



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Museos de arte contemporáneo: presente y sociedad”

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

María del Carmen Cebreros Urzaiz



DEPTO. DE ESPERANZA
PARA LA EDUCACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

Director de Tesis: Prof. Eloy Tarcisio López Cortés

México D.F., 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi mamá

AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo en primer lugar a –Cristina- mi mamá; porque siempre has sido estructura, fortaleza y el ejemplo más claro en mi vida del amor. Por tu apoyo permanente, tu confianza, tu entusiasmo, por escucharme siempre y por tu capacidad de interesarte, emocionarte y conmoverte junto conmigo. A mis hermanos Tati y Gabriel, porque su honestidad, inteligencia, entrega y amor han sido la principal fuente de mis ideas y me han hecho descubrir y afirmar qué es lo que busco, gracias por sus palabras siempre oportunas. No podría nunca traducir todo lo que siento por ustedes y lo importantes que son para mí. A Mariana, Gaba y LuisFer, por ser los más lindos, divertidos e inteligentes del planeta, por darle sentido a mi vida con sus risas, con su voz, con su cariño y con toda su existencia, porque en ustedes descubí lo más valioso del ser humano y porque me renuevan constantemente. A Alicia y Carmen por ser siempre solidarias y apapachadoras.

A mis amigas(os) del alma, que han sido ese “ejército detrás de mí”, apoyándome siempre en todas las áreas de mi vida:

Maricarmen, eres una persona magnífica de quien he aprendido la paciencia y la templanza. Gracias por ayudarme en todo momento.

Paty, guuuuu, eres mi heroína y sabes que siempre he admirado tu capacidad de emprender proyectos, de hacer cosas nuevas y hasta de improvisar.

Cynthia, gracias-gracias-gracias por todas las discusiones que hemos tenido en muchos y muy variados temas. Gracias por buscar siempre esos signos en los que me reconoces y me obligas a descubrirme. Gracias por tus palabras y tu inteligencia. Gracias por interesarte en mi trabajo. No sabes cómo he descubierto significados en muchas pequeñeces. Gracias por condimentar mi vida y alentarme en todo.

Vanesa, uyyyyy cuántos tiempos y cuánto <<Oua-Oua>>. Gracias por tu compañía, por oír mis anecdotarios y por estar siempre dispuesta a compartir.

José Luis, ¡viva el pastiche! Sin él nada de esto hubiera sido tan emocionante. Gracias por ser el primer defensor de mis pasticheces y por creer que algo de lo que digo tiene sentido.

Eloy te agradezco muchísimo todas las conversaciones que compartiste conmigo, fueron casi terapéuticas; tu trayectoria, así como tus comentarios y recomendaciones fueron estructurales para la realización de esta tesis.

A Olivia, te agradezco la oportunidad de conocerte y trabajar juntas, no sabes lo importante que ha sido para mí acercarme a través de ti a la investigación, gracias por tu generosidad y calidez, te admiro mucho, eres una de las personas más brillantes que conozco.

A las “Simonas”: Vanesa, Mónica, Martha, Vicky, Paty y María por su apoyo permanente. Las quiero.

A Enrique Portillo, que desde tu cátedra profética-parabólica y sin saberlo, sentaste el precedente de muchas aficiones en mí, principalmente del gusto por lo “apocalíptico” y por los museos –claro-. Disfruté mucho la oportunidad de trabajar contigo.

A mis profesores Francisco Quesada, Luis Argudín, Ingrid Fugellie y Francisco Castro Leñero porque su experiencia, su conocimiento y sus palabras me han ayudado a construirme como ser humano y a descubrir en el arte un camino inagotable de cuestionamientos y fascinaciones.

A mis amigos y compañeros de la ENAP: Mariana, Alejandro, Fabiola, Gina, Omar y Carolina, porque todo lo que juntos transitamos, trabajamos y aprendimos, dentro y fuera de la escuela.

A Consuelo Almada y Lucila Soto, por todo lo que pude aprender y vivir en el MACG. Gracias por las oportunidades que me ofrecieron, el tiempo que pasé en el Carrillo ha sido de lo mejor de mi vida.

A Vanesa Bohórquez (Coordinadora de Servicios Educativos) del LAA; Bárbara Perea (Coordinadora), Mariana David (Curadora), Sol Henaro y Sara Beltrán del MUCA-Roma; Marisol Argüelles del (Asistente de la Dirección y Curadora), Esther Fernández (Registro de Obra) Karina Esparza (Coordinadora de Servicios Educativos) del MACG; Miguel Ángel Palacios (Administrador) de Ex-Teresa Arte Actual; por su interés en mi proyecto y por el tiempo que dedicaron a atenderme y facilitarme información textual y gráfica, sin la cual -sin duda- no habría podido conformar este trabajo.

A Patricia Felguérez, Martín Sandoval y Ángeles de la biblioteca y videoteca del Carrillo Gil, a quienes tuve la oportunidad de conocer desde antes de estructurar esta tesis, pues su amabilidad y disposición fueron cruciales para mi labor de investigación.

Y finalmente a los miembros del jurado, los profesores Manuel López Monroy, Rosario García Crespo y Fernando Alba Aldave, por el tiempo que dedicaron a leer y analizar mi tesis, y por sus comentarios que enriquecieron mi perspectiva.

*Ya para entonces me había dado cuenta
de que buscar era mi signo, emblema de
los que salen de noche sin propósito fijo,
razón de los matadores de brújulas.*

Julio Cortázar

INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| I. EL COLECCIONISMO Y LOS MUSEOS | 15 |
| I.1. Semblanza sobre la historia de los museos | 17 |
| I.1.1. El coleccionismo | 17 |
| I.1.2. Los museos | 21 |
| I.2. El caso de México | 29 |
| I.3. Conceptos generales en torno al museo | 35 |
| I.3.1. Definiciones del museo | 36 |
| I.3.2. Conceptos involucrados en el análisis del museo | 38 |
| I.3.3. Crítica a los museos tradicionales | 45 |
| I.3.4. Cuando el <i>ARTE</i> abandonó los objetos | 47 |
| II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO | 55 |
| II.1. Panorama artístico en la década de los setenta | 57 |
| II.1.1. Antecedentes | 57 |
| II.1.2. Panorama artístico en México durante la década de los setenta | 62 |
| II.1.2.1. Los Grupos | 65 |
| II.2. Panorama artístico en la década de los ochenta | 75 |
| II.2.1. La situación internacional | 75 |
| II.2.2. La situación en México | 77 |
| II.3. Panorama artístico en la década de los noventa | 84 |
| II.3.1. La situación en México | 84 |
| II.3.2. Lo alternativo | 88 |
| II.4. La condición contemporánea y la contemporaneidad | 93 |
| II.4.1. Caída de los discursos de la modernidad | 93 |
| II.4.2. Final de las Narrativas Maestras (Danto) | 100 |

| | |
|---|------------|
| II.4.3. El Arte <<Moderno>> y el Arte <<Contemporáneo>> | 103 |
| Conclusiones de este apartado | 109 |
| III. LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO | 113 |
| <hr/> | |
| III.1. La institucionalización de la transgresión | 115 |
| III.1.1. Los museos y el arte contemporáneo | 117 |
| III.2. Creación, conversión y actualización de distintos recintos culturales | 125 |
| III.2.1. Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes | 125 |
| ● Museo de Arte Carrillo Gil | 128 |
| ● X Teresa Arte Actual | 136 |
| ● Laboratorio Alameda | 144 |
| III.2.2. Museos de la Universidad Nacional Autónoma de México | 152 |
| ● Museo del Chopo | 153 |
| ● Museo Universitario de Ciencias y Artes-Roma | 158 |
| III.3. Comentarios sobre la gestión de museos e instituciones culturales y su relación con la producción artística. | 163 |
| IV. LA RELACIÓN MUSEO-PÚBLICO | 171 |
| <hr/> | |
| IV.1. El público y el consumo de la obra de arte | 173 |
| IV.2. Visitantes los museos de arte contemporáneo en México | 181 |
| CONCLUSIONES | 187 |
| FUENTES CONSULTADAS | 195 |
| BIBLIOGRAFÍA | 197 |
| CATÁLOGOS | 199 |
| HEMEROGRAFÍA | 200 |
| PONENCIAS | 202 |
| SITIOS CONSULTADOS EN INTERNET | 202 |

INTRODUCCIÓN

Durante el último año en que cursé la licenciatura en Artes Visuales, y como es común a cualquier alumno en mi caso, me vi en condiciones de elegir un tema para desarrollar una tesis. Mi sensación al respecto, era que con esa tesis debía ‘saldar mis deudas’ de conocimiento y tratar de llenar los vacíos que semestre a semestre habían dejado las dudas y las preguntas sin respuestas definitivas -como son casi todas cuando de arte se trata-. Es evidente que esta tarea era imposible, pero mi sensación prevalecía. Los temas que me interesaron, fueron muchos, pero todos parecían inagotables. Éste no fue la excepción.

Un asunto que, para ese momento, me resultaba inquietante era el de los caminos, que una persona recién formada en el campo de las artes visuales, debía tomar para desarrollar los procesos que lo convertirían en productor de arte y le permitirían vivir de su trabajo como artista. En este punto se hizo notable la influencia que ejercen ciertas instancias del aparato del arte, y sólo por mencionar las que me parecen más importantes nombraré: las escuelas de arte, las publicaciones, las galerías, los coleccionistas y las colecciones, el mercado artístico, los espacios de exhibición, las dependencias del Estado que se encargan de la promoción, cuidado y financiamiento de la cultura (al menos en parte) y los museos.

Me interesaba estudiar los espacios de exhibición, lo mismo que las instituciones gubernamentales dedicadas a la cultura, porque consideraba que ambas desempeñaban un papel integrador entre los artistas, su trabajo, sus ideas, el público y las ideas del público, quien – según pensaba yo originalmente- tenía en sus manos el aval del quehacer artístico: si los espacios son centros donde las obras se hacen públicas, entonces sería ahí donde se avalasen también.

Por otra parte, consideraba que si existían instituciones gubernamentales dedicadas a la promoción, cuidado y financiamiento del arte -como ya he dicho- resultaba fundamental analizar los criterios que las rigen y con los que operan para apoyar o no apoyar cierto tipo de

manifestaciones. Más aún en un momento de intensa discusión, respecto a las tareas que los gobiernos asumen a nivel del discurso como imprescindibles, y la forma en que finalmente llevan a cabo esas tareas.

Los museos del Estado son espacios de exhibición y también instituciones gubernamentales dedicadas a la cultura, particularmente –pero no exclusivamente- a las artes visuales.

Como comenté líneas atrás, la cuestión de ‘la carrera artística’ y los procesos que conlleva desarrollarla, me inquietaban. Mis compañeros convencidos en dedicarse a la producción^A, se movilizaban para buscar lugares dónde exponer su trabajo, invertían importantes cantidades de tiempo solicitando citas para mostrar sus carpetas y muchas veces sus esfuerzos no rendían frutos o no tenían la certeza de que fueran a fructificar. Así que se hizo notoria la importancia que tienen las relaciones públicas en la labor artística, y la carencia de formación en esta área dentro de las escuelas de arte.

Los tipos de espacios en que un artista ‘pricipiante’ puede mostrar su trabajo varían; van desde estudios de amigos o profesores, restaurantes, bares o cafeterías, pasando por casas de cultura y galerías escolares, hasta galerías comerciales y museos.^B Puede tomarse esto como un orden jerárquico donde, efectivamente, los museos ocupan la posición más alta, aunque este orden es más o menos relativo. También la magnitud y las dimensiones (simbólicas y físicas) de los proyectos a realizar o realizados tienen una relación directa con esta jerarquía.

Al mismo tiempo mientras que muchos compañeros presentaban sus dibujos, pinturas o grabados, otros estaban desarrollando proyectos multidisciplinarios o experimentando con ciertas herramientas tecnológicas, que llamaban más mi atención, y aquí sí, no pretendo incurrir en ninguna clase de jerarquía según los soportes, me refiero a mis meras atracciones; aunque unas parecieran ajustarse más al “espíritu contemporáneo” que otras, hasta que

^A No era mi caso.

^B No he mencionado los proyectos que se llevan a cabo en espacios públicos intervenidos con la finalidad de modificar las funciones y formas de habitación y tránsito de lugares no ocupados tradicionalmente por el arte, porque considero que esto es materia de otro tipo de investigación.

descubrí que no tenía idea de que era eso más o menos <<contemporáneo>>, y me di cuenta que era fundamental indagar en ese terreno, para abolir mis prejuicios o al menos para matizarlos.

Como podrá notarse, al mismo tiempo que iba delimitando el alcance de mi investigación, se iban abriendo áreas en las que era necesario profundizar.

Como he tratado de esbozar, mi interés versaba sobre dos líneas principales:

- La integración o inserción del arte en la sociedad.
- El inicio de la carrera artística.

Nuevamente los museos parecían ser un buen punto de partida para analizar algunas dinámicas propias de los procesos arriba citados, que si bien no son comunes, sí son paralelas y generadas en el seno de estas instituciones. Aunque ahora eran particularmente los museos en los que se muestra el trabajo de los artistas más jóvenes, los que debería explorar para entender mejor ambos procesos.

Entonces los museos que más se ajustaban a mis necesidades de estudio y a mis inquietudes y prejuicios, eran los de arte contemporáneo; así además podía delimitar aún más el campo de análisis. Fue de esta forma como, junto con mi director de tesis, el profesor Eloy Tarcisio López, elegí cinco espacios dedicados al arte contemporáneo y situados en la Ciudad de México; tres pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo de Arte Carrillo Gil, Centro Cultural Ex-Teresa Arte Actual, Laboratorio Arte Alameda, y dos dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México: Museo Universitario del Chopo, Museo Universitario de Ciencias y Artes-Roma, ya que ambos órganos manejan además cada cual una escuela de artes plásticas (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado y la Escuela Nacional de Artes Plásticas, respectivamente). Así que simultánea a su tarea educativa, llevan a cabo una labor difusora, y no era menos interesante conocer si ambas áreas se articulan o funcionan separadamente.

Para poder resolver esta cuestión y las mencionadas antes, debía empezar por esclarecer un par de aspectos. En primera en qué términos está definido un museo y cuáles son sus

características y sus límites, pues la renovación es siempre cuestión de extender esos límites tanto como sea posible; para ello destiné un primer capítulo que contiene un breve recuento histórico sobre el origen del museo y particularmente de los museos en México, y un recuento teórico sobre la función del museo y sus paradojas (*EL COLECCIONISMO Y LOS MUSEOS*).

El segundo aspecto por esclarecer, era el concepto <<contemporáneo>>, particularmente para efectos del arte, y cómo se traducía en la producción artística esta condición. Para ello fue necesario consultar varios textos sobre teoría del arte^c y sobre arte en la segunda mitad del siglo XX, buscando un marco histórico para poderme referir al caso concreto de México, y para poder analizar la repercusión de los movimientos internacionales y las manifestaciones surgidas en nuestro país; si bien me di cuenta de que una forma de concebir lo contemporáneo, es entender ese espíritu que persigue pasar por alto cualquier clase de frontera -sea ésta geográfica, política, ideológica o disciplinaria-. El resultado queda expresado en el segundo capítulo de esta tesis, cuyo título es *PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO*.

Como cada vez se fue haciendo más notorio el ejercicio autoritario del poder, por parte de los altos jerarcas del aparato oficial dedicado a la cultura (CONACULTA-INBA), que además ha sabido aprovecharse de las iniciativas, los proyectos y la capacidad de autogestión de los distintos promotores y artistas, para deslindarse poco a poco de un compromiso que yo pensaba le correspondía,^d decidí entrevistar a algunos funcionarios de los museos que seleccioné, con lo que mi perspectiva se fue complejizando y nutriendo, y pude conocer más a fondo cuáles son los problemas que enfrentan estos recintos día a día. En el tercer capítulo *LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO*, estudio en términos generales el marco institucional de la cultura en nuestro país y de las políticas culturales no concretadas, además de analizar el surgimiento, los perfiles y el trabajo de los cinco espacios que elegí.

Finalmente, si mi motivo inicial era tratar de confirmar o refutar la afirmación de que el museo es un espacio de integración entre el arte y los artistas con el público, era necesario destinar

^c Los principales: *Después del fin del arte* de Arthur Danto y *La apropiación posmoderna* de Juan Martín Prada.

^d Y sigo pensando que le corresponde, pero desde otra posición.

un capítulo a los visitantes de museos y a sus prácticas en estos espacios. Aunque ciertamente este solo rubro demandaba una investigación por sí misma, acompañada de diversos instrumentos de medición, por lo cual me limité a analizar algunos datos estadísticos publicados en el mes de mayo de 2003 en diversos medios informativos, con motivo del día internacional de los museos, y las opiniones de algunos especialistas que han hecho este tipo de estudios.

El cuarto capítulo, **LA RELACIÓN MUSEO-PÚBLICO** está destinado a hacer algunos comentarios sobre las prácticas que me parecen necesarias para que el museo realmente asuma un papel integrador, y expreso mi opinión respecto a la importancia del enriquecimiento de las instituciones educativas en su totalidad y del estudio de las demandas del público, como forma de retroalimentación.

Sé que esta investigación es susceptible de crecer y profundizarse, pero considero que es un acercamiento al análisis de un problema que puede ser visto desde distintas aristas. Esa fue mi intención y también es la causa de su incompletud. Espero poder dar continuidad a este trabajo y tener la oportunidad de desmenuzar y ampliar el estudio de cada una de las situaciones que lo componen.

**EL COLECCIONISMO
Y LOS MUSEOS**

CAPITULO I

I.1. SEMBLANZA SOBRE LA HISTORIA DE LOS MUSEOS

I.1.1 EL COLECCIONISMO

Un precedente directo de los museos es el coleccionismo; este afán humano por hacer acopio de objetos en los que se ve representado y que por lo tanto utiliza para desplazar su propia personalidad o un deseo de ser. Si bien las motivaciones para coleccionar objetos han sido diversas a través de la historia, el coleccionismo siempre ha estado relacionado con el poder tanto económico como ideológico. Las colecciones hablan de las necesidades y prioridades de una época y también denotan directamente la posición del objeto como depósito de valores, que van más allá de su mera existencia física, pues los objetos tienen también una existencia simbólica.

En el Islam, el Judaísmo y el Cristianismo, la importancia de los cultos funerarios y de la vida no terrenal, estaba directamente vinculada con su representación objetual. Las piezas que acompañaban –y siguen acompañando, aunque en menor grado- a los muertos –dependiendo de su jerarquía social- no sólo eran elaboradas con ostentosas materias primas, también tenían propiedades y funciones en el proceso de tránsito y en el conjunto de creencias colectivas. Los sepulcros a pesar de ser espacios restringidos y visitados en ocasión de algún fallecimiento o para recordar a los muertos, fueron sitios organizados con esmero y plétóricos de símbolos depositados en piezas que, además de haber tenido una función práctica (preservar el cuerpo por ejemplo), tuvieron una función espiritual; y dependiendo de las condiciones en que se desarrollase el rito mortuario, se generaban expectativas sobre la vida más allá de esta tierra para sujeto en cuestión. Obviamente reyes, príncipes y sacerdotes debían tener un trato final mucho más especial. En otros ámbitos de la vida, los objetos han ‘contenido’ también otros valores. Al respecto dice Aurora León:

a parte del valor funerario –que algunos de estos objetos poseían- existen (...) objetos de tipo religioso fabricados con fines laicos como exaltación de la realeza, manifestación de la fastuosidad y poder de una monarquía o tiranía que los colocaba en palacios para ser admirados por los ciudadanos con fines propagandísticos”.¹

Los griegos ofrendaban piezas de factura artesanal a sus deidades como forma de alabanza y medio para solicitar ciertos favores divinos, estos <<ex-votos>> eran custodiados en los templos y se conservaban, aunque sus oferentes hubiesen dejado de existir siglos atrás; los fieles podían contemplar tan magníficas artesanías preservadas en el tiempo, como simbolizando la fe colectiva milenaria. Los romanos, en cambio, disfrutaban tomando como tributo todos aquellos objetos que habían formado parte de las manifestaciones culturales y religiosas de los griegos. Fue tal su atracción por las obras griegas, que con el paso del tiempo llegaron a establecerse talleres de artesanos especializados en la elaboración de copias e imitaciones, encargadas por los personajes más prominentes de la sociedad romana, popularizándose y volviéndose poco a poco más accesibles para aquellos menos favorecidos económicamente.

En la Edad Media los objetos más preciados eran las reliquias. Con la intención de hacer llegar hasta los principales centros religiosos los supuestos restos del cuerpo o pertenencias de algún santo (o incluso del mismo Cristo o la Virgen) se pelearon batallas donde morían cientos de fieles cristianos y no cristianos. Si tales prendas llegaban a su destino se les colocaba en cajas ostentosamente decoradas con piedras y metales preciosos. También los instrumentos para la celebración de la eucaristía y los ropajes de los miembros eclesiásticos debían estar hechos de los materiales más costosos, pues todo ello simbolizaba la manera en que los hombres se acercaban hacia lo divino, o mejor dicho, dónde se colocaban los límites entre lo humano y lo divino. Sólo los tesoros de reyes y príncipes podían asemejarse un poco al cuidado que se tenía hacia los objetos religiosos.

Respecto al periodo gótico comenta Aurora León:

nace el gusto por lo profano, la variedad en el vestuario femenino, el nuevo afán de hacer confortables las viviendas y decorarlas conforme a las normas estéticas vigentes con

¹ León, Aurora (1993), *Museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Ed. Cátedra. pp. 17.

objetos museables. El arte se vuelve ornamento de la ciudad; el ornamento, necesidad de la vida. Y, aunque se cultiva el arte sacro, está transformado y humanizado con los nuevos ideales burgueses.(...) ²

El coleccionismo se convirtió en una práctica común a partir del Renacimiento, pues el ocuparse en los asuntos del arte era sinónimo de cultura, refinamiento y opulencia. Reyes, príncipes y burgueses, destinaban importantes cantidades al embellecimiento de las ciudades y así consiguieron ser reconocidos como patrocinadores de la cultura y el arte.

Es también en este periodo que se empiezan a desarrollar las primeras teorías sobre el <<deber ser del arte>> y se desarrollan argumentos que validan o anulan la <<calidad>> de las obras artísticas. Escribe A. León:

En este círculo se fabricaron teorías estéticas que aseguraban la consolidación de la propia clase dirigente. La teoría de la "idea" y del "genio" sacaba a los artistas de su condición de inferioridad social y, al ser requeridos por la sociedad de triunfadores que pagaba fuertes sumas, trabajaron para ellos y asimilaron su pensamiento conservador. Ellos, los artistas, dirigidos astutamente por los grandes señores, monopolizaron al público artístico (críticos, mediadores...) e impusieron sus dogmas en el mercado de arte. (...) A partir de ahora, pintores malditos y privilegiados estarán sometidos al criterio, gusto personal o predilección de los teóricos, emisoros de juicios definitivos que a menudo nada tenían que ver con la calidad de las obras. (...)

(...)Todas las monarquías (y ello es aplicable a todas las realezas europeas en proporción con la potencia económica de los fondos de la Corona) verán en el coleccionismo una forma sutil e inteligente de afianzamiento del prestigio dinástico, una expresión de alto nivel social y enriquecimiento del patrimonio, que consecuentemente, acarreará a la obra de arte una transformación en valor ideológico y político. (...)

La monarquía ejerce una triple acción totalizadora sobre el mercado de arte y el coleccionismo. 1º) Imponer el estilo de la corte, estilo que es asumido por la burguesía; 2º) Mantener el monopolio de la educación artística (...); y 3º) Hacer de la producción artística una organización estatal."³

² León, Aurora, *op cit.* pp. 22.

³ León, Aurora, *op cit.* pp. 28-33.

En el siglo XVIII se consolida el papel de la burguesía en el desarrollo de todas las esferas de lo social. El ámbito artístico no es la excepción. Cerrados grupos de burgueses ilustrados manejaban, producían y consumían las obras de arte.

El sector de artistas en su mayoría, formaba parte de una clase económicamente solvente. Factor que fue decisivo en el devenir de las artes, pues por un lado <<liberó>> a los artistas de la obligación de desarrollar obras por encargo y también derivó en la figura del artista *bohémio*, que después de haber malgastado su fortuna o de haber sido expulsado de la familia, se dedicaba a llevar una vida de privaciones y extravagancias, pues no estaba comprometido con la opinión social. Estos artistas se agruparon y exhibieron su obra en espacios que primero improvisaron y después constituyeron oficialmente (ellos o sus manejadores): los llamados salones, que sin duda son un claro antecedente de lo que más tarde en el siglo XX serán las galerías.

Aunque el coleccionismo como tal es una mezcla del deseo de posesión, la curiosidad y la búsqueda del conocimiento, el afán de reconocimiento y prestigio social, no podemos hacer de lado esta fuerza que poseen los objetos como depósito de significados y de la memoria, individual y colectiva, intencional o consecuente, pues gran parte de los objetos perduran por más tiempo que el que viven sus propietarios o constructores.

Sin embargo, en esta investigación me referiré a una institución que aunque en sus orígenes se destinó al cuidado y demostración de 'objetos' (fuesen de arte, arqueológicos o de otra índole), en nuestros días y desde hace varias décadas sufre una transformación en sus fundamentos, pues las manifestaciones culturales y artísticas, han superado o desplazado sus contenidos del ámbito materialmente tangible. Los artistas paulatinamente fueron trasladando los valores de la creación artística del objeto al proceso o del objeto hacia otra parte, incluso hasta el punto de omitir la presencia de los objetos o convertir su propio cuerpo y su propia vivencia en el objeto artístico. Este fenómeno se abordará de modo más amplio más adelante.

I.1.2 LOS MUSEOS

A lo largo de su historia, los museos han jugado un papel fundamental en la formación y manifestación ideológica de los diversas culturas. Los museos han sido fortalezas de resguardo de los tesoros que denotaban poderío y grandeza; han sido medio de cohesión nacionalista; recursos para el desarrollo de la confianza en los gobiernos; centros para el reconocimiento de la labor de crecimiento de patrones e inversionistas de la naciente sociedad capitalista, pues han puesto de manifiesto que el <<trabajo y el esfuerzo generan dinero, que el dinero genera más dinero y que el dinero en grandes cantidades hace plausible el control y respeto de los que poseen menos>>; han sido foros de culto a la “libertad”, donde se demuestra que el acto creador es acto liberador; han sido sitios de estudio arqueológico, pues los objetos hablan de las necesidades, los valores y los juicios del hombre, especialmente de los valores espirituales y psicológicos, y de cómo se han ido modificando las estructuras sociales y las prácticas culturales; finalmente han sido recintos que acogen a las grandes colecciones.

La palabra <<museo>>, del griego *mouseion*, del latín *museum*, designaba para la civilización grecorromana una cosa completamente distinta a la que designa hoy en día y desde hace varias centurias; se aplicaba según dice Germain Bazin:

a los santuarios consagrados a las musas, a escuelas filosóficas e incluso a instituciones de enseñanza superior o de investigación científica, las cuales, naturalmente, estaban presididas por las musas. (...) el famoso *Mouseion* de Alejandría, fundado por Ptolomeo Soter o Ptolomeo Filadelfo, era un colegio de sabios análogo al moderno Instituto para el Avance de las Ciencias de Princeton o al Colegio de Francia de París. No comprendía colecciones artísticas, sino un museo científico, constituido por un parque botánico y zoológico, salas anatómicas e instalaciones para las observaciones astronómicas (...).⁴

Comenta Sherman Lee:

Antes de que existiera realmente el primer museo de arte, las cuevas, los templos, los palacios y las catedrales entre otros sitios, jugaban un papel muy importante pues albergaban las obras de arte con distintos propósitos. (...)⁵

⁴ Bazin, Germain (1969), *El tiempo de los museos*, Barcelona: Daimón. pp. 16 y 17.

⁵ Lee, Sherman E. y Eduard B. Henning (1975), “Works Of Art, Ideas Of Art, And Museums Of Art”, en *On Understanding Art Museums*, E.U.A.: Columbia University. pp. 5. [la traducción es mía]

Fue en Francia, unos cuantos años antes de que estallara la revolución, que se gestaba por esas épocas, que Luis XVI decidió poner especial atención en las cuestiones culturales. En parte por interés personal, pero sobre todo, como una mascarada de la desestabilización política y social de la Francia de fines del XVIII, nombró como ministro a Comte D'Angiviller cuya tarea sería demostrar que la nación gala era la capital de la cultura, el arte y el refinamiento.

El primer sitio en que se desarrolló este proyecto fue la Galería de Luxemburgo. A pesar de que existían otras galerías del principado en esa misma época, ésta se distinguía porque su diseño fue hecho con fines netamente pedagógicos: el adiestramiento de los artistas aspirantes y novatos en la 'detección' de la calidad en el arte, el verdadero objeto del conocimiento de acuerdo con los padres de la teoría del arte en Francia: André Félibien y Roger de Piles. La Galería de Luxemburgo estaba organizada de tal modo que las obras favorecían la comparación. Una sala para la escuela italiana, otra para las escuelas nórdicas (danesa y flamenca principalmente) y otra para la francesa. No había cédulas de referencia, por lo tanto era necesario consultar un catálogo que se vendía a la entrada. La Galería de Luxemburgo cerró en 1779, pues era un proyecto preparatorio para una galería nacional mucho mayor: la Gran Galería de Louvre, planeada con el objetivo de enaltecer la figura de Luis XVI y tal vez mitigar el descontento generalizado. Mientras el proyecto seguía su marcha antes de ser interrumpido por la lucha civil, D'Angiviller patrocinó en nombre del rey, el desarrollo de la pintura de carácter histórico-épico con el propósito de destacar: por un lado a Francia, como punta de lanza del arte hacia el interior y hacia el exterior; por otro conducir la opinión pública en favor de la Corona y finalmente cohesionar a la ya tan desmoronada sociedad francesa del siglo XVIII. Pero la revolución no pudo postergarse más y el proyecto tuvo que detenerse, aunque cabe decir que sería retomado con otros fines más adelante.⁶

Para el inicio de la Revolución Francesa, pocos cambios habían ocurrido en el Louvre.⁷ D'Angiviller dio un nuevo curso al proyecto, abriendo camino para el surgimiento de un moderno museo público, sin habérselo propuesto.

⁶ McClellan, Andrew (1993) "The Museum and its Public in Eighteenth-Century France", en Bjurström, Per (ed.), *The genesis of the Art Museum in the 18th Century*. Stockolm, Nationalmuseum. pp. 61-65.

⁷ A pesar de la Toma de la Bastilla (1789) y el colapso de la Monarquía (1792).

Los líderes revolucionarios hicieron a un lado los ideales de perfección de D'Angiviller y apresuraron las obras para abrir el *Museum Français* (como fue nombrado) para el 10 de agosto de 1783 (un año después de la fundación de la República).

El *Museum Français* tuvo tres padres: "el republicanismo, el anticlericalismo y la agresivamente exitosa guerra"⁸. Las colecciones reales y eclesiásticas fueron confiscadas y acogidas por este recinto. En 1783 se inauguró el Louvre y durante los siguientes veinte años las piezas de la colección fueron incrementándose, lo mismo que su éxito. El pueblo francés se vio exaltado con el discurso de la propiedad colectiva y del nacionalismo triunfante, pues sentía que la autoridad y el poder pasaba a sus manos, aunque no fuera del todo cierto, pero como veremos este discurso ha sido muy socorrido en los momentos de tensión política, no sólo en Francia sino en el mundo entero.

Con Napoleón al frente del ejército francés y coronándose como emperador, Louvre se convirtió en su museo de culto personal, al grado de llamársele Museo Napoleón. Una vez más el poder cambiaba de manos. En palabras de McClellan:

(...) La Gran Galería fue decorada con trofeos e insignias militares y el público fue condicionado a ver el museo en sí como una presea de conquista.[...] El espectáculo del museo impresionó por la diferencia entre las pinturas provincianas y los lienzos enmarcados del Louvre, pero los trabajos de un artista u otro eran indistinguibles entre sí en la galería. Lo que separó a los humildes compatriotas de un autor fue su modo de ver el arte, su incapacidad para ver los contenidos del museo excepto como trofeos y premiaciones.⁹

En 1815 ante la derrota de Waterloo las naciones europeas anteriormente agredidas, como Inglaterra y Prusia, aprovecharon la situación de vulnerabilidad en que Francia se encontraba para recuperar sus tesoros, valiéndose de la misma estrategia política de D'Angiviller y Napoleón: mostrar las colecciones para recuperar la confianza de los gobernados. Afirma Arthur Danto:

(...) El Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel en Berlín fue elegido para recibir las obras robadas por Napoleón, y proclamar entonces el poderío prusiano y la derrota francesa,

⁸ Hudson, Keneth, (1987), "Fertilization and Cross-Fertilization in The Museum World", en *Museums of Influence*, Cambridge University Press, United Kingdom pp. 4. [la traducción es mía]

⁹ McClellan, Andrew, *op cit.* pp. 77. [la traducción es mía]

dando así a los alemanes un sentido de identidad nacional. La mayoría de los grandes museos del siglo XIX en Europa, tenían misiones similares (...)¹⁰

En Inglaterra, por otro lado, el papel del monarca y del gobierno en la adquisición y resguardo de obras de arte era mucho menor que en el resto de Europa. Quienes contribuyeron mayormente al desarrollo de los museos fueron los financieros y profesionistas –por ejemplo los médicos, capaces de hacer fortuna mediante el ejercicio de su profesión-. Esta peculiaridad puede compararse sólo con el caso de Estados Unidos, cuyos matices respecto al manejo y funcionamiento de museos serán comentados más adelante.

La tradición museística en Inglaterra data de 1793, cuando se abrió el primer museo nacional, pero este recinto contenía más bien especies biológicas y antigüedades. Los británicos se interesaban más por cuestiones científicas y arqueológicas, que por el coleccionismo del arte. No hubo piezas de arte hasta 70 años después.

Las colecciones y espacios de incipiente exhibición pertenecían a los industriales, los economistas y los poderosos comerciantes, quienes fueron reemplazando al antiguo tipo del aristócrata conocedor, pues tenían el dinero no sólo para comprar arte, también para buscarlo; y así como cambió el carácter del público coleccionista, la actitud ante las obras de los museos cambió del mismo modo.¹¹

Otras colecciones privadas fueron incorporando poco a poco documentos, retratos, grabados y dibujos. Pronto se manifestó el interés de algunos por la formación de una <<escuela británica>>, ya que las escasas colecciones se conformaban más bien por obras extranjeras; además de que ni el gobierno ni la Corona destinaban presupuesto alguno a la promoción del arte británico.

Así los aristócratas comenzaron a adquirir obras de sus coterráneos y sus casas se abrieron a los visitantes interesados en el arte, aunque no existía más guía o fuente de información que la

¹⁰ *Danto*, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, España: Paidós. pp. 157.

¹¹ *Hudson*, Keneth, *op cit.* pp. 10.

que proporcionaban los empleados domésticos que trabajaban para el coleccionista. Para mediados del siglo XVIII otros más ofrecieron sus casas para la conservación y realización de copias exclusivamente de los grandes maestros (como Rafael). Algunos de estos recintos se establecieron con un claro propósito comercial. Otros más se abrieron sólo a jóvenes estudiantes de arte, quienes podían copiar (pintar, dibujar o modelar) las piezas en exhibición; inclusive se llegó a organizar una bienal y se otorgaron algunos premios. Estas actividades fueron el precedente directo de la *Royal Academy*.

Jorge III destinó un salón del Palacio de Buckingham para acoger los artefactos científicos y algunos especímenes botánicos que había coleccionado, además de uno que otro boceto de Rafael. Este salón era abierto al público cuando la Familia Real salía de viaje. Para 1768 el Rey Jorge aceptó la fundación de la *Royal Academy of Arts*.¹²

También algunos comerciantes de arte abrieron sus casas al público, lo mismo que pintores y escultores que no tenían un espacio establecido como galería para mostrar su trabajo, que al mismo tiempo fueron útiles para que los estudiantes se ejercitaran copiando. Estas <<protogalerías>> fundadas por aristócratas-coleccionistas presentaron exposiciones de Antiguos Maestros de las escuelas flamenca, alemana, italiana y de jóvenes de la Academia Real. El público por lo general no concedía mérito a los artistas vivos y preferían ver las obras de los Maestros. Aparte de esto, se intentaba preparar a las nuevas generaciones británicas de pintores, mediante prácticas ortodoxas basadas en la observación y copia de obras clásicas. En Gran Bretaña coincidentemente, el fomento de las artes, la arqueología y el diseño estuvo a cargo de la iniciativa privada y no a cargo del Estado.¹³

Posteriormente las colecciones se fueron donando a distintas instituciones educativas. Dice Giles Waterfield:

Eventualmente la aristocracia dejó de ser responsable de los que pudieran denominarse – con cierto recelo– como museos de arte públicos, pero que más bien fueron instituciones académicas. En cada caso el patrón fue el mismo: una colección de arte se legaba a una

¹² Cfr. *Waterfield*, Giles (1993), “The development of the Early Art Museum in Britain”, en Bjurström, Per (ed.), *The genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Stockolm: Nationalmuseum. pp. 81-111.

¹³ *Waterfield*, Giles, *op cit.* pp. 10.

universidad o escuela superior con instrucciones de edificar un recinto para darle acomodo.(...)¹⁴

Los conoedores del arte se obsesionaban más y más con el tipo de conductas a seguir en los museos. Para finales del siglo XVIII el arte se consideraba casi una religión o al menos un elemento de ella. Wilhelm Heinrich Wackenrode y Ludwig Tieck, publicaron en 1797 un tratado en que decían: “Una galería de pinturas parece que es pensada como una feria, cuando debería considerarse un templo donde, en silenciosa e indecible humildad e inspiradora solitud, uno puede admirar a los artistas como los espíritus más altos de entre los mortales”.¹⁵

La sociedad británica estaba más interesada en la tecnología y el diseño industrial, que en los objetos artísticos. En 1851 se organiza la Gran Exhibición donde los fabricantes mostraron sus productos. Esta exhibición fue montada en South Kensington, atrayendo una importante suma de divisas a la institución.

En la segunda mitad del siglo XIX abundaron los museos industriales como el Victoria and Albert Museum -anteriormente South Kensington- (1857), el Museo de Arte e Industria en Viena (1863), el Museo de Artes Aplicadas en Berlín (1867), y en la década de los setenta el de Brno (1873), el de Budapest (1874), el de Dresden, Frankfurt, Hamburgo, Kassel, Kiel y Leipzig.

América fue contagiada de este espíritu. En 1870 se fundó en la Ciudad de Nueva York el Metropolitan Museum of Art, en un contexto en que algunas familias y hombres de negocios se habían visto beneficiados con la Guerra Civil y, por lo tanto, tenían recursos más que suficientes para destinar a una actividad novedosa como el arte. Así es como un grupo de inversionistas, un editor, algunos diplomáticos y un reverendo, determinaron fundar un museo que ‘ennoblecería’ el alma de su comunidad. El comité a cargo estableció que debían ser adquiridos ejemplos del arte de todos los tiempos y regiones. Esto significaba en realidad: de Europa. Comenta Aurora León:

El museo americano se presenta desde su aparición pedagógico y activo para la cultura popular. El Metropolitan Museum de Nueva York, fundado y abierto al público al mismo

¹⁴ *Waterfield*, Giles, *op cit.* pp. 108. [la traducción es mía]

¹⁵ Citado por *Hudson*, Keneth, *op cit.* pp. 43. [la traducción es mía]

tiempo en 1870, no sólo ofrece las secciones más variadas del arte universal (entre ellas, los claustros medievales españoles), debido en gran parte al legado de Lehman, sino que ofrece desde comienzos del siglo actual un boletín con información de las diversas actividades del museo (compras, exposiciones temporales, conciertos, conferencias...) y una revista enfocada a la enseñanza escolar. Este primer museo sentó las bases de los futuros museos americanos (el de Arte Moderno de Nueva York, Museo Whitney de Arte Americano, el Guggenheim...), y los museos latinoamericanos (São Paulo, Museo de Antropología de México...) que han seguido dentro de lo posible en un museo, un plan de desmitificación, quitándole el aura de excepcionalidad y tratando de aproximar al hombre con su obra, mediante sistemas modernos de educación.¹⁶

Fue en este museo en donde se establecieron los primeros programas de membresías y sociedades de amigos, y se ofrecían entradas e invitaciones a las inauguraciones para aquellos que contribuyeran con donativos. El museo fabricaba réplicas de las piezas que se exhibían para venderlas y editaba catálogos de los artículos de la tienda del museo, además era posible desde entonces, hacer compras por correo. Afirma Keneth Hudson que el Museo de Arte Moderno de Nueva York:

fue el principal responsable en introducir la idea de que un museo debe ser un 'centro comunitario', un lugar de actividad, más que un recinto para colecciones meramente. [...] Su influencia ha radicado no tanto en el coleccionismo de obras de arte, como en hacer uso y construir actividades alrededor de ellas. (...)¹⁷

Una de las innovaciones que tuvieron lugar en este museo, fue el desplazamiento del trabajo de historiadores del arte y teóricos a un nivel menos importante, poniendo mayor énfasis en el montaje y la labor de diseñadores, arquitectos y artistas. De acuerdo con Keneth Hudson, el objetivo de estas dinámicas fue ampliar el espectro de visitantes y restar solemnidad a las muestras.¹⁸

Hudson sintetiza la historia de los museos de arte, escribiendo:

La historia del museo de arte parece (...) haber atravesado estas etapas. Iniciar como una colección privada, formada por razones de prestigio o razones ajenas al interés genuino en el arte y transformarse en una exhibición accesible al público. A principios del siglo XIX, los ejemplares en el museo empezaron a organizarse de modo sistemático y el público en general fue invitado a participar en el mundo del arte, como era visto y

¹⁶ León, Aurora, *op cit.* pp. 53.

¹⁷ Hudson, Keneth, *op cit.* pp. 62- 64. [la traducción es mía]

¹⁸ Hudson, Keneth, *op cit.* pp. 64.

analizado por una nueva generación de historiadores del arte. Gradualmente, desde mediados del siglo XIX y en lo sucesivo, aquellos hombres que tenían éxito en el comercio o la industria comenzaron financiando las artes, incitados y apoyados por los vendedores de arte, influyendo en el mercado a tal punto que, comprar obras de destacados maestros del pasado era un pasatiempo de individuos e instituciones adineradas. En coincidencia con esta fase, algunos artistas contemporáneos se convirtieron en figuras de culto, cuya presencia tuvo consecuencias financieras que distorsionaron el mercado y socavaron los juicios culturales. Finalmente está la etapa en la cual nos encontramos hoy en día, la reacción ha comenzado con los intentos de una nueva generación de curadores por presentar obras de arte de modo tal que las obsesiones monetarias sean superadas y sea nuevamente posible pensar la obra de arte en términos del artista y la sociedad en la que éste trabaja y habita. (...) ¹⁹

En capítulos posteriores se irá ampliando la visión contemporánea de los museos y las problemáticas características que en nuestra época enfrentan estas instituciones.

¹⁹ Hudson, Keneth, *op cit.* pp. 40-41. [la traducción es mía]

I.2. EL CASO DE MÉXICO

En su texto “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)” Francisco Reyes Palma expone la evolución de las instituciones de cultura en nuestro país y afirma que el los primeros museos en México (entre los siglos XVI y XVIII) siguieron los pasos de los museos europeos:

En los países americanos la implantación del museo siguió con cierto retraso los patrones dictados por las metrópolis. En el caso de México hubo que esperar al movimiento independentista del siglo XIX para que dicha institución se instalara como una instancia republicana, heredera de los ideales democratizantes de la Revolución Francesa: el Museo Nacional. Y que posteriormente, bajo el imperio de los Habsburgo, se definiría más que por su carácter nacional, por su carácter público: museo abierto a la curiosidad de los sectores ilustrados, propensos a la investigación científica, pero selectivo en cuanto a la asistencia: el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. La capital contaba además con las Galerías de Pintura y Escultura de la Antigua Academia de San Carlos.²⁰

Durante el porfiriato la artes no se fomentaban, existía una fuerte influencia ideológica extranjera y las creaciones nacionales no se consideraban importantes ni merecedoras de cuidados y atención especiales; si acaso se crearon algunos recintos en la provincia para acoger las colecciones de los más acaudalados empresarios y terratenientes, interesados en poner de manifiesto sus posesiones (producto de herencias y viajes) y su cultura cosmopolita.

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX las exposiciones sobre industria y tecnología estaban en boga en Europa, y México hizo lo propio como un mecanismo de acercamiento e intercambio de relaciones con los países del viejo continente.

²⁰ **Reyes Palma**, Francisco (1987), “Acción cultural y público de museos de arte en México 1910-1982”, en ***El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)***, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y documentación de las artes, no. 3, México: INBA – Cenidiap. pp. 17.

El movimiento revolucionario trajo consigo varios intentos por difundir el arte mexicano, desde las peticiones de los alumnos de San Carlos para exponer su obra en la propia academia, hasta el saqueo de iglesias, con la finalidad de incorporar las pinturas de los sitios saqueados al acervo nacional cuya custodia pasaría a manos del Estado. Un prominente y radical participante en este tipo de actividades fue Gerardo Murillo, alias el Dr. Atl.

Cuando el mando político fue asumido por los dirigentes revolucionarios como Obregón y Carranza, fue inminente la necesidad de presentar al país como una nación consolidada, unificada y pacífica ante el extranjero.

Álvaro Obregón aprovechó ciertos eventos culturales para avalar su gobierno:

(...) el 3 de diciembre de 1920 se celebró una exposición que además fue aprovechada para dar la bienvenida a un grupo de excursionistas norteamericanos. (...) el evento mismo sugiere un uso conmemorativo de las exposiciones, asociado a los acontecimientos políticos y las relaciones turísticas, no muy alejado del manejo que la dictadura hacía del arte como elemento legitimador. En todo caso, el aporte de los gobiernos posrevolucionarios habrá de consistir en la ampliación de los sectores sociales ante los cuales legitimarse. Sólo así podremos comprender las aportaciones y el sentido de ruptura del proyecto cultural de Vasconcelos, Secretario de Educación del régimen, que en plena euforia reconstructora privilegiaba la participación popular como parte del desarrollo educativo.²¹

José Vasconcelos tuvo un papel fundamental como dirigente de la cultura en esos años. Su proyecto estaba basado en la participación popular que perseguía acabar con la sectarización cultural (que hasta entonces sólo había favorecido a las élites burguesas y que había mantenido al margen al resto de la población). Su concepción del museo de arte:

provino claramente de su visión como promotor cultural, que al intentar diferenciarse de las preferencias estéticas de la oligarquía porfiriana rechazaba la obra suntuaria de apropiación privada. No es de extrañar, pues, que la promoción de un arte de proyección social repercutiera en la falta de apoyo al museo de arte como vehículo consagratorio de la pintura de pequeño formato. A partir de entonces la pintura mural en edificios públicos concentró el apoyo de las políticas de difusión; y dio lugar a un nuevo tipo de espectador, capaz de asimilar a su experiencia visual proveniente de la imaginería religiosa una nueva iconografía laica, reforzadora de una ideología civilista.²²

²¹ Reyes Palma, Francisco, *op cit.* pp. 20.

²² Reyes Palma, Francisco, *op cit.* pp. 21.

Para Miguel Ángel Fernández, este impulso al muralismo con la intención de emplearlo como instrumento pedagógico popular, aplazó por más de una década, la consolidación de los museos en México.²³

También las artes populares se incentivaron, mediante la organización de varias exposiciones de artesanías en el interior de la República y en el extranjero, como apoyo a las ideas reformistas de la Revolución. Aunque cabe aquí citar a Reyes Palma cuando dice que:

Una intención múltiple subyacía a los esfuerzos por fomentar el arte popular: la valoración de la expresión artística de los indígenas y campesinos como elemento reforzador de la unificación nacional; la formación de un mercado artístico tanto interno como de exportación; y proyectar la imagen de un pueblo con gran sensibilidad artística, al que la prensa extranjera adjudicaba una violencia irracional, especialmente a raíz del movimiento revolucionario.²⁴

Por otra parte, para 1926 algunos ya figuraban la idea de un museo de Arte Moderno. Gabriel Fernández Ledesma a través de sus textos, promovió la creación de un museo integrado por donaciones de artistas, pero custodiado por el Estado. Aunque este proyecto nunca se llevó a cabo por falta de apoyo oficial, es un precedente de lo que posteriormente será el museo de arte contemporáneo.²⁵

También en la segunda y tercera décadas del siglo XX se establecieron galerías no lucrativas, con el propósito de dar cabida a los artistas de la época. Ejemplo de ello es la Galería de Arte Moderno, dependiente del gobierno del Distrito Federal y la Sala de Arte, adscrita al Departamento de Bellas Artes. Aunque cabe decir que la inestabilidad de los dirigentes y la estrechez del presupuesto impidieron un mayor desarrollo en este tipo de espacios.

Mientras en México las opciones culturales en esos años tendían a la exaltación del espíritu nacionalista, en Estados Unidos en cambio los coleccionistas preferían adquirir piezas europeas, por ejemplo se decidió que para la inauguración del Museo de Arte Moderno de Nueva York

²³ **Fernández**, Miguel Ángel (1988), *Historia de los Museos en México*, México: Promotora de Comercialización Directa. pp. 184.

²⁴ **Reyes Palma**, Francisco, *op cit.* pp. 22-23.

²⁵ **Reyes Palma**, Francisco, *op cit.* pp. 24.

(1929) se presentara una serie de obras impresionistas, en lugar de iniciar con una muestra de artistas locales. Este museo fue planeado como una gran empresa privada, auspiciada por los fideicomisos de las grandes empresas norteamericanas como la Rockefeller, Bliss, Sullivan y Goodyear.²⁶

La prioridad de las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios fue la consolidación de la imagen nacionalista, donde los sectores burgueses reconocieron las producciones populares, y donde el arte fue empleado como una herramienta educativa para la población con menos recursos. También se pretendió que la difusión de las artes fuera un símbolo de progreso y desarrollo hacia el interior y hacia el exterior, valores que fueron volviéndose más importantes que las construcciones ideológicas –cohesionadoras– en torno a la identidad nacional.

Durante la década de los cincuenta se buscaron y crearon diversos espacios para exhibir la producción de los artistas plásticos, pero las exposiciones no estaban orientadas hacia el visitante promedio sino hacia un público conoedor. Las obras realistas acaparaban los foros y se obstaculizaba la difusión de las manifestaciones vanguardistas del momento, como eran la abstracción y el geometrismo.

Las Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado²⁷, cuya organización estuvo a cargo de Miguel Salas Anzures fueron aprovechadas para la promoción mercantil de ciertas figuras del arte nacional. Cuando Salas Anzures intentó promover las tendencias más modernas e incorporar a ciertos artistas jóvenes a la bienal a su cargo, enfrentó una serie de conflictos con las autoridades culturales, y prefirió renunciar y fungir como representante de los exiliados de los foros oficiales, para buscar espacios tales como los edificios recién construidos, situando las muestras de artes plásticas en los vestíbulos, pues además el escenario y la arquitectura modernista armonizaban con las obras.

²⁶ Reyes Palma, Francisco, *op cit.* pp. 25.

²⁷ La primera en 1958, la segunda en 1960.

Poco a poco las autoridades fueron flexibilizándose e incorporando nuevas manifestaciones a sus espacios, curiosamente se trataba de manifestaciones que empezaban a tomar fuerza en Estados Unidos. De hecho, es bien sabido que la CIA destinó recursos para promover ciertos eventos, no sólo en Estados Unidos sino en toda Latinoamérica, que a su vez le valían a la nación norteamericana la hegemonía cultural y el título de <<cuna de la vanguardia artística>> en los años cincuenta y sesenta.²⁸ Por su parte, el gobierno mexicano procuró la creación de museos, algunos de ellos proyectos de gran magnitud como el de Antropología y el de Arte Moderno. Para 1964 había ya alrededor de cuarenta museos tan sólo en la Ciudad de México.

Los espacios artísticos también fueron instrumento político en la década de los sesenta, como hace mención Francisco Reyes Palma:

(...) Para menguar el entusiasmo que en los medios intelectuales despertó la revolución cubana, se produjo una etapa de ascenso intervencionista de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos en la actividad cultural del México y el resto de América Latina: "Salón Esso" (1965), "Confrontación 66" (1966), "Arte: Estados Unidos" (1967), por citar algunos ejemplos.

Como toda contraofensiva de inteligencia, la guerra cultural emprendida por los Estados Unidos se apoyó en contradicciones reales y preexistentes, que a lo largo del tiempo había acumulado el medio cultural mexicano. Los jóvenes artistas abjuraban del modelo de lo impuesto por sus mayores, identificándolo como expresión oficialista y burocrática, ajeno a las actuales condiciones sociales del país. El crecimiento industrial, urbano y de los sectores medios, había impulsado una nueva estructura galerística, con sectores de consumo diversificados de acuerdo con las más actuales preferencias estéticas. Éstas eran difundidas por un renovado aparato transnacional de comunicaciones, que a su vez promovía la implantación de nuevos materiales y tecnologías artísticas vinculadas al desarrollo industrial.

Dicha intervención cultural tuvo entre sus principales objetivos el de consolidar el mercado artístico de los Estados Unidos. Se partió de la promoción de tendencias orientadas a la renovación formal de los lenguajes artísticos como el Expresionismo Abstracto, y más tarde del Arte Pop, con una narrativa inspirada en la publicidad y los medios de comunicación.²⁹

²⁸ Cfr. **Goldman**, Schifra (1978) "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación (1955-1965)" en *Revista Plural*, no. 85, octubre. pp. 35-44.

²⁹ **Reyes Palma**, *op cit.* pp. 35 y 36.

I. EL COLECCIONISMO Y LOS MUSEOS

Los espacios del INBA, como el Palacio de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno, se abrieron a la pintura abstracta y geométrica, pues el impulso dado por los patrocinios norteamericanos, había propiciado que los mercados internacionales favorecieran a las generaciones más jóvenes de artistas mexicanos. México cobraba cada vez más una presencia en el ámbito internacional de uno u otro modo. Para muestra bastará mencionar la gran cantidad de actividades artísticas paralelas a la celebración de las olimpiadas de 1968, como la construcción y donación de esculturas hechas por artistas provenientes de distintas latitudes, para la llamada *Ruta de la Amistad*.

Este caudal de actividades de apertura y promoción de la cultura se vio interrumpido y ensombrecido por la represión de estudiantes.

El periodo gubernamental de Luis Echeverría pretendió ser un periodo de 'reconciliación' social ante la masacre del 68 que tanto impacto ocasionó. Uno de los mecanismos gubernamentales instaurados en este periodo fue el desarrollo de programas de vinculación entre estudiantes, maestros, instituciones educativas, dependencias gubernamentales y museos, donde los alumnos expresaban sus expectativas respecto a los museos y los maestros procesaban estas peticiones haciéndolas llegar a las instancias respectivas. Pero este proyecto fracasó debido a la dinámica de mediación a cargo de tantas partes.

En la década de los setenta las artes y la política experimentaron diversos cambios, que habrán de abordarse ampliamente en el capítulo dos.

I.3. CONCEPTOS GENERALES EN TORNO AL MUSEO

Los museos son extraños. Están muertos y están vivos. Son tumbas, sepulcros y almacenes. No pasa mucho en ellos. Usualmente vas a solas; casi siempre estás silencioso, casi invisible –aunque nunca desapareces por completo. Entrás, caminas por ahí, haces una pausa aquí y allá, frente a objetos inanimados, los miras y te dices cosas a ti mismo- y entonces te extasías, tu mundo cambia o decides cambiar el mundo. Después te vas, o más bien, regresas a dondequiera que hayas estado antes. (...)

JERRY SALTZ³⁰

A lo largo del siglo XX se trató de moldear una definición que explicitara la importancia y utilidad del Museo como figura institucional, para un tipo de sociedad que es diferente de aquella que le dio origen y a la que ha ido teniendo que adaptarse, a pasos más lentos que la velocidad con que ésta evoluciona, pero de cualquier modo en constante cambio. Diversos órganos internacionales de la cultura y la educación se han hecho cargo de la conceptualización sobre museos, pero no han desarrollado un proyecto contundente que sitúe y otorgue a estos recintos una posición clara en mapa de la cultura viva.

Si bien hay similitudes en las consideraciones de algunos teóricos, respecto a la preeminencia que poseen los museos en el resguardo del patrimonio y la ‘administración’ de los mecanismos de consumo, también existen otros muchos que, utilizando como argumento la crisis de estas instituciones, se han convertido en detractores de la idea de que los productos de la cultura deban estar al cuidado de los museos y que la sociedad sólo pueda tener acceso a tales productos, mediados por el discurso museográfico, que no se ha caracterizado por desarrollarse paralelamente a las necesidades e intereses sociales, ni mucho menos por incluir

³⁰ Saltz, Jerry (1999), ‘Inside the Job’, en [<http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz5-13-99.asp>] [la traducción es mía]

democráticamente las opiniones colectivas en las decisiones que se toman respecto a dicho patrimonio.

En este subcapítulo me propongo presentar un marco conceptual general, respecto al papel que han jugado y juegan los museos, como institución política y cultural moderna, para poder abordar así –más adelante– los movimientos artísticos *anti-museo*³¹, que surgieron en los años sesenta y setenta en México, y que hicieron manifiesto que el encuentro del arte y la sociedad era prioritario, además de considerar que los museos obstruían tal encuentro. Posteriormente me propongo analizar la manera en que estos movimientos fueron re-asimilados por los órganos de cultura, hasta amalgamarse con ellos y consolidar el binomio actual institución-aparato cultural, que dicta qué manifestaciones y tendencias permanecen y cuáles se marginan.

I.3.1. DEFINICIONES DEL MUSEO

En diferentes textos y en varios documentos constitutivos de organizaciones internacionales de ciencia y cultura como el ICOM (International Council of Museums) y la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), se enuncian definiciones sobre lo que se supone que es el Museo y las áreas hacia las que debe enfocar su labor. Esta labor pasa por la preservación y cuidado de objetos, la demostración a la comunidad de las colecciones y la educación de públicos.

Para tomar sólo algunos ejemplos, M. Foyles dice que el Museo es una entidad que debe procurar la conservación de los objetos que permiten que el conocimiento humano se desarrolle y se incremente³²; este conocimiento pasa así a constituir el patrimonio cultural, no sólo de una colectividad, sino también de la humanidad³³.

³¹ *Traba*, Martha (1982), "Preferimos los museos" en *Sábado. Uno más uno*, no. 247, México, 31 de julio. pp. 15.

³² *Foyles*, M. (1929), *The Museum News*; citado en *León*, Aurora (1993), *El Museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra. pp. 74.

³³ *Eliseeff*, V. (1970-71), "Musées et ordinateurs", en *Museum*, vol. XXIII, número 1, pp. 3-4; citado en *León*, Aurora, *op cit.* pp. 75.

El ICOM amplía en su definición los atributos y responsabilidades de los museos, pues incluye otras funciones que superan la mera conservación de las colecciones, y se extienden a su estudio y exposición, para propiciar el interés, la delectación y la educación del público.³⁴

En la revista *Cultures* de la UNESCO el museo es considerado un medio de comunicación que emplea un lenguaje estructurado a través de objetos y fenómenos que se muestran, y en ese sentido, <<no verbal>>. Mientras que Crispolti añade la idea de <<servicio público>> que toma a su cargo la documentación de "la experiencia de las inquietudes figurativas, visuales y objetuales de nuestro siglo"³⁵.

Néstor García Canclini dice que:

(...)El museo se convierte en una institución pública destinada a la definición y conservación del patrimonio nacional, que unifica y jerarquiza las expresiones simbólicas de diferentes regiones y grupos sociales, que organiza la continuidad y las rupturas entre el pasado y el presente de cada nación, entre la cultura propia y la extranjera.³⁶

La Asociación de Directores de Museos de Arte define al museo como una:

...Institución permanente, no lucrativa, cuyo propósito es esencialmente educativo o estético, con un personal especializado en la adquisición, cuidado, interpretación y exhibición pública de objetos, bajo una calendarización.³⁷

En lo que respecta a los museos de arte, pareciera haber un vacío, pues el público no se considera parte activa, más que en lo referente a su asistencia, pero no como participante en la construcción de las acciones públicas del museo. Los artistas tienen una posición aventajada respecto al público, pero aún así no se les permite participar plenamente en la conformación y renovación de estas instituciones, ni en la implementación de dinámicas y programas que favorezcan una relación recíproca entre ambas entidades, utilizando al museo como facilitador

³⁴ Cfr. con *Estatutos del ICOM*.

³⁵ Refiriéndose al siglo XX.

³⁶ *García Canclini*, Néstor (1987), "Museos y Público: Cómo Democratizar la Cultura", en Ester Cimet, et al, *El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)*, México: INBA, Cenidiap, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, no. 3. pp. 60.

³⁷ (1972), *Professional Practices*, N.Y.:Association of Art Museum Directors, citado en *Lee*, Sherman E. y Eduard B. Henning, (1975), " Works of Art, Ideas of Art, and Museums of Art", en *On Understanding Art Museums*, E.U.A.: Columbia University. pp. 6.

y como espacio vivo de transformación cultural, en lugar de ser espacio muerto de imposición de discursos gastados y ajenos.

I.3.2. CONCEPTOS INVOLUCRADOS EN EL ANÁLISIS DEL MUSEO

Una de las principales disyuntivas del *qué hacer* del museo ha sido la jerarquización y/o balance entre público y contenidos. ¿Qué es prioritario: atender a las demandas culturales de la sociedad y promover acciones que atraigan su atención, a costa de lo que sea: o exaltar los valores que poseen los objetos como signos de la cultura que supuestamente corresponde a dicha sociedad?

En este marco diríamos que existen dos alternativas:

1. Promover la participación pública y la educación, haciendo lo más accesible y cercanas³⁸ las manifestaciones de la cultura a los visitantes y, para ello, estudiar sus necesidades.
2. Procurar la supervivencia y conservación de los objetos, y evitar entonces el contacto público, salvo en casos de extrema necesidad³⁹; además de promover una cultura que mira a los objetos religiosamente y no cuestiona su valor, es decir que no valora las manifestaciones de la cultura a partir del análisis personal, sino a partir de los discursos oficiales.

³⁸ Aunque aquí *cercanas* puede significar muchas cosas, inclusive la puesta en uso de ciertos lugares comunes de la cultura popular con tal de familiarizar al público con las exposiciones o con cualquier contenido museístico, pretendiendo una falsa asimilación de conceptos, que en realidad no tienen nada que ver con la significación de las obras, sino que más bien echan mano de ciertas analogías de fácil asociación (como la emotividad de los colores, o el arte como terapia para esquizoides) con el propósito de hacer sentir a los visitantes que se llevan un paquete de anécdotas como premio a su esfuerzo por asistir.

³⁹ Como intercambios condicionados, celebraciones relevantes, centenarios de natalicios o fallecimientos de personalidades o instituciones, etc. Todas esos eventos que enmarcan con grandilocuencia los afanes de validación continua de los núcleos de poder (los gobiernos, la iniciativa privada, las grandes empresas que se hacen de colecciones como mecanismos publicitarios, etc.).

L. Benoist señala tres tipos de museos⁴⁰ que han surgido a lo largo de la historia:

- El museo-salón, que correspondería a las galerías de arte europeas, en que se desarrolló el mercado del arte y los parámetros del gusto, y se inició la investigación sobre las técnicas de conservación de piezas.
- El museo-club americano, asociado más bien con los eventos sociales que ahí acontecían y acontecen, y podemos decir entonces que es un centro social de élite.
- El museo-escuela consolidado para la educación de masas originalmente en la Unión Soviética.

En estos 3 tipos se engloban varios conceptos inherentes al museo y complementarios entre sí, que nos permiten configurar y actualizar la definición de lo que son hoy en día los museos alrededor del mundo.

Benoist complementa sus afirmaciones diciendo que el museo debe ser *museo-laboratorio* para investigadores y ser *museo-atracción* para el gran público.

Yo considero que la alternativa de experimentar en el museo y con el museo –y por lo tanto con sus públicos- no debe ser acción exclusiva de expertos. Creo que ellos deben fungir como mediadores, pero incorporando en los proyectos de los museos las inquietudes y necesidades del público, necesidades éstas no sólo de esparcimiento y distracción, también de formación, y desarrollo de la opinión y el juicio sobre los acontecimientos.

La experiencia estética está presente en todo el desarrollo del fenómeno museal. Desde la planeación, hasta los resultados en los espectadores:

- Criterios de presentación de obras.⁴¹
- Elección de elementos museográficos de apoyo.
- Distribución de los objetos.
- Selección que hace el espectador de las imágenes (obras o elementos museográficos).⁴²

⁴⁰ Benoist, L. (1971), *Museés et Museologie*, París: P.U.F. págs. 117-120; citado en León, Aurora, *op cit.* pp. 177-179.

⁴¹ Criterios históricos, científicos y didácticos.

I. EL COLECCIONISMO Y LOS MUSEOS

- Acoplamiento o confrontación con los mecanismos orgánicos naturales. Ej: puntos de vista, espacios de circulación, intensidades luminosas, etc.
- Valor que les confiere o procesamiento interno que ocurre (evocativo, reflexivo, analítico, emotivo, sensual, perceptivo, etc.)

De acuerdo con Aurora León⁴³, en el evento museológico se desarrollan 4 elementos que se dan sentido recíprocamente:

- 1) El *continente*, es decir, el espacio y el edificio en que se sitúa el museo.
- 2) El *contenido*, es decir, los objetos que se exponen, las colecciones y los fondos. Y aquí yo incluiría a los artistas como generadores de significados que se hacen sustancia como obras o como eventos.⁴⁴
- 3) La *planificación museística*, o sea, los criterios de ordenamiento y la *interfaz*⁴⁵ que constituye el museo.
- 4) La *sociedad* que es finalmente la que produce y consume estos discursos -la que habita y vive el museo, o que lo abandona y olvida-. También en este campo estarían incluidos los artistas.

La interacción entre estas cuatro entidades y la jerarquía que cada cual puede cobrar, ha dado lugar a problemáticas diversas, que son fuente de interés para esta investigación.

El museo como institución emanada de la aristocracia para su auto-ensalzamiento en el siglo XVIII, y después aprovechada por la burguesía para justificar su poderío usando como bandera los ideales de la democracia, ha sufrido una serie de transformaciones; aunque cabe decir que muchas de sus características perduran hasta nuestros días y son causa de la crisis que estas instituciones sufren actualmente.

⁴² Es un proceso bidireccional participan tanto organizadores como espectadores. El público asimila la exposición ofrecida y los organizadores deben estudiar el público potencial.

⁴³ León, Aurora, *op cit.* pp. 76.

⁴⁴ Esta inclusión es mía, no es mención de la autora citada.

⁴⁵ Utilizando el término que Tanya Aedo empleó en su ponencia "El museo como interfaz", presentada en el *Simposio El Museo como Recurso Didáctico* en el Museo Nacional de Arte, mayo 24 de 2002; donde hacía referencia a la institución museo como espacio intermedio donde los individuos establecen contacto con el arte.

La crisis en que se encuentran los museos hoy en día, no es cuestión excepcional, es parte de una crisis generalizada en las instituciones modernas. Al ser parte del aparato gubernamental (en el caso de los museos públicos, que en nuestro país son la mayoría) o del aparato de poder (para incluir a las fundaciones, empresas y coleccionistas privados que hacen públicas sus colecciones o que crean espacios para la promoción de actividades culturales específicas), el museo participa de los discursos oficiales que favorecen las políticas en curso. No es ni ha sido en ningún momento un centro de debate franco ni de participación colectiva, donde se cuestionen los sucesos y el destino aparente de una sociedad, y son espacios de este tipo los que el mundo contemporáneo demanda.

Aunque los artistas tuviesen como médula de su producción este cuestionamiento, los discursos museográficos han tendido a 'difuminar' estos contenidos valiéndose de hipertextos complicados y confusos, o de traducciones simplistas y triviales.

Además aquellos responsables de la selección de las obras que entran al museo y participan de esas *narrativas del poder*⁴⁶ aplican criterios ajenos al valor del arte y a su posibilidad de significado. Respecto al valor de la obra de arte como detonadora de la conciencia y del sentido de la existencia, dice Heidegger en "El origen de la obra de arte":

Ser-obra significa levantar un mundo. Pero ¿qué es eso de mundo? (...) Por el camino que tenemos que seguir aquí, la esencia del mundo sólo se deja insinuar. Es más, esta leve indicación se tendrá que limitar y apartar de todo aquello que pudiera confundir la visión de lo esencial.

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. (...) Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez. En el hecho de hacer

⁴⁶ Cfr. Aranda, Carlos (2002) "Conclusiones" del *Seminario El Museo como Recurso Didáctico*, Universidad Latinoamericana, mayo 25.

mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo se hace mundo.

Desde el momento en que la obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. (...) La obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. (...)⁴⁷

Si el arte no pone en tela de juicio la realidad y las estructuras vigentes, y no fomenta el crecimiento intelectual y emotivo de los individuos que componen una sociedad: está muerto. Una condicionante de la esclerosis en el arte actualmente, es el hecho de que la producción artística es apreciada en función de criterios que le son ajenos, como el ingreso y la pertenencia de los autores a círculos de simulación, donde unos a otros se validan en sus simulacros culturales y así se ganan puestos, becas, fama y falsos prestigios (artistas y críticos) construyendo un complejo expansivo, consistente en el juego del convencimiento recíproco.

Al ser requisito para que los artistas se den a conocer (y participar del sistema económico gracias a su trabajo⁴⁸) el formar parte de este circuito de inter-validación, se enajenan –diría yo que literalmente- y se entregan por completo a las prácticas encaminadas al ‘reconocimiento a partir del reconocimiento’ de las medianas y pequeñas cabezas de la crítica y la curaduría, y hacen a un lado la experimentación personal, para apegarse a los discursos en boga. Se consagran a la repetición de actitudes y fórmulas avaladas como artísticas, vaciando de contenido y de esos principios que mencioné líneas arriba que hacen del arte algo fundamental para el desarrollo de la sociedad, que ayude a sacarla de la claustrofobia en que la industria del entretenimiento, el ocio y la propaganda, la tienen soterrada; condición claramente precedida por la precaria (cualitativa y cuantitativamente) educación de la mayoría de los mexicanos, que arraiga la ignorancia, pero sobre todo la desconfianza en la posibilidad de los individuos para auto-construirse, que no es sólo desconfianza, es una absoluta omisión del panorama ideológico y espiritual de un ciudadano promedio. Las expectativas de vida se reducen a mal formarse, mal emplearse, mal ganar y cubrir la frustración con entretenimientos de bajísimo

⁴⁷ Heidegger, Martin (2000), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, Madrid: Alianza Editorial. pp. 31-32.

⁴⁸ Ya sea por la obtención de becas y financiamientos o por las ventas de su obra.

nivel (como las telenovelas, el cine hollywoodense y el fútbol por TV y no como práctica deportiva) y celebraciones falaces (como los mundiales, los quince años, las ceremonias religiosas sucedidas todas estas por tremendas borracheras).

Podemos rescatar algunas ideas centrales sobre lo que ha sido el proyecto de los museos, e inclusive de su eficacia real. Como hemos visto su misión abarca desde la conservación, el cuidado y la preservación de objetos que se consideran valiosos por ser antiguos, hasta la tarea de promover el conocimiento, la delectación y el interés en la evolución de la civilización y la cultura y, a consideración mía, su labor más importante es propiciar la reflexión intelectual y emotiva respecto al mundo que nos circunda, y así hacer del juicio una herramienta eficaz para la injerencia directa en nuestro devenir.

También cabe decir –respecto a esta tarea de los museos- que inclinar la balanza en una sola dirección histórica es correr el riesgo de perder la conectividad que nos hace sentido en el presente. Si un museo se concentra exclusivamente en la visión del pasado no existe posibilidad de vincularlo al presente y por lo tanto se pierde esa cercanía que motiva el interés y el aprendizaje. Concentrarnos sólo en el presente en aras de lo que puede suceder, es no aprovechar la experiencia histórica y vivir aislados de los hechos que –tomados o no en cuenta- operan en nuestras vidas y tienen consecuencias directas sobre nosotros. En este sentido los museos y quienes los conducen, tienen un papel formativo, que pueden asumir cabalmente o no: pueden hacer de los museos un foco activo de generación de ideas, actitudes e intercambio, o transmitir con indiferencia conocimiento muerto.

Kevin Walsh cita a Max Weber y Jürgen Habermas, quienes afirman que la racionalización del mundo, es decir, su revelación a la conciencia, ha penetrado todas las instituciones incluyendo los museos.

(...) El museo puede ser considerado lo mismo una herramienta ideológica que reafirma las concepciones vigentes de orden, tiempo y progreso, que una herramienta de emancipación, representación de otros lugares y otros tiempos que abre los ojos de la gente hacia otros mundos aparte del suyo. (...)⁴⁹

⁴⁹ Walsh, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge. pp. 38. [la traducción es mía]

Desafortunadamente el desbalance educativo sumado con el desbalance organizativo de los museos, han propiciado una visión unívoca, restringida y absoluta del arte, socialmente extendida. En las escuelas sólo se abarca (y de modo muy escueto) el estudio de determinados momentos históricos, sin llegar nunca a la problemática contemporánea, y mucho menos al conocimiento del arte contemporáneo (excepto por alguna que otra visita escolar casual a un museo de arte contemporáneo); a la par, los museos están organizados para presentar obras comprendidas en ciertos periodos históricos, pero a la luz de un criterio sobre <<el ser artístico>> que define más bien la personalidad del artista bajo parámetros sobre quiénes y cómo eran los artistas a finales del siglo XV -virtuosos que recrean el mundo y asombran a sus contemporáneos- mezclado con la idea del estereotipo del artista de fines del S. XIX, que sufre y es exiliado social, mezcla de genio y paria.

Pero las instituciones de cultura no han favorecido un desarrollo paralelo de criterios aplicados a las manifestaciones y mecanismos para 'poner al corriente' al público. Cuando llega el momento de enfrentarlo se valen de un mismo rasero para toda la historia del arte, en lugar de promover el cuestionamiento sobre lo qué era artístico en el Renacimiento, qué ha sido considerado artístico a lo largo de la historia y qué es artístico hoy; cuáles son los contextos y los requerimientos intelectuales y espirituales de cada época; y además propiciar la confrontación de estas ideas que han ido variando a lo largo del tiempo, y que son subjetivas pero que se han vuelto oficiales, y por lo tanto merecen ser repasadas y puestas a debate.

Considero que la otra cara de este problema radica en que el público llega al museo esperando admirarse como lo hicieron los feligreses y burgueses del Cuatrocento (en una época prefotográfica) ante las obras de Miguel Ángel, Rafael o Leonardo, siendo que el contexto es otro y evidentemente los espectadores son otros. Obviamente si de impacto se trata, es más impactante una película de acción llena de explosiones y efectos especiales, que la <<pasiva>> visita a un museo con objetos y documentos inertes.

I.3.3. CRÍTICA A LOS MUSEOS TRADICIONALES

Si bien hemos visto que a nivel teórico el museo es exaltado como promotor de los más altos valores del ser humano, también muchos otros autores contemporáneos están convencidos de su obsolescencia.

En este apartado pretendo presentar un enfoque crítico que aborde desde un variado espectro de opiniones, las principales carencias, vicios y necesidades de los museos con miras a su renovación.

K. Walsh afirma constantemente que los museos deben ser sitios de los que el público pueda ‘apropiarse’ y ‘vivir’ en ellos y con ellos. Su solemnidad y rigor, dificultan que el visitante se sienta identificado y lo hacen sentir fuera de lugar, y escribe:

(...) está claro que los museos no son percibidos como el mejor o más disfrutable medio de aprendizaje sobre el pasado. No cabe duda que este problema se debe en parte al hecho de que los museos son considerados instituciones estrechas parecidas a los templos, que desmotivan la interacción y el cuestionamiento.(...)⁵⁰

De forma más contundente, Douglas Crimp cita en “On The Museum Ruins” a Theodor W. Adorno quien enunciara:

La palabra alemana *museum* tiene un desagradable trasfondo. Describe objetos con los que el espectador no tiene ya una relación vital y que están en el proceso de morir. Deben su preservación más a lo histórico que a la necesidad del presente. *Museum* y *mausoleum* están conectados por más que una pura asociación fonética. Los museos son los sepulcros de las obras de arte.⁵¹

La posibilidad de hacer del museo un centro de significados y valores resulta improbable para Eugenio Donato, quien afirma que:

La exhibición de un grupo de objetos en el Museo, puede sustentarse solamente por la falacia de que esos objetos constituyen una representación coherente del universo. La falacia consiste en el reiterativo reemplazo metonímico del fragmento por la totalidad, del objeto por la etiqueta, de series de objetos por series de etiquetas; y puede aún

⁵⁰ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 160. [la traducción es mía]

⁵¹ Adorno, Theodor W. (1967), "Valery Proust Museum", en *Prisms*, Londres: Neville Spearman; citado en Crimp, Douglas (1983), "On the Museum's Ruins", en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic (Essays in Postmodern Culture)*, Washington: Bay Press. pp. 49. [la traducción es mía]

producir una representación en cierto modo adecuada a un universo no-lingüístico. Tal falacia es el resultado de una creencia -nada crítica- en que el orden y la clasificación, es decir, la yuxtaposición de fragmentos, puede producir un entendimiento representacional del mundo.⁵²

Si la conformación de colecciones y la necesidad de administrarlas y mantenerlas dio origen a los museos, y por 'administrarlas' quiero decir mostrarlas públicamente (en un rango tan íntimo o amplio como se considere, después de lo comentado en el apartado I.1), llegó un momento en que dar a las piezas de tal o cual colección una lectura coherente, que las vinculara unas con otras, cuando el vínculo era más circunstancial que otra cosa, no podemos negar que esas lecturas 'sugeridas' han sido arbitrarias en gran medida. Kevin Walsh explica:

Las representaciones del patrimonio no son una alternativa interesante para los montajes museísticos, porque están severamente basados en la legitimidad de interpretaciones unívocas y del aura del objeto, y más aún en el aura del simulacro hiperrealista. (...)

A la luz de lo anterior, debemos preguntar: ¿existe un rol específico para el 'museo tradicional' arqueológico e histórico? Primero, no debiera otorgarse tal posición a las exposiciones que sólo se ocupan de la exaltación del fetichismo y el aura del objeto -el énfasis en el prestigio del objeto por sí mismo, la estética ciega, que rehúsa la apreciación del contexto. (...) De cualquier modo, los museos deben intentar hacer a un lado la grosera estetización del objeto.⁵³

Juan Martín Prada dice:

(...) Analizar, "visibilizar" los sistema de mediación y control de la experiencia estética y dislocarlos, desviarlos hacia las "otras" intenciones de significado que han permanecido ocultas y soterradas en las formaciones discursivas del Museo o la Galería es descubrir la política de la experiencia estética y de la tradición cultural. (...)⁵⁴

También K. Walsh tiene una visión crítica sobre la dualidad en las capacidades formativas del museo no sólo como centro educativo, sino también como sitio de condensación y aval ideológico:

(...) La creciente capacidad de colocar objetos en contextos ordenados implicó que el progreso fuera abstraído como un desarrollo unilineal recto. Tales representaciones implicaron el control sobre el pasado mediante el énfasis en lo lineal, la narrativa

⁵² Donato, Eugenio (1979), "The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet" en *Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralist Criticism*, Josue Harari (ed.), Ithaca: Cornell University Press, pp. 214; citado en Crimp, Douglas (1983), *op cit.* pp. 49. [la traducción es mía]

⁵³ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 177 y 170 respectivamente. [la traducción es mía]

⁵⁴ Prada, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna*, Madrid: Fundamentos. pp. 12.

didáctica, sostenida por el uso del objeto que había sido apropiado y contextualizado artificialmente por el curador. Este tipo de montaje es cerrado y no permite cuestionamientos. (...)

(...) El montaje del museo es una representación del progreso del pasado, autoritariamente producido y, a menudo, alejado de cualquier cuestionamiento. Es en sí mismo un pasado creado, que implica por su autoridad, el dominio sobre el tiempo y el espacio.⁵⁵

En cierta manera, encontramos que varios autores se inclinan a pensar que los museos han tenido una función cien por ciento política, y que ésta ha sido la de avalar las estructuras de poder y de control social, más que subvertirlas o confrontarlas. Aunque en reiteradas ocasiones se haga mención de los artistas que han saltado esas estructuras e inclusive se han apropiado de estos recintos para hacer de la duda una afirmación constante.

Desafortunadamente parece ser que dudar, no es una actividad socialmente aceptable ni común, las personas quieren respuestas, desean verdades simples e inmediatas que no desestabilicen sus dinámicas cotidianas y que no les orillen a replantearse la forma en que el mundo "funciona".

I.3.4. CUANDO EL ARTE ABANDONÓ LOS OBJETOS.

En esta investigación me propongo abordar también los cursos que tomó el arte en el siglo XX, especialmente en su segunda mitad, pues aparecieron muchos artistas que basaron su producción en el cuestionamiento permanente de la tradición artística y el manejo cultural, y que intentaron apartarse de su alcance, apropiándose de los espacios de circulación con eventos artísticos. Si los museos no pertenecían a la sociedad sino sólo a una élite, entonces la consigna era llevar el arte a los lugares que sí le pertenecieran a la sociedad, al mismo tiempo que había que apropiarse de los otros.

El museo empezó a perder validez; las manifestaciones se tornaron contra las instancias que los avalaban y la definición del arte cobró un nuevo sentido a partir de esta escisión, los espacios para el arte vivo estaban muy lejos de ser los museos y todo este marco motivó que el Museo se renovara también y se adaptara a una realidad cambiante.

Así fueron apareciendo en el mundo y en nuestro país, nuevos sitios que albergaron los eventos y no exclusivamente objetos. Si se ha conseguido revitalizar los museos o no, y si las intenciones de los aparatos de cultura han sido las mismas que las de los artistas que empujaron esta renovación, es algo que analizaremos más adelante.

Arthur Danto enumera y comenta las etapas que los museos norteamericanos de arte han atravesado:

La primera generación de los grandes museos americanos dio por supuesto que sus contenidos debían ser tesoros de una gran belleza visual que era metáfora de la verdad espiritual. La segunda generación (...) asumió que la obra de arte tiene que ser definida en términos formalistas y apreciada bajo la perspectiva de una narrativa sin diferencias remarcables (...): una historia lineal progresiva con la que el visitante debe trabajar, aprendiendo a apreciar la obra de arte junto al aprendizaje de secuencias históricas. (...) Las pinturas no fueron más ventanas hacia las escenas imaginadas sino objetos con derecho propio. [...]⁵⁶

Danto analiza en *Después del fin del arte* cómo los planteamientos artísticos fueron modificándose, de tal suerte que cuando fue reconocido el "derecho propio" del objeto, los artistas ya podían prescindir de esas concesiones. Los objetos se empezaron a 'utilizar' –si acaso- como mera referencia de un cúmulo más amplio de ideas que se hicieron manifiestas a partir de la combinación de factores, que involucraban al artista mismo, el contexto en que la obra se hacía pública, el público, su respuesta, la respuesta de los críticos, etc., como parte de la obra. El objeto se fue convirtiendo en un accidente o un documento de la convergencia de esos factores mencionados. Ante la inclusión de piezas intangibles o 'desmaterializadas', se hizo evidente que las formas de exhibir el arte debían dejar de estar sustentadas en la colocación de objetos en el espacio, y basarse –probablemente- en los discursos que

⁵⁵ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 31-32. [la traducción es mía]

⁵⁶ Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, España: Paidós. pp. 38.

posibilitaran la evocación de sentidos para las nuevas entidades artísticas, o mejor aún en la generación de nuevos ‘depósitos artísticos’.⁵⁷

Danto habla que las prácticas que definen el “momento posthistórico del arte”⁵⁸ se basan en una suerte de liberación de las “narrativas” que tradicionalmente conectan histórica y simbólicamente la producción artística, y considera que en este sentido, las posibilidades de lectura de las obras, deban surgir desde el museo y desde el público, ampliándose y abriéndose a toda suerte de combinaciones y asociaciones.

Los artistas se han propuesto hacer extensivo su propio cuestionamiento sobre lo que es el arte, tratando de diferenciar los valores que le son propios de las prácticas y la parafernalia en torno a él y, por lo tanto de aquellos valores que no le son inherentes sino accesorios; aunque estas prácticas se han ido ‘incrustando’ en el concepto mismo del arte. Razón más por la que la confrontación se ha hecho necesaria, hasta el punto de convertirse en el meollo propiamente dicho de la producción artística.

Este ‘rejuego’ arte-institución⁵⁹ se volvió una carrera contra el tiempo donde los planteamientos que ponían en duda la validez de una parte u otra se sucedían antes de poderse esclarecer. El arte se ocupó de desacralizar a la institución al grado de omitirla de su mundo⁶⁰ y la institución vorazmente acaparó y acogió como hijas suyas todas aquellas manifestaciones que trataron de subvertirla, anulando y neutralizando así su posibilidad de acción.

Socialmente estos hechos se tornaron conflictivos (conflicto que se extiende hasta nuestros días) pues demandaron que el público estuviera en el mismo canal de reflexión donde la obra funciona como ‘detonador’ de preguntas sobre su propia autenticidad y su factibilidad existencial (apelando a otros ámbitos sólo como referentes respecto a los cuáles posicionar el arte); demanda que cada día está más lejos de ser atendida.

⁵⁷ Cfr. *Danto*, Arthur, *op cit.* pp. 38-39.

⁵⁸ *Danto*, Arthur, *op cit.* pp. 28.

⁵⁹ **Institución (es)** → museos, medios, coleccionistas, colecciones, galerías, mercado, etc.

El público 'intermitente'⁶⁰ no asume que las obras conforman un proceso en el que se pone en duda su carácter (el carácter artístico de las obras), es decir, un proceso cuyo rasgo distintivo es la interrogante y no la afirmación, y en cambio, espera que refieran a una historia. El encuentro o desencuentro con tal historia es suficiente para concederle a lo visto el grado artístico o retirárselo, o de concederse a sí mismos la satisfacción o frustración resultante de ese contacto. Es decir que tenemos aquí una contradicción: artistas e instituciones se debaten por complementarse uno al otro en una especie de juego kamikaze. La propósito más deseable sería facilitar esa reflexión del público y ese juego de dudar y preguntarse sobre las posibilidades y límites del arte y sus instituciones.

El público, que no vive inmerso en el devenir artístico, arriba al museo con un concepto preestablecido sobre el arte y con una actitud fervorosa hacia las instituciones: *"Arte es aquello que cuenta una historia apoyándose en ciertos atributos estéticos. Los museos son recintos que consagran la cultura"* Tal concepto se torna expectativa y todo lo que quede circunscrito en esos términos será reconocido como arte; lo demás serán extravagancias de ciertos sectores/grupos contemporáneos.

Por lo tanto este debate "ser o no ser..., ser-ser otra cosa..., convertir otra cosa en..." del arte quedan excluidos de antemano sin siquiera ser identificados. Este debate es el precedente directo de lo que hoy es calificado institucionalmente como arte y saltar ese proceso de incertidumbre y auto-búsqueda y auto-definición del arte gestado en la segunda mitad del siglo XX implica una lectura que no es decodificada, por lo tanto una antilectura.

La auto-definición del arte en nuestros días está permeada por esa constante de incertidumbre y de posibilidad de auto-sabotaje, sumada con la influencia que el contexto ejerce en la obra y su incorporación al código de la obra misma.

Otro factor que genera confusión es este préstamo (o reapropiación) de íconos que se hacen el arte y los medios de comunicación masiva; el arte crítica y burla, y los medios de comunicación

⁶⁰ Refiriéndome al desenvolvimiento de las artes no objetuales y no museales, surgidas desde principios del siglo XX, acentuadas en la década de los setenta.

⁶¹ Es decir quienes no son artistas, ni críticos, ni teóricos o filósofos del arte.

masiva neutralizan, y conocer qué antecede a qué sólo puede derivar de una investigación más o menos profunda y no de la sabiduría popular. El arte contemporáneo ha heredado del arte Pop, la tendencia a valerse de objetos de consumo para criticar a la sociedad que los produce y adquiere y, digamos que la moneda se ha invertido; pues desde hace algunos años, los medios publicitarios se valen de las estrategias de exhibición y exaltación del objeto, como si se tratase de piezas de culto, para propiciar su consumo.

El modo en que los objetos de consumo son dispuestos ante los potenciales consumidores está directamente relacionado con lo museístico: tal o cual objeto debe resultar relevante y atractivo y, para ello se le envuelve en un contexto estético; sobre todo aquellos objetos cuyo valor va más allá de la funcionalidad, donde el objeto se erige como portador de los valores considerados como positivos de quien lo posee, por ejemplo: los perfumes, la ropa, accesorios, etc.

La sociedad ha incorporado a su cotidianeidad la exposición y el consumo como condición permanente. El reto para los museos es esclarecer si lo que ofrece a esa sociedad para ser consumido es un modelo o la opción de la diferenciación.

K. Walsh plantea que el museo debe ser un sitio que ofrezca a los individuos la posibilidad de articular sus propias historias con la historia de sus comunidades y con la Gran Historia de la humanidad:

Moverse a través del espacio es moverse a través del tiempo. *Tuan* considera que <<un lugar es una pausa en el movimiento, es decir una relación entre el tiempo y el espacio. La ciudad es el tiempo hecho visible>>⁶². Cualquier movimiento a lo largo de ese espacio es, entonces, un movimiento en el tiempo. Lógicamente no podemos visitar un mismo lugar más de una vez si es que tal lugar está en permanente desarrollo en el tiempo.⁶³ Los lugares están en cambio continuo y el presente que percibimos es siempre una forma de

⁶² *Tuan*, Y. (1978), 'Space, time, place: a humanistic frame', en T. *Carlstein*, D. Parkes y N. Thrift (eds), *Making Sense of Time*, London: Edward Arnold. pp. 14; citado en *Walsh*, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge. pp. 150.

⁶³ El autor cita a *Prince*, H. (1978), 'Time and historical geography', en T. *Carlstein*, D. Parkes y N. Thrift (eds), *Making Sense of Time*, London: Edward Arnold. pp. 17-37; citado en *Walsh*, Kevin, *op cit.* pp. 150.

pasado. Esta contingencia propia del pasado en nuestras experiencias diarias debe ser articulada en el museo.⁶⁴

Además piensa que la manera en que se debe promover esta articulación de 'historias' es atendiendo las necesidades específicas de cada colectividad, pues los museos deben fungir como un centro que atiende a su público y presta un servicio que hace que las condiciones de vida de esa colectividad mejoren y trasciendan de la mera subsistencia:

(...) A pesar de las críticas obvias hacia los museos como un elemento constitutivo en la racionalización institucional de la sociedad, los museos deben ser considerados como los facilitadores lógicos de las habilidades que permiten a las personas leer (asimilar) los sitios. Los museos deberían desenvolverse para proporcionar los atributos que demanda la propia localidad. Nuevamente, se debe tener cuidado para no restringir, se debe poner énfasis en la diversidad de contextos, tanto espaciales como temporales, que han afectado y aún afectan los lugares.

Los museos como facilitadores deben ocuparse en primer -y principal- lugar del desarrollo de las habilidades que capacitan a las personas para 'leer' sus propios lugares de pertenencia, lo mismo que otros sitios que visiten. (...)⁶⁵

La tarea de quienes estamos interesados en aprovechar los museos como espacios amplios no sólo como entidades arquitectónicas, sino como centros de diversificación, debemos apostarnos por que estos sitios se dediquen a ofrecer un marco y contexto para interconectar -y fomentar- individualidades, sucesos e ideas, ideas y obras, obras y hechos. Pero además propiciar el acercamiento del mayor número de personas posible y detonar la participación de los visitantes, en aras de la integración cultural y la generación de manifestaciones más dignas que contrapesen el bombardeo de productos de bajísimo nivel con que los medios invaden todos los ámbitos de la cultura.

A través de esta investigación espero ser capaz de ofrecer una perspectiva sobre la posibilidad de hacer de los museos, sitios donde los distintos grupos que componen nuestra sociedad encuentren elementos con los cuáles identificarse, y la puesta en práctica de ciertas dinámicas, para promover el acercamiento entre los artistas y el público, o entre las obras/eventos y el público, para que haya una compenetración real o, en el mejor de los casos, coyuntura y debate

⁶⁴ *Walsh*, Kevin, *op cit.* pp. 150. [la traducción es mía]

⁶⁵ *Walsh*, Kevin, *op cit.* pp. 159 y 153 respectivamente. [la traducción es mía]

profundos entre unos y otros, y se propicie un intercambio enriquecedor para todas las partes involucradas.

**PANORAMA
ARTÍSTICO
EN MÉXICO**

CAPITULO II

II.1. PANORAMA ARTÍSTICO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA

II.1.1 ANTECEDENTES

Desde principios del siglo XX los artistas se propusieron transgredir las enseñanzas académicas ortodoxas y estrictas, experimentaron con formas no convencionales de producción plástica y buscaron nuevos escenarios para la creación artística, alejados de las estructuras dogmáticas y mercantiles que asociaban el valor artístico con el virtuosismo o con la especulación en torno a las obras. Los artistas de las vanguardias de la primera mitad del siglo veinte se dieron a la tarea de cuestionar sistemáticamente las formas clásicas de la representación, la representación en sí misma como actividad central de las artes visuales y la obsesión occidental de racionalizar toda experiencia.

También las incursiones multi e interdisciplinarias en el trabajo enriquecieron la perspectiva teórica del arte; eliminar toda barrera entre géneros y medios, y entre el arte y la vida se convirtió en el móvil más poderoso de la creación.

La experimentación como propósito en sí y no como vehículo, fue el signo que caracterizó la labor artística en la década de los setenta, restándole importancia a la obra final y dando prioridad al proceso creativo, al mismo tiempo el público dejó de ser una autoridad externa y empezó a formar parte de la obra, como elemento de investigación y como elemento que interviene en el curso y desarrollo de ese proceso; como parte activa –en algunas ocasiones-.

Fue en esta década que explotó abiertamente una revolución en las ideas y una franca confrontación social. Los artistas abanderaron diversas causas y no se mantuvieron al margen de opinar respecto a los asuntos políticos y sociales que se gestaron desde la década anterior. Al respecto escribe Arthur Danto

La década de los setenta fue una época en la que debe haber parecido que la historia había perdido su rumbo, porque no parecía haber emergido nada semejante a una dirección discernible. Si pensamos en 1962 como marcando el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces una cantidad de estilos sucediéndose a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, pop, op, minimalismo, arte povera, y luego lo que se llamó Nueva Escultura (...), y luego el arte conceptual. Después, diez años de muy poco más. Hubo momentos esporádicos, como Patern and Decoration, pero nadie supuso que fuera a generar el tipo de energía estilística estructural del inmenso trastorno de los setenta. Luego, cerca de los ochenta surge el neoexpresionismo dando la sensación de que se había encontrado una nueva dirección. Y luego vuelve la sensación de que no había nada parecido a una dirección histórica. Más tarde nace la sensación de que la característica de este nuevo período era esa ausencia de dirección, y que el neoexpresionismo era más una ilusión de dirección que una verdadera dirección. (...)⁶⁵

La investigación de Marcel Duchamp en el campo de la plástica, pero sobre todo en el campo de las estructuras semánticas que se relacionan con las obras llamadas de arte, es fundamental en el devenir de la segunda mitad del siglo veinte, pues él planteó una serie de paradojas respecto al sitio en que se coloca el valor artístico e hizo evidente que había muchos elementos operando a nivel simbólico en las consideraciones en torno al arte, entre los cuales el elemento estético no figuraba como preponderante y mucho menos <<la belleza>>. Arthur Danto dice

(...) Los ready-mades fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describirse en términos estéticos, y él demostró que si eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definiente del arte. Podría decirse que este reconocimiento dibuja una línea muy nítida entre la estética tradicional y la filosofía del arte que incluye la práctica actual del arte. (...)

(...) el éxito ontológico de la obra de Duchamp, consiste en un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte. Esto, según lo observo, no solamente puso fin a la era del modernismo, sino a todo el proyecto histórico que caracterizó al modernismo, esto es, por buscar distinguir lo esencial de las cualidades accidentales del arte, para <<purificarlo>>, hablando alquímicamente, de las contaminaciones de la representación, la ilusión y cosas semejantes. Lo que Duchamp hizo fue demostrar que el proyecto debería más bien discernir cómo el arte debía ser distinguido de la realidad. Éste, después de todo, fue el problema que animó a Platón justo al comienzo de la filosofía, y como a menudo lo he planteado, permitió construir el gran sistema platónico casi por completo. Platón supo lo que Picasso iba a descubrir en

⁶⁵ Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, España: Paidós. pp. 35.

una tradición artística que no había sido corrompida por la filosofía, que el arte era una herramienta de poder.(...)⁶⁶

El poder que ejercían los críticos y comerciantes de arte fue en aumento. Los pintores expresionistas abstractos producían en gran parte, con la intención de complacer las demandas de los grandes jueces en la materia, como Harold Rosenberg y Clement Greenberg y ser favorecidos por la crítica. Arthur Danto comenta:

sus propios impulsos externamente reforzados por los impulsos del mercado, y de ahí que haya existido, más que nada para ser coleccionado. Pertenecía a la colección y por lo tanto en contraste con la pintura vasariana, estuvo cada vez más apartada de la vida, y vivió cada vez más una existencia segregada en el mundo del arte. Realmente llenaba los requisitos de Greenberg de que la pintura tenía su propia historia autónoma, y colapsó por falta de estímulo exterior. La siguiente generación de artistas buscó que el arte tuviera contacto nuevamente con la realidad y con la vida. (...)⁶⁷

La respuesta sarcástica ante este mercantilismo extremo fue el arte *pop*, que hizo evidente que la sociedad norteamericana de los años sesenta poseía una cultura cuyo único móvil era el consumo, y por supuesto que los artistas *pop* supieron aprovecharse de ello pues nunca promovieron ningún tipo de liberación sino que, por el contrario, siguieron el juego especulativo; la parte más interesante de este momento de la historia del arte es que artistas como Andy Warhol, se convirtieron en auténticos auto-promotores y fue él, como figura y como símbolo, quien hizo que cualquier obra con su firma se cotizara en cantidades exorbitantes.

Ante todos estos vuelcos en la relación arte-mercado, efectivamente emergieron nuevas tendencias artísticas cuyos propósitos se centraban en el cuestionamiento:

- del sistema mercantil en que el arte había quedado envuelto (además de confrontarlo directamente, mediante el planteamiento de paradojas)
- la condición no objetual y no primariamente estética de las obras artísticas
- la experimentación implícita en los procesos creativos más allá de la generación de resultados específicos
- las posibilidades de retroalimentación y comunicación entre el artista y el público

⁶⁶ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 100-101,126.

⁶⁷ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 118.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

Hacia el final de la década de los sesenta y durante la década de los setenta surgió el llamado <<arte conceptual>> cuyo campo de acción está relacionado con los postulados platónicos donde la realidad es la idea y no la apariencia, y en este sentido el arte conceptual hizo a un lado el ámbito estético del arte al prescindir del objeto artístico.

Según Juan Martín Prada las obras conceptuales

Son obras tautológicas, cerradas sobre su propia constitución como definiciones del arte. Su investigación se situaba en el análisis de cómo el objeto es reconocido como objeto artístico. En ella se equiparaba lo mismo el arte (o la obra) con la idea del arte. (...) ⁶⁸

Y cita a Joseph Kosuth quien expresa en *Art After Philosophy* que:

El hecho de que el artista nombre el objeto como obra de arte es lo que lo hace arte. En este sentido, el arte es esencialmente lingüístico. ⁶⁹

Para Sherman Lee y Eduard B. Henning ⁷⁰ la filosofía de los artistas conceptuales estaba sustentada en los siguientes principios:

- 1) El carácter artístico no se hace manifiesto en la estética de los objetos artísticos.
- 2) Los objetos no deben crearse con el propósito de producir una experiencia estética satisfactoria.
- 3) Ningún objeto debe depender de un contexto artístico específico (museos, galerías, libros, etc.) para crear una atmósfera relevante.
- 4) Los artistas deben mantenerse al margen de la audiencia.
- 5) Deben evitar las formas tradicionales del arte e inventar nuevos medios de comunicación (a menudo empleando el lenguaje verbal para formular ideas ajenas a las propuestas estéticas).
- 6) El único propósito del arte es definirse a sí mismo.

Opinan estos autores:

⁶⁸ Prada, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna*. España: Fundamentos. pp. 123.

⁶⁹ *Ididem*.

⁷⁰ Lee, Sherman E. y Eduard B. Henning, (1975), " Works of Art, Ideas of Art, and Museums of Art", en *On Understanding Art Museums*, E.U.A.: Columbia University. pp. 20-21.

(...) El arte es considerado en términos de actividad y conocimiento más que una forma y valor estético. El conceptualismo intenta extender los perímetros del arte hacia el área del <<conocimiento>> mientras que se opone a la noción del objeto estético. (...)

La esencia del arte conceptual es entonces, el proceso de auto-definición. Las proposiciones artísticas -así sea dado cualquier material de representación o no- son tautologías y sólo expresan a sí mismas en su propia definición del arte. (...) Por lo tanto, un museo de arte es simplemente un registro del arte definiéndose a sí mismo, que proporciona información, no placer estético.

El conceptualismo entonces, establece un reto para el complejo total del arte: comerciantes, coleccionistas, críticos y museos. La historia del arte se convierte en la historia de las ideas artísticas, no de la estética de las piezas maestras. Los artistas se convierten en sus propios críticos al definir las intenciones de su propio trabajo y entonces la interpretación o evaluación de terceros, resulta superflua. Si la esencia del arte es el concepto del artista, entonces no habrá más objetos coleccionables para el deleite; el comerciante de arte, el coleccionista, el museo (como un recinto para obras maestras estéticas) no tendrán más función alguna. (...)⁷¹

El *performance* es otro género que surgió teniendo como antecedentes los eventos realizados por distintos artistas (pintores, poetas, actores) de principios de las llamadas vanguardias artísticas del siglo veinte, además de una serie de acciones con que manifestaron sus consignas políticas en los años setenta las feministas, los homosexuales, las minorías étnicas y los inmigrantes, entre otros grupos, y la filosofía fluxus (basada en algunos principios de las doctrinas orientales), cuyos seguidores consideraban que un evento por simple que pudiera parecer, o la acción más cotidiana y común es un acontecimiento vital que merece un espacio en la conciencia. Un género artístico limítrofe entre las artes escénicas y las plásticas, pero sobre todo limítrofe entre la representación y la realidad vivencial, dicho de otro modo donde la creación y la vida se identifican. Víctor Muñoz atribuye su origen a los distintos eventos multidisciplinarios y explica la relevancia de este género para el mundo contemporáneo:

(...) el *performance* extiende buena parte de su proceso de maduración en los sótanos de la época.(...) Tal vez lo ha salvado la comprensión de la transformación del lenguaje como el origen de todo arte vivo. No es entonces extraño que las fraguas del *performance* hayan sido algunas de las más dignas vanguardias del siglo. Ha sido un proceso de varias décadas: de los actos futuristas y cabaretazos restituyentes de Dadá, pasando por la didáctica bauhausiana, el estridentismo o el chisporroteo treintatrentista en México, la expansión surrealista, el pop art, el minimalismo, el body art, el conceptualismo, el arte de los grupos.

⁷¹ Lee, Sherman E. y Eduard B. Henning, *op cit.* pp. 19-21. [la traducción es mía]

[...] Territorio construido por las artes visuales en expansión: pasa de franja fronteriza a espacio entre territorios. Se constituye él mismo en un género a través de conformar su identidad por oposición esencial a otros géneros con los que hacía y hace frontera. Tuvo que ser sobre todo, esencialmente diferente al teatro. Como decía Kurticz: no es teatro chafa ni experimental. Es acción significativa y no espectáculo. En sentido estricto, el performance no es la actuación sino la acción de un artista. Es decir, el sujeto no representa a otro sujeto (caso del actor), sino que es él mismo realizando una serie de acciones significativas. De esta manera se pone en crisis al menos, un plano de la representación. [...]

El performance establece una sintaxis lírica que parece desarmar la lógica narrativa y acercarse más a maneras constructivas de la poesía. Es una fractura en el tiempo y en el paradigma totalizador de reconocimiento de la realidad. Se procura mirar desde otro ángulo, desde un punto diferente al de la racionalidad globalizadora, pero también muy lejos de la reivindicación de la irracionalidad filosófica.⁷²

II.1.2 PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO DURANTE LA DÉCADA DE LOS SETENTA

La escuela mexicana de pintura logró reconocimiento internacional debido a varios factores. Por un lado, Estados Unidos no produjo manifestaciones artísticas propias que lograran captar la atención, hasta el *boom* del expresionismo abstracto, que dicho sea de paso, fue una tendencia desarrollada por pintores que en su mayoría eran inmigrantes o hijos de inmigrantes, que habían huido de los múltiples conflictos bélicos en Europa. Durante ese letargo cultural norteamericano, los artistas mexicanos, nacidos de la escuela muralista, y sus obras eran muy aceptados y cotizados en el país vecino. Latinoamérica tampoco vio movimientos de relevancia en esos primeros años del siglo veinte. El movimiento muralista fue la revelación.

Por otro lado, la guerra en Europa dificultaban el intercambio cultural. Los artistas mexicanos viajaban para completar sus estudios y a través de ellos se daban a conocer las últimas tendencias europeas, aunque indirectamente.

⁷² Muñoz, Víctor (1997), "¿Qué hace ese hombre ahí dentro?", en *Cronología del performance 1992-1997*, México: INBA, Ex Teresa. pp. 13.

Pero el nacionalismo exacerbado y su asentamiento como ideología de Estado le hizo perder su carácter crítico inicial y fue desgastando el ánimo de las jóvenes generaciones de artistas, cuyo interés por los sucesos en el extranjero fue acentuándose. Estos pintores, escultores y grabadores que empezaban su carrera artística se revelaron abiertamente contra sus precursores y su rigidez ideológica.

De acuerdo con Jorge Manrique, en México los pintores jóvenes que iniciaron su producción alrededor de los años cincuenta, se desarrollaron en un ambiente en el que la escuela mexicana de pintura decaía rápidamente y resultaba difícil no antagonizar con sus obsoletos postulados. Estos artistas percibieron el rezago en las producciones artísticas mexicanas con respecto al resto del mundo y por eso mismo voltearon sus ojos hacia otras latitudes y se abrieron al conocimiento de las manifestaciones extranjeras. Manrique escribe:

El país de los cincuenta había cambiado y trataba de ser industrial y moderno. La palabra "revolución" sonaba cada vez menos llena de contenido y menos capaz de justificar la realidad. En términos de cultura artística Europa volvía a hacerse muy presente, por sí y a través de los cada vez más importantes mercados estadounidenses, y la nueva pintura de Estados Unidos, que en esos años posteriores a la guerra, se alzaba ostentándose como el arte moderno. Los jóvenes artistas mexicanos se sintieron inmersos en una burbuja aislante, donde la ingenuidad y el atraso era el tono. Y se propusieron ser universales, esto es, modernos.⁷³

El hecho de que las nuevas actitudes en el arte mexicano -nuevas a partir de los años cincuenta- hayan resultado de esa actitud de insurgencia casi repentina no es deleznable. Las corrientes internacionales no se hicieron presentes en México de modo paulatino, sino que entraron como de golpe por las ventanas que los jóvenes se empeñaban en abrir, y esto tuvo consecuencias importantes para el desarrollo del arte en México en esos años y después.⁷⁴

La crítica oficial, acostumbrada a dar vida artificial al movimiento muralista y la escuela mexicana -que ya habían perdido toda validez- los calificó al principio como traidores y extranjeros.

⁷³ Manrique, Jorge Alberto (2001) "Artes Plásticas y Cultura Nacional", en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 118.

⁷⁴ Manrique, Jorge Alberto (2001) "El arte contemporáneo en México", en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 76.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

El principal interés de estos creadores era dar un giro al ambiente cultural y artístico mexicano y renovarlo. Al mismo tiempo estaban completamente saturados de la exaltación de valores nacionalistas y patrios, y era de esperarse que en sus obras omitieran esta perspectiva, en aras de una búsqueda más personal, sorprendida por el encuentro con las tendencias de otros lugares. La abstracción en el ámbito pictórico fue un primer síntoma de confrontación a la escuela mexicana.

En 1975, Manrique escribía⁷⁵ convencido que:

- 1) La mayoría de las galerías mexicanas no tenían un perfil definido, y que aparecían y desaparecían rápidamente.
- 2) La crítica era ejercida principalmente por improvisados y no tenía un peso definitorio sobre las carreras de los artistas.
- 3) Los artistas que surgían a la luz de una nueva tendencia originada en el extranjero, estaban destinados a esfumarse pronto: la influencia extranjera entraba como torpedo pero desaparecía con la misma velocidad.

La generación de creadores que comenzaron su trabajo artístico en los años sesenta, sucesores de estos artistas en rebeldía, se manifestó también a favor de ese espíritu renovador y se inclinó por las nuevas alternativas del arte, fuera de los géneros tradicionales e intentó integrar lo que le resultaba valioso de las dos generaciones antecesoras: el cuestionamiento incisivo sobre las necesidades del país y del mundo, y el compromiso social, así como la búsqueda y experimentación en cuanto a soportes y géneros.

Intentar abrirse camino frente a una tradición pictórica tan poderosa, en la cual se sustentaban valores de identidad, cohesión social y exaltación de la 'revolución triunfante' fue cosa complicada, pero este era el entorno cultural que tocó afrontar a la comunidad artística mexicana de estos años.

⁷⁵ *Manrique*, Jorge Alberto, *op cit.* pp. 75-81.

II.1.2.1 LOS GRUPOS

Néstor García Canclini comenta sobre los procesos culturales en América Latina en la década de los setenta y piensa que los dos elementos más relevantes para el desarrollo del arte en este periodo fueron la búsqueda de canales de comunicación no convencionales y las experiencias de interacción con los receptores.⁷⁶

Por su parte Dominique Liquois afirma que en estos años se agudizó la crítica a la sociedad capitalista, por ello los artistas buscaron alternativas de expresión para evitar que el arte se convirtiera en un producto de consumo asociado al valor comercial, y así promover un arte vivo, activo, de impacto social donde los límites entre la creación y la vida misma se borran. El sujeto, su cuerpo y sus acciones se convirtieron en el soporte y el objeto apropiable y susceptible de ser poseído dejó de existir.⁷⁷

Respecto a la atmósfera política y cultural en los setenta y su repercusión en los jóvenes artistas Jorge Manrique ha enunciado:

(...) La crítica al objeto artístico sobrevalorado, la desconfianza respecto a los "grandes artistas" endiosados, el ataque a los grandes concursos y bienales internacionales estaba en el ambiente de todo el mundo. En México hubo una naturalización de tales actitudes; el desgaste político del país, el alza del marxismo como verdad única, la situación de pobreza creciente y las represiones, encabezadas por la matanza de Tlatelolco en 1968, así como lo que sucedía en otras partes de América Latina, justificaron que a menudo los grupos y las alternativas de los años setenta resultaran fuertemente ideologizados y politizados, con referencia a situaciones locales concretas. La idea, se recordará, era acabar con el objeto artístico exaltado y culpable del comercio, la especulación, la corrupción y la entronización del artista.⁷⁸

La década de los setenta vio nacer una nueva generación de artistas que heredaron una amalgama de actitudes de sus precursores. Por un lado, el clima social y político generalizado

⁷⁶ **García Canclini**, Néstor (1987), "Museos y Público: Cómo Democratizar la Cultura", en Ester Cimet, et al, ***El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)***, México: INBA, CENIDIAP, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, no. 3. pp. 52.

⁷⁷ Cfr. **Liquois**, Dominique (1985), "De la tradición del arte en México" en ***De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos***, México: INBA, Landucci Editores. pp. 5-6.

⁷⁸ **Manrique**, Jorge Alberto (2001) "Artistas en tránsito. México, 1980-1995", en ***Una visión del arte y de la historia***, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 189.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

fue propicio para que los jóvenes artistas se preocuparan por establecer sistemas alternativos de creación y de difusión que se adaptaran a la realidad del país. Por otro lado las manifestaciones que surgían en el exterior llamaron la atención de estos jóvenes, deseosos de ganarse espacios para la difusión de sus ideas. Escribe Liquois:

(...) Sin acabar radicalmente con las vanguardias de carácter más "elitista", surge paralelamente una corriente cultural apegada a las teorías revolucionarias y forjada sobre el sentido histórico y creador de conciencia de la obra.⁷⁹

Dos agrupaciones son un claro precedente de los grupos de los setentas:

- La Liga de Arte Revolucionario (1933-37) que se dedicó a la realización de murales en lugares de tránsito cotidiano como calles y mercados.
- El Taller de Gráfica Popular que tuvo como consigna difundir al mayor número de personas sus ideas políticas a través de la reproducción de grabados con materiales y soportes de bajo costo y desarrollando un figurativismo didáctico.

Un acontecimiento fundamental para el surgimiento de estas agrupaciones de artistas jóvenes fue la Revolución Cubana (1959), pues propició que el nacionalismo oficial favorecido por el gobierno mexicano, fuera cuestionado, lo mismo que el individualismo y desapego político de la generación de la ruptura. Estos artistas nacientes simpatizaron -en su mayoría- con la "nueva izquierda internacional".

Un detonador para que los artistas de los setenta se congregaran, fue el hecho de que varios eran estudiantes universitarios en el momento de la huelga de 1968. La gráfica fue una herramienta para la difusión del movimiento y la comunicación directa de sus demandas. Los folletos volantes y carteles que publicaban, eran repartidos en las calles de mano propia. Un evento que marcó claramente el desarrollo de la comunidad artística que derivará en distintas agrupaciones fue el Salón Independiente (1968-1971) que fue la respuesta de los artistas que se revelaron al autoritarismo, corrupción e hipocresía estatal, manifiesta en la *Exposición Solar* llevada a cabo en 1968 en el marco de la olimpiadas celebradas en la Ciudad de México, apenas unos días después de la matanza de Tlatelolco. Artistas jóvenes como Ricardo Rocha, Sebastián

⁷⁹ *Liquois*, Dominique, *op cit.* pp. 2.

y Felipe Ehrenberg participaron en esta muestra. Si bien en este momento no coincidían sus miembros con una posición ideológica claramente definida, si se manifestaron en franca confrontación ante las instituciones gubernamentales. Este Salón propició que se generara un espacio más abierto, manejado directamente por los artistas expositores.⁸⁰

En el año del 68 el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó en el Palacio de Bellas Artes una exposición de arte mexicano destinada al turismo atraído por las olimpiadas. Los artistas rechazados se reunieron y organizaron el *Salón Independiente*, que se repitió durante 3 años e incluyó conferencias, mesas redondas y visitas guiadas. Pero en 1971 algunos artistas acusaron la oficialización del Salón, solicitando incluso la desaparición del INBA en aras de conformar un nuevo órgano de cultura independiente, autónomo y democrático.

También la falta de espacios de exhibición y comercialización del trabajo artístico suscitaron la movilización y reflexión de los artistas, sobre su realidad política y social.

De acuerdo con Sylvia Pandolfi, este movimiento donde los artistas se agruparon para desarrollar un trabajo artístico colectivo se ubica con más precisión en los años setenta y fue también denominado "post-arte-público". Además por el hecho de conceder una gran importancia a la repercusión social del arte, fue asociado con el muralismo de los años veinte, pues en cierta medida los postulados del Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores cobraron vigencia para la nueva generación de artistas.

Los grupos tenían dos formas de trabajo básicamente: 1) "desplazar lo individual a la personalidad colectiva", ó 2) "conservar lo individual pero adaptándolo a las necesidades del proyecto determinado por el grupo".⁸¹

En el catálogo *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos* compilado por Dominique Liquois, el surgimiento de las agrupaciones de artistas jóvenes en la década de los setenta es llamado <<fenómeno>>, pues no puede considerársele una escuela o

⁸⁰ *Moyssén*, Xavier (2001) "De los Tres Grandes a ... ¿? El arte contemporáneo en México", *Matices*, no. 29, primavera. En: <http://www.matices.de/29/arte.htm#oben>

⁸¹ *Pandolfi*, Sylvia (1985), "Presentación" en *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México: INBA, Museo de Arte Carrillo Gil. pp. V.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

corriente ya que operaba de maneras muy diversas y sus distintos expositores y colectivos no mostraban una clara afinidad estilística, sino que se enfrentaban a la realidad social en que estaban insertos y ante ella se planteaban mecanismos artísticos de respuesta, que elaboraban de forma conjunta e interdisciplinaria (plástica, literatura, filosofía, artes escénicas, teorías de la comunicación, etc.)

En 1973 aparece la primera asociación de trabajo colectivo en Tepito, que abordó 3 ejes fundamentales de acción:

- arte - política
- arte - sociedad
- arte - lenguaje

Según Liquois, al principio no parecían estar muy articuladas las preocupaciones y posturas de sus integrantes, pero poco a poco fueron adquiriendo una cara como colectivo y fueron puntualizando 3 grandes líneas de trabajo:

- 1) El crecimiento desmedido de la capital y los problemas del entorno relacionados con las condiciones de vida.
- 2) Las fallas del sistema educativo.
- 3) La situación político-social de México y América Latina con la agravación de la crisis económica, los conflictos de Centroamérica, las dictaduras del Cono Sur, etcétera.⁸²

Gran parte de los artistas que participaron en algún grupo o en los eventos convocados por ellos, se desenvolvían en el medio universitario y estudiantil.

Sobre el tipo de eventos que fueron promovidos por *Los Grupos*, comenta Eloy Tarcisio:

(...) Las acciones se sucedían unas a otras en una estructura que era reconocida como universal, con las propuestas de arte interactivo e interdisciplinario, acciones eventos de artistas como: Proceso Pentágono, Marcos Kurticz, SUMA, TAI, Mira, Peyote y la compañía y posteriormente Atte. La Dirección y el Sindicato del Terror. Estos grupos de artistas y

⁸² *Liquois*, Dominique (1985), "Surgimiento de los Grupos" en *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México: INBA, Museo de Arte Carrillo Gil. pp. 13-30.

otros más dieron cuerpo a un lenguaje que crecía de las necesidades comunicacionales del momento.

En los setenta, los grupos artísticos que se dedicaban a explorar nuevos campos de trabajo se lanzan en busca de espacios distintos, como una forma de confrontar los ámbitos habituales de los museos y galerías, en donde sus proposiciones no tenían acceso, ya que las expectativas de desarrollo y libertad creativa estaban condicionadas al consumo y circulación del arte tradicional o establecido.

[...] Estos movimientos vanguardistas en los setenta, iniciados por Jesusa Rodríguez, Víctor Muñoz, Maris Bustamante, Magali Lara, René Freire, Pola Weiss, Santiago Rebolledo y Sebastián, entre otros, lograron suplir el vacío existente en los centros culturales que, no obstante sus programas y calendarios, no lograban acercarse a la vida cotidiana, dando como resultado un foco de resonancia que comienza a despertar especial atención en estas nuevas formas de expresión.⁸³

Como ya he mencionado las agrupaciones abundaron en estos años, a continuación mencionaré sólo a algunas, aquellas de las que emanaron importantes figuras del panorama artístico nacional. Este apartado pretende ejemplificar la amplia gama de actividades que se llevaron a cabo en esta época, pues considero que son el antecedente de muchas prácticas posteriores, pero no es de ninguna forma un estudio exhaustivo del fenómeno grupal.

⁸³ **Tarcisio**, Eloy (1997), "El performance en México", en *Cronología del performance 1992-1997*, México: INBA, Ex Teresa. pp. 9.

TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA (TAI)

Este taller fue fundado por Alberto Híjar que era profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e investigador en Estéticas. Sus miembros leían textos de "estética vinculados con un marxismo de nuevo tipo (Foucault, Althusserl, Brecht)"⁸⁴ Este taller se integró por estudiantes de las escuelas de cine, teatro, arquitectura, ciencias políticas y filosofía, y lo que inició como una actividad teórica, se convirtió en una serie de "experiencias prácticas"⁸⁵

TALLER DE ARTE Y COMUNICACIÓN DE LA PERRA BRAVA (TACO)

Otra agrupación, *el Taller de Arte y Comunicación de la Perra Brava* (TACO) organizó junto con algunos profesores de la UNAM, un ciclo de conferencias para analizar las formas de comunicación popular: "*La comunicación crítica*". En este evento participó también *Arte Acá* y el TAI.

Tanto el TACO (luego el *Colectivo*) como el TAI se dedicaron con preeminencia a conceptualizar el fenómeno grupal y no dieron tanta importancia al fenómeno plástico.

SUMA, MIRA, GERMINAL

Varios alumnos de la escuela de San Carlos y La Esmeralda, a raíz de haber compartido la vida escolar conformaron espontáneamente grupos como *Suma* (1976), *Mira* (1977) y *Germinal* (1978). A diferencia del TACO y el TAI, estos jóvenes estudiantes estaban mucho más involucrados con el ejercicio plástico que con el conceptual. Estos grupos decidieron dejar la academia y los talleres escolares y salir a trabajar a las calles. Uno de los géneros que más

⁸⁴ *Liquois*, Dominique, *op cit.* pp. 18.

⁸⁵ *Ididem.*

desarrollaron fue el de las mantas con alusiones políticas, consignas y caricaturas, que empleaban en las marchas, manifestaciones y actos políticos conmemorativos del 2 de octubre o en apoyo a Nicaragua y Vietnam.

Los integrantes del grupo *Suma* eran alumnos del pintor Ricardo Rocha en San Carlos. Junto con él decidieron salir a pintar a las calles. Sus miembros declararon:

Debido a una serie de objetivos comunes, decidimos trabajar colectivamente frente a determinados problemas que se centraban en el actual de una mayoría de la población desinteresada por las Artes Plásticas, la constante incomunicación, frustración y agresividad que existe en la vida contemporánea, la manipulación ideológica que se realiza a través de los grandes medios de comunicación masiva, la ausencia de conciencia crítica frente a la realidad social, política, económica y cultural que amenaza constantemente el desarrollo integral del individuo y, por lo tanto, la construcción de una mejor sociedad.⁸⁶

Los integrantes de *Mira* habían sido alumnos de Alberto Híjar y de los talleres de San Carlos desde 1965, además habían vivido en carne propia los sucesos del 68. Años después se dispersaron para involucrarse más directamente con la problemática social y con la práctica artística. Algunos colaboraron con artistas chicanos en California, otros se interesaron por las nuevas alternativas plásticas como la instalación. Es hasta 1977 que se reunieron nuevamente.

Sus obras mostraban una constante: se trataba de secuencias de imágenes con un alto contenido político pero al mismo tiempo didáctico, que ponía en evidencia la lucha de clases y la descomposición social; generalmente se presentaban en lugares cerrados.

⁸⁶ "Suma, el arte a la calle y viceversa" en *La Semana de Bellas Artes*, no. 16, marzo 1978. Citado por *Liquois*, Dominique, *op cit.* pp. 13-30.

TALLER DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Los artistas José Luis Soto e Isabel Estela Campos estudiaron y desarrollaron la pintura mural, principalmente en la provincia, tal es el caso de los murales pintados en las oficinas públicas del gobierno de Estado de Nayarit, localizadas principalmente en Tepic, la capital.

En 1974 llevaron a cabo una obra conjunta con artesanos huicholes de las comunidades campesinas, estableciéndose en las propias comunidades. Más adelante, entre 1976-77, realizaron obras en Hidalgo, Guanajuato y Michoacán, asentándose casi de forma definitiva en Morelia.

Fue así que el *Taller de Investigación Plástica* se conformó, junto con artistas y artesanos locales de las comunidades rurales. Los preceptos implícitos de esta agrupación fueron el respeto a las dinámicas internas tanto de la comunidad como de los artistas, así como la preservación del anonimato. Sus actividades se concentraron en el rescate de la historia y tradición popular y en la apropiación de los muros, monopolizados por las imágenes publicitarias y la propaganda política.

COALICIÓN, EL COLECTIVO, PROCESO PENTÁGONO

Zacoalpan, Morelos fue sede de un coloquio sobre <<arte conceptual>> en México, organizado por Juan Acha. A este evento asistieron miembros del TACO; *Arte Acá*; alumnos de San Carlos como Rubén Valencia y Alfredo Núñez, autodenominados "anti-performistas"; Carlos Fink y Víctor Muñoz, dedicados en esos días a la experimentación con ambientaciones; el 'neólogo' Felipe Ehrenberg; el pintor Zalathiel Vargas, entre otros más. El tema central del arte conceptual no se abordó cabalmente, pero -en cambio- la preocupación social del arte opuesta a la práctica 'culta' se hizo evidente desde el comienzo.

Los participantes determinaron reunirse en futuras ocasiones para continuar la discusión al respecto y para organizar foros y eventos. Así fue que se conformó la *Coalición*, que tuvo una duración de tan sólo 6 meses, pero que propició el nacimiento de otros grupos: *El Colectivo* y *Proceso Pentágono*.

Proceso Pentágono fue conformado por Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, Víctor Muñoz y por José Antonio Hernández. Su trabajo consistía principalmente en piezas tridimensionales (ambientaciones e instalaciones) con que proponían una transgresión de la percepción pasiva típica de los asistentes a exposiciones.

El Colectivo (1977) retomó los fundamentos de TACO y Arte Acá respecto a la intervención en comunidades urbanas marginales, con el propósito de promover la crítica y la comunicación. Para ello organizaron talleres artísticos, coloquios, reuniones vecinales, entre otras actividades

BIENAL DE PARÍS

En 1976, Helen Escobedo, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, fue comisionada para seleccionar a los jóvenes artistas que participarían en la X Bienal de París. Su decisión fue enviar como representantes no a 4 individuos, sino a 4 agrupaciones conformadas por 30 artistas en total. Así las asociaciones ya existentes fueron reconocidas como grupos.

Los seleccionados fueron el Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, Grupo Suma y Tetraedro. La presentación de su trabajo fue boicoteada por los organizadores a cargo de la sección de Latinoamérica (especialmente el uruguayo Ángel Kalenberg), pues aplicaron criterios museográficos y curatoriales que 'suavizaban' cualquier contenido político relacionado con las dictaduras en América Latina.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

Finalmente los mexicanos presentaron su obra en Francia, de forma independiente y el INBA editó un catálogo paralelo, con textos de Gabriel García Márquez, Alberto Híjar y Alejandro Witker.

II.2. PANORAMA ARTÍSTICO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

II.2.1 LA SITUACIÓN INTERNACIONAL

Los ochentas fueron un regreso a los valores que los artistas intentaron trastocar en los setentas: las consideraciones del arte a partir de la posesión del objeto, el mercantilismo, el sectarismo de clases y el empleo del arte como instrumento de prestigio y reconocimiento social. Juan Martín Prada considera que hubo un resurgimiento de la pintura y la escultura retomando el manejo de técnicas clásicas, a la par de la idealización del arte como experiencia regida bajo el principio de placer, alejado de todo sentido crítico y político.

Para Schifra Goldman el regreso a la pintura provocó que el arte tomara dos direcciones:

- la primera, apoyaba el ejercicio de la pintura, es un regreso al arte de élite, autoritario, cuyo sistema de valores está controlado por los cotos de poder y se mueve en función del mercado.
- la segunda es la del arte conceptual y el *performance* que cobró vigor en la década anterior; un tipo de arte dirigido a una audiencia más amplia –al menos en un plano ideal– y promotor del intercambio social y el cuestionamiento de los paradigmas que rigen a la sociedad, aún a pesar suyo.⁸⁷

Arthur Danto hace alusión a la relación entre política y cultura que imperó en esta década:

(...) Al comienzo de la época de Reagan y su respaldo total a los valores capitalistas, apareció una enorme cantidad de pinturas de caballete de gran tamaño que parecían casi proporcionales a los grandes capitales disponibles que habían caído en muchas manos. Poseer obras de arte parecía marcar aquella forma de vida y más aún cuando un mercado secundario garantizaba virtualmente que, realzando el estilo de vida con el arte, se estaba haciendo también una astuta inversión: el mundo del arte era la filosofía de Reagan representada en la elevada cultura. (...) No importaba mucho que alguien hubiera

⁸⁷ Goldman, Schifra (1995) "Performance in the Danger Zones" en <http://cuarto.quenepon.org/master/biblio/perform/shifra/> [la traducción es mía]

intentado criticar los valores del capitalismo en sus pinturas: el mero hecho de que fueran pinturas implicaba un respaldo a las instituciones de la sociedad criticadas o hasta condenadas en su contenido.(...) ⁸⁸

Los setenta fueron los años de lucha y demanda del reconocimiento de la diferencia y el derecho a coexistir aún siendo diferentes. La década subsecuente tuvo un tono distinto. Juan Martín Prada expresa incluso que en esta década hubo una reversión en la relación entre el arte y la crítica. Si en los setenta los reclamos de las minorías y los sectores minimizados (mujeres, negros, homosexuales y lesbianas, obreros, etc.) se hicieron escuchar a través de los artistas-activistas, en los ochenta muchos críticos y curadores descalificaron y aniquilaron la labor de “las obras llamadas *comprometidas*” ⁸⁹, y por su parte un amplio número de artistas redujeron las premisas políticas a un simplismo infantil y las manipularon de forma tan rebuscada que los contrasentidos y absurdos invadieron los discursos artísticos. Prada lo define en términos de “Un clima antipolítico generalizado y crítico ahistóricamente donde fue fácil minimizar la influencia del feminismo y de los grupos de defensa de la igualdad racial y sexual”. ⁹⁰

Danto opina que esta suerte de confrontación de discursos históricos y ahistóricos, suscitada por el “reemplazo del universalismo kantiano por una implacable suerte de relativismo” ⁹¹, debiera propiciar en los individuos –y en toda la cultura occidental– un intento de acercamiento a nuevas formas de la cultura, y el despojo de los prejuicios que los modelos estrictos han condicionado; aunque vemos que en la práctica no ha sido así.

De hecho el concepto de “individuo” surge en esta década frente a la multiplicidad y mezcla (cultural, política, social, etc.) que –de acuerdo con Juan Martín Prada– trajo consigo la apertura de las comunicaciones derivada del desarrollo tecnológico de estos años. Prada sitúa un “nuevo momento en donde la concepción dramática de la historia entrega el relevo a lo trágico” ⁹²: el individuo se reconoce como tal ante la imposibilidad de reconocerse como

⁸⁸ Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, España: Paidós. pp. 151-152.

⁸⁹ Prada, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna*, España: Fundamentos. pp. 14.

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 109.

⁹² Prada, Juan Martín, *op cit.* pp. 15.

elemento que forma parte de un colectivo con una identidad definida, cada quien es excepción en cierta medida.

2.2.2 LA SITUACIÓN EN MÉXICO

Desde finales de los años setenta y particularmente durante la década de los ochenta se organizaron un buen número de exposiciones dedicadas ex profeso a la pintura. En 1977 se organizó el Primer Salón de Artes Plásticas, dividido en varias secciones dedicadas a la pintura, la escultura, la gráfica, el tapiz y el arte textil, la experimentación y años más tarde también la crítica de arte y los espacios alternativos.

El primer Salón estuvo lleno de conflictos pues el jurado⁹³ declaró desierta la Sección de Pintura para la conformación de un 'Salón Nacional' y la Dirección de Artes Plásticas del INBA declaró 'desierto' al jurado, sustituyéndolo posteriormente.

La intención original era que el acontecimiento se llevara a cabo anualmente. En 1979 fue imposible realizar el Salón y para 1980 se incrementó el número de premiados. La cantidad de seleccionados y de obras a exponer fue aumentando año con año. Después los premios se convirtieron en adquisiciones, lo cuál también generó problemas pues los participantes (en su mayoría: artistas que iniciaban su carrera) preferían que se escogieran más obras en lugar de seleccionar a artistas cuyos precios en el mercado estaban muy por encima del promedio.

Los concursos se fueron haciendo una práctica generalizada para la promoción gubernamental de la cultura. En 1980 se iniciaron los Encuentros de Arte Joven, el Concurso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas de Aguascalientes, la Bienal Rufino Tamayo, el Concurso Diesel Internacional-INBA, entre otros.

⁹³ Conformado por Rita Eder, Jorge Hernández Campos, Ignacio Márquez Rodiles, Xavier Moysén y Leonor de Villafranca.

En 1980 el Director de Artes Plásticas del INBA, el arquitecto Oscar Urrutia, presentó la Sección de Pintura del Salón de Artes Plásticas diciendo entre otras cosas:

En la exposición se presentan tendencias claramente definidas: un geometrismo vigoroso; una abstracción adulta, bien dominada; un expresionismo muy rico en contenidos plásticos, estético, más volcado hacia la belleza que hacia el mensaje obvio por demasiado directo, un expresionismo figurativo de denuncia social, el mismo que caracteriza a todo nuestro arte, pero en una expresión moderna, decantada de toda retórica.

[...]Ya se siente, en las obras presentadas la madurez de las nuevas generaciones de pintores que han sabido asimilar y traducir los movimientos artísticos contemporáneos universales –lo que podríamos llamar una lección internacional a un lenguaje propio rigurosamente nuestro. (...) ⁹⁴

Estas palabras nos ilustran por un lado una serie de lugares comunes y estigmas de géneros en la pintura, a pesar de que se buscaba <<propiciar la libertad creativa>>; también denotan una clara expectativa respecto a la “madurez de los jóvenes artistas”, como si al mismo tiempo se estuviera catalizando un cierto proceso. Con este prólogo era evidente que las clasificaciones estilísticas y las fórmulas *belleza vs. denuncia*, eran el criterio de acomodo en los cajones dictados por los mercados extranjeros, eufemizando estos intentos al afirmar la consolidación de un lenguaje colectivo ‘rigurosamente nuestro’; un ‘algo’ común a todos nuestros artistas, pero diferente del resto del mundo; cosa que me parece francamente absurda y eso sí, característica de una manera de hacer política sustentada en la retórica.

La sede original fue el Palacio de Bellas Artes y después, en 1985 se reubicó en la Galería del Auditorio Nacional, con lo que la magnitud de este certamen fue decreciendo. Respecto a las repercusiones y también al abrupto término de estos Salones en 1992 se escribió:

De bloque, se acabaron los Salones de Artes Plásticas que marcaron de manera definitiva la producción plástica de los años setenta y ochenta, e impulsaron de manera dramática el movimiento artístico mexicano, sobre todo en la etapa de más profunda crisis económica e ideológica de mediados de la década pasada. Desde hace meses, el tema ha sido debatido en los pasillos de la Dirección de Artes Plásticas, y se intercambiaron no pocas cartas entre los directores de museos. Una tras otra, las propuestas de modificación y revitalización de estos certámenes han sido descartadas. Detrás de todo ello, hay que mencionar la inercia de la Dirección de Artes Plásticas. Sólo perdurarán, porque sus

⁹⁴ Urrutia, Oscar (1980) Presentación del *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas (Sección Pintura)*, Palacio de Bellas Artes-INBA-SEP. pp. 5.

medios de financiamiento son de antemano privados, la Bienal Tamayo y el Encuentro de Arte Joven de Aguascalientes.⁹⁵

Estos salones y concursos favorecieron que el Estado tomase control de los tipos de manifestaciones y prácticas artísticas y determinase cuáles debían nutrirse. Poco a poco las cuestiones administrativas fueron encogiendo el panorama cultural, situación que se extiende hasta nuestro momento, y el caso de los Salones, es sólo un ejemplo. Comparativamente con la gran cantidad de iniciativas artísticas de los años setentas, los ochentas marcaron a muchos productores plásticos para quienes el aval gubernamental fue requisito *sine qua non* para poder figurar entre los representantes de la cultura mexicana.

En 1982 se celebró una muestra organizada en mancuerna por Hervé Fischer, sociólogo y teórico del arte de origen francés radicado entonces en México, y por Helen Escobedo, directora del museo de Arte Moderno: *La calle ¿adónde llega?* Con este evento se propusieron promover el diálogo entre artistas y espectadores y allegarse un mayor número de visitantes.

La mecánica fue lanzar una convocatoria abierta en el periódico *UnomásUno* donde teóricamente cualquiera podía entregar su propuesta para presentar una obra artística en el espacio fuera del MAM –la calle-. La selección fue realizada por ‘expertos’ y organizadores bajo los esquemas tradicionales oficiales, propiciando –desde allí- un contrasentido y la incomodidad de varios postulantes. Las obras escogidas no representaban en realidad al ‘pueblo’ mexicano ni a la media educativa.

El escultor Benjamín, junto con diez de sus alumnos, como parte de su colaboración, llevó a cabo una encuesta en la que se preguntaba a los visitantes sobre “la necesidad real de la institución Museo de las políticas culturales que éste genera”⁹⁶. Su proyecto fue suspendido casi de inmediato.

⁹⁵ *Curare*, no. 2, abril 1992. pp. 76.

⁹⁶ *Colectivo Ruta 100* (1983), “Una calle que no es, en un Museo que no quiere serlo”, *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas (Sección Crítica de Arte)*, Palacio de Bellas Artes-INBA-SEP, México. pp. 21.

Sobre las contradicciones que encierra este evento dicen los miembros del Colectivo Ruta 100:

Los objetivos como puede verse, respondieron a determinados intereses: de la Dirección del museo, que para obtener un mayor público propuso la competencia; del autor del proyecto que utilizó el mito de la creatividad del pueblo mexicano y finalmente del artista, a quien, no deja de convenirle incorporar a su currículum vitae una exposición en el Museo de Arte Moderno. Los valores que el "arte sociológico" decía combatir se vieron reforzados: competencia, mito, currículum.⁹⁷

En 1983 el Museo de Arte Moderno organizó la exposición "*Trast tiempo. Nueva Pintura Mexicana*", en la que participaron un grupo de jóvenes pintores (Miguel Ángel Alamilla, Pedro Asencio Mateos, Alberto Castro Leñero, Francisco Castro Leñero, José Castro Leñero, Miguel Castro Leñero, José González Véites, Ilse Gradwohl, Gabriel Macotela, Irma Palacios, Mario Rangel Faz, Jorge Robelo, Germán Venegas Pérez, Jorge Yazpik, Ma. Begoña Zorrilla) enarbolados como la <<nueva generación de artistas representativos mexicanos>>. Jorge Manrique presentó la muestra y escribe:

Sin que aquellas posturas⁹⁸ frente al fenómeno artístico hayan desaparecido del todo, en los últimos años es sensible, entre los jóvenes, lo que puede calificarse como una recuperación del objeto artístico. En algunos de ellos puede advertirse una ambivalencia: siguen dos líneas de trabajo relacionadas, pero no paralelas, sino divergentes, una más ligada a las alternativas extra-objeto, y otra, más personal, en que se restaura la condición objetual de la obra.

[...] Una generación de jóvenes extraordinariamente dotada, y que en buena parte se caracteriza por una actitud tenazmente rigurosa, parece empeñada en rehacer una tradición a partir de despojos. Las opciones son tan variadas que pueden ir del informalismo al arte pobre, lo mismo que a diversas maneras de figuración y aun de realismo de objeto. (...) Incorporan a menudo, en el abanico abierto que constituye su producción, la experiencia grupal no-objetual, y enriquecen, cada uno con su intransferible experiencia personal, una obra que se abre hacia adelante.⁹⁹

Para Manrique el punto en que confluía esta generación de artistas, a pesar de la diversidad de su trabajo pictórico radicaba:

(...) en su actitud desprejuiciada frente a un pasado inmediato y remoto, en su carencia de encono frente a cualquier cosa que en arte haya existido; pero sobre todo en su

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Refiriéndose a las de los años setenta.

⁹⁹ *Manrique*, Jorge Alberto (1983), Presentación del catálogo *Trast tiempo. Nueva Pintura Mexicana*, México: INBA - Museo de Arte Moderno, pp. 5.

empeñamiento por rehacer una tradición y por recuperar el objeto artístico como un objeto capaz de tener su propio lugar en el mundo de la realidad.¹⁰⁰

Los que ahora llamo "artistas en tránsito" hicieron sentir su presencia clara en el inicio de la década de los ochenta, algunos un poco antes. (...) Con algunas excepciones, habían nacido en la década de los cincuenta. (...) O estaban naciendo o andaban de pantalón corto cuando la generación de ruptura dio sus batallas. Para ellos es historia, a menudo una historia no bien sabida, sobre la que no se han interesado mayormente. No han sabido a menudo que su propia libertad tiene que ver con aquellas batallas.

La generación de los artistas en tránsito está marcada por un signo, que considero sustancial: el de la recuperación de la imagen y el objeto artístico. Después de la desconfianza y el desprecio de los grupos hacia el objeto, se le concede nuevamente a éste un valor propio y un derecho a la existencia. Pero puede decirse que se trata, ahora, de un objeto "herido", en el que han quedado las huellas del trauma de los setenta y su desprecio a la obra de arte.

[...]No resulta así sorprendente que no pocos de ellos -los artistas- realicen, paralelamente a su obra en soportes y dimensiones tradicionales (o más o menos) trabajos en medios alternativos, como los performances, las instalaciones, el arte efímero, libros-objeto u otros.[...] ¹⁰¹

También Jorge Manrique hace referencia a la formación de espacios independientes que funcionaban como una alternativa frente a las galerías y que fortalecieron el trabajo multidisciplinario de varios creadores.

Manrique considera como una característica fundamental de la producción artística en México durante la década de los ochenta, la recurrencia en los temas abordados sobre la cultura popular urbana mexicana y el empleo de íconos, que ya no ensalzaban los valores nacionalistas como hizo en su momento el muralismo, sino que adquirieron un aire de patetismo. Manrique afirma:

[...] muchos otros artistas mexicanos tiene un dios tutelar: Enrique Guzmán, dios suicida, el primero que usó en sentido negativo o ambivalente los adorados valores del mexicano medio y los redujo a su dimensión de elemento catártico de una conciencia mal digerida. De la misma manera, Marisa Lara y Arturo Guerrero se han introducido en el mundo de los personajes ídolos -luchadores, boxeadores, artistas de cine, de carpa y palenque-; o Eloy

¹⁰⁰ Manrique, Jorge Alberto (1983), *op cit.* pp. 6.

¹⁰¹ Manrique, Jorge Alberto (2001) "Artistas en tránsito. México, 1980-1995", en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 189-190, 195.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

Tarcisio reencuentra en la marginada cultura los rastros de religiones que no han sido borradas.[...]

El culto a la pintura abstracta revirtió, especialmente en México, en la década de los ochenta. Parece indudable que predomina una vuelta a la figuración, así sea, como he dicho, una "figuración herida".¹⁰²

Acompañan a Enrique Guzmán como figuras representativas de la pintura que será más favorecida por los mercados internacionales, pintores como Nahum B. Zenil, Germán Venegas y Julio Galán.

Por otro lado María José Fernández y Luis Martín Lozano opinan que el neomexicanismo se ha arraigado en las ideas que se tienen sobre la producción plástica mexicana, pues hay una estrecha relación estilística con los artistas mexicanos mejor cotizados en el mercado (Rivera, Kahlo, Tamayo, etc.) y a eso se debe el éxito de estos resurgimientos. Los autores comentan:

(...) Del extranjero aún vienen preguntando por Rufino Tamayo -ya se murió, se les explica- y las galerías comerciales sólo se interesan por la obra de Francisco Toledo o sus pulidos imitadores. La cuestión después de todo es vender. Sin duda, el arte de los ochenta dejó huella en el mercado del arte, los llamados <<neomexicanismos>> son la visión de conjunto más renovada que tienen.(...)

(...) Alentados por las galerías y el auge del mercado del arte creado en torno al alabo fácil y en confabulación con una crónica cultural sumisa creó en un corto plazo una temática siniestramente coercitiva, limitante para los artistas que no participaban de ella y malentendida por muchos otros la cual degeneró en una iconografía ficticia de vírgenes de Guadalupe, corazones sangrantes, nopales, sarapes y exvotos populares por doquier. (...) A ello habrá que sumar la posición ideológica del Estado mexicano: una estrategia de apertura y diálogo con el exterior, acaecida por la exportación de nacionalismos oficialistas: a la postre, la antesala de la globalización.

(...) el fuerte apoyo de las galerías a algunos jóvenes artistas mexicanos hizo resurgir con fuerza la búsqueda de la identidad como una preocupación reiterada; y lo que hoy podría quizá considerarse resabios de un nacionalismo tardío. En sus obras, los pintores exploraron los temas y mitos populares -y aún religiosos- como fuente imprecisa de lo mexicano.(...)¹⁰³

¹⁰² *Manrique*, Jorge Alberto, *op cit.* pp. 191-192.

¹⁰³ *Lozano*, Luis-Martín y María José Fernández (1998-99), "Definiendo los noventa: arte contemporáneo de México, a fin de siglo" en *In the 90's Mexican Contemporary Art*, New York: Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, CONACULTA, Fideicomiso para la Cultura México USA. pp. 114, 118.

Sin importar el sentido (crítico, la añoranza, el *revival* o la burla) que tuvieran las obras pictóricas hacia el interior de sus creadores, hacia fuera el haber retomado la iconografía asociada con el folklore mexicano, impulsó su comercialización en los mercados internacionales, pues como ya comentamos en el apartado II.2.1, los regionalismos, las identidades locales y la evocación del pasado, resultaron temas sobrecogedores para los coleccionistas de las urbes cosmopolitas.

A la par se conformaron algunos grupos como *La Quiñonera*¹⁰⁴, el *Salon des Aztèques*¹⁰⁵ y *Zona son* que provenían también de la práctica pictórica con la finalidad de buscar canales paralelos de promoción, así como analizar el medio artístico nacional. En el subcapítulo II.3.2 veremos cómo su participación es un claro antecedente del fenómeno “Alternativo” de la década de los noventa.

¹⁰⁴ El estudio de Néstor Quiñónez donde confluían artistas como Claudia Fernández, Diego Toledo, Manolo Cocho, Mónica Castillo, Yolanda Gutiérrez, Emilio Farrera Araujo; algunas de sus actividades fueron el Mural en el edificio Rule en el Centro Histórico de la Cd. de México, “Ya juventud, ya” y varias muestras bajo el nombre de “*La Quiñonera*” en la ciudad de México y distintas galerías en Monterrey.

¹⁰⁵ Algunas artistas que participantes son Melanie Smith, Gabriela Aguirre, Janice Sloane, Laura Strane, Betsabé Romero, entre otros y sus principales actividades y muestras, fueron “*La Toma del Balmori*”, “*Woman Show*” y “*Rehenes*”.

II.3. PANORAMA ARTÍSTICO DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

II.3.1 LA SITUACIÓN EN MÉXICO

Como se abordó en el apartado anterior, durante los años ochenta el medio cultural fortaleció el desarrollo casi exclusivo de la pintura (*mainstream*), y aunque muchos artistas no se dedicaban a la pintura, a nivel oficial se dio un impulso mucho más acentuado a la producción pictórica, rezagando la producción en otros medios.

La última década del siglo vio la explosión de una gran cantidad de soportes, algunos de ellos híbridos con énfasis en los nuevos conceptualismos. Si bien la pintura ha sido un género de la plástica siempre vigente, haciendo una comparación con la década anterior, podemos afirmar que los noventa dieron paso a un amplio despliegue de nuevos medios que fueron ganando cada vez más espacios: la instalación, el video, el arte objeto, el arte digital y en medios electrónicos, los ensamblajes, etc.

Oswaldo Sánchez Crespo comenta respecto a los jóvenes artistas que transitaron por el Museo Carrillo Gil (1996 y el 2000), y que -opino personalmente- pueden considerarse una muestra de las tendencias acogidas por los críticos y coleccionistas en la pasada década y persistente en la actualidad:

(...) A través de las propias imágenes y de los fragmentos críticos podrá apreciarse la creciente apertura, desde mediados de los noventa, hacia la fotografía y el video; la persistencia del objeto esculturado y de la instalación mismos que abrieron la década de los noventa y fueron imponiéndose al boom pictórico del Neomexicanismo; junto al uso de técnicas pictóricas tradicionales por parte de artistas de gran solidez conceptual interesados en cuestionar las políticas de la representación y la historicidad de los paradigmas del ilusionismo. (...)¹⁰⁶

¹⁰⁶ **Sánchez Crespo**, Oswaldo (coord.) (2000) *Arte Contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil*, México: INBA, Landucci Editores. pp. 11.

Por otro lado cabe comentar, que un fenómeno marcado en estos años es la apropiación de códigos no artísticos para referir a los diversos ámbitos humanos y renovar la gramática plástica.

Luz María Sepúlveda parangona esta década con una especie de periodo barroco¹⁰⁷ cuyo signo es la proliferación de formas, materiales, intenciones, lenguajes y resultados, que conviven en feliz eclecticismo.¹⁰⁸

Por su parte Agustín Arteaga comenta que, el nacionalismo, la sobreexplotación de la iconografía religiosa tradicional, el mercantilismo y el empleo de lugares comunes, se vio sustituido por distintos lenguajes más inclinados hacia lo conceptual y menos a las metáforas y simbolismos de la pintura neomexicanista, por obras no comercializables y en la búsqueda de “desenmascarar los mecanismos mediante los cuáles se reproducen los estereotipos culturales”¹⁰⁹ (originalmente pensadas para no ser ‘rentables’, pero después incorporadas al mercado también).

Aunque esta expansión de géneros y formas de producción plástica renovó la oferta cultural en México, pronto empezó a ser notoria una tendencia hacia lo banal y lo frívolo. Entre el *humor*, la *ironía*, la *escatología*, el *sobreerotismo* y la *necrofilia*¹¹⁰ empezó a dificultarse la distinción entre el trabajo artístico hecho a conciencia y las travesuras juveniles.

También Sepúlveda habla de esta situación:

Actualmente, más que objetos o mensajes, se tiende a crear contextos que posibilitan la comunicación (el intercambio de información). El problema es cuando estos contextos carecen de un marco crítico; a lo mejor la obra seduce por su material, factura y

¹⁰⁷ Cfr. Calabrese, Omar (1989) *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, Col. Signo e Imagen.

¹⁰⁸ Sepúlveda, Luz María (1999) “Las Artes Visuales en los Años 90” en http://www.replica21.com/archivo/s_t/45_sepulveda_artesvisuales.html

¹⁰⁹ Arteaga, Agustín (1999) *Un Siglo de Arte Mexicano*, México-Itlalia: CONACULTA-INBA. pp. 268. Citado en Montoya, Mónica (2001) “Arte Mexicano de los 90’s” en <http://www.arts-history.mx/2001/semanario-info/06arte/038-20010621.html>

¹¹⁰ Montoya, Mónica, *op cit.*

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

colocación museográfica, pero su significado se desvanece sin prestar atención a la relación afectiva que debe efectuarse entre la obra de arte y el espectador.¹¹¹

Dos importantes proyectos expositivos y de difusión del arte mexicano en estos años, nos pueden dar una pauta sobre el curso que tomó el medio artístico.

La exposición *México. Splendors of Thirty Centuries* exhibida en Nueva York de 1990 a 1992 – antesala a la firma del Tratado de Libre Comercio con Norteamérica- fue un mecanismo con que el gobierno salinista buscaba proyectar una imagen de riqueza cultural milenaria y, por extensión, de pertenencia al ‘primer mundo’. Esta muestra planteaba un recorrido sobre la historia del arte mexicano poniéndose énfasis en el arte prehispánico, el novohispano y en los ‘Tres Grandes’ (Orozco, Rivera y Siquieros) y Rufino Tamayo.

Algunas exposiciones individuales y colectivas de artistas contemporáneos de generaciones jóvenes viajaron por los Estados Unidos simultáneamente a *Esplendores de Treinta Siglos*. Algunos galeristas aprovecharon esta apertura hacia la cultura mexicana y hacia el comercio con México¹¹² para organizar sus propios foros con una intención claramente comercial.

La Galería OMR a cargo de Patricia Ortiz Monasterio, llevó a cabo el llamado *Parallel Project*, asociándose con la Galería Arte Mexicano y la Galería Arte Actual Mexicano, repartiendo por tercios los gastos que este costoso proyecto implicó. La obra de artistas muy populares y bien cotizados en Norteamérica como Frida Kahlo, Diego Rivera, María Izquierdo, José C. Orozco, Rufino Tamayo fueron el pretexto con que se introdujo la obra de artistas jóvenes contemporáneos radicados en la Ciudad de México como Mónica Castillo, Néstor Quiñónez, Germán Venegas, Dulce Ma. Núñez, Javier de la Garza, Nahum B. Zenil, Adolfo Riestra, Julio Galán. La muestra hizo escalas en Manhattan, Los Angeles y San Antonio.

¹¹¹ *Sepúlveda*, Luz María, *op cit.*

¹¹² Al firmarse el TLC.

Simultáneamente se publicó un libro sobre el arte mexicano en los ochenta y se organizó otra exposición: *México, Figuras de los Ochenta* que se presentó en las ciudades de Washington y San Antonio.

Sobre el objetivo de esta muestra enunció Patricia Ortiz Monasterio: “*Parallel Project* sería nuestra visión de México lograda con nuestra experiencia, conocimiento y pasión por el arte contemporáneo”.¹¹³

En esta muestra se seleccionó obra con contenidos *neo-mexicanistas*, principalmente pintura, que en palabras de Ortiz Monasterio funcionó mucho mejor en Estados Unidos -especialmente en Los Angeles- que en las metrópolis mexicanas donde los símbolos estaban ya muy gastados.

Otra muestra del arte mexicano llevada a cabo simultáneamente con *Esplendores* aunque en un tono <alternativo> que cuestionaba la celebración nacionalista de la otra, pero también diseñada para el mercado norteamericano fue *Ilusión Perenne*, curada por Guillermo Santamarina y María Guerra. Esta exposición se presentó en el Art Center Design de Pasadena. Las obras tenían un carácter mucho más conceptual que las seleccionadas para el *Parallel Project*. Los artistas participantes fueron Francisco Castro Leñero, Silvia Gruner, Agustín González-Garza, Diego Toledo, Juan Manuel Romero, Carlos Aguirre, Rubén Ortiz, Gabriel Orozco y Marcos Kurticz.

Un ejemplo de la crítica que planteaba *Ilusión Perenne* es el video de Rubén Ortiz “¿Cómo leer al *Macho Mouse*?” donde desfilaban una serie de imágenes que contrastaban los clichés de lo mexicano y lo norteamericano, consumidos en Estados Unidos representados en íconos como Speedy González, Mickey Mouse y los charros-cowboys del cine.

Aunque explotando discursos diferentes, el gobierno y el sistema mercantil del arte apuntaron hacia la internacionalización, o mejor dicho hacia la incorporación a los estándares señalados

¹¹³ “Parallel Project (Entrevista a Patricia Ortiz Monasterio, curadora de la Galería OMR)” en *Poliéster (L.A. Cruzando Fronteras)*, no. 1, primavera 1992. pp. 6.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

por Europa y Norteamérica, y esto se verá claramente reflejado en la producción artística, regida por las demandas de estas dos grandes cabezas.

II.3.2 LO ALTERNATIVO

Como se revisó en el apartado 2.2.2 dedicado a la situación del arte en México en la década de los ochenta, los órganos gubernamentales de cultura se dedicaron a generar foros controlados para la difusión de cierto tipo de manifestaciones. El encasillamiento de géneros y estilos, que fueron reconocidos y patrocinados en esta década -dejando a un amplísimo número de creadores fuera o al margen de lo institucional- propició que artistas más jóvenes y favorecidos económicamente improvisaran sus propios espacios, con lo que inició el desarrollo de una comunidad artística igualmente joven, más autocomplaciente y con mayor capacidad de autogestión.

Pilar Villela en su tesis de licenciatura *Discursos y Arte Alternativo en México en los Noventa; una aproximación crítica* hace un análisis sobre las prácticas artísticas no circunscritas al aparato gubernamental, y distingue los espacios alternativos por el tipo de obras que presentan¹¹⁴ y por su grado de institucionalización. Naturalmente que a lo largo de la historia del arte siempre han existido grupos de artistas e intelectuales que trabajan en conjunto para fortalecerse y para poder hacer público su trabajo, paralelamente o en franca confrontación a los aparatos oficiales de cultura; pero fue en los últimos años de la década anterior, que empezaron a brotar propuestas desligadas de lo que se exhibía en los museos.

En un primer momento los espacios alternativos y/o independientes¹¹⁵ surgieron por la necesidad de los artistas de promover nuevas dinámicas de relación entre artista-obra-público;

¹¹⁴ Fuera de esos géneros tipificados por el aparato gubernamental de cultura de que se habló en el apartado 2.2.2.

¹¹⁵ Cabe mencionar la diferenciación que hace Pilar Villela entre lo alternativo y lo independiente, pues hay espacios donde lo que se presenta se diferencia de los discursos avalados por el Estado, pero puede ser que tengan una cierta dependencia económica, o bien, pueden haber espacios autosustentables, pero

ya fuera por la caducidad de las prácticas tradicionales, la coerción institucional, para cuestionar la eficacia de los canales de difusión de mensajes/medios de comunicación masiva, o para contrarrestar el sobrepeso de la valoración mercantil del trabajo plástico y del objeto artístico. De ahí que muchos de estos espacios hicieran énfasis en mostrar los procesos y acciones que generan el arte, y no colecciones de objetos inertes.

Los espacios alternativos fueron talleres de producción y sitios de exhibición a la vez, como en el caso de *La Quiñonera*¹¹⁶ y *La Caja 2*¹¹⁷, en otros casos fueron centros de operaciones donde un grupo de artistas se reunía a discutir lo mismo que para mostrar su trabajo como es el caso de *Temístocles 44*¹¹⁸, y otros más que funcionaron básicamente como centros de intercambio y sociabilización como *La Pandería*.¹¹⁹

En comparación con Estados Unidos y Europa que tienen una tradición de patrocinios mucho más arraigada, los espacios alternativos en Latinoamérica iniciaron con presupuestos muy reducidos y en algún momento sus dirigentes se vieron obligados a acudir al Estado o a empresas privadas para solicitar financiamientos y poder subsistir.¹²⁰

La mayoría de los espacios surgidos fuera de los canales institucionales, aspiraron a institucionalizarse en algún momento, es decir a ser incorporados en los discursos oficiales. En 1992 declaraba Guillermo Santamarina:

Las opciones de la promoción alternativa en este momento son: uno: anexarse al trabajo oficial con ese compromiso; o dos: llegar a la concepción comercial si queremos seguir produciendo. Me da mucha lástima decirlo, pero en este momento es así. La alternativa

que presentan obras que no se diferencian necesaria y sustancialmente de lo que avalan los discursos oficiales.

¹¹⁶ Casa estudio de Néstor Quiñónez y después agrupación de artistas.

¹¹⁷ Casa de Armando Sariñana y centro cultural y de exposiciones.

¹¹⁸ Espacio en Polanco, facilitado por Haydeé Roviroza, en el que participaron Eduardo Abaroa, Franco Aceves Humana, Abraham Cruzvillegas, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Hernán García Garza, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega Stoupignan, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo.

¹¹⁹ Espacio dirigido por Miguel Calderón y Joshua Okón y posteriormente por Artemio.

¹²⁰ "Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" en <http://www.geocities.com/laesferapublica/territorios.html>

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

fue muy importante. El trabajo de 4 ó 5 años de lo que fueron los espacios alternativos es lo que ha constituido la faz de lo que es el arte contemporáneo en México.¹²¹

Esta misma afirmación la hace Villela, al decir que las bases para garantizar la persistencia de un espacio alternativo y de la difusión del trabajo de sus miembros son: asimilarse a un mercado, crear uno nuevo o, generar un nicho institucional donde insertar la obra y opina que más que una alternativa a las propuestas oficiales derivaron en 'semilleros' de las instituciones.¹²² Escribe Villela:

(...) por lo general, los espacios alternativos se caracterizan por ser independientes, autogestivos y por encargarse de obtener sus propios financiamientos (no son organizaciones con fines lucrativos). Si bien esta necesidad de los artistas de abrir nuevos espacios que ofrezcan una opción ante las instancias establecidas tiene una larga tradición, algunos de los que surgieron a principios de los noventa aprovecharon una coyuntura histórica que ponderaba ciertos estilos (asociados con la idea de "lo alternativo") para pasar a formar parte del Arte institucionalizado. Juzgar este paso como una suerte de traición a los sacros ideales de la transgresión sería ingenuo. Ya para los noventa ésta era sólo una entre tantas opciones de las que existen para desarrollar una carrera como profesional del arte.¹²³

Para el gobierno esta capacidad de financiamiento artístico ha resultado muy conveniente, pues lo deslinda de una parte importante de la carga económica que implica llevar un proyecto a cabo, sin restarle autoridad en materia cultural.

Formar o asociarse a un espacio con carácter *alternativo* a los espacios institucionalizados significó y significa avanzar un escalón en el proceso de validación institucional, es "hacer currículum"; es un mecanismo para hacerse presente en el mercado y frente al público.

Esta autora analiza cómo la problemática sobre la identidad y la mexicanidad tan socorrida en la pintura de los ochentas, dio lugar a nuevos abordajes reflejados en dos tipos de discursos artísticos. En el primer caso, que ella denomina *Lo popular sin el pueblo*, el artista basa su trabajo en un "muestreo" de las manifestaciones culturales populares y las recoloca en un

¹²¹ "Entrevista a Guillermo Santa Marina" en *Poliéster (L.A. Cruzando Fronteras)*, no. 1, primavera 1992. pp. 48.

¹²² *Villela Mascaró, Pilar (2001) Discursos y Arte Alternativo en México en los Noventa; una aproximación crítica*, tesis para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales. pp. 25.

¹²³ *Villela Mascaró, Pilar, op cit.* pp. 34.

contexto diferente o las mira desde una perspectiva diferente, asumiendo así que lleva a cabo un ejercicio crítico, que sus analizados no pueden elaborar por sí mismos. Los juicios resultantes de este ejercicio, son lo de menos, lo importante es esta suerte de visión de laboratorio con que el artista aborda una cierta problemática. Colocándose afuera y dejando afuera todo el procesamiento.

(...) Las clase medias y altas, eternamente culpables al sentirse extrañas en su propia tierra, tienen una necesidad permanente de glorificar aquello con lo que nacieron pero que, aun así, les resulta extraño. La necesidad de recuperar y redimir lo popular implica que lo popular se ha perdido o está en riesgo de perderse, que no es valorado y, sobre todo, que hay una distancia entre el artista y el pueblo o sus manifestaciones.¹²⁴

En el segundo caso, nombrado *Lo marginal masificado*, el proceso es inverso, el artista pretende integrar socialmente su trabajo tomando como tema la problemática de ciertos grupos no privilegiados en algún sentido o populares, e intentando reivindicarlos y ensalzarlos, al apropiarse de sus códigos y los coloca a la manera de un manifiesto de causas pero recontextualizado y decodificado, perdiendo así su carácter inicial, sus pretensiones de denuncia, y finalmente toda coherencia.

El discurso salinista con aires cosmopolitas que permeó prácticamente todos los ámbitos de la cultura en México, tuvo reflejo también en las políticas culturales y el giro que se dio a los concursos, otorgamiento de becas, apoyos y cualquier tipo de 'prestación' oficial. El mercado internacional consumía las nuevas formas artísticas y México no podía quedarse atrás. Además la proliferación de galerías 'transnacionales' o nacionales con un marcado corte operativo muy parecido a las norteamericanas y europeas fue un síntoma más.

Comenta Villela: "Una característica crucial de la modernidad es asociar la idea de que el arte es una forma de subversión"¹²⁵. En los setentas confrontar y confundir a las instituciones era una actitud cuya finalidad era repercutir en las conciencias de los miembros de una cierta comunidad con miras a generar un cambio de orden social (se generase o no). En la década de los ochenta se fueron reconociendo el tipo de 'productos' con mayor demanda, especialmente

¹²⁴ Villela Mascaró, Pilar, *op cit.* pp. 50.

¹²⁵ Villela Mascaró, Pilar, *op cit.* pp. 34.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

en el extranjero y el mercado fue consolidándose para un cierto tipo de obra, excluyendo el trabajo de artistas más experimentales. Esto forzó a los artistas a generar paralelamente una serie de espacios donde mostrar su trabajo y a ir haciendo evidente que había un amplísimo sector de creadores que no estaban siendo reconocidos oficialmente, pero sí por un nuevo mercado y por nuevos públicos. Para los noventas los ánimos de confrontación política estaban diluidos, y la comunidad de artistas se dio cuenta que era mejor aliarse con el Estado en una relación simbiótica: la capacidad autogestiva de los artistas deslindaba al Estado de una serie de compromisos, pero su aval favorecía a los artistas para incrementar su prestigio. La dinámica actual es bastante clara: la intención primordial de los artistas para poder dedicarse al arte es ingresar a los circuitos que cuentan con financiamiento gubernamental (en forma de becas y otras prestaciones) y por empresas cuyos incipientes patrocinios llaman la atención de las jóvenes generaciones (Jumex, Telmex, Televisa, Bancomer, Banamex, etc.) y así cobrar auge en los mercados internacionales.

II.4. LA CONDICIÓN CONTEMPORÁNEA Y LA CONTEMPORANEIDAD

The society of the 'post' is a society without a past.
KEVIN WALSH¹²⁶

(...) Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Ésta es la marca del arte contemporáneo (...).
ARTHUR DANTO¹²⁷

II.4.1 CAÍDA DE LOS DISCURSOS DE LA MODERNIDAD

La modernidad vivió su etapa de gestación en el Renacimiento y su apogeo con la Ilustración. Su principal característica fue la confianza absoluta en la razón y la ciencia, como medios de acceso a la verdad y el conocimiento total del universo. Afirma Kevin Walsh:

Uno de los fundamentos del pensamiento de la Ilustración fue la concepción de una sociedad en avance, una sociedad que potencialmente no tenía límites, una sociedad capaz de sobreponerse a cualquier problema que tuviese que enfrentar, aun sin haberlo decidido. Resulta central entender que este progreso se basa en la explotación del medio ambiente combinada con la fe en la posición dominante de la humanidad en el esquema de cosas, para poder apreciar la modernidad.¹²⁸

Kevin Walsh sostiene que las personas y las colectividades reconstruyen su historia particular a través de las marcas o huellas que han logrado permanecer hasta el presente, porque esas marcas permiten que 'el tiempo se haga visible'. Sería factible construir o reconstruir la Gran Historia de la Humanidad a partir de la interrelación de las historias particulares, ofreciendo un sentido y coherencia existencial a los hombres, pero estas 'huellas y marcas' han sido apropiadas por instituciones elitistas (los gobiernos o entidades privadas como los medios de comunicación masiva), y las historias particulares se han olvidado, y esa Gran Historia ha

¹²⁶ Walsh, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge. pp. 177.

¹²⁷ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 36-37.

¹²⁸ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 7-8. [la traducción es mía]

quedado reducida a una serie de discursos –muchas veces contradictorios– que resultan convenientes para intereses muy específicos. La imposibilidad de apropiarnos de nuestros pasados nos impide también tomar las riendas sobre nuestros destinos y la única vía que queda es la de reproducir patrones establecidos.

Esta situación –entre otras– caracterizan el fenómeno de la *globalización*, cuya principal característica es que el flujo de los mercados y la producción son el eje rector de toda actividad que se desarrolla y es reconocida sobre la faz de la tierra, y demanda que los individuos se adapten velozmente a cambios que no pueden controlar, y que incorporen en su vida una serie de prácticas que están más relacionadas con la cultura de otras regiones, propiciando así una homogenización cultural e imposibilitando el arraigamiento de valores propios construidos a partir de la conciencia y de la experiencia personal.

La pérdida del sentido de temporalidad y de la conciencia histórica conduce a la pérdida de identidad y por lo tanto a la esquizofrenia. No existen referentes para nuestra existencia, ni proyecto posible pues vivimos gobernados por las cambiantes fuerzas de los mercados, los cuales no están forjados en función del desarrollo humano, –por el contrario– pasan por alto cualquier derecho individual, en aras del beneficio económico de los grandes capitales.

También las nociones espacio-temporales han sido trastocadas a fondo, porque vivimos condicionados a la velocidad con que la información se genera y se mueve. La información que un sujeto puede generar a partir de su experiencia vívida no es equiparable con la cantidad de información que proviene del exterior y que se ve obligado a consumir. Este desbalance nos conduce a una profunda neurosis que nos irradia una sensación de descontrol y abandono, y consecuentemente a la amnesia histórica. Esta noción espacio-temporal ya no esta regida por estándares humanos, sino por estándares tecnológicos; una vez más: hemos sido despojados.

Uno de los rasgos de la posmodernidad es la proliferación de discursos que omiten los procesos históricos y niegan toda diacronía y consecución. Los discursos históricos y la herencia cultural son presentados como 'espasmos' descontextualizados, que en realidad operan en aras de garantizar el desarrollo de nuevos mercados superficiales y de inventar e instaurar nuevas

necesidades. Ante un discurso impuesto, ajeno y lejano, nadie puede apropiarse de su presente. Hay un vacío conceptual sobre nosotros mismos como sociedad y más aún como individuos. El arte funciona como un espejo para ciegos: alguien que nunca se ha mirado y repentinamente encuentra su imagen, no es capaz de identificarse y tal imagen pasa desapercibida. Vivimos mentidos sobre el modo en que devienen las cosas, para qué tomar una mentira más si no podemos estar más engañados.

Los mercados controlan las conciencias y dictan las necesidades para quedar como los benignos prestadores de servicios y otorgantes de beneficios, manipulando la producción y el consumo al distanciar enormemente los procesos que median entre ambos, acrecentando la ignorancia colectiva pues las decisiones no involucran a la sociedad civil y es un círculo creciente, pues es la misma ignorancia la que 'justifica' tal alejamiento. Aunque esta condición se haya generado en el llamado Primer Mundo al convertir la Guerra en el signo del intercambio, se hace extensiva al mundo entero, como consecuencia de las políticas intervencionistas de ese primer mundo, que controla al <<resto del mundo>> mediante la latente amenaza bélica.

Kevin Walsh piensa que la historia del capital tiene como rasgo fundamental la proclividad por apelar a lo sublime, y lo sublime ha sido extraído de las experiencias de la mayoría de la gente y sustituido por pulsaciones eléctricas efímeras, etéreas, que viajan a la velocidad de la luz.

Walsh comenta:

(...) En el mundo posmoderno <<la dictadura de los fragmentos>>¹²⁹ ha contribuido en la concepción de sujetos completamente apartados de la sociedad. Los lugares y las personas están constituidos por un número infinito de conexiones con otros lugares y otras personas.¹³⁰

La falsa democratización de las instituciones culturales se ha convertido en un mecanismo para 'asentar' un estado de cosas y un sistema de mando y control de las clases económicamente más poderosas, pues así las aspiraciones de los sectores medios no contravienen en nada, y por el contrario contribuyen, al desarrollo de los procesos económicos que favorecen a los grandes

¹²⁹ Término tomado de *Best*, S. (1989), 'Jameson, totality, and the poststructuralist critique', en D. Kellner (ed.), *Post-modernism, Jameson, Critique*, Washington: Mouton de Gruyter Press. pp. 361. Citado en *Walsh*, Kevin, *op cit.* pp. 154. [la traducción es mía]

¹³⁰ *Ibidem.*

capitales. El anhelo de pertenencia lleva al público a pagar cuotas exacerbadas por estar en un cine 'lujoso' o por tener un auto antes que un lugar donde vivir –por ejemplo-, y a participar de todos los mecanismos de consumo de productos encarecidos, pues acarrear una carga extraordinaria, que es su valor signico en tanto portadores de un sentimiento de poder adquisitivo, aunque sea fugaz. Walsh expresa:

Desde el siglo XIX, las representaciones del pasado han contribuido -sin saberlo, en la mayoría de los casos- en la formación del racionalismo institucionalizado del pasado. Dado que la gente se ha distanciado de los procesos que afectan su vida cotidiana, el pasado ha sido divulgado como algo terminado y no contingente, desvinculado de nuestra experiencia en el mundo.

La cultura de clases al servicio de otros que surgió durante la década de los ochenta contribuyó con mecanismos de consumo que impulsaron su movimiento y la asimilación de signos diagnosticados por muchos como emblemas de diferencia y distinción (...). A menudo estos fueron signos de un estilo de vida mejor, del que usualmente no se podía participar, pero del que podía hacerse pantomima mediante simulacros. A pesar de este incremento en el consumo, las fronteras fundamentales entre clases, siguen intactas. [...]¹³¹

El museo es una institución creada en el seno de los ideales de la modernidad. Su cometido principal ha sido representar una sucesión de eventos como 'puntos históricos relevantes' que van formando la línea coherente de camino hacia el progreso. En aras de trazar coherentemente esta línea y reafirmar la idea de progresión y progreso, excluyendo toda inconsistencia que contravenga el discurso, se han omitido de la memoria colectiva una serie de eventos que al rescatarse son considerados 'fenómenos', aislándoseles así de la versión institucionalizada.

Walsh opina que un rasgo más que define a la modernidad es la rigidez de algunas teorías de tipo científico (como el evolucionismo darwiniano), político (como el marxismo) o estético/sociológico, como la división a ultranza entre artes mayores y artes menores, o arte culto y arte popular, cuya principal diferencia es el tipo de patrocinios que recibe y la riqueza o pobreza de sus patrocinadores. Considera al mismo tiempo que los medios de comunicación masiva han mitigado esta rigidez, y no sólo eso, sino que han construido versiones suavizadas y de uso cotidiano de todo clase de información emergente; y escribe

¹³¹ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 2, 126-127. [la traducción es mía]

(...) La gestación de lo que algunos han querido etiquetar como el mundo posmoderno va aunado con el desarrollo de los medios de comunicación masiva modernos, inicialmente la radio y el cine, posteriormente -durante el periodo de posguerra- la televisión y más recientemente, la televisión vía satélite.¹³² Estos medios de comunicación masiva han favorecido el rompimiento de las fronteras entre las artes mayores y las menores y también la homogenización de lo que antes fue la riqueza de varias culturas alrededor del mundo. (...)¹³³

La noción de identidad, falsificada y propiciada por el manejo del patrimonio cultural, tiene como consecuencia una concepción superficial y falaz de la historia, que finalmente es percibida como el adosamiento sucesivo de eventos aislados, como un espacio turístico al que acudir de vez en cuando, como puntos en el mapa mental del entretenimiento y no como parte constitutiva de la propia personalidad.

Kevin Walsh explica a partir del post-estructuralismo cómo la pérdida de significados conectados con la experiencia directa de los sujetos ha derivado en una Historia ajena y distante del presente. Al mismo tiempo la creación artística se ha convertido en una reproducción y manipulación de códigos de los que el público no tiene referentes ni puntos de comparación, y muchas veces tampoco los artistas, es decir que es tal la repetición y descontextualización de esos códigos que se les llega a atribuir como estado original un momento en que ya han sido citados, o en que estaban siendo reproducidos sin ser citados, hasta que terminan convirtiéndose en lugares comunes, y es éste un punto sin retorno.

La mayor parte de los escritos de los post-estructuralistas no apuntan hacia la negación de la realidad en sí misma, sino al cuestionamiento de los fundamentos de la metafísica occidental y su evidente intención por definir, nombrar y conocer el mundo.

(...) La concepción post-estructuralista del lenguaje implica que los significantes actualmente se encuentran desperdigados sin referentes (los objetos reales a los que remiten los significantes) a los cuales asirse. (...) La Historia es considerada por muchos post-estructuralistas meramente como otro elemento dentro del intento moderno por establecer metanarrativas rígidas que no son susceptibles de cuestionamiento.

El deceso de los referentes ha sido considerado extensamente por algunos autores. Barthes por ejemplo cree que esto tiene importantes consecuencias para la sociedad en su

¹³² Yo añadiría el internet por su alcance y poder de propagación informática, que supera en velocidad a cualquier otro medio, aunque sea privativo de las clases medias y altas, pero es indudable que tiene un papel fundamental en las nuevas formas de representación del mundo.

¹³³ *Walsh, Kevin, op cit.* pp. 54. [la traducción es mía]

totalidad, que sin acceso a ningún significado real que atribuirle a los signos, se mantendrá en un estado de permanente confusión o, al menos, en un estado de feliz ignorancia, donde lo negativo cobra preponderancia sobre lo positivo.(...) La muerte del sujeto, o más bien el quebrantamiento de las estructuras en que se basa gran parte del pensamiento moderno conduce al concepto más importante de todos: la muerte de la innovación. Durante el periodo de posguerra, particularmente desde 1970, las sociedades occidentales parecen percibir la innovación artística como especialmente problemática. La propensión a imitar los estilos anteriores, mezclarlos y definirlos como 'algo nuevo' ha ido en aumento. (...)

El mundo posmoderno está dominado por el pastiche, mejor definido como una parodia desprovista de humor, o en palabras de Jameson: 'una imitación que burla al original'¹³⁴. Lo que conduce junto con la concepción post-estructuralista del lenguaje al simulacro, copias perfectas de objetos, producidas en masa algunas veces y situadas en contextos que llegan a coincidir con su uso y significado original. (...)

[...] Puede entonces decirse que la combinación del hiperconsumismo posmoderno, la dispersión post-estructuralista de significantes y la irreverencia ante la autoridad, propicia el simulacro, creado a partir de un pasado fragmentado, que se regurgita en formas varias que después habrán madurado para su implementación y finalmente se convertirán en lugar común. [...]

Para algunos, este podría ser un mundo sin sentido donde cualquier forma de innovación parece ser imposible. En consecuencia la sociedad estaría sentenciada al encierro en la simulación del pasado. (...)¹³⁵

La postura de Arthur Danto en estos mismos temas es más optimista y considera que la apropiación del arte del pasado es válida siempre y cuando sea reconocido que está siendo retomada y los artistas no pretendan que son experiencias suyas auténticamente. Al respecto escribe:

(...) El *Armory show* de 1913 utilizó la bandera de pino de la revolución americana como logo para celebrar su repudio al arte del pasado. El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó una larga vida al <<arte de la máquina de Tatlin>> en el mismo póster hecho por Raoul Hausmann. En contraste, el arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, no tiene sentido aun cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en general. Parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero

¹³⁴ Jameson, Frederick (1983), 'Posmodernism and consumer society' en Hal Foster (ed.) *Posmodern Culture*, London: Pluto. pp. 113. Citado en Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 55, 59. [la traducción es mía]

¹³⁵ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 55, 59. [la traducción es mía]

con una diferencia: Ernst dijo que el collage es <<el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas>>¹³⁶ La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí.(...)

Todo es posible significa que no hay constricciones a priori acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual. Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa particularmente que es absolutamente posible para los artistas apropiarse de las formas del arte pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas, retablos, retratos barrocos, paisajes cubistas, paisajes chinos en estilo Sung, o lo que sea. ¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras de la misma forma que las obras hechas en esas formas de vida donde las obras jugaron el rol que jugaron: no somos hombres de las cavernas, ni medievales devotos, nobles barrocos, bohemios parisinos en las fronteras de un nuevo estilo ni literatos chinos.(...) No todo es posible significa que debemos todavía relacionarlas a nuestra manera. El modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período.¹³⁷

Por su parte Juan Martín Prada comenta que:

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.¹³⁸

Y, efectivamente, el artista tiene carta abierta dentro del espacio museístico, una vez que se le ha reconocido como artista, una vez que ha logrado penetrar los muros de lo institucional y de los círculos de poder en el ámbito cultural. El problema para los artistas no es el de la creatividad pues -como Danto comenta con agrado- “cualquier cosa puede ser apropiada”, - como escribe Walsh en un tono muy diferente al de Danto- “para el ejercicio del simulacro creativo”. El problema para los artistas hoy en día es el de las relaciones públicas, el de las simpatías y las amistades, no el del trabajo artístico. Pero estos asuntos se desarrollaran más a fondo en el capítulo III.3 destinado al análisis del impacto de las estrategias de gestión cultural en la producción artística.

¹³⁶ Rubin, William (1968) *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Nueva York: Museum of Modern Art. pp. 68. Citado por Danto, Arthur, *op cit.* pp. 27.

¹³⁷ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 27, 206.

¹³⁸ Prada, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna*, España: Fundamentos. pp. 7.

II.4.2 FINAL DE LAS NARRATIVAS MAESTRAS (DANTO)

La historia (incluida la del arte): esa serie de eventos relevantes que se suceden de forma progresiva y coherente,¹³⁹ llegó a un punto en el que no podía seguir siendo considerada del modo en que se había pensado desde la Ilustración y con mayor ahínco en el análisis marxista: como una sucesión de eventos en que los grupos de poder coordinan a la sociedad para encaminarla hacia un objetivo argumentando que el ‘progreso’ es posible y que sufre una crisis cada vez que ese objetivo se pone en tela de juicio, y como resultado se enarbolan nuevas prácticas para continuar en esa fantasía de la línea ascendente.

Al referirse a la historia del arte, Danto emplea el término de ‘narrativas’ y, si no considera como las más importantes y grandes de la historia del arte a la de Bruno Vasari y la de Clement Greenberg,¹⁴⁰ por lo menos sí son a las que más provecho saca para explicar en *Después del fin del arte*, el final de este momento. La de Vasari fue la narrativa de la conquista de las apariencias visuales y de la capacidad humana de representar –y en ese sentido entender- el mundo visual de la forma más precisa posible. Los hombres del Renacimiento identificaron la realidad con el conocimiento, y el conocimiento (el artístico y una gran parte del científico) con la aprehensión visual, y abrieron paso a la Edad Moderna. La narrativa de Greenberg consistió en deslindar, poco a poco, a la pintura del resto de las artes y sobre todo prohibirle ser representativa (y por lo tanto dejar de imitar la realidad visual), pues la representación <<es>> a partir de otra realidad preexistente. Al asociar al resto de las artes plásticas con lo representativo, no se podía considerar que poseían una existencia independiente, sino que estaban ‘enganchadas’ a otra entidad, y si no eran ‘en sí mismas’ una realidad: no podían ser arte.

El papel del crítico –específicamente el de Clement Greenberg- dejó de ser interpretativo de las obras de arte y comenzó a describir exactamente cuál era el perfil de la pintura y a señalar (en

¹³⁹ Que Kevin Walsh considera que sólo puede tomarse como un estilo discursivo propio de la representación museográfica; yo añadiría que también de los programas de estudio de la educación básica (que además sería deseable se sustituyera).

¹⁴⁰ *Danto*, Arthur, *op cit.* pp. 121-122.

el trabajo de ciertos pintores) qué les alejaba de la posibilidad de ser considerada pintura auténtica, y en esos términos arte auténtico.

Danto explica por qué ese sistema de narrativas tocó su límite:

Las grandes narrativas maestras que definieron primero el arte tradicional, y más tarde el arte modernista, no sólo habían llegado a un final, sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por narrativas maestras. [...]

(...) deberíamos pensar el arte después del fin del arte, como si estuviéramos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya exacta forma y estructura resta ser entendida.

[...] En los años ochenta, ciertos teóricos radicales consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura avanzada parecía mostrar todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no es posible avanzar. (...)

[...] Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra <<muerte>>), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. (...)

(...) la narrativa maestra de la historia del arte -en Occidente, pero al fin de cuentas no sólo en Occidente- es que hay una era de la imitación seguida por una era de ideología, seguida por nuestra era posthistórica, en la cual podemos decir calificadamente, que vale todo. (...)

(...) En mi opinión, una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales, la historia terminó. El momento filosófico se había alcanzado. Los problemas pueden ser explorados por los artistas interesados en ellos, y por los mismos filósofos, quienes ahora pueden comenzar a hacer filosofía del arte de un modo que producirá respuestas. Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible, Todo puede ser arte. Y, porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a una narrativa maestra. (...)¹⁴¹

De acuerdo con el desarrollo de la teoría de A. Danto fueron dos factores los que catalizaron el final de las narrativas maestras:

(...) La primera senda falsa ha sido la identificación total del arte con la pintura. La segunda senda falsa fue la estética materialista de Greenberg, donde el arte se separa de

¹⁴¹ Danto, Arthur, *op cit.* pp. 20, 26, 66-67,127.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

lo que hace al contenido pictórico convincente, por lo tanto de la ilusión, hacia las propiedades materiales palpables del arte, que difieren esencialmente en cada medio de expresión. (...)

Para los años cincuenta, Norteamérica se había convertido en la capital del arte pues desde varias décadas atrás acogió a miles de artistas que salieron de Europa a causa de las dos guerras mundiales y los conflictos bélicos locales. Los críticos cobraron un impacto determinante en el trabajo artístico¹⁴² y ellos se encargaron de apertrechar el arte poco a poco circunscribiéndolo solamente a la producción pictórica y hasta estrangularlo al punto de considerarlo exclusivamente como la pintura expresionista abstracta; pero además enunciaron cada uno de los valores que debían estar contenidos -o por el contrario omitirse- en la pintura, de tal modo que los pintores reproducían estas doctrinas en su obra y trastornaban sus procesos según las reacciones de los críticos. La crítica condujo prácticamente a la pintura al grado cero y nuevos grupos de artistas reimpulsaron el arte con una actitud antimercantilista, intentando transgredir lo pictórico, la representación y las distintas variantes expresionistas de anti-representación.

Una vez que estuvo claro que el aparato que circunda al arte -en este caso los críticos y el mercado que se mueve en función de sus juicios y veredictos- era quien dictaminaba qué era susceptible de considerarse arte y que la obra no era autónoma en lo absoluto; entonces el trabajo y la reflexión de los artistas se volvió hacia ese 'aparato' y los factores e instancias que posibilitan su desarrollo.

Esta 'estrangulación teórica' explicada líneas atrás, condujo a un tipo de liberación y punto de no retorno en el desarrollo de las artes, no sólo de las visuales pues como dijimos antes, la multi e interdisciplina es uno de los signos de lo contemporáneo. Para Arthur Danto esta

¹⁴² Tom Wolfe sostiene en *La palabra pintada* que los pintores conducían su trabajo plástico por las sendas que los teóricos les dictaban en aras de ser apadrinados por los diferentes críticos del momento (Clement Greenberg y Harold Rosenberg principalmente), de acuerdo con los principios inviolables del 'deber ser' de la pintura que se asentó en los textos escritos en esos años. Corriendo con tal suerte, la pintura pareció convertirse en una ilustración de la ideología que estas personalidades señalaban. Cabe mencionar que esos votos bautismales implicaban la posibilidad de vender, y no sólo vender, sino enriquecerse a partir de la pintura, pues fue en este momento que la especulación económica en torno a las obras de arte -recordemos que el arte se identificó por completo con la pintura- alcanzó niveles exorbitantes. Cfr. *Wolfe*, Tom (1999) *La palabra pintada*, Barcelona: Anagrama.

<<liberación>> radica en quitar al arte sus deberes ante una definición filosófica, es decir, al no existir un parámetro fijo¹⁴³, ni un estado ideológico que transgredir o hacia el cual evolucionar, cualquier manifestación es válida para incursionar en el ámbito de lo criticable; nada está obligado a parecerse a un cierto estándar para el arte, y será labor de los filósofos hacer teoría en torno a aquellas obras, eventos o manifestaciones que surjan.

II.4.3 EL ARTE <<MODERNO>> Y EL ARTE <<CONTEMPORÁNEO>>

El tránsito de conceptos en que se ve envuelto el arte actualmente es un estado que no tiene una relación estricta con lo temporal, sino más bien con el carácter metafísico del arte.

El arte moderno¹⁴⁴, que podemos ubicar en la línea del tiempo entre las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, tuvo una clara intención de demostrar que la verdad y la esencia del arte –con el corolario de que la esencia de la verdad está en el arte– estaban situadas en una serie de acciones afirmativas reflejadas en las obras y en las actitudes de los artistas. Esa búsqueda de la verdad se intensificó al comparar prácticas culturales e iconografías desconocidas hasta entonces. Estas declaraciones por ende, se hacían acompañar de la consecuente falsedad en las obras artísticas de momentos anteriores de la historia del arte y la recuperación de momentos o valores olvidados.

Las vanguardias artísticas fueron una sucesión de premisas, resultado de las miradas que apuntaban hacia sitios distintos y de la rebeldía ante cualquier forma de ‘aprendizaje’ (ser aprendiz de un ‘maestro’) que fue la dinámica de producción plástica tradicional (válida durante la gestación de la modernidad). La tradición fue un concepto esclerosado y la subversión ideológica fue el motor de esta revolución de manifestaciones plásticas (y de toda índole: filosófica, literaria, etc.).

¹⁴³ Como lo fue lo bello o lo virtuoso en otro momento histórico.

¹⁴⁴ Recordemos lo dicho líneas atrás sobre la gestación de la modernidad en el Renacimiento.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

Lo <<moderno>> se convirtió en la última declaración de la verdad y la esencia del arte. No es de extrañar que muchos de los artistas de las vanguardias fueran auténticos filósofos del arte, además de artistas completos: Malevitch, Mondrián, Cezánne, Matisse, etc.

Arthur Danto distingue que el arte moderno y el contemporáneo empezaron a cobrar identidades diferenciadas (aunque no esta nomenclatura) a mediados del siglo veinte. Este autor se refiere al <<arte moderno>> como un estilo en la producción artística comprendida entre 1880 y 1960, y enuncia:

(...) Cuando se reveló el perfil del estilo moderno, lo hizo porque el arte contemporáneo había mostrado un perfil absolutamente diferente del moderno. (...) <<lo moderno>> había adquirido un significado estilístico y un significado temporal. No se le hubiera ocurrido a nadie que significara un conflicto que el arte contemporáneo dejara de ser arte moderno. [...] De cualquier manera la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. (...) ¹⁴⁵

Danto afirma que el reconocimiento de lo contemporáneo fue producto de una visión retrospectiva al encontrar la diferencia entre el estilo del arte moderno y el alejamiento de sus bases en las manifestaciones contemporáneas. Efectivamente, el arte contemporáneo no es sólo el arte de hoy, así como el arte moderno no equivale a 'lo último de lo último'. En oposición al arte moderno y siguiendo la teoría de Danto acerca del fin de las narrativas, éstas culminan porque no hay ya ningún orden consecutivo de verdades en la cadena de negaciones y afirmaciones artísticas. De hecho, el valor de la verdad no es condicionante del arte. La premisa de lo contemporáneo sería *"nada es verdadero hasta que demuestre lo contrario, y el arte no tiene razón para ser demostrativo"*, un juicio infinito del que no puede darse nada por cierto.

El signo del arte contemporáneo es la paradoja. El trabajo artístico consiste en contrapuntear dos –o tantos como se deseen– discursos. Analizar los distintos niveles significativos y los distintos factores que operan en la significación y en la valoración, no sólo de la obra de arte y del artista, sino de todas las prácticas sociales. Es esto a lo que Prada llama el apropiacionismo posmoderno. Este autor afirma que:

Ya no se tratan de evaluar los contenidos de los sistemas de conocimiento, sino los procesos y procedimientos mediante los que las creencias, conocimientos y verdades son

¹⁴⁵ **Danto**, Arthur, *op cit.* pp. 32-33.

producidos. Con ello, se suspenden definitivamente las categorías de verdad/falsedad o verdad/ideología. No obstante, aceptar esta suspensión no supone la renuncia a la reflexión sobre los problemas políticos en el análisis de las producciones culturales. Lo que sí implica es un cambio de orientación en su análisis. No se trata ya de un combate a favor de la verdad histórica o estética, sino acerca del estatuto de la verdad y del papel económico-político que ésta juega, es decir, pensar los problemas políticos no en términos de "ciencia/ideología" sino en términos de "verdad/poder". (...) ¹⁴⁶

[...] la práctica artística posmoderna más crítica va a tratar de efectuar una desarticulación del discurso de la Historia del Arte parodiando las pretensiones de verdad de toda imagen artística tanto en el plano de su verdad testimonial (figuración, realismo, o fotografía) como desde su posición opuesta (abstracción) entendida como verdad oculta tras la superficie aparente de las cosas. ¹⁴⁷



Manolo Valdés
Las Meninas
2000
aguafuerte y collage



Manolo Valdés
Menina
2001
aguafuerte y collage



Manolo Valdés
Menina
2001
talla en madera

¹⁴⁶ Prada, Juan Martín, *op cit.* pp. 24.

¹⁴⁷ Prada, Juan Martín, *op cit.* pp. 25.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

Prada propone que para acercarse al arte contemporáneo es fundamental hacer un análisis previo de los modos en que el arte

1º ocurre

2º se inserta socialmente

3º se 'neutraliza'

4º finalmente recaptura estos procesos y los incorpora como elementos de la producción y renovación creativa.

Es decir, que el tema del arte ya no es la esencia y trascendencia del arte mismo (vanguardias) sino la crítica al modo en que se institucionaliza y se recibe, y al hacerlo -paradójicamente- se neutraliza, perdiendo así su fuerza crítica e integrándose al mismo ciclo. Su institucionalización está directamente relacionada con los espacios que acogen a la obra y los sucesos que tienen lugar en tales espacios.

La práctica de apropiación que caracteriza el arte en la posmodernidad niega conceptos de la modernidad como: originalidad, autenticidad, expresión, liberación, emancipación, tradición, influencia, desarrollo, evolución; conceptos todos ellos que aluden a cierta progresión o seriación de sucesos u obras que construyen el escalafón de la historia del arte tradicionalmente. Estos valores se ven sustituidos por conceptos como discontinuidad, ruptura, borde, límite y transformación.¹⁴⁸

Danto explica que "un estilo es un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte"¹⁴⁹, por lo tanto el artista en nuestros días no puede tampoco ser reconocido por desarrollar un estilo o un género particular como soporte de sus ideas, pues es libre de emplear cualquier medio a su alcance, aún las antiguamente llamadas 'artes menores' sin que eso sea una condicionante del 'grado de artísticidad' que la obra pudiera tener o del que pudiera

¹⁴⁸ Douglas Crimp hace referencia al proyecto del que habla Michel Foucault. Cfr. *Crimp*, Douglas (1983), "On the Museum's Ruins", en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic (Essays in Posmodern Culture)*, Washington: Bay Press. pp. 45.

¹⁴⁹ *Danto*, Arthur, *op cit.* pp. 66.

carecer; es decir, que no radica ahí el valor artístico o en palabras de A. Danto "debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible"¹⁵⁰ y agrega:

(...) No existía una distinción denigrante entre arte y artesanía antes del comienzo de la historia del arte, ni era necesario insistir en que la última fuera tratada como escultura para que se tomara en serio como arte. No había un imperativo para que un artista debiera especializar, y encontramos que en los artistas que mejor ejemplifican el momento posthistórico -Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel y otros para quienes todos los medios y estilos son igualmente legítimos -(...). De algún modo, la idea de arte puro apareció con la idea del pintor puro -el pintor que no hace otra cosa que pintar-. Hoy esto es una opción, no un imperativo. El pluralismo del presente mundo del arte define al artista ideal como pluralista. (...) ¹⁵¹



Carlos Arias Vicuña
No entres a mi jardín
 1996
 Bordado/tela impresa
 55.5 x 60 cms.

¹⁵⁰ Danto. Arthur, *op cit.* pp. 64.

¹⁵¹ Danto. Arthur, *op cit.* pp. 128.

La pintura ha sido desbancada –comparativamente con la producción de los años 50 y 60- por una gran cantidad de medios emergidos de la búsqueda por la apropiación de lo real en los discursos artísticos: el cuerpo, la tierra, el ambiente, performances, videos, instalaciones, gráfica digital y trabajos en la red (www) o gracias a la red.¹⁵² Como comenta Arthur Danto “los artistas han cerrado brecha entre el arte y la realidad”; los artistas, a quienes Platón calificó - en el Libro Décimo de La República- como ignorantes y confundidos entre las apariencias, dedicados únicamente a reproducir esas mismas apariencias restringidas, integraron objetos reales a sus obras, en lugar de evocarlos representativamente.

Escribe Luz María Sepúlveda:

Pareciera que desde hace 20 años, no se acierta a codificar el presente en cuanto estilos en las artes visuales. No existe una sola corriente o movimiento que se dé de manera única o siquiera de forma homogénea: todos los estilos coexisten simultáneamente y son aceptados, apropiados, recontextualizados y mezclados entre sí para crear obras complejas y llenas de nuevas significaciones.(...) ¹⁵³

Aunque Danto plantea que este eclecticismo permite echar mano de todos los códigos y sistemas visuales de la historia, otorgándoles cualquier significado que se le ocurra al artista -o al espectador- y que lo sitúa en un plano de absoluta libertad, pienso que al mismo tiempo lo condiciona a vivir en la permanente recuperación y regurgitación anecdótica , y restringe la posibilidad de hacer que la experiencia con las obras de arte circunscritas en este momento posthistórico, sea vívida y cercana para el espectador, por la confusión que ese ‘masticamiento’ de códigos con resultados inesperados implica; ya que, además, el arte se ha ido convirtiendo en una práctica de y para “estrafalarios y fanfarrones”, pues podríamos oír este comentario en casi cualquier persona que no tenga el hábito de visitar museos y aún de varios que sí lo tienen, es decir de una amplia mayoría social. Aunque esta condición -valga decir- es insoslayable pese a cualquier opinión.

¹⁵² Cfr. con *Brea*, José Luis (2001) “El teatro de la resistencia electrónica” en http://www.ideasapiens.com/artes/estetica/teatro_%20resistencia%20_electronica.htm

¹⁵³ *Sepúlveda*, Luz María (1999) “Las Artes Visuales en los Años 90” en [\[http://www.replica21.com/archivo/s_t/45_sepulveda_artesvisuales.html\]](http://www.replica21.com/archivo/s_t/45_sepulveda_artesvisuales.html)

CONCLUSIONES DE ESTE APARTADO

Si bien resulta arbitrario separar las últimas tres décadas entre sí, para desarrollar un análisis histórico, el propósito de este capítulo no ha sido hacer un análisis de este tipo, sino mostrar la forma en que han devenido las ideas en torno al arte y las prácticas artísticas durante el siglo pasado hasta llegar a nuestro tiempo, para poder así acercarme a presentar un panorama sobre la situación cultural en nuestro país actualmente.

De manera inexacta pero aproximada cada una de estas tres décadas ha mostrado síntomas que nos dejan ver cómo el papel del arte y las actitudes de los artistas y de la sociedad hacia el arte han ido modificándose.

El espectro de actividades e ideas circulantes desde la década de los setenta (y a lo largo de todo el siglo veinte en realidad), es amplísimo. Comprende tendencias que ponderaron la razón el lenguaje y el análisis de los procesos cognoscitivos, sin conceder e incluso persiguiendo anular todo atributo estético (conceptualismos); otras más en las que los actos y acciones de un individuo (o un grupo en convivencia) se identifican con el proceso artístico (performance, happenings, fluxus, etc.).

También el arte como en otros momentos de la historia fue instrumento de denuncia y, en este sentido, fungió –o se esperaba que lo hiciera– como arma política. Este espíritu politizado manifiesto en las artes se dio gracias a las acciones de los artistas, pero también tomó matices específicos derivados del constante intervencionismo-autoritarismo y del doble discurso gubernamental, cuya fijación ha sido y es aparentar que nuestro país es un país que camina a la par de los más modernos y desarrollados, y como parte del paquete de la modernidad está incluida la democracia simulada.

Muchas de estas posturas representaron (y siguen haciéndolo) una paradoja para la tradición museística, caracterizada por la importancia concedida a los objetos, la organización de los mismos en contextos específicos; todo esto en aras de apoyar los discursos oficiales.

II. PANORAMA ARTÍSTICO EN MÉXICO

La década de los ochenta dejó ver que la mejor manera de combatir a los adversarios es neutralizar sus discursos mediante su apropiación institucional.

Los artistas hoy no son los paladines de la verdad, por el contrario confrontan continuamente los planteamientos, los esquemas lógicos y éticos que tenemos 'cargados'. Cuestionan y desmoronan nuestros sistemas de pensamiento y no nos ofrecen nada a cambio, nos despojan y no nos dan ningún premio de consolación. No hay premio, el crucigrama no tiene respuestas con letras invertidas, ni al final de la revista. Mejor aún el premio es la incertidumbre.

Juan Martín Prada sostiene que como parte de la condición posmoderna existe una segmentación en el ámbito de lo político y el ámbito de lo cultural. Si bien lo *político* es aquello que tiende a la homogenización e indiferenciación de los miembros sociales en aras de mantener el orden público y la democracia, ya sea mediante un Estado autoritario o mediante un estado de derecho; lo *cultural* es la exaltación de las identidades diferenciadas. Y sospecha que esta es la causa de que las manifestaciones artísticas políticamente comprometidas en el umbral del siglo XXI, estén ligadas "a las reclamaciones de minorías que presentan cada día más connotaciones culturalmente homogéneas".¹⁵⁴

Los momentos de gran concentración del poder político en pocos individuos han visto cómo se generan grandes manifestaciones culturales. Pero recordemos que según Danto correspondieron con el desarrollo de narrativas específicas. Ese giro que dio el arte permitió concebirlo desde otro sitio, y esto -según Danto- significó una liberación para el arte (valga repetir). Lograr imitar la realidad visual a la perfección o por el contrario hacer que la pintura se alejara de todo propósito referencial en pos de su autonomía total, implicó desarrollar un proceso con que alcanzar una meta. El arte de hoy se define a sí mismo y es lo que construye o enuncia; a nivel semántico ya no opera en función de juicios anticipados, deberes o expectativas.

A mi parecer esta absoluta liberación de conciencias es muy relativa. Si bien no hay un A-B-C que dicte lo que el arte deba ser, sí hay una serie de prácticas ineludibles para quien desea

¹⁵⁴ Prada, Juan Martín, *op cit.* pp. 17.

hacer una carrera artística (y siempre las ha habido), aunque estas prácticas no necesariamente funcionen conforme a la lógica, sino conforme a la circunstancia.

Es esta fragmentación más claramente marcada en estos tiempos la que hace parecer que los dos ámbitos –el político y el cultural- funcionan como una balanza que siempre tiende a inclinarse hacia algún lado. El arte ha adquirido una cierta autonomía –recordemos a Danto- que al mismo tiempo lo ha separado del resto de las expresiones sociales, entre ellas la política, aunque la indiferencia es también política.

LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

A lo largo de este capítulo me propongo explorar varios cuestionamientos sobre el origen y presente de algunos espacios oficiales en los que se exhibe arte contemporáneo. Si los espacios para el arte 'alternativo' se generaron debido a la demanda de los artistas; si fue para neutralizar el potencial político y politizante de la actividad artística; si la actividad que tiene lugar en los museos, aunque sean éstos de arte contemporáneo - como he mencionado- está desfazada permanentemente de la creación viva; si la presencia en el museo se ha convertido en un componente intrínseco a la práctica artística contemporánea; son premisas que intentaré aclarar líneas más adelante.

CAPITULO III

III.1. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA TRANSGRESIÓN

Planteémonos una pregunta situándonos temporalmente en el presente: ¿Cómo es posible discriminar qué obras o qué artistas forjarán en el futuro, el concepto de arte que nos define hoy en día, pero que nos identificará como un momento específico en el tránsito histórico (o posthistórico)? Esta duda nos podría arrojar varias respuestas dependiendo a quiénes encomendemos la tarea o desde qué perspectiva enfoquemos lo futuro: si este concepto será una construcción de los curadores de museos y críticos de arte, de los galeristas y mercadólogos, de los historiadores y filósofos, o de la sociedad, o al menos de ciertas colectividades demográficas.

Si tomaremos la respuesta que nos ofrezcan curadores y críticos entonces tendremos que avocarnos en el estudio de las dinámicas de intercambio entre las autoridades de los espacios de cultura y los artistas; aquellos que tienen el poder de manejar los foros de la cultura oficialmente establecidos. Si nuestra decisión es tomar como lo mejor del arte aquellas piezas que se cotizan más alto o las más caras también deberemos analizar la forma en que su autor se desenvuelve, quiénes lo patrocinan, qué mecanismos de difusión lo han hecho más prestigiado que a otros, etc.

Si la labor es de los historiadores, seguramente echarán mano de la mayor cantidad de fuentes de información posible y de las diferentes herramientas y tecnologías que en estos tiempos permiten la acumulación y crecimiento exponencial de tal información. Prácticamente todos los eventos relativos al arte, pasan por alguna forma de registro. La operatividad de las jerarquías en el acervo de información es cada vez más diversa y cada vez es más lo que se preserva. Pero lo harán una vez que los hechos se hayan consumado y no en una forma activa, 'sobre la marcha' del arte.

Si la definición del arte es esbozada por la sociedad, entonces debemos concentrarnos en analizar el funcionamiento y naturaleza de los foros que propician el contacto de los miembros sociales con el arte, e incluso en los mecanismos para tal promoción; y también deberemos tomar en cuenta los factores que agrandan la distancia entre nuestra sociedad y las manifestaciones artísticas que parecieran serle ajenas.

Todas estas posibilidades aluden a una situación mediata, es decir, dependiente de los canales en que se intercambia la información, cuyo peso e importancia puede parangonarse con el valor de la obra, no el valor-precio, ni el valor-reconocimiento, sino el valor que tiene como parte de un proceso creativo de vida, reflexión, voluntad y desarrollo de un ser humano que es el artista, que decide enunciar plásticamente una serie de asuntos que considera relevantes. Es decir que los procesos en los que se ve envuelto el artista para hacerse del reconocimiento público de su trabajo, puede cobrar un peso mayor que su afán creativo, e incluso pueden excluirlo de ese espacio histórico que está reservado para muy pocos.

Si el futuro no tiene un papel protagónico en estos intentos de conceptualización, entonces ¿bajo qué criterios es que una persona X es reconocida en vida, hoy, en pleno siglo XXI, como artista y, en estos términos, cómo es que su obra es calificada como <<obra de arte>>?. ¿Son estas nociones recíprocas, o el ser artista y el ser obra de arte son identidades independientes?.

A través de un recorrido por el surgimiento de los espacios oficiales -léase museos- que albergan y muestran obras de artistas contemporáneos, pretendo acercarme a algunas de las respuestas posibles para las preguntas anteriormente planteadas.

En la sección III.3 (“Comentarios sobre la gestión de museos e instituciones culturales y su relación con la producción artística”) mencionaré algunos procesos institucionales que acompañan el trabajo del artista, además de las dinámicas de ingreso a los círculos artísticos del *mainstream*: becas, financiamientos, concursos, etc.

III.1.1 LOS MUSEOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Como se mencionó en el apartado 2.4 de esta tesis, los museos son una institución hija de la modernidad que ha fungido en la construcción discursiva de una visión histórica coherente y progresista. Los museos que destinan sus espacios a la exhibición de obras contemporáneas no son la excepción, pues es claro el papel que siguen desempeñando, a pesar de que hablemos de un momento posthistórico del arte.

Entre sus cometidos está, por un lado, mantener 'vivo' un sistema cultural que permita al Estado mostrar hacia el interior y hacia el exterior que dirige una nación íntegra, fuerte y completa, pues una nación sin cultura no puede preciarse de ser Nación, no importa la artificialidad de esta cultura. Por otro lado, sigue controlando los discursos históricos al seleccionar los eventos, manifestaciones, representantes, etc. que perduran y los que deben perderse en el olvido y el anonimato. Y en un tercer nivel neutraliza toda posible confrontación ideológica, al ser él mismo (el Estado transfigurado en museo) quien encausa los mensajes y por lo tanto los connota y oficializa.

En el ensayo "Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" sobre las iniciativas artísticas no oficiales en distintos lugares del mundo, se hace referencia a los vicios que acarrea toda estrategia cultural oficial:

La mayoría de las acciones de las instituciones tienen como origen aquello establecido convencionalmente, y se olvidan de las inquietudes de aquellos que se pre-ocupan de la cultura contemporánea.

[...] Cualquiera actuación de abajo-arriba suele tener pocas posibilidades de efectividad y operatividad (...) Escuchar y ser sensible al entorno suele resultar la mejor herramienta con la que iniciar toda acción cultural.¹⁵⁵

¹⁵⁵ "Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" (2002) en <http://www.geocities.com/laesferapublica/territorios.html>

La autora Aurora León comenta en *El Museo: teoría, praxis y utopía*, que en los años cincuenta se gestaron una serie de cambios y la ruptura de algunos valores clasistas; surgió el concepto de <<patrimonio cultural>> en el ámbito práctico, pues si bien desde la Revolución Francesa la expropiación de las colecciones de los nobles y aristócratas fue hecha más bien con la intención de despojar a los grupos que se aprovecharon del trabajo de las clases trabajadoras, más que de extender la experiencia estética hacia ellas. Pero no fue hasta los años cincuenta que esta noción empezó a hacerse efectiva y a traducirse en el desarrollo de una serie de programas didácticos encaminados a la formación de sectores más amplios de la población y a la introducción en el conocimiento del arte. El museo ha significado la oportunidad de compartir y experimentar con las colecciones artísticas de las naciones.

Pero durante la década de los noventa este paradigma que había caracterizado tradicionalmente a los museos como espacios donde mostrar colecciones –públicas o privadas- se vio en la necesidad de replantearse. Si una parte importante de las manifestaciones artísticas desde la década de los setenta habían confrontado, repudiado y también solicitado cabida en los espacios con mayor difusión –para el caso de México, los museos del Estado-, entonces esto significaba que oficialmente era necesario generar espacios para esas propuestas. Las intenciones pudieron y pueden, hasta la fecha, ser muy variadas; la efectividad de los espacios para el arte no convencional, puede ponerse en entredicho; la noción misma sobre lo convencional o no convencional del arte, puede estar directamente sujeta a su museificación; lo que me propongo es mostrar un panorama donde contextualizar la presencia y existencia de este tipo de recintos y su efecto en la construcción del concepto contemporáneo del arte, no sólo del arte contemporáneo.

Indudablemente, las paredes de los museos dejaron de ser suficientes cuando los artistas dejaron de hacer sólo ‘cuadros’; los pedestales tuvieron que guardarse en las bodegas, cuando los artistas dejaron de hacer estatuillas; así que un nuevo momento para los museos llegó. Arthur Danto plantea como problemática la necesidad de tomar una postura sobre el tipo de obra que presenta un museo, pues en ello radica la vocación del mismo, y se abren brechas importantes si se trata de un espacio para el arte moderno o para el contemporáneo, lo que implica decidir si se trata de museos de arte moderno en un sentido estrictamente temporal,

pero no conceptual; si continuarán coleccionando y presentando arte del estilo moderno "pero que no es representativo del mundo contemporáneo"; o si se convertirán en otro tipo de museos.

En los setenta la carencia y restricción de los espacios donde exhibir –e incluso comercializar– el trabajo artístico, además de la carencia de foros de discusión y confrontación de ideas –no sólo del orden artístico– dio lugar a toda una movilización donde el arte era un evento directo que incidía sobre los espacios sociales, no sólo una manifestación encapsulada en recintos ex-profeso. El compromiso político de artistas e intelectuales en la década de los setenta, podría hacernos pensar que la institucionalización de las artes postvanguardistas obedece a un intento precisamente de convertir el arte en un reducto, una de tantas actividades humanas y, de este modo, anular su valor vivencial y distanciarlo del público: enmarcarlo, exponerlo, embotellarlo, encapsularlo, encerrarlo, amurallar y así detener su acción infecciosa.

Schifra Goldman escribe en "Performance in the Danger Zones"

Si el arte pop integró deliberadamente a los medios de comunicación masiva en sus obras, en los *happenings* y *performances* fueron rechazados. Los trabajos sobre la tierra y las instalaciones ambientales -que no podían ser trasladados a las galerías- por ejemplo, no se dieron a conocer más que ante un reducido grupo de aficionados. Eventualmente, la brecha entre las bellas artes como actividad privada y la necesidad de 'museificar' o coleccionar tal arte, en aras de avalarlo como arte, se incrementó y condujo rápidamente a una especie de "institucionalización" de lo no-objetual y el performance. La conservación de los documentos, resguardados en los archivos de museos y galerías, y que pueden así incluirse en las exposiciones prescindiendo del artista, mostró que resultaba igualmente fácil preservar, conservar y coleccionar lo efímero como artefacto cultural tal y como si se tratara del "síndrome del objeto precioso". Los artistas descubrieron que la voracidad y el apetito por coleccionar "cosas" -aún aquellos objetos y actividades inventados específicamente para frustrar este tipo de posesividad que caracteriza a las sociedades capitalistas desde el siglo XVI, sustentadas por el consumismo artístico, tanto de élite como popular- no colapsaría a menos que se violaran sus normas sociales y políticas, al punto de convertirse en "parias" sujetos de censura y/o destrucción. E incluso en estos casos, la propensión a fetichizar las bellas artes asumió su 'coleccionabilidad' a través del paso del tiempo (que permitió que ejemplares contestatarios se perdieran en el olvido), o de un cambio de localidad (otro país, por ejemplo, con un conjunto de estándares diferente).¹⁵⁶

¹⁵⁶ Goldman, Schifra (1995), "Performance In The Danger Zones" en <http://cuarto.quenepon.org/master/biblio/perform/shifra/>

Si los órganos gubernamentales de cultura han pretendido <<administrar>> también las formas no tradicionales del arte –y en este sentido asimilar o hacerse asimilar por los artistas– entonces sería necesario replantear lo que las entidades *museo*, *exposición*, *público* y *artista* significan a nivel institucional.

En su texto “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)”¹⁵⁷, Francisco Reyes Palma recalca que gran parte de los criterios teóricos que operan en los museos en México, son réplicas de modelos extranjeros que se transfieren sin que medie un análisis de la realidad mexicana, y sin que México pueda desarrollar sus propios marcos teóricos, ni mucho menos exportar ideas. Comenta cómo “el agotamiento de las expectativas desarrollistas” parecen haber trascendido al ámbito del arte, pues los círculos artísticos se manejan en términos de apariencias al igual que la economía, donde seguir los patrones de las grandes potencias parecería ser una garantía de metamorfosis, siendo que las circunstancias en que se encuentran ese tipo de naciones y la nuestra son profundamente desiguales. Habla también del fenómeno de la manipulación comercial especulativa sobre los productos artísticos, donde los críticos y los medios inflaman o destruyen el prestigio de un artista con la misma facilidad, sin que la obra producida influya directamente en este rejuego y sin que haya posibilidad de valorar un poco más objetivamente la labor de los artistas, más allá del estado de sus relaciones con las personalidades del ámbito cultural.

Reyes Palma critica lo proclives que son algunos museos –que <<persiguen la modernidad>> a saturar su agenda con exposiciones extranjeras o, en algunos casos, seleccionan a los artistas nacionales afines a esa línea de pensamiento y de producción. El problema con esta dinámica es que agudiza la dependencia de los criterios externos, que terminan convirtiéndose en internos, es decir absorbidos, pues en el contexto nacional no se generan ideas sobre el arte, por y para los espacios culturales. Dice Reyes Palma: “el reconocimiento y la consolidación de los jóvenes prestigios se juega en estos espacios” y pone como ejemplos de este tipo de museos el Rufino Tamayo y el de Arte Moderno.

¹⁵⁷ **Reyes Palma**, Francisco (1987) "Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)", Ester Cimet, et al, *El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)*, México: INBA, Cenediap, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, no. 3. pp. 15-48.

Respecto a cómo es concebido oficialmente un artista en nuestro país, y mencionando que este punto se abordará con mayor profundidad en el siguiente capítulo, podemos afirmar que a fin de cuentas nadie es artista sin antes haber pasado el amargo trago de publicitarse para obtener un espacio donde exponer aunque sea en grupo, ajustándose a algún discurso museográfico prestado. Hoy en día, para el caso de México, artistas-artistas sólo son los *Jóvenes Creadores*, los *becarios del FONCA*, los *Proyectos de Coinversión*, los *coleccionados* por Jumex, Telmex, Televisa o Bancomer, y mejor aún, si forman parte del cartel de alguna galería neoyorquina o belga (por mencionar un sitio remoto).

Nadie puede saltar a este aparato, a pesar de que están surgiendo desde hace algunos años nuevas instancias que patrocinan artistas o coleccionan obras contemporáneas, como las emergentes fundaciones y colecciones privadas, pero que, en realidad, no son opciones de diversificación y del crecimiento de los círculos artísticos en un amplio sentido porque finalmente se nutren de los mismos autores que el Estado avala en su variedad alotrópica 'anemónica' CONACULTA-INBA. Tampoco son casos aislados aquellos donde ciertos grupos aprovechan sus puestos gubernamentales para obtener beneficios en ámbitos privados, que nada tienen que ver con su función pública.

Es indudable que el Estado ha transferido muchas de sus funciones a la Iniciativa Privada, y que conserva sus instituciones para reforzar las acciones promovidas por ésta (IP). Por ejemplo el círculo de funcionarios del INBA (directores de museos, curadores, etc.) está ligado con los directivos de las galerías e incluso se han otorgado puestos oficiales a dueños y manejadores del mercado artístico.

Los museos son uno de los tantos eslabones de la cadena de validación en el binomio Estado-Inversionistas.

Muchas de las fundaciones de las empresas que promueve la cultura, mejor dicho, un cierto tipo de cultura, reproducen un esquema donde los burgueses retoman su rol renacentista de mecenas, y así se van asegurando el apoyo oficial en las distintas acciones que emprendan,

comprometiendo al gobierno –al hacer el trabajo que a éste le corresponde-, y a la población – por ganar ese poder que le presta el gobierno por hacer el trabajo que a él le corresponde-.

El principio de esta ‘apertura’ del ámbito cultural a la IP está en estrecha relación con lo que explica Olivier Debroise

A partir de mediados de los ochenta, la crisis económica trastornó a fondo el funcionamiento tradicional de los museos mexicanos: los recortes presupuestales, en efecto, dañaron en primera instancia a las instituciones culturales. Ante la mediocridad generalizada -que contrastaba cada vez más con el dinamismo de las galerías privadas y de la Fundación Cultural Televisa en su gestión del Museo Rufino Tamayo primero, y luego del Centro Cultural/Arte Contemporáneo- el Estado empezó a ceder y levantó el viejo veto que impedía a los museos oficiales beneficiarse con la aportación de fondos privados.

Ante la carencia de organismos y de fundaciones al estilo estadounidense, en un tiempo record, los museos mexicanos organizaron sus propias Sociedades de Amigos, formadas por algunos aficionados y, sobre todo, por coleccionistas. Por su parte, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, destinado a conseguir y distribuir el financiamiento privado, preservando de esta manera el papel del organismo rector de la cultura oficial tradicional del estado mexicano. (...)¹⁵⁸

Debroise explica que el caso de México difiere del de otras naciones con más experiencia en la recaudación y manejo de patrocinios, pues los directores de museos acudieron en un principio directamente ante los empresarios -que en varios casos son también coleccionistas- quienes empezaron a intervenir y tomar decisiones en torno al manejo de los fondos otorgados o de las piezas en préstamo.

Otra estrategia especulativa ha consistido en la donación de recursos por parte de los coleccionistas (que así se convierten en patrocinadores) para la producción de materiales de difusión como catálogos, para incrementar la relevancia de las muestras en que se presentan sus obras, consiguiendo así ‘inflar’ el valor de estas piezas gracias a instrumentos propios de la mercadotecnia.

Lo que prácticamente no ha cambiado en la vida cultural de nuestro país es la centralización. Una amplísima mayoría de la oferta cultural está en la ciudad de México, una que otra actividad en ciudades como Monterrey, Guadalajara, Tijuana, y algunas más. Por otro lado, todos los

¹⁵⁸ Debroise, Olivier (1992), "Reestructuración" en *CURARE*, no. 1, enero 1992. s/p

artistas que solicitan financiamientos del Estado, se ven obligados a acudir a las dependencias ubicadas en la Ciudad de México –en términos federales-, pues los financiamientos que otorgan los gobiernos locales son muy escasos.

Reyes Palma sostiene que en los espacios oficiales del INBA y la UNAM se ve el abandono y la distancia “respecto de una política cultural comprometida y firme para delinear una plataforma difusora del arte vivo”. También cree que no hay políticas sólidas y que “lo existente ha dependido, en lo fundamental, de iniciativas individuales aisladas; especie de terquedad, a contracorriente del criterio que ha prevalecido entre los mandos superiores”.¹⁵⁹

En un artículo de Myriam Audiffred publicado en *La Jornada*, encontramos estas líneas:

“El presidente en México puede hacer todo el mal que quiera...” señaló en varias ocasiones el premio Nobel de Literatura Octavio Paz. Con estas palabras, el escritor se tornó filósofo y profeta al describir la demagogia que ha permeado los últimos 25 años de política y que en el ámbito de la cultura se ha vuelto evidente por medio de la creación de proyectos faraónicos como el Museo Nacional de Arte (MUNAL) y la llamada “ciudad de las artes”, recintos concluidos a pesar de todo y de todos.¹⁶⁰

Carlos Salinas impulsó la creación del Centro Nacional de las Artes (CNA), enfrentando las opiniones encontradas de distintos personajes del ámbito artístico, pues varios consideraron que este proyecto centralizaba aún más la cultura. El CNA también fue inaugurado sin haberse concluido, el 23 de noviembre de 1994, tras un desembolso de 365 millones de nuevos pesos, y algunas de las secciones jamás llegaron a término y pronto empezaron a deteriorarse, pero -por supuesto- la responsabilidad ya había sido transferida al nuevo régimen.

Ernesto Zedillo se propuso la magnificación del Museo Nacional de Arte con su proyecto Munal 2000, con un costo superior a 15 millones de dólares, invertidos por Conaculta y por el patronato de Banamex.

¹⁵⁹ **Reyes Palma**, Francisco (2001) “La noche de la iguana. Coleccionar para los museos del nuevo milenio”, en *Panoramas* <http://www.arts-history.mx/panoramas/iguana.htm>

¹⁶⁰ **Audiffred**, Myriam (2000) “La política cultural, supeditada al ejercicio del poder presidencial”, *La Jornada*, jueves 11 de mayo de 2000.

La política cultural de los últimos 30 años ha tenido un notable sello: uno a uno los presidentes en turno (José López Portillo, Carlos Salinas, Ernesto Zedillo¹⁶¹) se han empeñado en desarrollar proyectos monumentales y grandilocuentes a toda costa, que generalmente se concluyen al vapor unos meses antes de que termine el sexenio, pero que han funcionado como herramienta de prestigio, para asegurarse una posición en la historia de México. Al mismo tiempo han sido incapaces de dar continuidad a proyectos culturales a largo plazo, que impliquen que el sistema educativo se fortalezca sustancialmente, y no sólo mejore las ilustraciones y la calidad del papel en que se editan los libros de texto gratuitos.

Uno de los últimos reductos que pueden interesar a las altas esferas de la política, es el del arte contemporáneo.

¹⁶¹ Y ahora Vicente Fox con su proyecto de *Megabiblioteca* a construirse en la antigua estación de trenes de Buenavista. Miguel de la Madrid ha sido excluido pues su obra sexenal fue la reconstrucción de la Ciudad de México después del terremoto de 1985 y de San Juanico después de la explosión.

III.2. CREACIÓN, CONVERSIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE DISTINTOS RECINTOS CULTURALES

III.2.1. MUSEOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La dependencia federal a cuyo cargo se encuentra gran parte de los museos en nuestro país, es la Secretaría de Educación Pública, de la que forman parte el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El INBA se formó en 1946 y entre sus objetivos iniciales destacaban la custodia y conservación del acervo de las antiguas galerías de la Academia de San Carlos, que derivó en el Museo Nacional de Artes Plásticas y posteriormente en el Palacio de Bellas Artes. La colección que resguarda el INAH en diversos museos y recintos, tiene como antecedente el antiguo Museo Nacional que fundó el primer presidente de México: Guadalupe Victoria.

Tanto el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) son órganos que dependen de la Secretaría de Educación Pública; por lo tanto sus presupuestos emanan de la partida asignada a esta secretaría de Estado.

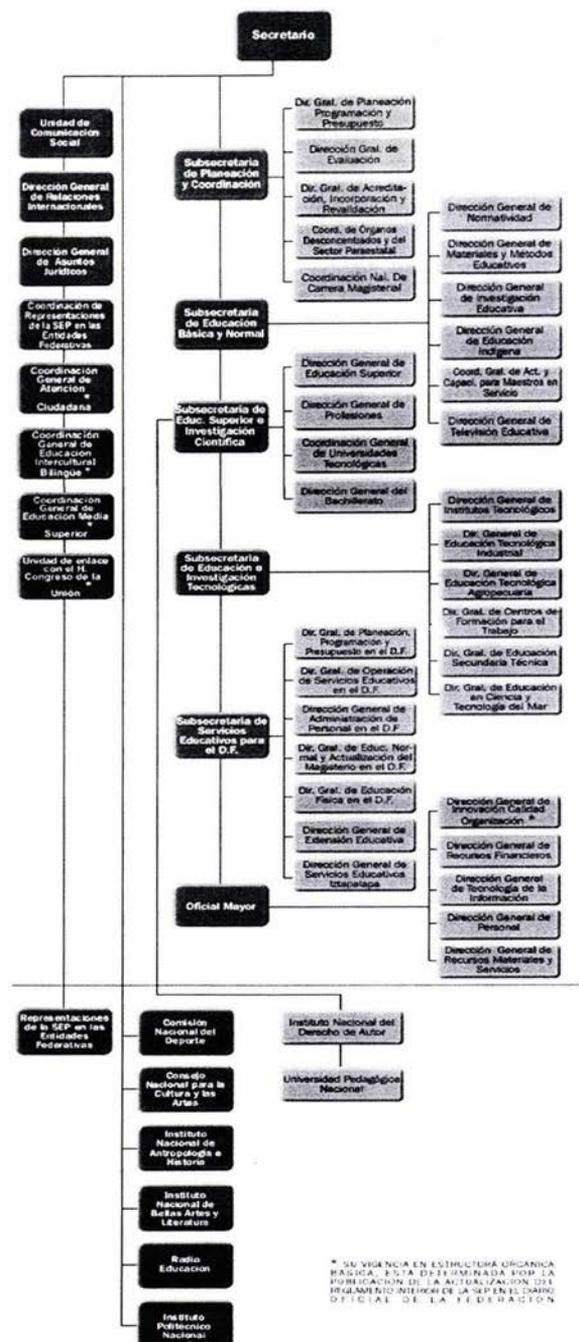
Existen 14 museos en la Ciudad de México que dependen de la Subdirección General de Bellas Artes del INBA.

Para esta investigación he elegido tres museos destinados a la difusión del arte contemporáneo dependientes del INBA¹⁶²:

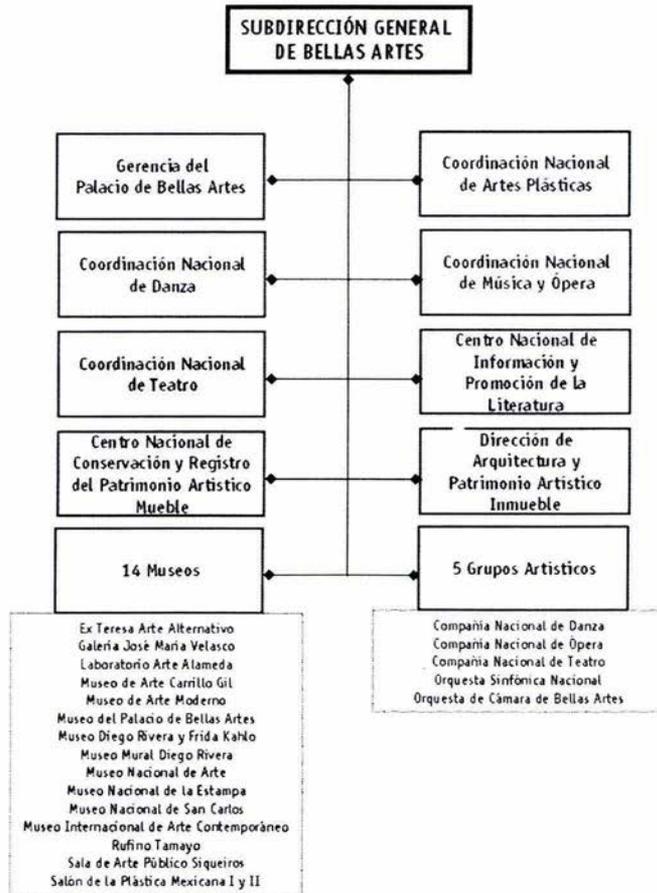
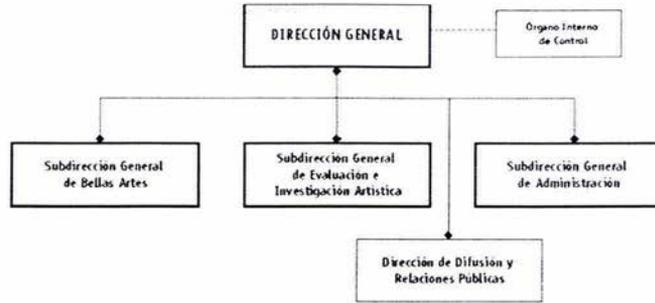
- El Museo de Arte Alvar y Carmen Tejero de Carrillo Gil
- El Centro Cultural Ex Teresa Arte Actual
- El Laboratorio Arte Alameda

¹⁶² Además de otros dos que dependen de la UNAM y que se mencionarán más adelante.

III. LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO



ORGANIGRAMA DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA



MUSEO DE ARTE ALVAR Y CARMEN TEJERO DE CARRILLO GIL

Este museo inicia un proceso de conformación cuando el 25 de mayo de 1972 el presidente Luis Echeverría decreta su autorización para que la entonces Secretaría del Patrimonio Nacional, adquiriera -al precio del avalúo efectuado- y con cargo a la Secretaría de Educación Pública, las pinturas, dibujos y grabados de la Colección de Alvar Carrillo Gil, así como el edificio ubicado en Avenida Revolución 1608. En este mismo decreto quedaba estipulado que se destinaba “al servicio de la Secretaría de Educación Pública el inmueble...a efecto de que en él se instale una pinacoteca”.

Este edificio, obra de los arquitectos Augusto H. Álvarez y Enrique Carral e Icaza, se empezó a construir en 1958 y quedó concluido en 1962, originalmente no tuvo una función como museo, sino como edificio de despachos. Y fue hasta agosto de 1974, después de ser remodelado por Luis Barrios en 1973, que se inauguró.

En su inicio el Museo Carrillo Gil se destinó expresamente al manejo y exposición de las obras de la colección de Carrillo Gil y contaba con cuatro salas de exhibición permanentes destinadas a sus principales miembros: la sala I se dedicó a José Clemente Orozco; la sala II a Diego Rivera; la sala III a Wolfgang Paalen y la sala IV a Günther Gerzo.

La colección que conformó el Dr. Carrillo Gil consta de obra pictórica y gráfica de muy diversos artistas que se suman a los antes mencionados: Siqueiros, Nishizawa, Rodin, Picasso, Villon, Zao Wuo Ki, Friedlander, Kandinsky, Klee, Bella, Arp, Herbin, Gleizes, Delaunay, Kupka, Magnelli, Leger, Picabia, Van Doesburg y Tauber.

Carrillo Gil fue uno de los principales coleccionistas de la obra de Orozco, que adquirió en sus diversos viajes a Nueva York; por ejemplo el lote de dibujos que compró en las Galerías Kleeman; otras piezas las compró a José Juan Tablada, a la Galería Alma Reed y a la Galería Misrachi, donde se hizo de varias acuarelas.

El acervo del museo ha seguido creciendo mediante la adquisición y la donación de obras de artistas contemporáneos y suma actualmente más de 1700 piezas. El tipo de obras que se han incorporado a la colección de este museo se ha diversificado notablemente; en la actualidad existe también obra gráfica de Magali Lara, Pablo Vargas Lugo, Alejandro Montoya y Armando Eguiza; pinturas de Patricia Soriano, Marco Arce y Jordi Boldó; esculturas de Gabriel Macotela y Diego Gutiérrez; fotografías de Gerardo Sutter, Ana Busto, Owena Fogarti, Milagros de la Torre; instalaciones de Miguel Chevallier, Jake Bogina, Diego Toledo, Laura Anderson y Carlos Aguirre; y objetos de Eduardo Abaroa y Carlos Zerpa; entre otros.

Para incrementar la colección del museo, los directores han solicitado a los artistas que donen alguna o algunas piezas de las exposiciones presentadas. Excepto la escultura de Diego Gutiérrez y el objeto de Carlos Zerpa, todas las obras donadas han sido exhibidas en el MACG.

En 1993 el MACG fue remodelado nuevamente, para adecuarse más a las funciones de museo de arte contemporáneo, "con áreas dedicadas a equipo de producción, grabación y proyección de video, una biblioteca-centro de documentación, y espacios de exposición amplios, abiertos y que favorecen las líneas geométricas del diseño arquitectónico original".¹⁶³

La primera directora del MACG fue Miriam Molina. Sylvia Pandolfi fue su directora durante 14 años. Durante su gestión se avocó a la formación de curadores conscientes del acontecer actual, en palabras de Francisco Reyes Palma¹⁶⁴.

Este museo tiene un perfil múltiple, ya que por un lado se avoca a mostrar la colección que forma parte del patrimonio nacional desde 1974; por otro lado ha servido como plataforma para artistas jóvenes, productores de arte contemporáneo, y finalmente tiene una vocación

¹⁶³ Presentación en la página web del museo <http://www.macg.inba.mx>

¹⁶⁴ Reyes Palma, Francisco (2001) "La noche de la iguana. Coleccionar para los museos del nuevo milenio", en *Panoramas* <http://www.arts-history.mx/panoramas/iguana.htm>

internacional con la que se persigue presentar al público mexicano las propuestas últimas de artistas internacionales.¹⁶⁵

Sus objetivos son:

1. Establecer un diálogo entre el público mexicano y los artistas nacionales e internacionales.
2. Difundir los lenguajes artísticos de nuestro tiempo.
3. Atraer al museo no sólo a un público cautivo, sino sembrar el interés por este tipo de propuestas artísticas a todo tipo de público (niños, jóvenes y adultos).
4. Hacer del museo un espacio lúdico y reflexivo para el público que lo visita.
5. Generar propuestas curatoriales y museográficas con el fin de servir como un espacio dinámico y didáctico para la comunidad.

La sala ubicada en primer piso del edificio, está destinada a la exhibición de piezas de la colección permanente del museo. Para ello han sido invitados distintos curadores (James Oles, Ery Cámara, José Luis Barrios, Renato González Melo, etc.) que eligen una selección y lectura específica de las piezas, promoviendo que estas obras no permanezcan en el olvido de las bodegas y puedan integrarse al acervo visual del público.

Las salas en los pisos dos y tres, están dedicadas a mostrar el trabajo de artistas contemporáneos. Desde la década de los setenta el Museo Carrillo Gil, se perfiló como un espacio abierto a las propuestas de los artistas más jóvenes, además de ser un foro abierto para la discusión de temas no sólo artísticos, sino también socio-políticos. En este espacio se presentaban continuamente muestras como el *Encuentro Internacional de Arte Joven*, la *Bienal Iberoamericana de Pintura*, *Jornadas de Performance* (1990), *Becarios del FONCA / Creación en Movimiento* (1991-1997), además de muestras curadas para exhibir el trabajo de la generación más joven de productores: *De los Jóvenes Nuevos Artistas de México* (1988), *Yo colecciono: nuevas generaciones de la pintura mexicana* (1989), *15 artistas contemporáneos de México en el MACG* (1991).

¹⁶⁵ Entrevista electrónica realizada a Marisol Argüelles, asistente de la Dirección del Museo de Arte Carrillo Gil.

Inicialmente fue un museo que exhibía obra que no pertenecía a los círculos comerciales y estuvo abierto a nuevas propuestas. El MACG ha ido definiendo poco a poco su vocación como museo de arte contemporáneo, a la par de su vocación como espacio para el arte moderno con la que nació en 1974, al dar cabida a las nuevas expresiones artísticas.

La línea temática y museográfica en las exposiciones de este espacio, han variado en sus distintas etapas según las inclinaciones de cada uno de sus directores.

Durante la dirección de Sylvia Pandolfi, el MACG fue un espacio en que se presentaban exposiciones internacionales, privilegiando regiones fuera de las 'grandes capitales' del arte, especialmente lugares donde la coyuntura política estaba expresada en el trabajo de sus creadores. Artistas de Polonia, Japón, Yugoslavia, Hungría, Nicaragua, etc. presentaron su trabajo en los años ochenta.

El carácter contemporáneo de este museo no radica sólo en el tipo de artistas que exhibe, sino también por el manejo discursivo y museológico que pone en práctica; actividad que se hizo más notable durante la gestión de Osvaldo Sánchez Crespo (sucesor de Pandolfi). En palabras de Graciela Schmilchuk, el MACG es:

un apreciado laboratorio de experimentación museológica, un lugar donde se hace y se discute abiertamente lo que se hace.

[...] las exposiciones de jóvenes artistas, en general colectivas, se tematizan a partir de claves encontradas en las obras (el erotismo, la domesticidad o cotidianidad exacerbada) o se trabaja sobre algún género cuestionado por la práctica misma (el dibujo), en tanto se intercalan muestras individuales de artistas clave para la producción actual de los jóvenes, como ha sido el caso de Marcos Kurticz o Felipe Ehrenberg. Asimismo, el arte por computadora y el video arte han contado con un curador específico y espacio constante.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Schmilchuk, Graciela (2001), "Paradigmas" en *Panoramas* <http://www.artshistory.mx/panoramas/paradigmas.htm>

III. LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO



Fachada del MACG

Colección Jumex
abril – agosto, 1999



Revisión de la Colección I
Curada por James Oles
febrero – junio, 2000

Bajo el mismo Techo
junio – agosto, 2000



De acuerdo con esta autora el sello de esta institución es haberse convertido en un semillero de jóvenes curadores y un espacio abierto para curadores invitados, cuya labor ha sido :

mostrar algunas relaciones de vaivén entre lo artístico y lo extra-artístico así como entre generaciones de artistas contemporáneos.¹⁶⁷

Durante el desempeño de Sánchez Crespo, la línea más notoria en la curaduría de las muestras, fue el análisis y cuestionamiento de la figura del museo y de todo el aparato del arte: el mercado, las colecciones, el ámbito privado. Las exposiciones colectivas ofrecían un tipo de lectura específica en el contexto de los paradigmas tradicionales sobre el arte y la creación, con que pretendían encaminar al espectador en el devenir de los intereses de los artistas contemporáneos y de los aparatos que circundan y permean el arte en la actualidad.

La administración de Patricia Sloane fue breve y sufrió algunas complicaciones. Algunos artistas y críticos como Marisa Lara, Arturo Guerrero y Carlos Blas Galindo consideraron su administración como dedicada a favorecer a artistas emergentes y conceptualismos específicos propios de la globalización.¹⁶⁸

En esta última gestión, Carlos Ashida y su equipo, han promovido la presentación de exposiciones itinerantes que son curadas desde el extranjero, y han dado continuidad a las *Revisiones de la Colección*, solicitando obras de otras colecciones para promover lecturas más amplias sobre el arte mexicano de mediados del siglo XX.

Los géneros más comunes dentro de las últimas exposiciones son el video-instalación, la instalación, fotografía, video-escultura, performance, entre otros. Esto no significa que las técnicas convencionales sean rechazadas por su género; la temática y propuesta es analizada bajo los mismos criterios en palabras de Marisol Argüelles, asistente de la dirección y curadora del Museo de Arte Carrillo Gil. Ella afirma que el proceso mediante el cual se decide qué será exhibido en el museo es en primer lugar producto del trabajo conjunto del equipo de curadores y determinadas instituciones culturales –nacionales e internacionales- que proponen proyectos

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ **Jiménez Bernal**, Gabriela (2002), "Necesario, definir rumbo del Carrillo Gil", *El Universal*, viernes 13 de septiembre de 2002.

que son posibles de presentar o realizar en el espacio del museo. En segundo lugar los curadores trabajan con los artistas y desarrollan proyectos *ex-profeso* para el museo. Algunos artistas traen al museo sus carpetas o propuestas de algún proyecto en especial las cuales son analizadas por el departamento de curaduría. Toda propuesta se estudia y valora, primero en el departamento de curaduría y posteriormente con el director. Dependiendo del presupuesto de cada una y de las posibilidades de producción, se calendarizan.¹⁶⁹

En los últimos años se han presentado las siguientes exposiciones:

Exposiciones 2002

- F(r)icción. David Phillips y Paul Rowley. México D.F.
Del 7 de febrero al 3 de marzo de 2002
Videoinstalaciones
- Miguel Ventura. El Dilema P.M.S.
Del 6 de marzo al 9 de junio
- Revisiones de la Colección IV. Drama y Heroísmo en la obra de Orozco y Siqueiros
Del 20 de marzo al 9 de junio
- Distancia y Proximidad. Escuela de Bernd y Hilla Becher.
Del 8 de mayo al 23 de junio
- Xawery Wolski. Polvo / Proch
Del 27 de junio al 9 de septiembre
- Ulises Carrión. ¿Mundos Personales o Estrategias Culturales?
Del 10 de julio al 22 de septiembre
- Hans Hemmert. Vocabularios Locales (Lokale Vokabulare 1, 2, 3, 4)
Del 17 de octubre al 8 de diciembre
- Translated Acts. Actos Traducidos. Performance y Arte del Cuerpo en Asia Oriental 1990-2001.
Del 23 de octubre al 7 de enero de 2003

¹⁶⁹ Entrevista electrónica realizada a Marisol Argüelles, asistente de la Dirección del Museo de Arte Carrillo Gil.

Exposiciones 2003

- Piel Fría. Arte Contemporáneo en Guadalajara
Del 23 de enero al 4 de mayo
- José Clemente Orozco en Estados Unidos 1927-1932
Del 23 de enero al 20 de abril
- Erwin Wurm. European Dream / Sueño Europeo
Del 30 de abril al 10 de agosto
- Quobo. Arte en Berlín 1989-1999.
Del 28 de mayo al 6 de julio
- Still Life / Naturaleza Muerta
Del 16 de julio al 7 de septiembre
- Revisiones de la Colección. Lo inerte y Palpitante
Del 16 de julio al 5 de octubre

El Museo de Arte Carrillo Gil cuenta además con un auditorio-sala de proyecciones donde se realizan ocasionalmente coloquios, conferencias, presentaciones de libros, ciclos de cine, video y animación.

La biblioteca dispone de catálogos de artistas contemporáneos, libros y revistas sobre temas relacionados con el arte contemporáneo y la videoteca cuenta con un importante acervo documental de artistas que han expuesto en el museo, además de colecciones de programas realizados por el CONACULTA y el Canal 22. Aunque cabe mencionar que en últimos tiempos el museo ya no documenta las exposiciones que se presentan; y también ha reducido la adquisición de libros y publicaciones especializadas, desde hace algunos años, aunque tiene convenios de intercambio con otros museos y editoriales.

CENTRO CULTURAL EX TERESA ARTE ACTUAL

En 1992 un grupo de estudiantes (Hortensia Ramírez y Gustavo Prada) y docentes (Eloy Tarcisio) de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (*La Esmeralda*) plantearon la idea de organizar un evento para conmemorar el 50 aniversario de su casa de estudios, que rompiera con la rutina académica mediante el ejercicio de géneros fuera de la currícula. Su propuesta inicial involucraba el desarrollo de una serie de performances, disciplina que contaba con muy pocos espacios y eventos para su difusión. La escuela no brindó el apoyo solicitado, pero aún así el proyecto se llevó a cabo, con algunos cambios referenciales.

Se decidió lanzar una convocatoria para el *Primer Festival Mes del Performance*, que tendría lugar en el Museo Universitario del Chopo en el mes de septiembre de ese mismo año. Este festival estuvo integrado por participantes internacionales, estudiantes y jóvenes artistas, además de una vertiente que sería sometida a concurso, acompañando la muestra con mesas redondas y conferencias. El jurado fue conformado por Feli; e Ehrenberg, Carlos Jaurena y Mario Rangel Faz. En ese mismo año estaba proyectada la realización de la IV Bienal Internacional de Poesía Visual, que tendría dos sedes: España y México, que se canceló por razones financieras. Algunos de los artistas invitados a participar como Richard Martel (Canadá) y Serge Pey (Francia), estaban ya en la ciudad o en camino, y los organizadores del Festival de Performance, a través de Haydee Roviroso, los invitaron a presentar sus proyectos en el marco del evento en el Museo del Chopo.

En esta primera edición del festival se presentaron artistas como: Marcos Kurticz, Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Carlos Jaurena, Martín Rentería, Lorena Wolffer Eduardo Abaroa, Adolfo Patiño, agrupaciones como: 19 Concreto (Fernando Alba, Ulises Mora, Víctor Martínez, Alejandro Sánchez, Luis Barbosa, Lorena Orozco, Roberto de la Torre), Atte. La Dirección (María Guerra, Dominique Liquois, Vicente Rojo Cama, Mario Rangel Faz, Carlos Somonte, Eloy Tarcisio), Inseminación Artificial (Daniel Paul Alarcón Tinoco, Juan Nava Santiago, Ramón Navarro Guerrero, Erick Olivares Lira) y La Diabla. Y como ponentes en las

mesas redondas participaron: Karen Cordero, Felipe Ehrenberg, Hugo Sánchez, Mario Rangel Faz, Melquíades Herrera, Alberto Gutiérrez Chong, Luz María Sepúlveda, entre otros.

Fue entonces que Eloy Tarcisio planteó al Director del CONACULTA de ese tiempo, Rafael Tovar y de Teresa, la necesidad de formar un centro de arte alternativo para desarrollar los géneros no-objetuales o efímeros, y fomentar la participación e intercambio entre los artistas que trabajaban en soportes no tradicionales. En 1993, el INBA otorgó el inmueble ubicado en Lic. Verdad número 7, que había sido el convento de San José de las Carmelitas Descalzas, Ex Templo de Santa Teresa la Antigua.

El edificio se empezó a construir en 1798 por el arquitecto Cristóbal de Medina y Vargas y quedó terminado en 1813. A partir de ese año estuvo destinado a muy diversas funciones: cuartel militar, escuela normal para hombres y la Universidad de Vasconcelos. Albergó también la imprenta del Diario Oficial y el Archivo de la Secretaría de Hacienda. En 1978, Santa Teresa la Antigua fue restaurada por la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas.

En marzo de 1993 se abre al público presentando como su primera exposición *Manifiesta*, curada por Eloy Tarcisio, muestra que proponía la recuperación del trabajo de artistas que se dedicaban a los géneros no objetuales desde los años setenta: Felipe Ehrenberg, Marcos Kurticz, Maris Bustamante y Víctor Muñoz.

Proyectado originalmente como un sitio que permitiera a los artistas disponer de un amplio espacio para estructurarlo según las demandas de su propuesta, y que tuviera la flexibilidad de adecuarse a muy variadas intenciones, la apropiación de este edificio tuvo implícitos algunos inconvenientes: por tratarse de un monumento que acoge además varios murales del siglo XIX de Juan Cordero y Rafael Jimeno y Planes, forma parte del patrimonio nacional y está regido por la "Ley de Monumentos", que restringe el uso y modificación de su construcción y, por lo tanto, ni artistas ni museógrafos pueden hacer pleno uso del lugar.

Ex Teresa Arte Actual es un espacio destinado al arte especializado en tendencias, lenguajes y soportes contemporáneos internacionales. Su primer director y gestor del proyecto, Eloy Tarcisio define la vocación de este espacio:

En 1993 se crea X'Teresa Arte Alternativo como una plataforma para las expresiones artísticas de características no convencionales y se establece como sede del Festival de performance, teniendo entre sus objetivos primordiales el propiciar las diferentes manifestaciones artísticas alternativas, interdisciplinarias y de experimentación como son: video, cine, performance o acción virtual e instalación, así como promover, difundir, y apoyar proyectos artísticos de diferentes disciplinas y de todas aquellas formas de creación que se consideren dentro del medio como una filosofía de la acción y el contacto directo.¹⁷⁰

Los objetivos de EX-Teresa/Arte Actual son:

1. Explorar y redefinir conceptos múltiples del arte actual por medio de debates de las distintas corrientes del pensamiento y estilos artísticos.
2. Apoyar y difundir las manifestaciones artísticas interdisciplinarias y de experimentación como son: video, cine, performance o acción virtual e instalación, en conexión con las áreas de danza, música, literatura y artes plásticas, entre otras.
3. Apoyar a grupos artísticos de los diferentes estados, propiciando una confrontación nacional mediante exposiciones que permitan la difusión de las propuestas estéticas.
4. Propiciar, a través de convenios, el intercambio de artistas y exposiciones con espacios alternativos en el extranjero, afines a Ex-Teresa.
5. Introducir al público a nuevas formas de creación.¹⁷¹

En 1994 se incorporaron nuevos elementos prefabricados y desmontables a la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua, "para dotarlo de espacios y equipos adecuados para la presentación y escenificación de manifestaciones artísticas no convencionales"¹⁷².

Fue el primer espacio para el desarrollo de géneros específicos basado en el empleo de recursos no tradicionales –en su momento– (video, instalación, performance, obras para sitio específico) por lo tanto no existían paradigmas en el contexto nacional sobre la forma de conducir un espacio así, y ese fue su primer reto. Francisco Reyes Palma comenta:

¹⁷⁰ Tarcisio, Eloy (1997), "El performance en México", en *Cronología del performance 1992-1997*, México: INBA, Ex Teresa. pp. 10.

¹⁷¹ Sitio de Ex-Teresa Arte Actual <http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/xteresa/objetivo.html>

¹⁷² Santamarina, Guillermo, *Presentación* en <http://www.arts-history.mx/museos/xteresa/presentacion.html>

(...) Este museo ha operado como el umbral obligado que antologa la producción de avanzada de un amplio contingente de artistas nacionales y extranjeros (...)¹⁷³
Ex-Teresa Arte Alternativo en un primer momento fue un espacio de apropiación para la comunidad artística que desarrollaba distintos conceptualismos, en los términos en que Antonio Prieto define a las disciplinas no-objetuales:

la idea detrás de la obra y el proceso empleado para ejecutarla son más importantes que el producto mismo.¹⁷⁴

La intención de algunos artistas era conformar una asociación civil para el desarrollo del arte contemporáneo y para la adquisición de recursos y donativos para llevar a cabo eventos, publicaciones y todo tipo de promoción.

Los festivales de performance que iniciaron en 1992, para 1995 ya tenían un carácter internacional y se financió la asistencia de artistas extranjeros. La última edición de este evento se celebró en junio del 2003, y contó con la curaduría de Andrea Ferreira (*XI Muestra Internacional de Performance: Fuera de Campo*).

Además del performance, en sus primeros años Ex-Teresa llevó a cabo concursos de instalación para sitio específico, desfiles de moda-arte y expuso el trabajo de muchos artistas internacionales.

El espacio ha sido conducido por Eloy Tarcisio (1992 y 1996-98), Lorena Wolffer (1994-1995) y Guillermo Santamarina (1999 - a la fecha).

Este espacio se ha convertido en la sede organizadora de los festivales de Arte Sonoro. Al respecto comentó Guillermo Santamarina para *La Jornada*:

Cada año elegimos un concepto que permita condensar toda la gama de valores que circundan a la experiencia del arte sónico, con el cual tuvimos ya tres aproximaciones: la primera fue el ruido, la segunda el humor y el aliento y la tercera el silencio. La cuarta es

¹⁷³ Reyes Palma, Francisco, *op cit.*

¹⁷⁴ Prieto, Antonio (2001) "Escenas liminales", en *El Ángel*, revista cultural del periódico *Reforma*, 14 de octubre.

el hábitat sonoro, es decir, la sonoridad asociada al entorno, al espacio arquitectónico o paisaje (...) ¹⁷⁵

En este evento han participado artistas como Max Easley, Juan Hidalgo, Matt Want, José Antonio Sarmiento.

El Festival de Arte Sonoro y el de Performance se alternarán anualmente a partir de este 2003.

Además de las muestras y exposiciones, se llevan a cabo ciclos de cine, conciertos, el festival de la diversidad sexual, maratones de cine temático, obras teatrales, conferencias, talleres, cursos, presentaciones de libros, así como los conocidos sábados corales ¹⁷⁶.

Este centro cuenta además con un centro de documentación abierto al público interesado, que reúne un amplio acervo de videos sobre performance, libros y revistas.

Sobre el público de Ex Teresa habla su director:

El festival, como casi todos los proyectos del Ex Teresa, se caracteriza por la afluencia de gente muy joven, generalmente menor de 25 años. "Ese es el público del Ex Teresa, son quienes nos siguen, protegen, confirman, critican o prohíben. Es difícil definirlo porque es un grupo muy variado, sin embargo, diría que es la juventud no contaminada por el influjo o las imposiciones de homogeneidad que la cultura visual de la televisión o la publicidad generan, son seres muy seguros de su individualidad, complejos y tal vez hasta excéntricos, pero afortunadamente también son respetuosos de estas manifestaciones artísticas y significan los pulmones de una sociedad que necesita de estos ejemplos de libertad". ¹⁷⁷

En los últimos dos años se han presentado las siguientes exposiciones:

Exposiciones 2002

- El Vacío y su Contenido
- Cuarta Jornada de Nivelación de Oxígeno

¹⁷⁵ Glezz, Mary Carmen (2002) "Un hábitat de exploración auditiva", en *Reforma*, Suplemento Primera Fila, 7 de junio del 2002.

¹⁷⁶ Que han tenido lugar en esta sede desde antes de que fuera un recinto de arte alternativo.

¹⁷⁷ Glezz, Mary Carmen, *Idem*.

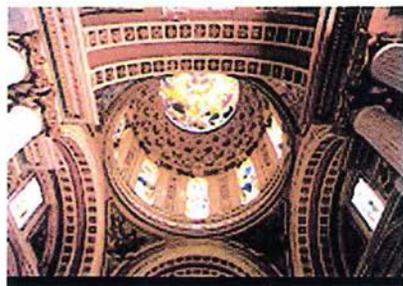
- Tú no Existes
- LoZoo
- Tercer Foro Selección Música Pinchar
- Lo Ajeno no Existe
- Casa, Vestido y Sustento
- Arte Sonoro
- Rosenberg Sandoval
- Año Cinco Caballo
- Super Super 8
- Temporary Existence
- Generación 2002
- Festival de Puerto Rico
- Laura Anderson

Exposiciones 2003

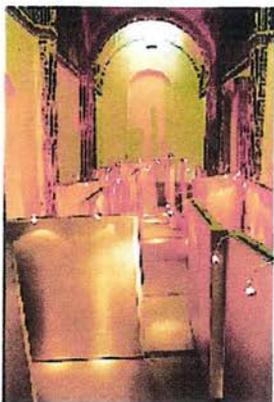
- Ciencia Ficticia
- Artistas Jóvenes de Puerto Rico
- Festival de Performance (junio)



Fachada Lic. Verdad y entrada



Cúpula



Nave principal



Almarmada
Proyecto límite, 1997
Sexta Muestra
Internacional de Performance



Alaistar MacLennan
Poison, 1994
Tercera Muestra
Internacional de Performance



Fernando Aguiar
Expresiones e interacción, 1997
Sexta Muestra
Internacional de Performance

LABORATORIO ARTE ALAMEDA

Las circunstancias que dieron origen al Laboratorio Arte Alameda fueron motivo de polémica y controversia (como se comentó en el apartado III.1, referente a las políticas culturales que caracterizan a nuestra nación y los grandes proyectos con que cada presidente aspira a la trascendencia). La razón más poderosa para que se creara este espacio, estuvo en estrecha relación con el desarrollo del proyecto MUNAL 2000 ideado durante el mandato de Ernesto Zedillo, con el que pretendía dar continuidad al proyecto inconcluso de López Portillo de conformar un espacio en que se presentara un panorama lo más amplio posible sobre el arte producido en México, que abarcara desde el siglo XVI hasta el XX, y que acogiera la más amplia colección de arte mexicano y se consolidara el museo más importante de Latinoamérica (El Louvre Mexicano¹⁷⁸). Fue así que se determinó que el Museo Nacional de Arte (MUNAL) fuera el recinto que custodiara la colección nacional.

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos, en 1964, la política cultural propició la apertura de una gran cantidad de museos que ahora se destacan entre los más importantes de la ciudad: el Nacional de Antropología, el de Arte Moderno, el de la Ciudad de México, el de Historia Natural y el Nacional del Virreinato, en Tepetzotlán. La Pinacoteca Virreinal se inauguró oficialmente como un recinto para la preservación de una colección de obras procedentes de las iglesias suprimidas durante la Reforma, y cuyo rescate y conservación se debieron a don José Bernardo Couto, que dirigió la Academia de San Carlos en el siglo X.X. Su sede fue el antiguo templo y convento de San Diego.

El 29 de marzo de 2000 la Pinacoteca Virreinal quedó clausurada, sin que algún documento o notificación oficial respaldara el hecho. Las versiones sobre si el Ex Convento de San Diego era el mejor lugar para dar cuidado a la antigua colección que hasta entonces estuvo alojada en él o si no lo era, se confrontaban. Muchos especialistas y promotores del arte y la cultura se opusieron pues suponían que la colección de la Pinacoteca no podría mostrarse en su totalidad

¹⁷⁸ Cfr. **García**, Adriana y Edgar Alejandro Hernández (1999) "Planean convertir al Munal en un "Louvre mexicano" ", *El Universal*, sección Cultura, sábado 18 de diciembre de 1999. pp. 1.

y terminarían ‘embodegándose’ la mayoría de las obras y perdiéndose en el olvido. La entonces directora del MUNAL, Graciela de la Torre Reyes-Retana hizo referencia en varias ocasiones a un dictamen (desconocido y alegado inexistente por los opositores a este proyecto) en que se establecía que la Pinacoteca “padecía un problema irresoluble de humedad, y que la respiración de los visitantes y los asistentes a conciertos y cursos que ahí se organizaban, elevaban la temperatura del recinto, poniendo en peligro las obras”.¹⁷⁹ Por su parte la directora de la Pinacoteca, la Mtra. Virginia Armella, negaba estas versiones, pues en 1998 se restauró el edificio en su totalidad. Finalmente el 29 de marzo de 2000 la pinacoteca quedó clausurada, Armella fue designada directora del Museo del Carmen, y así pareció dirimirse el conflicto.

Al reubicarse el acervo de la pinacoteca, se lanzó una convocatoria para presentar proyectos para el aprovechamiento del ex-templo de San Diego. Se especulaba que fuera a ser un museo de arquitectura, una sala para conciertos o un espacio para exposiciones emergentes. Resultó seleccionada una propuesta para crear un espacio para el arte contemporáneo dedicado a “proyectos expositivos y editoriales transdisciplinarios”¹⁸⁰. El perfil del espacio fue delineándose sobre la marcha, consolidándose como un sitio para obras cuyo soporte fuesen los medios electrónicos. El planteamiento original fue que se invitara a los artistas a desarrollar obra pensada para sitio específico, aunque las muestras pudieran estar acompañadas de trabajos anteriores, incluyendo también la presentación de figuras pioneras y piezas clave, en el desarrollo de estos géneros, de ahí que su nombre sea ‘Laboratorio’ y no museo. Su directora, Paloma Porraz, comentaba el proyecto antes de la apertura del laboratorio:

la propuesta se conformó con base en una profunda reflexión acerca de los nichos que aún no estaban cubiertos dentro de los espacios que se dedican a la promoción del arte contemporáneo, así como en un diagnóstico del edificio para ver si se encontraba en condiciones adecuadas. (...)

[...] Tenemos interés en trabajar en colaboración con espacios de arte contemporáneo, como el Ex Teresa, que tiene festivales de arte sonoro y performance, además de

¹⁷⁹ Galaz, Lourdes (2000) “Por orden de Los Pinos”, *La Jornada*, Sección Página 9, 29 de marzo.

¹⁸⁰ Casas Cabrera, Gabriela (2001) “De pinacoteca a laboratorio”, *Humanidades*, no. 204, 7 de febrero, pp. 13.

expresiones interdisciplinarias. Nosotros también pensamos funcionar con base en programas de arquitectura y urbanismo, de arte sonoro y proyectos multidisciplinarios.¹⁸¹

Por su parte, Eloy Tarcisio plantea que para que un proyecto funcione efectivamente como laboratorio, deben ser los propios artistas quienes pongan 'sobre la mesa' las problemáticas a resolver –o más bien a desarrollar– y no los curadores desde una postura teórica.¹⁸²

La primera exposición presentada en este laboratorio (desde el 28 de noviembre, 2000) se tituló <<Actos de Fe, Imágenes Transfiguradas>>, en la que convivían algunas obras de la colección de pintura virreinal¹⁸³ y varias piezas de artistas contemporáneos¹⁸⁴ que aprovecharon la temática de la iconografía colonial, la tradición y la pintura religiosa, para presentar un discurso actualizado en estas áreas. El propósito de yuxtaponer ambos momentos de la historia del arte fue propiciar “una suave transición del perfil anterior al perfil que se quería otorgar en el futuro a este espacio”¹⁸⁵

En el mes de agosto las 290 obras que componían el acervo de la Pinacoteca fueron enviadas al Centro de Conservación y Restauración del INBA para ser revisadas –y restauradas en caso necesario–. Cabe mencionar que sólo se encuentra exhibido al público un 10% del total de las piezas.

La cédula de presentación del LAA expresa en términos generales, cuál es el perfil de este museo:

El Laboratorio Arte Alameda (LAA) fue fundado en el año 2000 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes como un espacio dedicado a proyectos transdisciplinarios con un enfoque sobre las expresiones en medios electrónicos, como son el video, la videoinstalación, el arte en red y las obras interactivas.

¹⁸¹ **Velázquez Yebra**, Patricia (2000) “De Pinacoteca Virreinal, a laboratorio de arte” (entrevista con Paloma Porraz), en *El Universal*, Sección Cultura, 14 de septiembre. pp. 1.

¹⁸² **Casas Cabrera**, Gabriela, *op cit.* pp. 14.

¹⁸³ Con obras de Baltazar de Echave Orío, Critóbal Villalpando, José de Mora, etc.

¹⁸⁴ Como César Martínez, Gabriel Kurí, Mónica Castillo, Gustavo Monroy, Germán Venegas, Abraham Cruzvillegas, Betzabée Romero, Daniel Lezama, Nahum Zenil, Semefo, etc.

¹⁸⁵ **Velázquez Yebra**, Patricia, *Idem*.

Es un espacio enfocado a la investigación, producción y promoción del arte electrónico, que fomenta la creación artística a través de la realización de obras concebidas expresamente para este espacio. Su programa anual incluye exposiciones, ciclos de cine experimental y vídeo, conciertos, talleres, cursos conferencias, y visitas guiadas, entre otras actividades.¹⁸⁶

El LAA se ha dedicado a mostrar una obra circulante y no posee una colección propiamente dicha. Se creó para difundir los nuevos soportes e interacciones multimediáticas y para favorecer un diálogo transdisciplinario y el intercambio con la escena internacional, de acuerdo con Francisco Reyes Palma.¹⁸⁷

Si bien una de las características que distinguen a un museo es poseer una colección, este espacio carece oficialmente de un acervo propio. Pero con el curso de las exposiciones, ha ido acopiando una serie de obras en vídeo y formatos digitales, además de documentos y piezas de registro de las muestras, lo cual ha generado algunos problemas. En primera instancia, porque los museos y espacios de exhibición del Estado no pueden destinar presupuesto a la adquisición de obras para coleccionar, pero una parte importante de los artistas solicitan regalías para facilitar su obra; así que ha sido necesario llevar a cabo esta inversión.

En segunda, porque al irse dotando de un banco de vídeos, documentos, CD's, materiales digitales, etc. se ha convertido en una necesidad formar una mediateca bien organizada a la que el público pueda tener acceso; pero por falta de recursos este proyecto se ha pospuesto por más de dos años, aunque formaba parte de la concepción original del espacio.¹⁸⁸

Los criterios básicos¹⁸⁹ para elegir qué autores y qué obras se presentarán en el LAA han sido:

- Autores pioneros en el desarrollo de géneros alternativos (Nam June Paik, Bruce Nauman)
- Artistas internacionales activos en la producción y que acepten desarrollar proyectos específicos para el laboratorio (Eder Santos, Takahiko Iimura, Les Leveque, Mona Hatoum, Thomas Glassford)

¹⁸⁶ Cédula de presentación del Laboratorio Arte Alameda.

¹⁸⁷ Reyes Palma, Francisco, *op cit.*

¹⁸⁸ Ver Velázquez Yebra, Patricia, *Idem.*

¹⁸⁹ Este no es un ordenamiento jerárquico.

- Artistas nacionales que trabajan en la provincia donde hay pocos espacios artísticos, y aún menos para mostrar estos géneros (Guonderguoman, VideoGames)
- Artistas que desarrollen proyectos para espacios no artísticos (ludoteca para la Central de Abastos de Josep María Martín)

También se ha pretendido funcionar como un centro de intercambio donde se abra la posibilidad a los creadores de difundir su obra internacionalmente. Tal es el caso del lanzamiento de la convocatoria de VideoBrasil, donde el Laboratorio fungirá como un centro de recepción del trabajo en video de artistas que radiquen en México (no necesariamente mexicanos) para enviar a este evento internacional.

En los últimos dos años se han presentado las siguientes exposiciones:

Exposiciones 2002

- Gerardo Suter
"Toy Story"
- Claudia Fernández
"Mi vida es otra"
- Marina Grzinic & Aina Smid
Video / Internet / CD ROM
- Internationaler Medienkustpries
"Ciclo de video"
- Daniel Buren
- Mona Hatoum
- Melanie Smith
- Teresa Serrano
- Nam June Paik
- Les Leveque

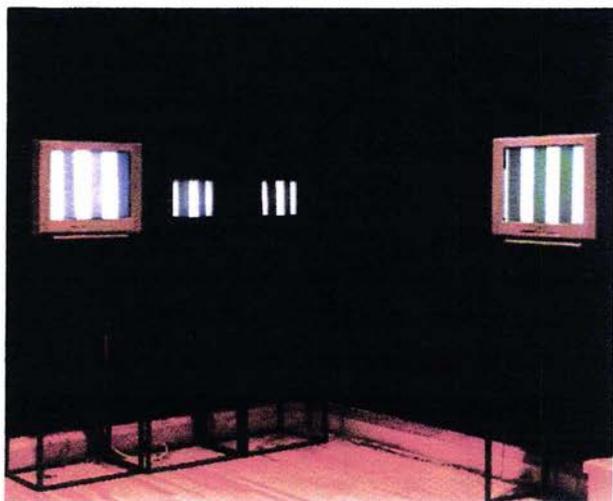
Exposiciones 2003

- “Guonderguoman”
8 mujeres y video (Ximena Cuevas, Alejandra Echeverría, Carolina Esparragoza, Claudia Fernández, Cecilia Navarro, Paulina del Paso, Grace Quintanilla, Amaranta Sánchez)
- Tomas Glassford
- Rafael Lozano Hemmer
“Arquitecturas Relacionales”
- Marginalia
- Ximena Cuevas
“Cinépolis”
- Ivan Abreu

Otro conflicto importante para este recinto es la discrepancia existente, porque el edificio pertenece al Gobierno del Distrito Federal y no al Gobierno Federal, y funciona por una especie de concesión que puede interrumpirse en cualquier momento. Esto sumado al hecho de que los edificios que son parte del patrimonio histórico nacional, funcionan bajo la “Ley de Monumentos” que limita a los creadores para realizar piezas de sitio específico y a los museógrafos para disponer del espacio y las estructuras.



Daniel Buren
*Cuatro cabañas estalladas
transparentes y coloreadas (trabajo
situado)*
Selección 2. Cabañas estalladas
2000. Trabajos situados
abril 30 – junio 30, 2002

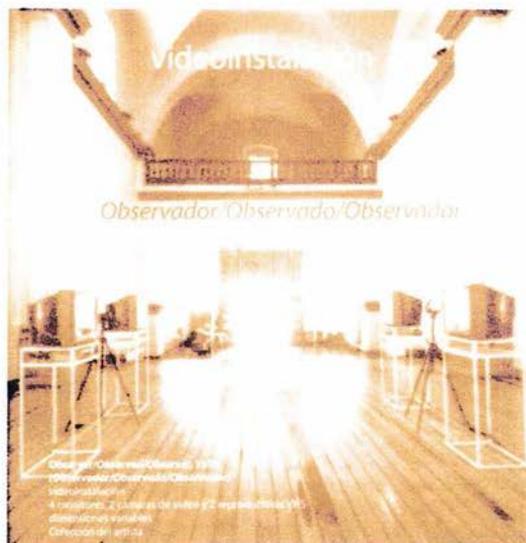


Daniel Buren
*Escala 1/1
(trabajo in situ)*
Selección 2. Cabañas
estalladas 2000.
Trabajos situados
abril 30 – junio 30, 2002



Takahiko Iimura
AUIEONN Six Features, 1999
Cine, video e instalación
abril 5 – julio 1, 2001

Takahiko Iimura
Observer / Observed / Observed,
1976
Cine, video e instalación
abril 5 – julio 1, 2001



III.2.2 MUSEOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La Universidad Nacional Autónoma de México como la máxima Casa de Estudios en nuestro país, el principal centro de formación de profesionistas y la institución donde se lleva a cabo la mayor parte de la investigación nacional, posee también una serie de espacios destinados a la cultura y al arte.

1. Dirección General de Actividades Cinematográficas
2. Dirección General de Actividades Musicales
3. Dirección General de Artes Plásticas
4. Dirección de Literatura
5. Dirección de Teatro y Danza
6. Dirección General de Radio UNAM
7. Dirección General de TV UNAM
8. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
9. Centro Universitario de Teatro
10. Casa del Lago
11. Museo Universitario del Chopo

La UNAM cuenta con alrededor de 12 museos¹⁹⁰ cuyos perfiles van del ámbito científico al del arte contemporáneo. En este apartado me referiré a dos espacios importantes relacionados con este último ámbito: el Museo Universitario del Chopo y el Museo Universitario de Ciencias y Artes-Roma.

¹⁹⁰ 1) Antiguo Colegio de San Ildefonso; 2) Casa del Lago; 3) Centro Cultural Universitario; 4) Museo de Geología; 5) Museo de la Luz; 6) Museo de la Mujer; 7) Museo de las Ciencias (UNIVERSUM); 8) Museo de Paleontología; 9) Museo de Zoología "Alfonso L. Herrera" Facultad de Ciencias, UNAM; 10) Museo del Chopo; 11) Museo Universitario de Ciencias y Artes (CU y Roma); 12) Palacio de Minería.

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

El edificio que alberga actualmente el Museo Universitario del Chopo (ubicado en Doctor Enrique González 10, Santa María la Ribera) fue construido originalmente en 1902 en la ciudad alemana de Dusseldorf para la Compañía Metalúrgica Gutehoffnungshütte, un año después fue adquirido por la Compañía Mexicana de Exposición Permar ante para reconstruirse en México y funcionar como espacio para exposiciones industriales, aunque con poco éxito, más tarde como Museo de Historia Natural (1913-1964) y desde 1975 como espacio artístico y centro cultural.

En 1910, bajo el régimen de Porfirio Díaz, se presentó una exposición de arte industrial japonés, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia.

El 1º de diciembre de 1913, se inauguró como Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), y su principal atractivo fue la reproducción ósea de un dinosaurio jurásico clasificado como *Diplodocus Carnegii*, el esqueleto de un elefante imperial del valle de México, una ballena y, junto a estos gigantes, una curiosa colección de pulgas vestidas.¹⁹¹

En 1929 el Museo Nacional de Historia Natural fue entregado a la UNAM y en 1964 se clausuró, y la mayor parte de su colección se repartió entre el nuevo Museo de Historia Natural, el Museo de Geología, la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, la Escuela Nacional Preparatoria y el Museo Nacional de las Culturas.

Durante los nueve años que estuvo abandonado este sitio, se filmaron algunas películas de horror. También se presentaron varios proyectos, entre los cuales figuraba una propuesta de demolición y recuperación de los materiales a cargo de una compañía de demoliciones.¹⁹²

¹⁹¹ Jiménez, Arturo (2003) "De Düsseldorf a la Santa María la Ribera", en *La Jornada*, sección Cultura, 26 de enero.

¹⁹² "Museo del Chopo: 25 años de albergar arte alternativo y popular", en *Gaceta UNAM*, 27 de noviembre de 2000. pp. 15-17.

En 1973 empezó a restaurarse el edificio y fue en 1975 que reabrió sus puertas. Desde entonces ha ofrecido sus salas para actividades muy diversas: conciertos de música popular, rock, jazz, trova, etc.; talleres artísticos, literarios, de temas sociales y políticos, mesas de discusión, simposios, y por supuesto exposiciones.

La dirección de este recinto estuvo a cargo de Elena Urrutia, y la han sucedido Rodolfo Rivera González, Angeles Mastretta, Arnold Belkin, Elva Macías, Lourdes Monges y Alma Rosa Jiménez.

Este espacio ha acogido en varias ocasiones, distintas muestras del trabajo de los profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En los dos últimos años se han presentado las siguientes exposiciones:

Exposiciones 2002

Sebastián: *Sebastián. un recuento de diez años (1992-2002)*; enero 30 a marzo 24, 2002.

Exposiciones 2003

Haciendo alusión al carácter de Museo de Historia Natural que tuvo el Chopo a principios del siglo pasado, se han organizado en este su centenario una serie de exposiciones:

- *Antimateria*, Marco Lamoyi. Fotografía monumental.
- *Historia natural*, Luis Argudín. Pintura e instalación de naturaleza muerta.
- *El monstruo de las posibilidades. Las posibilidades del monstruo*, Luis Manuel Serrano. 65 piezas de arte-objeto que muestran la zoología fantástica, con textos de Adolfo Echeverría.
- *Divertimentos. Pajarracos y animalejos*, Antonio Serra. Dibujo de animales fantásticos .
- *Zoología fantástica*, Yolanda Andrade, Flor Minor, Helen Escobedo, Rocío Maldonado, Ofelia Márquez, Marta Palau y Mirna Manrique. Esculturas realizadas en materiales ligeros.

Otros eventos llevados a cabo este año son:

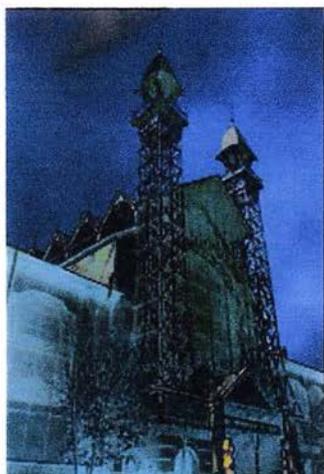
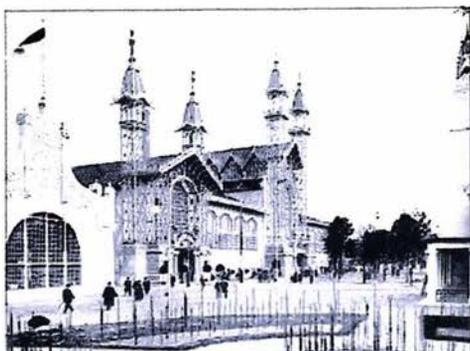
- *Performagia*, organizada por Pancho López con la participación de Francisco González Hernández, María Ecurra, Alejandro Pizarro Chellet, Brama Santos, Ricardo Velazco, Álvaro Villalobos, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Claudia Bernal, Leonora Viveros, Gabriela Olivo de Alba, Fernanda Mejía, Rafael Salmones, Omar Morales, Jessica Quitzamán, David Gómez, Thereza López, Alfredo Balanescu, Patricio Ponce, Addy Hurtazo, Mariano Flores, Mario

Rodans, René Hayashi, Edwin Culp, Roberto Beltrán, José Manuel Ruiz. Jurado: Maris Bustamante / Lorena Wolffer / Víctor Muñoz.

- *20 carbones y una tinta*, se reúnen 20 artistas pertenecientes a la generación que hace 30 años, cuando inició formalmente el Chopo como museo de arte, presentaban su obra en dicho espacio. (Paul Birbill, Alberto Castro Leñero, José Castro Leñero, José Fors, José González de León, Carlos Gutiérrez Angulo, José Antonio Hernández, Saúl Kaminer, Gabriel Macotela, Alfonso Mena Pacheco, Gustavo Monroy, Mario Núñez, Mario Rangel, Oscar Rato, Mauricio Sandoval, Luciano Spano, Mario Torres Peña, Roberto Turnbull, Germán Venegas, Estrella Carmona y Boris Viskín).
- *De pulgas y dinosaurios*, instalación fotográfica monumental en acetatos.
- *Un recuento de imágenes del Chopo*; fotografías e impresiones en blanco y negro, recuento de lo que ha sido el espacio a lo largo de su historia.

Se planea la organización de exposiciones individuales de José Luis Cuevas, Germán Venegas, Gabriel Macotela y Roberto Turnbull.

Fachada del Museo de Historia Natural



Fachada del Museo Universitario del Chopo

Interior del Museo Universitario del Chopo
Instalación de Martha Palau
como parte de la exposición
"Zoología Fantástica"





Semana Lésbico Gay 2003



Semana Lésbico Gay 2003



Semana Lésbico Gay 2003

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTES-ROMA

Este espacio tiene como precedente directo a la Galería Universitaria Aristos, ubicada en la avenida de los Insurgentes, bastante heterogénea en el tipo de exposiciones que se presentaban.

Al desaparecer la Galería Aristos, una iniciativa de un grupo de investigadores universitarios (entre ellos Luis Gallardo y Sylvia Pandolfi) promueve la formación de un espacio ajeno a la Ciudad Universitaria, dedicado a la muestra del trabajo de jóvenes productores radicados en México. Por su ubicación y nexos con el Corredor Cultural de la Roma, que tomó gran auge, se eligió arrendar como sede la planta baja de un edificio antiguo en la calle de Tabasco, en la Colonia Roma Norte donde también labora hasta la fecha un grupo de arquitectos.

El MUCA-Roma abre sus puertas en 1999, siendo Sylvia Pandolfi directora del MUCA-CU y teniendo como coordinador a Luis Gallardo y como asistente a Sara Beltrán.

Gallardo fundador y coordinador de este sitio lo define diciendo

Fisicamente el MUCA-Roma es un espacio que apenas supera los doscientos metros cuadrados. Se trata de una planta algo más elevada del nivel de la calle y una oficina a nivel de semisótano de una sólida casa edificada a principios del siglo XX en la calle de Tabasco de la colonia Roma. El piso de exhibición cuenta con un pequeño vestíbulo y un estrecho corredor que comunica ocho espacios, las "salas"; sus dimensiones permiten "atomizar" la producción de un artista a la escala de una obra o una serie de reciente manufactura, a un enunciado sin hipérbole. La obra, fresca incluso para la reflexión del artista, se secuestra de su taller, o es el proyecto que guardado en una cajonera, esperaba esa escala íntima o integrarse a esa exposición con mayúsculas que exigen los museos con siglas. El formato idóneo para el MUCA-Roma es el que se asemeja al ensayo: no se afirma, se propone, ya sea a partir de la novedad de lo exhibido, a partir de la forma en que es exhibido, o de las asociaciones, intencionales o casuales, que provoca la secuencia espacial de las obras pensadas en el tiempo y el lugar que las conjunta.¹⁹³

La propuesta curatorial inicial, nombrada <<Rotaciones>>, consistió en tomar -de forma independiente- cada una de las ocho salas y presentar un conjunto de pequeñas exposiciones

¹⁹³ Gallardo Esparza, Luis (2000) "Posibilidad abierta", en *Memoria 1999-2000*, México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Roma – Universidad Nacional Autónoma de México. pp.10.

individuales, generalmente conformadas por una sola pieza o a lo más una serie. En su comienzo no había un perfil muy definido en cuanto a la diferenciación entre las tendencias modernas y las contemporáneas. Una constante sí fue haber destinado una de las salas a proyectos electrónicos y otra al diseño.

La huelga de la UNAM forzó que en sus inicios, este espacio se empleara para dar cumplimiento a una serie de compromisos expositivos del MUCA-CU. Algunas piezas de su colección de arte contemporáneo fueron exhibidas durante el 2000 y 2001 como parte de las *Rotaciones* (Beatriz Zamora, Fabián Ugalde, Adolfo Patiño, Mario Rangel Faz, Thomas Glasford, Carla Rippey, Daniel Guzmán, Héctor Velásquez, Mónica Castillo, Perla Krauze, Dulce María Núñez, Gustavo Monroy, Jorge Rocha, Claudia Fernández, Marco Arce, Laura Anderson, Diego Gutiérrez, Betsabé Romero, Estrella Carmona, Ornella Ridone, Yolanda Gutiérrez, César Martínez, Demián Flores, Fernando González Gortázar).

En el 2001 Luis Gallardo se retiró del MUCA y Sara Beltrán tomó su lugar; como asistente de curaduría se integró Sol Henaro y como curador adjunto, Iván Edeza. Durante ese año dieron continuidad a la línea curatorial propuesta por Gallardo, En este mismo año este espacio alojó tres muestras dentro de una serie denominada <<Intercambios>>, producto del diálogo con otros espacios, instituciones culturales y curadores. Estas muestras fueron:

- *Latinos del Norte*, exposición de artistas canadienses y mexicanos. Esta exposición tuvo además como sedes el Museo Universitario del Chopo y Ex-Teresa Arte Actual. Participaron: Carole Ballargeon, Chantal Séguin, Claude Bélanger, François Chevallier, Jean-Claude Gagnon, Karen Pick, Pierre Hamelin, Murielle Dupois-Larose
- *3er. Festival Internacional de Arte Sonoro*, en colaboración con Ex-Teresa Arte Actual. Participaron: Rolf Julius, Galia Eibenschutz, Taniel Morales, F. Xavier Rodríguez, Ignacio González Lang/Eric Adamsons.
- *Los Novísimos*, curada por Carlos Aranda Márquez que eligió artistas muy jóvenes sin hacer una selección a partir de sus referencias curriculares. Participaron: Beatriz Bonduel Smith, Claudia Cuevas, Daniel Gutiérrez Toca, Gustavo Ramírez Ramírez, Douglas Rodrigo Rada, Jessica Wozny, Leslie Kate Ordóñez, Lucía Quiroz Meza, Tania Pérez, Daniel Ruanova.

A mediados del 2002 las *Rotaciones* cobraron una nueva forma de linealidad temática, la curaduría fue hecha con base en una cualidad o característica específica definitoria del arte contemporáneo –propiamente dicho– abordada por los autores seleccionados desde distintas perspectivas, por ejemplo: el espacio, la representación, la apropiación, el sitio específico, el objeto. Con la número XX las *Rotaciones* cerraron su ciclo y dieron paso a las propuestas de diversos curadores independientes.

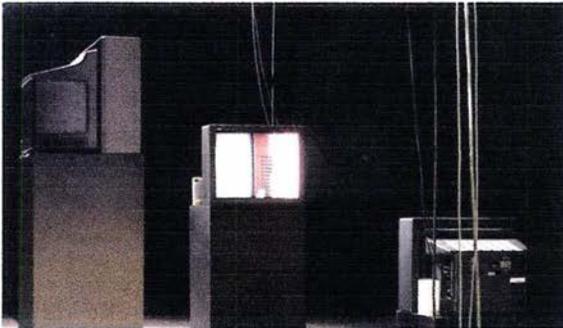
En mayo de 2003 el equipo que labora en el MUCA-Roma se reconfiguró y Bárbara Perea (en sustitución de Sara Beltrán) y Mariana David (en el lugar de Sol Henaro), dos curadoras que han trabajado en la mancuerna conocida como *David Perea* tomaron a su cargo el espacio.

El MUCA-Roma cuenta con un archivo abierto de carpetas y videos de artistas, que han expuesto o estado interesados en exponer en el lugar. Este incipiente centro de documentación constituye una fuente única en su tipo, dado que ninguna otra dependencia cultural que tenga carpetas o proyectos recientes de artistas, permite su consulta al público.

Un problema que ha aquejado a este recinto es que depende del MUCA-CU y no cuenta con una partida presupuestal propia, sino que toda su infraestructura le es asignada desde el museo de la Ciudad Universitaria, y para realizar cualquier negociación es necesario que medie la representación del MUCA-CU, lo cuál les ha restado autonomía y la posibilidad de centralizar las decisiones a tomar. Esta fue, de hecho, la razón que motivó al equipo de Beltrán-Henaro-Edeza a dejar el proyecto.

Una peculiaridad de este espacio, que además ha sido un rasgo continuo en sus muestras, es que la elección de piezas se basa en el cuidado de su factura, haciendo a un lado los guiones curatoriales que fuerzan la relación semántica entre las piezas que componen las muestras. Este espacio es más abierto y accesible tanto para los jóvenes artistas, como para curadores con proyectos específicos y para artistas menos jóvenes, que no se destacan por su presencia en los mercados del arte, sino por su dedicación en el campo de la exploración plástica.

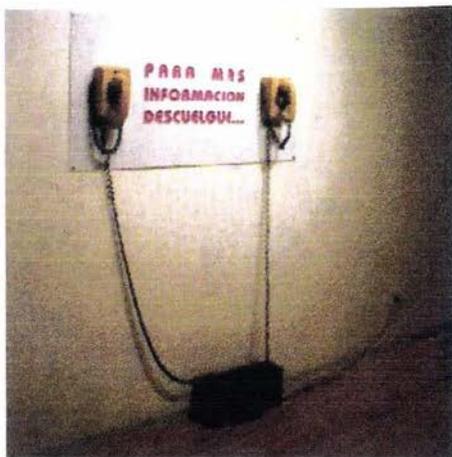
Fachada del MUCA-Roma
ubicado en la calle de Tabasco 73



Iván Edeza
Sin Título, 1998
Rotación I (abril-mayo 1999)

Carlos Aguirre
La gente hace el cambio, 2001
Rotación X





Julio Sergio Ayala Gutiérrez
Want-ed, 2002
Arte Sonoro 2002



Roberto de la Torre
Sísifo ambulante, 2002
Rotación XVI. El Objeto

III.3. COMENTARIOS SOBRE LA GESTIÓN DE MUSEOS E INSTITUCIONES CULTURALES Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El artista es un especialista en el campo que él delimita para sí mismo. Su nación es una comunidad de afectos. El artista debe apartar todo lo que no sea su delimitación de explorar ese campo. Debe apartarse de toda noción que lo limite: debe olvidarse de hacer Nación, debe olvidarse de hacer Estilo, debe olvidarse de hacer Arte. Tiene que sumergirse a sí mismo totalmente. Tiene que darse cuenta de que al trabajar para la gente debe olvidarse de hacer algún bien a nadie. Tiene que perseguir su propia meta de una forma decidida, implacable, tenaz. No hay final feliz, nunca lo alcanza. Tiene que seguir adelante. Muchas veces es necesario, en el camino, dejar una o dos naciones atrás, olvidar una o dos identidades que ya no disfrutamos, desechar uno o dos o tres estilos que fueron nuestros durante algún tiempo. Para crear hay que olvidar.

GABRIEL OROZCO¹⁹⁴

Si pudiéramos enunciar cuál es el *Gran Objetivo* del trabajo de curadores y directivos de las instituciones de cultura, yo me arriesgaría a decir que es contribuir en la conformación de una sociedad con más alternativas de vida y en la construcción de un panorama que favorezca el desarrollo intelectual y espiritual de los miembros de esa sociedad, así como el conocimiento y respeto de la diferencia, a partir del intercambio de opiniones, ideas y 'pareceres'. La manera en que estas expectativas pueden concretarse es dando a conocer el trabajo artístico y cultural a una sociedad, y promoviendo la formación de públicos para el arte. Y siendo más ambiciosos, favoreciendo la retroalimentación entre los artistas, los promotores culturales y esos 'públicos'.

Kevin Walsh, considera que la Historia de cada nación y cada comunidad, ha sido producto de las decisiones y omisiones de un complejo aparato burocrático, conformado por un reducido grupo de instituciones y personas, que tienen a su cargo la conservación y manejo del patrimonio cultural. La 'administración' de estos rastros del devenir de la civilización queda bajo los criterios de este grupo, de tal manera que la lectura que hace una colectividad sobre su pasado, es más bien la lectura de la interpretación o construcción de un tercero. Esto es casi una obviedad, pero cuando prestamos atención a las dimensiones que puede tomar esta

¹⁹⁴ Orozco, Gabriel (1992) "La nación del arte", en *Curare*, no. 2, México, abril 1992. pp. 77.

circunstancia, nos encontramos con situaciones extremas. Quisiera poner un ejemplo en este punto, aunque salte del tema que me ocupa; el tan connotado fenómeno del 11 de septiembre, fecha desde la cual la sociedad norteamericana ha sido sometida a toda una campaña de pánico y desinformación –o distorsión de la información– en aras de justificar el excesivo gasto que hace el gobierno de los Estados Unidos en armamento; cuando se ha dado a conocer por la prensa internacional, que los intereses que se mueven tanto en la industria bélica como en las empresas petroleras están prácticamente engarzados, además de que ambos sectores tienen un peso importantísimo en la bolsa de valores y en sus repercusiones a nivel global. Estados Unidos promueve hoy por hoy la guerra, bajo el argumento del combate al terrorismo y el exterminio del 'Mal', en contubernio con el monopolio de las comunicaciones, que desencadenan todo este estado de temor donde el pueblo norteamericano necesita sentirse 'protegido' y se le ofrecen distintos fantasmas a los cuales hay que derrotar, cuando es notable que el propósito real de todas estas invasiones es la apropiación de las reservas mundiales de petróleo. Los decesos estadounidenses de estas guerras (si es que los hay, porque es difícil imaginarlo ante tal desbalance de fuerzas entre 'bandos'), serán los héroes que consoliden el patriotismo y nacionalismo norteamericanos en unos años, así como lo son ahora los veteranos de Corea y Vietnam.

Para retomar el punto central de este apartado, quisiera abordar la puntualización que hace Walsh, al decir que es erróneo pensar que el modo en que se 'administra' y valida el pasado y la concepción histórica de un cierto grupo no es un acto plenamente político; por lo tanto, esta función debiera depositarse en manos de un cuerpo de personas que demuestren no sólo sus conocimientos, sino también su apertura para atender las necesidades de una colectividad y para generar proyectos que involucren no sólo a sectores específicos, sino que logren convocar a nuevos públicos.

En el sistema actual bajo el que se rigen los procesos concernientes a la administración del patrimonio cultural, existe una centralización en un cuerpo institucional que no establece mecanismos de contacto con la sociedad que supuestamente debe satisfacer. Un cuestionamiento más que vale la pena introducir es si debieran encaminarse las acciones para promover la participación social en el manejo de las instituciones culturales y que los museos

III. 3. COMENTARIOS SOBRE LA GESTIÓN DE MUSEOS E INSTITUCIONES CULTURALES Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA fomenten la avidez por el conocimiento, en lugar de obligar a la sociedad a consumir discursos importados y a medio masticar, o a huir de los museos (o de los teatros, de los conciertos, etc.).

La responsabilidad que tienen estas instituciones es mucha y llega a sonar casi absurdo decirlo, pero deben ofrecer alternativas para públicos y para creadores. Y tratar de contrarrestar esta idea que parece imponerse, de que la cultura se está reduciendo al conjunto de formas y conductas de consumo que caracterizan al ser humano: qué compra, qué no compra, cuándo compra, dónde compra, quién compra más y qué hacer para que los que compran menos, compren más y los demás también. Y en términos del arte es necesario generar lecturas sobre la manera en que el arte (los artistas) puede reapropiarse de ese papel crítico¹⁹⁵ y sustituir esta otra idea de que arte es lo que mejor se vende, que de suyo implica la exclusión de quienes no compran y repulsa toda forma de hacer arte y de consumirlo que no sea la puramente mercantil.

Dice Walsh "(...) Aquellos que deciden qué merece ser preservado están decidiendo básicamente qué será digno de ser recordado (...) "¹⁹⁶ y yo completo esta frase diciendo que también moldean el concepto con que una colectividad se percibe a sí misma. Y esto no quiere decir que ese concepto sea un sinónimo de lo que se expone; puede significar más bien, que esa fractura social provocada por los mitos de la alta cultura (que habita en la estratosfera, ajena para el ciudadano promedio) se haga más y más grande, acrecentando esa sensación de no pertenencia; con el corolario de que la apropiación de eso otro que "me resulta más familiar", empuja al consumo de la excrecencia cultural que producen algunos medios de comunicación masiva: nutriendo así, un círculo vicioso. Es oportuno citar nuevamente a Walsh cuando dice que:

(...) En el mundo posmoderno 'la dictadura de los fragmentos'¹⁹⁷ a ha contribuido en la concepción de sujetos completamente apartados de la sociedad. Los lugares y las personas están constituidos por un número infinito de conexiones con otros lugares y otras personas.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Para no ingresar en terrenos espirituales propios de la modernidad.

¹⁹⁶ Walsh, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge. pp. 80.

¹⁹⁷ El autor cita a Best, S. (1989), 'Jameson, totality, and the poststructuralist critique', en D. Kellner (ed.), *Post-modernism, Jameson, Critique*, Washington: Maisonneuve Press. pp. 361

¹⁹⁸ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 154.

La restricción del ejercicio creativo-interpretativo del público; los discursos banales, aburridos y reiterativos, o complicados y herméticos, del mundo, favorecen una sensación general de desinterés e incapacidad para incidir en el medio social y, la imposición de valores que garanticen la persistencia y preeminencia de los sistemas mercantiles y productivos, por encima de los intereses humanos y, por ende, sus derechos.

En la mayoría de los museos mexicanos (al menos en la ciudad de México) existe una dinámica particular. Las áreas de curaduría y de servicios educativos prácticamente no interactúan. Lo que se exhibirá y cómo se exhibirá compete a la primera y la segunda debe ingeniarse actividades y narrativas para 'amenizar' las exposiciones ante la mayoría de los visitantes. Pero las exposiciones no se arman en conjunto tomando en cuenta los resultados del intercambio con los asistentes.

En el I Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo¹⁹⁹, Hans Ulrich Obrist, hizo referencia a la "pérdida de energía" que han significado algunas exposiciones itinerantes, pues estas generalmente se presentan en lugares que carecen de los contextos para su interpretación y participación por parte del público. Su propuesta es, en palabras de Juan Manuel Springer:

renunciar a la idea del curador como un maestro de la planeación y permitir que el público colabore en las muestras. A través de la participación local se amplían las diferencias y condiciones que rodean a la exposición en los diferentes contextos culturales que la albergan.²⁰⁰

Ulrich Obrist propone dejar atrás aquellas exposiciones donde el curador pretende tener toda la muestra bajo control o donde el público no es tomado en consideración, y su presencia o ausencia es imperceptible: exposiciones autónomas y muertas. Sugiere hacer de los museos espacios activos donde el público construya y modifique las exposiciones, donde éstas sean procesos que van cambiando y donde el tiempo, distintos tiempos, se conjuguen y sean palpables. En su ponencia presentada en el SITAC (2002), Ulrich O. enunció:

La situación en un museo es compleja. Cuando tratamos de descifrar cómo abordar esta complejidad, es importante no reducir nuestras reflexiones a un solo modelo, sino

¹⁹⁹ Celebrado en enero del 2002.

²⁰⁰ Springer, José Manuel (2002) "Un intercambio de experiencias en el arte contemporáneo " en http://www.replica21.com/archivo/s_t/97_springer_sitac.html

estudiar varios, incluyendo los históricos y también los contemporáneos que han asumido un enfoque experimental hacia esta complejidad. Toni Negri y Michel Hardt han mostrado que la verdadera amenaza en relación con la creciente globalización es la homogeneización en todas las áreas de la vida. Para los museos esto significa que el concepto de la multiplicidad, de la pluralidad, debería ser prioritario. (...) El museo como una zona de contacto recíproca, como James Clifford la llamó, adoptaría ciertos acentos y mediaría entre el museo y la ciudad. (...) Los museos del siglo XXI no deberían definirse como entidades autocontenidas sino que deberían permitir encuentros en cualquier momento. Para Edouard Glissant, hoy los museos enfrentan el reto de proporcionar nuevos espacios y nuevas temporalidades para lograr una mundialidad que contrarreste la estandarización mundial.²⁰¹

Cuahtémoc Medina, a su vez, rescata las afirmaciones sobre la globalización de la curaduría que Yu Yeo Kim expuso en este simposio, al decir que han derivado en:

un espacio transnacional donde las transacciones de economías se inclinan a favor de las sociedades económicamente más poderosas que venden sus ideologías consumistas a la llamada periferia.²⁰²

Luis-Martín Lozano y María José Fernández critican, por su parte, la curaduría de las muestras colectivas de arte contemporáneo:

(...) en el caso de las colectivas de arte contemporáneo, la mayoría de las veces prevalece un criterio que se antoja de siempre arbitrario y precisamente porque no se aclaran las razones específicas que fundamentan la selección de obras y los artistas. (...) ²⁰³

Considero que organizar exposiciones de arte contemporáneo ha derivado en dos cosas:

- Una es ajustar –y hasta forzar- discursos donde las piezas de los artistas elegidos cobren algún tipo de parentesco.

²⁰¹ Ulrich Obrist, Hans (2002) "¿Laboratorios, dudas, utopías concretas?", en *Intercambio de Experiencias en el Arte Contemporáneo. Crónicas, Controversias y Puentes (Memoria del Primer Simposio Internacional de Teoría Sobre Arte Contemporáneo)*, México: CONACULTA, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo. pp. 54-55.

²⁰² Ver Yeo Kim, Yu (2002) "Un problema de contexto, interpretación y absorción" ponencia presentada en *Intercambio de Experiencias en el Arte Contemporáneo. Crónicas, Controversias y Puentes (Primer Simposio Internacional de Teoría Sobre Arte Contemporáneo)*, Teatro de la Danza, enero 25; citado en Medina, Cuahtémoc (2002) "Debates sobre el rol curatorial", en *Reforma*, Sec. El Ojo Breve/Cultura, México, enero 30. pp. 4C.

²⁰³ Lozano, Luis-Martín y María José Fernández (1998-99), "Definiendo los noventa: arte contemporáneo de México, a fin de siglo" en *In the 90's Mexican Contemporary Art*, New York: Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, CONACULTA, Fideicomiso para la Cultura México-USA. pp. 115.

- Dos, importar exposiciones que están curadas de antemano, y la labor restante es montarlas en los espacios con que se cuenta.

* * * * *

Para los artistas, las prácticas que caracterizan el funcionamiento del aparato artístico, se convierten en un juego incierto donde la principal tarea para garantizar su posibilidad de seguir en esta profesión es justamente abandonarla, al menos parcialmente, y tomar el camino de las relaciones públicas. Dependiendo del éxito que tengan en esta empresa y de su habilidad para alternar ambas actividades, podrán obtener un espacio donde darse a conocer; pero muchas veces en ese tránsito, se amoldan a las modas del mercado, pues finalmente de esa manera pueden garantizarse un ingreso para pagar su producción, y encontramos muchos artistas que repiten patrones de actitudes, formatos, e incluso de la iconografía en boga. Muchos otros artistas que no consiguen hacerse de un financiamiento, abandonan o aletargan su proceso de trabajo artístico.

En febrero de 2002, la ciudad francesa de Marsella acogió el Primer Encuentro Internacional de Artistas y Espacios Independientes, el evento llevó por nombre *Nuevos Territorios para el Arte*, en este encuentro se comentaron algunos aspectos relevantes sobre la participación artística en la vida social y la responsabilidad de los Estados de generar no sólo una oferta cultural amplia y diversa, sino también los espacios donde los artistas muestren su trabajo e interactúen con esa sociedad:

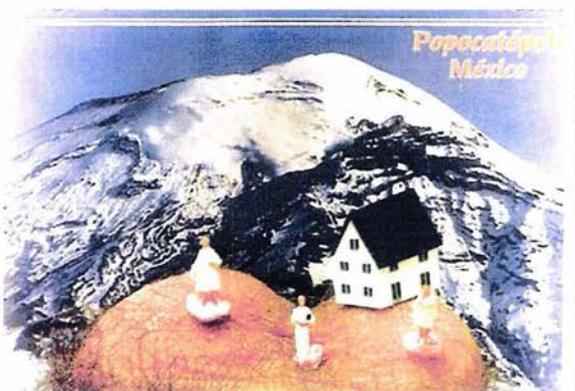
Para incentivar la creación, los artistas han de disponer de medios de producción en los que desarrollar su trabajo con independencia y se les ha de garantizar la visibilidad. "Ser -decía Berkeley- es ser visto" (...) Crear infraestructura sólo debe ser producto de una demanda social responsablemente asumida.²⁰⁴

Otra cuestión que cabe mencionar, es una actitud recurrente en algunos artistas –sobre todo jóvenes- que muestran una apatía total respecto a los sucesos que los rodean y prefieren

²⁰⁴ "Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" (2002) en <http://www.geocities.com/laesferapublica/territorios.html>

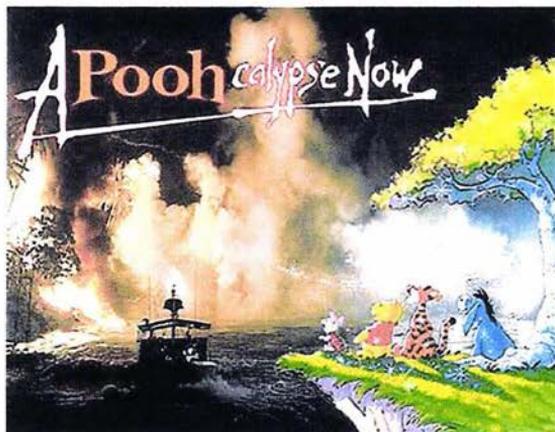
III. 3. COMENTARIOS SOBRE LA GESTIÓN DE MUSEOS E INSTITUCIONES CULTURALES Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA zambullirse en sus anécdotas curiosas o simpáticas y generar una escena o escenario para recrear (con leves modificaciones) tales eventos. Yishai Jusidman comenta:

Veo mucha inquietud por participar en el diálogo internacional, pero al mismo tiempo poca autocrítica; observo más bien una ansiedad por pertenecer al 'club' (al gremio) y poca crítica hacia las maneras en las que el club se desenvuelve, pero eso lo veo desde afuera.²⁰⁵



Miguel Calderón
Greetings From My Hairy Nuts #2
C-print
1996

Artemio
A-Pooh calypse Now
DVD video
2002



²⁰⁵ Wario, Bertha (2002) "Sufre arte moderno escasez de público (Entrevista a Yishai Jusidman)" en *Reforma*, 27 de septiembre de 2002.

III. LOS ESPACIOS Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

En el caso de México -pues desconozco otros- los criterios con que se otorgan los financiamientos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, como el principal órgano dependiente del CONACULTA, no se apegan a las demandas reales de los artistas. En primer lugar porque las becas son entregadas sin hacer un estudio socio-económico previo, en segunda porque la mayoría de los fondos favorecen a artistas de las principales ciudades²⁰⁶, finalmente porque los requisitos para comprobar la 'trayectoria' de los creadores se ve envuelta en un círculo vicioso también: evidentemente quienes tienen más recursos pueden pagar una producción con materiales de mayor calidad y presentar su trabajo de una manera más profesional (aunque no necesariamente significa que lo hagan); y eso les concede ventaja sobre otros.²⁰⁷

A través de toda la historia, el trabajo de los artistas ha estado supeditado a los deseos, intereses y manejos de quienes han podido financiar el arte: la iglesia, la aristocracia, el Estado o la burguesía; pero en el siglo XXI, en una sociedad que se precia de ser democrática como la nuestra, los museos y cualquier espacio de cultura subsidiado por el Estado, debiera ofrecer:

- a la sociedad, propuestas artísticas honestas cuyo núcleo no sea satisfacer las expectativas de los mercados;
- a los artistas, un espacio liberado de esas mismas barreras.

Los museos no deben convertirse en un estadio más del aparato mercadológico, sino que deben ofrecer posibilidades más amplias de intercambio, y ser un foro que acoja a la mayor cantidad de identidades e individuos posible.

²⁰⁶ Incluso todo el trámite y la documentación debe concentrarse en las oficinas de la Ciudad de México, implicando una condición desventajosa para los artistas de la provincia.

²⁰⁷ Cfr. **González Rosas**, Blanca (2003) "Las becas del Fonca para jóvenes creadores", en *Proceso*, No. 1397, México, agosto 11.

**LA RELACIÓN
MUSEO-PÚBLICO**

CAPITULO IV

IV.1. EL PÚBLICO Y EL CONSUMO DE LA OBRA DE ARTE

A grandes rasgos podría considerarse público a cualquier persona que se adentre en un museo, pero en definitiva transitar en uno de estos recintos no implica establecer contacto con lo que se exhibe. Las razones para visitar un museo pueden ser varias: curiosidad de transéuntes, turismo, tarea escolar, recomendación de algún conocido, interés en la exposición en particular, gusto por el tipo de obras y eventos que se llevan a cabo en el lugar, hábito de acudir a exposiciones, etc.

Un individuo, se convierte en público en el momento en que logra establecer algún vínculo entre su historia personal y la entidad obra (que como hemos explorado no es necesariamente un objeto), o también cuando renueva su conocimiento en el sentido más amplio que tiene esta palabra, es decir en tanto 'hacer un mundo' en términos de Heidegger²⁰⁸. Dice Jorge Manrique:

(...) Es claro que un artista ahora no se dirige al espectador para que "entienda" su obra o reconozca en ella tal o cual aspecto de la realidad, por lo menos no es esto fundamental. Muchas veces no hay nada que entender en el sentido tradicional. La obra se propone al espectador para provocar una respuesta, que puede ir desde el más simple gusto o placidez ante las formas armónicas, hasta las sensaciones más variadas. En el momento en que un espectador reacciona -cualquiera que sea su reacción- ante una obra, la obra se cumple. (...) Se ha caracterizado la obra artística como una "obra abierta" en tanto que implica una variedad indefinible de significados, no siempre los mismos para uno y otro receptor, pero es abierta sólo para quien se acerca a ella con ánimo abierto.²⁰⁹

Desafortunadamente existen una serie de factores que se conjugan, provocando una sensación de 'no haber pasado la prueba' en el visitante. Por un lado este prejuicio donde debe haber algo por entender, por descifrar; al menos alguna moraleja debe rescatarse después de ver una exposición. Esta suposición es de inicio falsa y mantiene en una falsa expectativa a la persona

²⁰⁸ Heidegger, Martin (2000), "El origen de la obra de arte", en *Caminos de Bosque*, Madrid: Alianza Editorial. pp. 11-59. Ver sección I.3.2 Conceptos involucrados en el análisis del museo.

²⁰⁹ Manrique, Jorge Alberto (2001) "Actualidad Gráfica, Panorama Artístico", en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 110.

en cuestión. Por otro lado las dinámicas comunicativas tradicionales y cotidianas que operan en las llamadas 'culturas industriales', que menciona Walsh, donde la cultura, la publicidad, los medios de comunicación y otras formas innovadoras de control social son empleadas:

para inducir el consentimiento de las variantes más recientes de la sociedad capitalista. La producción y transmisión de los espectáculos mediáticos que promueven ciertas ideologías y el consumismo con el argumento del 'entretenimiento popular' y la información, son (...) el mecanismo central mediante el cual la sociedad contemporánea logrará dominar al individuo.²¹⁰

En el estudio llevado a cabo por el CENIDIAP en 1987, Néstor García Canclini comenta:

(...) Nuestro estudio muestra que los visitantes mexicanos encuentran dificultades para vincularse con los museos de arte y aprovechar plenamente los diversos aspectos de su oferta cultural, debido a los obstáculos que presentan las exhibiciones poco didácticas, al carácter extraño del arte actual en relación con los códigos visuales más comunes y a la falta de entrenamiento estético "culto" en la mayoría del público. Pero a la vez encontramos que una proporción más alta de la población que en otros países latinoamericanos está habituada a relacionarse con los museos, tiene bastante disponibilidad para aceptar innovaciones e incluso proponerlas. (...)

En México, y tal vez en todo el mundo, es verdad lo escrito por Keneth Hudson: la crisis actual de los museos es la crisis del crecimiento y del cambio de una institución creada para una élite del gusto y del saber, ahora enfrentada a la tarea de servir a una "civilización de masas".²¹¹

En palabras de Yishai Jusidman, el interés por las propuestas de los artistas se ha transferido a otro tipo de prácticas culturales:

Habría que afirmar, también, que el arte contemporáneo en general vive sus últimos latidos con la pobreza del público, ya que ni todos los museos de México de manera simultánea pueden convocar a la misma cantidad de gente que reúne apenas un minuto de la telenovela de moda (...)²¹²

El museo es un espacio donde se debate el carácter público y privado del arte. Por un lado un conjunto de piezas se disponen para ser contempladas, a veces acompañadas de información

²¹⁰ Kellner (1989) *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Oxford: Polity. pp. 130; citado en Walsh, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge. pp. 63. [la traducción es mía]

²¹¹ García Canclini, Néstor (1987), "Museos y Público: Cómo Democratizar la Cultura", en *Cimet*, Ester, et al, *El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)*, México: INBA, Cenidiap, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, no. 3. pp. 62-63.

²¹² Wario, Bertha (2002) "Sufre arte moderno escasez de público" en *Reforma*, 27 de septiembre de 2002.

anexa; pero las normas de conducta siguen siendo completamente rígidas, y en este sentido no es posible apropiarse –al menos momentáneamente- de los trabajos artísticos que se nos presentan.

Hace algunos meses, durante mi visita a la exposición *Edén* en el antiguo Colegio de San Ildefonso, donde se mostraban algunas obras de la Colección Jumex, pude notar una serie de contradicciones entre el discurso curatorial y museográfico y las prácticas represivas por parte de los custodios del lugar. En una sala en que se proyectaba un video en las cuatro paredes, se colocaron al centro unos pufs y en las orillas libres de proyección, unas bancas. Algunos visitantes se recostaron en el piso recargando la cabeza en los pufs y uno de los elementos de seguridad, interfiriendo la visión, exhortó a los espectadores a “sentarse bien”, pues los pufs no eran para recostarse. Quienes estábamos en una de las bancas, tratamos de hacer notar a este individuo lo absurdo de su reclamo, pero él nos excluyó de la coyuntura, argumentando que nosotros no estábamos en el caso en conflicto. Algunas salas más adelante, encontramos otra pieza que era un enorme pizarrón giratorio, colocado entre dos salas a manera de umbral o puerta. A todas luces la intención de estar situado en ese lugar y no en otro, era –primero- para afectar la circulación y el espacio, y así confrontar al espectador; segundo, para propiciar que los visitantes trataran de moverlo, tercero, para que al hacerlo, los dibujos hechos en la superficie, se fueran desvaneciendo con el transcurso de la muestra. El personal de vigilancia ‘saltaba’ inmediatamente que alguien pretendía tocar –no digamos mover- la pieza. Estos ejemplos ilustran la apremiante necesidad por estructurar discursos integrales que involucren a todo el aparato museográfico y que no resulten truncados por la falta de articulación entre los elementos que forman parte en las muestras.

Gracias a la información generada por muchos de los medios de comunicación masiva, en especial los no ‘literarios’ como el radio y la televisión, la noción de consumo es sinónimo del deseo por adquirir o adoptar los productos y actitudes que estos medios nos muestran. Al respecto dice Walsh:

Ciertas formas de conservación están ocupadas primero que nada del mantenimiento de una ideología particular mediante la promoción de imágenes de la clase dominante, que ponen énfasis en representaciones superficiales de estilos muy específicos de modos de vida tradicionales; los visitantes podrán apreciar estos estilos (...) y, así quedarán

condicionados a consumir y respetar en lo sucesivo los significantes de un modo de vida que ha sido transformado en una especie de espectáculo consumible.

[...] De cualquier modo no debe asumirse que existe una sociedad de masas que produce y consume su patrimonio como grupo victimizado y engañado. No cabe duda que los medios -y las modalidades- con que el pasado es representado, se están desarrollando de forma homogénea, forma esencialmente antidemocrática. Las preferencias se basan en la oferta del mercado, un grupo limitado de imágenes que comparten la falta de profundidad. En consecuencia, existe el riesgo de que la diferenciación sea destruida, lo mismo que el sentido de pertenencia y las identidades comunitarias. Debe aceptarse que la representación del pasado ha sido, y siempre será, política y por lo tanto ideológica. Es ideológica porque se trata de un elemento cada vez más importante en la labor de acumulación de un sector de servicios en expansión. También rechazo cualquier creencia que presuma que porque las personas se constituyen como individuos mediante sus propias lecturas e interpretaciones del mundo, el corolario inmediato es la anulación de la ideología dominante o el intento de construir una nueva ideología dominante.²¹³

Respecto al arte contemporáneo, considero que es necesario hacer un análisis sobre el modo en que las ideologías dominantes manifestadas en los productos artísticos afectan las expectativas del público, quien por lo tanto condena cualquier manifestación que no sea suntuosa o divertida.

El carácter suntuoso de las piezas atraen porque son un símbolo del poder y por lo tanto de lo que se desea. El carácter divertido en las piezas está asociado con el ocio; la diversión hoy está definida en términos de un 'algo externo' que sucede, que transcurre independientemente de toda intención de aquel que la contempla, y por lo tanto no implica ningún ejercicio de la voluntad, ni mucho menos del intelecto. Lo divertido es divertido porque pasa frente a nuestros ojos sin que pongamos empeño alguno en ello y también, sin que tengamos ninguna posibilidad de controlarlo en su centro (como es el caso de los videojuegos, telenovelas, cine, etc.) De tal suerte que mientras más esfuerzos activos demande una situación, menos divertida es pues arruina ese estado ocioso del que observa.

Las posibilidades de interacción puede alcanzar así su grado cero, pues llegará el punto en que la necesidad de participar en un mínimo aspecto del suceso será la condicionante de la anulación de la sorpresa, del goce ocioso. Será el principio de la molestia.

²¹³ Walsh, Kevin, *op cit.* pp. 82, 130. [la traducción es mía]

Walsh se refiere también a lo enajenante que ha resultado el concepto actual de diversión, que provoca que cualquier actividad que no se ajuste a él, no vale la pena de ser experimentada; y que ha condicionado el desarrollo de muchas actividades culturales, cuyo motivo principal se vuelve la satisfacción de esa demanda de diversión y, por un lado no logra competir con los espacios destinados de origen al entretenimiento, y por otro pierden el eje de su propia genealogía. Este autor hace una comparación entre los parques de diversiones, los centros comerciales y los centros culturales:

(...) Muchas de los atractivos culturales hoy en día parecieran empeñarse en provocar el 'efecto Disney' -sitios con espectáculos fantásticos, que ponen énfasis en los destellos más que en la educación. De hecho, en términos genealógicos referidos a los diferentes medios, Disneylandia podría considerarse la prima menor de los museos al aire libre y la tía de los centros culturales modernos. (...) ²¹⁴

Otra situación que es importante reconocer es la manera en que se posicionan ciertos lugares comunes en la ideología colectiva, sin que existan referentes. Por ejemplo el famoso programa de televisión donde un hombre llamado Bob Ross daba clases de pintura, exhortando al televidente a hacer sus propios paisajes imaginarios siguiendo las sencillas técnicas que él ofrecía. La rapidez con que este sujeto lograba ciertos efectos podía resultar asombrosa casi para cualquiera, y para muchos espectadores seguro este tele-docente es el modelo del genio creador, y las obras de Ross-que muchos ambicionarían como decoración en sus hogares- son la imagen más inmediata que acude a su memoria al escuchar la palabra 'pintura' e incluso la palabra 'arte'. Este caso ilustra lo que Walsh expresa al decir que:

(...) Gran parte de este capital cultural será recibido a través de representaciones mediáticas; el mundo será conocido pero no necesariamente visitado. Las casa de campo serán visitadas pero nunca serán poseídas. Los centros que acogen el patrimonio cultural serán patrocinados, pero la historia que contienen no necesariamente será entendida ni cuestionada. (...) Esta es la cultura de los eventos condimentados. ²¹⁵

Si la gente desconoce los sucesos de su momento y no se interesa por los procesos que le atañen y repercuten sobre ella, no hay posibilidad de que se establezca un nexo analítico que desenmarañe los hilos del discurso artístico, que es doblemente ajeno. Es el proceso surgido de un proceso ignorado de por sí.

²¹⁴ *Idem.* pp. 97.

²¹⁵ *Idem.* pp. 65, 69. [la traducción es mía]

En este tenor comenta Aurora León:

(...) partimos de un hecho: aristocracia y burguesía son las que han permitido la creación del museo que hoy visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada (ampliada con el capitalismo contemporáneo) que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura. A partir de ahora, cuando hablemos de conceptos como democratización, socialización del arte o cultura de masas, entenderemos un matiz gradual, en absoluto un hecho totalizador.²¹⁶

José Luis Barrios cita a Gianni Vattimo para explicar la dinámica de estratificación de los distintos sectores sociales, que ha provocado una fractura entre el arte y la vida cotidiana; los pedazos resultantes son:

(...) el gran arte, el arte no tan grande, lo popular, lo culto y todas esas clasificaciones que lo único que demuestran es el modo en que el arte se ha desarraigado de la vida cotidiana de los individuos y donde se evidencia la forma en que "el arte occidental" sigue siendo en buena medida determinante de un ejercicio de poder que se basa en la memoria como culto a lo legitimado según la tradición de la "gran cultura". (...) ²¹⁷

El Estado actual ha favorecido la complacencia descriptiva más que el análisis crítico de las estructuras humanas. La producción artística en este momento –con sus excepciones– parece una suerte de paisajismo anecdótico, donde no hay un margen de cuestionamiento sino una total pasividad que ve las particularidades y no lo general.

Hay una desconexión entre lo que la sociedad vive y lo que los artistas proyectan. Aunque sí hay un patrón que se repite: esa sensación de impotencia que opta por la apatía y el humor catártico que trivializa.

Prevalece la fragmentación generalizada de ámbitos donde pareciera imposible modificar la tendencia de sacrificar los intereses mayoritarios para ponderar los intereses de una minoría que maneja los recursos financieros y controla toda actividad humana, o al menos su posibilidad de comunicación.

²¹⁶ León, Aurora (1993), *El Museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra. pp. 58.

²¹⁷ Vattimo, Gianni, *Más allá de la interpretación*, Barcelona: Paidós - ICE/UAB, 1995. pp.25; citado en Barrios, José Luis (1999) "Canon y Subversión: El trabajo curatorial entre Rubens y el cuerpo aludido" en *Curare*, No. 14, México, enero-junio 1999. pp. 49.

El sustento de la formación de nuevos públicos radica en la educación, en la incorporación del conocimiento del arte y la experiencia artística en los programas de docencia desde la niñez y hasta la edad adulta:

(...) Cualquier acción encaminada a incentivar la producción artística debe tener como base una acción de educación artística en la comunidad para que sea ella la que demande, exija, pida, valore, sustente y proyecte a sus artistas. (...) ²¹⁸

También es necesario establecer puentes comunicativos entre artistas, personal del museo y el público, que no deriven en los guiones hechizos para las visitas guiadas, sino en programas más amplios desde que se inicia la organización de la exposición hasta que se desmonta.

La familiarización con el arte es un proceso, del mismo modo que lo es aprender una lengua. Las palabras escritas o pronunciadas no tienen un significado en sí mismas. Poco a poco van siendo incorporadas en el rango de eventos percibidos, van tomando un significado y la asociación va siendo establecida; posteriormente estos signos son empleados y manipulados a voluntad.

Respecto a la apreciación del arte y el 'ejercicio del juicio' más allá del gusto inmediato: del mismo modo que un bebé no entiende las palabras desde el primer momento y tampoco las emplea de inmediato, sino que va asimilando los tonos de voz, el volumen, el énfasis y el contexto en que la palabra es dicha y después empieza a repetir y finalmente a utilizarla, así también se van aprendiendo los lenguajes del arte. Esto no sucede de primera intención, sino que mientras más se acuda a la fuente, más se irá ampliando el espectro de interés y el encuentro de significados. Es hasta un tercer momento que se desarrolla el gusto y el espíritu crítico. Dicen Sherman Lee y Eduard Henning:

El museo de arte proporciona un ambiente adecuado para experimentar con las obras de arte. Los objetos estéticos pueden organizarse en modos tales que permitan a la audiencia, experimentar los valores que el hombre ha inventado para dar forma y significado a la vida. (...) ²¹⁹

²¹⁸ "Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" (2002) en <http://www.geocities.com/laesferapublica/territorios.html>

²¹⁹ Lee, Sherman E. y Henning, Eduard B., (1975), " Works of Art, Ideas of Art, and Museums of Art", en *On Understanding Art Museums*, E.U.A.: Columbia University. pp. 30.

Kevin Walsh considera que la oferta cultural debe ser un servicio público otorgado por el Estado, del mismo modo que deben serlo la educación y la salud, que forman parte de los derechos humanos:

Algo tan importante como la preservación y presentación del material cultural debiera considerarse un 'servicio público', la preservación y presentación del material cultural debiera importar por sí mismo, y no por su potencial de generar rentabilidad. Por servicio público entiendo una provisión que se presume esencial, y por esencial quiero que se entienda algo crucial para la calidad de vida de una sociedad dada; desde la salud y los servicios de rescate, hasta la impartición de la educación. La representación del pasado debe considerarse una forma de experiencia educativa. Es fundamental para cualquier sociedad democrática que estos servicios sean otorgados gratuitamente. Para hacerlo ver con más crudeza, el nivel de civilización en cualquier sociedad está relacionado con la estructura presupuestal, y específicamente con el nivel de subsidio público para los servicios educativos.²²⁰

El ejercicio cabal de un derecho demanda también una sociedad capaz de asumir una postura clara al respecto, capaz de exigir cambios y contribuir a su generación. La apatía y la indiferencia son parte de un cúmulo de elementos que están acabando con nuestras instituciones culturales.

²²⁰ **Walsh**, Kevin, *op cit.* pp. 178. [la traducción es mía]

IV.2. VISITANTES DE MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

En la ciudad de México hay visitas obligadas a museos, cualquier estudiante deberá acudir alguna vez en su vida al Museo de Antropología y al Palacio de Bellas Artes, por ejemplo; pero si nos referimos a los museos de arte contemporáneo, no parecieran figurar en ningún programa académico de educación básica ni media.

La presencia de museos es un fenómeno característicamente urbano, aunque existan también los museos de sitio; pero cuando hablamos de museos de arte contemporáneo, podremos notar que su surgimiento está muy relacionado con las ciudades más importantes, donde el flujo económico es mayor y por supuesto donde la oferta educativa es más amplia y tiene un nivel académico más alto; es notable –por ejemplo– que las ciudades fronterizas carecen de espacios de este tipo.

Dominique Liquois comentaba en 1985:

Las clases populares, proporcional y cuantitativamente más importantes, están concentradas en zonas habitacionales en las que las condiciones de vida están reducidas a su mínima expresión. Como las estructuras de difusión cultural, museos, galerías, teatros, librerías, etc. están instaladas en los barrios ricos, en las concentraciones periféricas, marginadas de todo tipo de manifestaciones artísticas, se desarrollaron formas culturales que resultaban de tradiciones populares, reminiscencias del pasado, creencias religiosas y mitológicas, restos de arte popular, sujeta toda esta mezcla a los caprichos del sistema de difusión masiva y a la distribución aleatoria de los excedentes de la sociedad consumista.²²¹

Poco a poco en México han ido surgiendo en distintas ciudades, espacios que albergan muestras de arte contemporáneo, algunos de ellos con una vocación ‘versátil’, que lo mismo presentan el trabajo de los artesanos locales que el trabajo de artistas de otras latitudes, otros

²²¹ *Liquois, Dominique (1985), "Surgimiento de los Grupos" en De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos, México: INBA, Museo de Arte Carrillo Gil. pp. 15.*

por su parte tienen un perfil más definido, por ejemplo: el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, el Museo de Arte de Zapopan, el Jardín Escultórico de Xalapa, etc.

Felipe Lacouture (director del Centro de Documentación Museológica del Instituto Nacional de Antropología e Historia) en entrevista para *Reforma* repasa algunos aspectos notables sobre el desarrollo de los museos en nuestro país. Comenta que hace cuatro décadas existían alrededor de 60 recintos museísticos en toda la República Mexicana, actualmente existen más de 1000. Pero que de entre los poco más de 97 millones de habitantes del país, sólo unos 15 ó 17 millones visitan algún museo, es decir sólo en 15% de la población, mientras que en Francia se registra un 33% y en Alemania un 40%. El Museo Nacional de Antropología, el del Castillo de Chapultepec y el Papalote Museo del Niño reciben 2 millones de personas cada año, mientras que los centros culturales que están fuera de la capital apenas y consiguen congregarse a más de 80 mil visitantes anualmente.²²²

En mayo, <<mes de los museos>>, el periódico *Reforma* publicó un sondeo de público en museos de la ciudad de México²²³ iniciado en el mes de marzo de este mismo año. 2,118 adultos visitantes fueron encuestados.

- 42% afirmó que 'rara vez' o 'casi nunca' asistía a los museos.
- 40% que 'acostumbra hacerlo cada mes'.
- 9% que lo hace al menos cada 2 semanas
- 9% que lo hace semanalmente.

La edad mayoritaria de los encuestados fluctuó entre los 18 y 29 años (44%), y su nivel de escolaridad fue de bachillerato o preparatoria (24%) y licenciatura terminada (22%).

²²² *Riveroll*, Julieta (2002) "Revaloran el papel del voluntariado" en *Reforma*, 18 de septiembre de 2002.

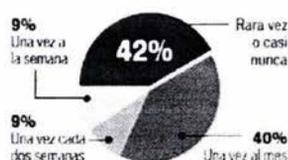
²²³ "Ranking de Museos" en <http://www.reforma.com/flashs/encuestas/museos/>, 11 de mayo de 2003.

El criterio de selección de los 42 museos fue que tuvieran una afluencia mínima de 400 visitantes adultos por semana. Algunos espacios de arte que figuraron en esta selección fueron el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Museo Nacional de Arte, el Museo del Palacio de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Museo Dolores Olmedo Patiño, el Centro de la Imagen, el Museo Rufino Tamayo, el Museo Universitario de Ciencias y Artes-CU y Museo José Luis Cuevas. Ninguno de los museos de esta investigación cubrió el requisito de asistencia.

Ranking de Museos

MENÚ **PERFIL DEL VISITANTE**

¿Con qué frecuencia asiste a museos?



Frecuencia

Ranking de Museos

MENÚ **PERFIL DEL VISITANTE**

Vive usted en...

| | |
|------------------|-----|
| Distrito Federal | 71% |
| Otro Estado | 29 |

Edad

| | |
|--------------|-----|
| 18 a 29 años | 44% |
| 30 a 39 años | 27 |
| 40 a 49 años | 20 |
| 50 o más | 9 |

◀ PROMEDIO: **33 años** ▶ CONTINUAR

Edad

Ranking de Museos

MENÚ **PERFIL DEL VISITANTE**

Su último grado de estudios es:

| | |
|-----------------------------|----|
| Primaria | 4% |
| Secundaria | 9 |
| Preparatoria o bachillerato | 24 |
| Normal | 2 |
| Carrera técnica o comercial | 11 |
| Licenciatura sin terminar | 19 |
| Licenciatura terminada | 22 |
| Posgrado | 9 |

Escolaridad

Resulta de vital importancia que exista un intercambio real entre el público y las instituciones. Las instituciones deben nutrirse de la experiencia del público, y por lo tanto evaluarla, para ofrecer actividades que puedan generar nuevos públicos y satisfacer a los ya existentes. Dice Blanca González Rosas:

Los indicadores culturales son instrumentos metodológicos que establecen vínculos entre la política, el proyecto, el trabajo de los funcionarios y la sociedad. Su elaboración es compleja porque requiere una pluralidad de criterios que abarca aspectos culturales, económicos, administrativos, operativos, informativos e, inclusive, afectivos. Con base en los indicadores se realiza la evaluación de todo el proyecto y, por lo mismo, impactan la efectividad y transparencia de las políticas culturales.

Sin embargo, debido a que un proyecto cultural pertenece al ámbito de los valores simbólicos, su evaluación es compleja y requiere de una interpretación de parámetros cuantitativos y cualitativos en los que la participación de los consumidores es un aspecto prioritario. Otra perspectiva relevante de los indicadores es su pertinencia para lograr negociaciones presupuestales en el ámbito tanto de las políticas públicas como de los apoyos de la iniciativa privada.²²⁴

Desafortunadamente los museos contemplados en esta investigación, cuentan con escasos recursos que les impiden hacer estudios de público a fondo. Aunque en mi opinión es también una cuestión de intereses y de cultura. Existe una política vertical en las instituciones de cultura pues no se toma en cuenta de manera constante, la experiencia del personal que se relaciona con el público, ni la de los visitantes, ni se crean mecanismos de intercambio. No operan de manera democrática.

En un artículo de José Galindo M. para Reforma se cita al director del INBA:

No hay fórmulas para llevar más gente a los museos, agregó Saúl Juárez, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, porque las sociedades cambian; la función de los promotores culturales es precisamente tomar el pulso de esos cambios para adecuar los métodos con que se intenta fortalecer el vínculo entre el museo y el visitante.²²⁵

Sin embargo resulta preocupante que no existan en los museos los dispositivos y métodos adecuados para dar seguimiento a la formación y demandas del público. Cada museo registra la

²²⁴ **González Rosas**, Blanca (2003) "Las deficiencias del Conaculta y del INBA", *Proceso*, no. 1385, 24 de mayo.

²²⁵ **Galindo Montelongo**, José (2003) "Buscan más público para museos" en *Reforma*, 10 de mayo de 2003.

afluencia de visitantes de una forma diferente, sin ningún rigor metodológico, con fines exclusivamente de reporte a las instituciones más altas (INBA, INEGI, etc.), pero no para desarrollar prácticas con el enfoque del público. Considero que sería necesario homogenizar el registro de asistencia y la clasificación de públicos, así como generar mecanismos de evaluación de exposiciones donde el visitante pueda expresar de forma amplia su experiencia y sus intereses, más allá de un simple “me gustó”/“no me gustó”.

Llevar a cabo estos proyectos demanda, en efecto, que se destinen recursos específicos, pero me parece fundamental tener un acercamiento para conocer realmente quiénes visitan los museos, cuáles son sus motivaciones y así, poderlas hacer extensivas hacia otros sectores; también es necesario saber si se están satisfaciendo las expectativas de esos visitantes y generando otras nuevas.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Si en mi planteamiento inicial suponía que, por un lado, el mero hecho de enfrentar una obra de arte implicaba una forma de consumo; es notorio que además de las manifestaciones artísticas los discursos museográficos también poseen sus propios códigos que demandan una decodificación para poder tener una experiencia real con la obra y con el espacio y acceder a la lectura que se propone. Considero en efecto, que los museos en general pueden fungir como facilitadores, pero para el caso de los de arte contemporáneo, las lecturas que una obra puede tener aparentan ser más complejas.

Respecto al papel del público como aval del arte, creo que no hay tal. Considero que actualmente,²²⁶ en primer lugar no son las obras las que se avalan, sino los artistas. Las autoridades avalistas están en el núcleo del aparato artístico y son los coleccionistas, los galeristas, los curadores y en cierta medida los críticos. Una vez que un artista ha incursionado en el circuito tiene carta libre para producir cualquier tipo de obra; lo que no debe descuidar son sus relaciones con estas autoridades; mejor aún, si procura expandirlas.

Las manifestaciones que han llegado al museo (y los de arte contemporáneo no son la excepción) no están ahí para ser sometidas a ninguna clase de juicio. Ese juicio como he dicho es previo. Lo que encontramos en los museos, por reciente que sea, está formándose para ingresar en las filas de la historia; aunque la situación de la cultura en nuestro país, como en la mayor parte del mundo, está en crisis y las instituciones que se encargan de promoverla cuentan cada vez con menos presupuestos y con más vicios.

Respecto a la práctica en los museos que analicé en esta investigación, me interesa hacer algunos comentarios. Como he esbozado, aunque no con toda claridad, la actividad curatorial

²²⁶ No quiero que se entienda que es una característica novedosa, sino más bien una situación agudizada.

CONCLUSIONES

en este momento parece estar un poco detenida. Algunos de los espacios que analicé están acogiendo muestras 'importadas', en lugar de generar discursos propios. Esta situación se debe a que es menos costoso acoger exposiciones 'ya armadas' por decirlo de algún modo, en vez de organizar una exposición al 100 %, que demanda una infraestructura con la que no cuentan los museos en este momento.

Una situación recurrente en los espacios que componen esta tesis, es que la carencia de recursos, los ha obligado a interrumpir o posponer proyectos y actividades básicas para cualquier museo. Por ejemplo:

- La conformación y organización de centros de documentación donde realmente todo el material sea de acceso público.²²⁷
- La adquisición de libros, revistas, videos y publicaciones para los centros de documentación.
- La publicación de catálogos de las exposiciones, que poco a poco han disminuido.
- El seguimiento de prensa, accesible también al público.
- La producción de materiales que complementen las visitas, y que el público pueda o no consultarlos, pero que al menos exista esa posibilidad.
- Algunos museos mantienen actualizada su página web, pero no cuentan con un archivo histórico accesible. Algunos otros como X Teresa tienen un sitio que no ha sido actualizado en años. El MUCA-Roma no cuenta con un espacio en internet.

Creo que de modo sutil tal vez, pero inefable al mismo tiempo, el registro de la actividad cultural en nuestro país se está perdiendo en el olvido. Entre la desorganización de los centros de documentación, la inconstancia en los programas de documentación, la burocracia y la falta de infraestructura; la información con la que se cuenta no es accesible y en estos términos es como si no existiera.

²²⁷ Uno de los casos más afortunados es la biblioteca del Museo Carrillo Gil, cuyo catálogo está prácticamente disponible en su totalidad y organizado de forma clara y accesible; además de que labora en un horario fijo y siempre hay alguien apoyando a los lectores.

Para ampliar la oferta cultural, y no me refiero a crear nuevos espacios, es necesario dar un giro en el manejo de presupuestos. Es sabido que la UNESCO establece que cada país debe destinar mínimamente el 8% de su Producto Interno Bruto a la educación, y que México está muy por debajo de esta cláusula (5.3 %).²²⁸

Encuentro paradójico el hecho de que el Estado aparentemente asuma que la cultura es una prioridad en la conformación de una sociedad democrática, pero al mismo tiempo no tenga una política cultural definida, ni una programación coherente cuya metodología se encamine al crecimiento cívico-ético-intelectual de los ciudadanos, ni instrumentos para conocer a sus pobladores y sus demandas; ni tampoco se aventure a reconocer las demandas de su comunidad artística en un sentido amplio, y por lo tanto sólo satisfaga los intereses de un pequeño sector. Ese panorama hace parecer injusto que se erogue cualquier suma si sólo favorece a un grupo que además podría patrocinar su afición.

Ante la reducción -constante y contundente- de los presupuestos otorgados a los museos y a todos los rubros de cultura, sus dirigentes se han visto en la necesidad de acudir a instancias con poder adquisitivo, como las empresas e industrias de la iniciativa privada. Los museos se están convirtiendo en centros de promoción de productos. Baste la imagen de la decoración de las escalinatas del Palacio de Bellas Artes durante la exposición de Eduardo Chillida, con tremendos pendones de Alpura y Bimbo, mucho más llamativos que cualquier otro elemento visual en la escena.

Creo que es un hecho que hay que asumir, la necesidad de buscar nuevas fuentes de financiamiento para la cultura y para los propios museos, pero también hay que reconocer que no debe transferirse la autoridad de las políticas culturales a esos patrocinadores. México es un país con una economía débil y por lo tanto hacerlo sería sectarizar aún más la posibilidad de acceder a la cultura y convertir el derecho al cocimiento en un producto. Además el sector inversionista tiene en mente un objetivo básico que es la rentabilidad de cualquier proyecto que se les ofrezca.

²²⁸ Ver "El PIB y la educación" (Comunicado 62), Observatorio Ciudadano de la Educación <http://www.observatorio.org/comunicados/comun62.html>

Un caso que me parece sumamente interesante es el de *Jumex* y su ahora tan reconocida colección. Durante los últimos meses, tiene una presencia permanente en las exposiciones de los distintos museos de arte contemporáneo, y participa no sólo como patrocinador, también concede piezas en préstamo. Para los coleccionistas, 'mover' sus piezas y hacerles difusión, hace que incrementen su valor en el mercado, y disponer de repente de casi cualquier espacio de exposición, me parece ciertamente sospechoso; aunque es prácticamente evidente la intención que subyace.

Considero fundamental ofrecer un panorama crítico sobre lo que se expone en los museos y abolir ese discurso que orilla al público a asumir que todo lo que está frente a él, estando dentro de un museo o de cualquier representación enmarcada en la lógica de museo (por ininteligible que resulte su discurso), debe ser reconocido como obra de alta calidad o, antagónicamente, como extravagancias ridículas que "*podía hacer mi sobrinito*", citando una frase que distinguió el umbral de la biblioteca del MACG durante varios años.

Creo que es necesario tomar una postura definida respecto al papel de la cultura en nuestro país. Las exposiciones que presentan los museos de arte contemporáneo están dirigidas a un sector especializado, muy definido y pequeño al mismo tiempo. El grueso de la población no está formado en el mundo del arte, y las exposiciones no ofrecen marcos referenciales amplios que involucren al espectador o que tomen en cuenta sus demandas.

Sería deseable que cada museo contara con una especie de *área propedéutica* donde se ponga en antecedentes al público no-experto sobre los distintos géneros, la ruptura de límites entre géneros y el fenómeno que caracteriza al arte contemporáneo. Estas salas podrían ofrecer nuevos discursos curatoriales (como precedente para las otras exposiciones) que saltaran a las repetitivas fórmulas -que además casi siempre son falaces- sobre las metáforas, los simbolismos y la expresividad desbordante: ¿qué hay de expresivo en interactuar con un monitor de computadora o en los juegos binarios del net art?

Es vital generar interfaces más dinámicas que subviertan los modelos tradicionales de experiencia estética. Ejemplos como el planteado en el capítulo IV.1 abundan y hacen evidente

que es necesario buscar nuevas dinámicas dentro del museo, que desde la manera en que son curadas contemplen la existencia y las inquietudes del público. Además es necesario capacitar y sensibilizar al personal que custodia estos recintos, lo mismo que a los políticos y a nuestros supuestos representantes, para que se tomen en cuenta las iniciativas culturales y se dé cabida a más creadores y a más público.

Los departamentos de curaduría no se ven en la situación de atender al público directamente y los en cambio los de servicios educativos, tienen que armar guiones para las visitas guiadas, que generalmente resultan reiterativos y escuetos, y la visita, casi siempre aburrida y restringida; pero para aquel visitante que arriba sin referencia alguna a la exposición, constituye una alternativa inmediata.

Las actividades en materia cultural debieran analizarse por representantes electos en procesos democráticos, además especializados en el área y dedicados a estos asuntos en particular. Los integrantes de las comisiones especiales de las cámaras, no tienen proyectos puntuales en este rubro, sino que adoptan sus funciones circunstancialmente; por otro lado, la mayor parte de las decisiones relacionadas con el manejo de la cultura son tomadas en forma vertical.

Creo que este proyecto es susceptible de muchas mejoras y también que da lugar a más investigaciones con mayor profundidad. Espero personalmente dar continuidad a este trabajo.

Creo que es muy importante recuperar estos espacios, pero que esta labor está concatenada con toda una serie de factores que es también crucial reencaminar, como la educación, no sólo de públicos sino también de artistas.

Mientras no se asuma que la cultura (sea lo que sea que se fomente, esté o no incluido el arte) tiene una repercusión en la forma de actuar y concebir el mundo; seguirá siendo una mera práctica simuladora propia del ámbito político. Si las instituciones culturales son utilizadas como instrumentos de legitimación del poder y no como parte integral del desarrollo social, los museos no podrán funcionar con un carácter auténticamente público y enriquecedor, sino sólo como ornamento y, en el mejor de los casos, como centros de actividad para una élite.

CONCLUSIONES

No sugiero de ninguna manera que desaparezcan los museos de arte contemporáneo, ni ninguno otro. Creo por el contrario que se deben renovar las dinámicas de este modelo de institución y promover un intercambio real entre todas las partes involucradas: dirigentes, curadores, público, visitantes, no-visitantes y artistas. Es necesario buscar formas más creativas de tocar las conciencias de todos los personajes que acabo de mencionar.

FUENTES CONSULTADAS

• BIBLIOGRAFÍA

- 1) **Bazin**, Germain (1969), *El tiempo de los museos*, Barcelona: Daimón.
- 2) **Crimp**, Douglas (1983), "On the Museum's Ruins", en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic (Essays in Postmodern Culture)*, Washington: Bay Press. pp. 43-56.
- 3) **Danto**, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, España: Paidós.
- 4) **Fernández**, Miguel Ángel (1988), *Historia de los Museos en México*, México: Promotora de Comercialización Directa.
- 5) **Gallardo** Esparza, Luis (2000) "Posibilidad abierta", en *Memoria 1999-2000*, México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Roma – Universidad Nacional Autónoma de México. pp.9-13.
- 6) **García Canclini**, Néstor (1987), "Museos y Público: Cómo Democratizar la Cultura", en Ester Cimet, et al, *El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)*, México: INBA, Cenidiap, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, no. 3. pp. 49-64.
- 7) **Heidegger**, Martin (2000), "El origen de la obra de arte", en *Caminos de Bosque*, Madrid: Alianza Editorial. pp. 11-59.
- 8) **Hudson**, Keneth,
(1987)
 - "Fertilization and cross-fertilization in the museum world", en *Museums of Influence*, United Kingdom: Cambridge University Press. pp. 1-17.
 - "The antiquarians and the archaeologists", en *Museums of Influence*, United Kingdom: Cambridge University Press. pp. 18-38.
 - "Temples of art" , en *Museums of Influence*, United Kingdom: Cambridge University Press. pp. 39-64.
- 9) **Lacouture**, Felipe (1980), *Historia de los Museos de la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México*, México: SEP. pp. 1-7 y 165-170.
- 10) **Lee**, Sherman E. y Eduard B. Henning, (1975), " Works of Art, Ideas of Art, and Museums of Art", en *On Understanding Art Museums*, E.U.A.: Columbia University. pp. 5-33.

- 11) **León**, Aurora (1993), *Museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Ed. Cátedra.
- 12) **Liquois**, Dominique, et al (1985), *De los Grupos los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México: INBA, Landucci Editores.
- 13) **Lozano**, Luis-Martín y María José Fernández (1998-99), "Definiendo los noventa: arte contemporáneo de México, a fin de siglo" en *In the 90's Mexican Contemporary Art*, New York: Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, CONACULTA, Fideicomiso para la Cultura México USA. pp.114-115.
- 14) **Manrique**, Jorge Alberto
(2001)
- "Actualidad Gráfica, Panorama Artístico", en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 109-111.
 - "Artes plásticas y cultura nacional" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 113-119.
 - "Artistas en tránsito. México, 1980-1995" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 185-195.
 - "El arte contemporáneo en México" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 75-81.
 - "El mecenazgo" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 145-154.
 - "Introducción al arte contemporáneo de México" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV.
 - "Las galerías de arte" en *Una visión del arte y de la historia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, tomo IV. pp. 131-144.
- 15) **McClellan**, Andrew (1993) "The Museum and its Public in Eighteenth-Century France", en Bjurström, Per (ed.), *The genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Stockolm, Nationalmuseum. pp. 61-80.
- 16) **Moles**, Abraham (1975) *Teoría de los objetos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- 17) **Muñoz**, Víctor (1997) "¿Qué hace ese hombre ahí dentro?", en *Cronología del performance 1992-1997*, México: INBA, Ex Teresa. pp. 13-15.

- 18) **Prada**, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna*, Madrid: Fundamentos.
- 19) **Reyes Palma**, Francisco (1987), "Acción cultural y público de museos de arte en México 1910-1982", en *El público como propuesta (Cuatro estudios sociológicos en museos de arte)*, Col. Artes Plásticas, Serie Investigación y documentación de las artes, no. 3, México: INBA – Cenidiap. pp. 15-48.
- 20) **Sánchez Crespo**, Osvaldo (coord.) (2000) *Arte Contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil*, México: INBA, Landucci Editores.
- 21) **Tarcisio**, Eloy (1997) "El performance en México", en *Cronología del performance 1992-1997*, México: INBA, Ex Teresa. pp. 9-11.
- 22) **Ulrich Obrist**, Hans (2002) "¿Laboratorios, dudas, utopías concretas?", en *Intercambio de Experiencias en el Arte Contemporáneo. Crónicas, Controversias y Puentes (Memoria del Primer Simposio Internacional de Teoría Sobre Arte Contemporáneo)*, México: CONACULTA, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo. pp. 46-55.
- 23) **Villela Mascaró**, Pilar (2001) *Discursos y Arte Alternativo en México en los Noventa: una aproximación crítica*, tesis para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales.
- 24) **Walsh**, Kevin (1992), *The Representation of the Past*, London: Routledge.
- 25) **Waterfield**, Giles (1993), "The development of the Early Art Museum in Britain", en Bjurström, Per (ed.), *The genesis of the Art Museum in the 18th Century*, Stockholm: Nationalmuseum. pp. 81-111.
- 26) **Wolfe**, Tom (1999) *La palabra pintada*, Barcelona: Anagrama.

• CATÁLOGOS

Alternancias. La generación intermedia de pintores mexicanos, México: INBA - Museo de Arte Moderno, diciembre 1985- febrero 1986.

Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas (Sección Pintura), Palacio de Bellas Artes- INBA-SEP, 1980.

Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas (Sección Crítica de Arte), Palacio de Bellas

Artes-INBA-SEP, México.

Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance, México: CONACULTA, INBA-XTAA, 2001.

Daniel Buren: Selección 2. Cabañas Estalladas 2000 (trabajos situados), México: CONACULTA, INBA-Laboratorio Arte Alameda, 30 de abril-30 junio de 2002.

Eder Santos | Takahico Iimura, México: CONACULTA, INBA-Laboratorio Arte Alameda, 2001.

Memoria 1999-2000, México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Roma – Universidad Nacional Autónoma de México.

Memoria 2001, México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Roma – Universidad Nacional Autónoma de México.

Memoria 2002, México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Roma – Universidad Nacional Autónoma de México.

Trast tiempo. Nueva Pintura Mexicana, México: INBA - Museo de Arte Moderno, diciembre 1983.

• HEMEROGRAFÍA

- 1) **Audiffred**, Miryam (2000) "La política cultural, supeditada al ejercicio del poder presidencial", ***La Jornada***, jueves 11 de mayo de 2000.*
- 2) **Barrios**, José Luis (1999) "Canon y Subversión: El trabajo curatorial entre Rubens y el cuerpo aludido" en ***Curare***, No. 14, México, enero-junio 1999. pp. 43.
- 3) **Casas** Cabrera, Gabriela (2001) "De pinacoteca a laboratorio", ***Humanidades***, no. 204, 7 de febrero. pp.
- 4) ***Curare***, no. 2, abril 1992. pp. 76.
- 5) **Debroise**, Olivier (1992) "Reestructuración" en ***CURARE***, no. 1, enero 1992. s/p
- 6) "Entrevista a Guillermo Santa Marina" en ***Poliéster (L.A. Cruzando Fronteras)***, no. 1, primavera 1992. pp. 48.

* Estas notas periodísticas fueron consultadas a través de internet.

- 7) **Galaz**, Lourdes (2000) "Por orden de Los Pinos", *La Jornada*, Sección Página 9, 29 de marzo.*
- 8) **Galindo** Montelongo, José (2003) "Buscan más público para museos" en *Reforma*, 10 de mayo de 2003.*
- 9) **García**, Adriana y Edgar Alejandro Hernández (1999) "Planean convertir al Munal en un "Louvre mexicano" ", *El Universal*, sección Cultura, sábado 18 de diciembre de 1999.*
- 10) **Glezz**, Mary Carmen (2002) "Un hábitat de exploración auditiva", en *Reforma*, Suplemento Primera Fila, 7 de junio del 2002.*
- 11) **Goldman**, Schifra (1978) "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación (1955-1965)" en *Revista Plural*, no. 85, octubre. pp. 35-44.
- 12) **González Rosas**, Blanca (2003) "Las deficiencias del Conaculta y del INBA", *Proceso*, no. 1385, 24 de mayo.*
- 13) **González Rosas**, Blanca (2003) "Las becas del Fonca para jóvenes creadores", en *Proceso*, No. 1397, México, agosto 11.
- 14) **Jiménez Bernal**, Gabriela (2002), "Necesario, definir rumbo del Carrillo Gil", *El Universal*, viernes 13 de septiembre de 2002.*
- 15) **Jiménez**, Arturo (2003) "De Düsseldorf a la Santa María la Ribera", en *La Jornada*, sección Cultura, 26 de enero.*
- 16) **Medina**, Cuauhtémoc (2002) "Debates sobre el rol curatorial", en *Reforma*, Sec. El Ojo Breve/Cultura, México, enero 30. pp. 4C.
- 17) "Museo del Chop: 25 años de albergar arte alternativo y popular", en *Gaceta UNAM*, 27 de noviembre de 2000. pp. 15-17.
- 18) **Orozco**, Gabriel (1992), "La nación del arte", en *Curare*, no. 2, México, abril 1992. pp.77.
- 19) "Parallel Project (Entrevista a Patricia Ortiz Monasterio, curadora de la Galería OMR)" en *Poliéster (L.A. Cruzando Fronteras)*, no. 1, primavera 1992. pp. 6.
- 20) **Prieto**, Antonio (2001), "Escenas liminales", en *El Ángel*, revista cultural del periódico *Reforma*, 14 de octubre.*
- 21) **Riveroll**, Julieta (2002), "Revaloran el papel del voluntariado" en *Reforma*, 18 de septiembre

* Estas notas periodísticas fueron consultadas a través de internet.

de 2002.*

22) **Traba**, Martha (1982), "Preferimos los museos" en *Sábado. Uno más uno*, no. 247, México, 31 de julio. Pp. 15.

23) **Velázquez Yebra**, Patricia (2000) "De Pinacoteca Virreinal, a laboratorio de arte" (entrevista con Paloma Porraz), en *El Universal*, Sección Cultura, 14 de septiembre.*

24) **Wario**, Bertha (2002) "Sufre arte moderno escasez de público (Entrevista a Yishai Jusidman)" en *Reforma*, 27 de septiembre de 2002.*

● PONENCIAS

1) **Aedo**, Tanya (2002) "El museo como interfaz", *Simposio El Museo como Recurso Didáctico*, Museo Nacional de Arte, mayo 24.

2) **Aranda**, Carlos (2002) "Conclusiones", *Simposio El Museo como Recurso Didáctico*, Universidad Latinoamericana, mayo 25.

● SITIOS CONSULTADOS EN INTERNET

2) **Brea**, José Luis (2001) "El teatro de la resistencia electrónica" en http://www.ideasapiens.com/artes/estetica/teatro_%20resistencia%20electronica.htm

3) "El PIB y la educación" (Comunicado 62), Observatorio Ciudadano de la Educación <http://www.observatorio.org/comunicados/comun62.html>

4) **Goldman**, Schifra (1995) "Performance in the Danger Zones" en <http://cuarto.quenepo.org/master/biblio/perform/shifra/>

5) <http://www.eluniversal.com.mx>

6) <http://www.andreareosengallery.com>

7) <http://www.artelamedia.inba.gob.mx>

8) http://www.bronxriverart.org/artemio_popup.html

- 9) <http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/xteresa/objetivo.html>
- 10) <http://www.chopo.unam.mx/>
- 11) <http://www.jornada.unam.mx>
- 12) <http://www.macg.inba.mx>
- 13) <http://www.proceso.com>
- 14) <http://www.reforma.com>
- 15) **Montoya**, Mónica (2001) "Arte Mexicano de los 90's" en <http://www.arts-history.mx/2001/semanario-info/06arte/038-20010621.html>
- 16) **Moyssén**, Xavier (2001) "De los Tres Grandes a ... ¿? El arte contemporáneo en México", **Matices**, no. 29, primavera. En: <http://www.matices.de/29/arte.htm#oben>
- 17) Nuevos territorios. Reflexiones en torno a las prácticas artísticas independientes" (2002) en <http://www.geocities.com/laesferapublica/territorios.html>
- 18) **Reyes Palma**, Francisco (2001), "La noche de la iguana. Coleccionar para los museos del nuevo milenio", en **Panoramas** <http://www.arts-history.mx/panoramas/iguana.htm>
- 19) **Saltz**, Jerry (1999), 'Inside the Job', en <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz5-13-99.asp>
- 20) **Santamarina**, Guillermo, Presentación en <http://www.arts-history.mx/museos/xteresa/presentacion.html>
- 21) **Schmilchuk**, Graciela (2001), "Paradigmas" en **Panoramas** <http://www.artshistory.mx/panoramas/paradigmas.htm>
- 22) **Sepúlveda**, Luz María (1999) "Las Artes en los Años 90" en http://www.replica21.com/archivo/s_t/45_sepulveda_artesvisuales.html
- 23) **Springer**, José Manuel (2002) "Un intercambio de experiencias en el arte contemporáneo " en http://www.replica21.com/archivo/s_t/97_springer_sitrc.html