México, tesis maestría en artes visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2000, 124 pp.