



Universidad Nacional Autónoma de México

---

---

Facultad de Filosofía y Letras

IDENTIDAD-IDENTIDADES

Un análisis desde México del fenómeno  
artístico contemporáneo (1985-1995)

Tesis que para obtener el título de  
Doctora en Historia del Arte  
presenta:

Flavia González Rossetti



México, D.F.

2006



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.

## **Dedicatorias y Agradecimientos**

Dedico este trabajo a mi amado Mauricio por su paciencia y su incondicional apoyo. A Cayetano y Manuela mis adorados hijos, y a mi queridísima mamá.

Quiero agradecer especialmente a Karen Cordero Directora de esta tesis por su constante apoyo, el cariño y la paciencia que dedico a mi proyecto.

A Silvia Gruner quien compartió largas horas de reflexión acerca de este tema.

Y a las siguientes personas que fueron muy importantes para que yo pudiera sacar adelante esta tesis: Sara y Ana Florentino, la familia Monterde, Luz Maria Sepúlveda, Olivier Debroise, Ruben Ortiz y Francis Alys y a los que me ayudaron con sus consejos y entusiasmo para concluir este trabajo.

Agradezco a quienes leyeron esta tesis y me brindaron sus comentarios y atinadas correcciones: Maestro Jorge Alberto Manrique, la Maestra Rita Eder, la Doctora Deborah Dorotinsky, la Doctora Julieta Ortiz y la Doctora Elia Espinoza.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>0.1 El Juego.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Tablero: Descripción del juego y de sus participantes.....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Exposiciones internacionales.....</b>	<b>29</b>
<b>1.2 Bienales.....</b>	<b>44</b>
<b>1.3 Museos.....</b>	<b>53</b>
<b>1.4 Espacios alternativos.....</b>	<b>58</b>
<b>1.5 Circuitos comerciales.....</b>	<b>63</b>
<b>1.6 EL artista.....</b>	<b>73</b>
<b>2. Glosario.....</b>	<b>77</b>
<b>2.1 Chicano.....</b>	<b>79</b>
<b>2.2 Cuerpo.....</b>	<b>83</b>
<b>2.3 Cultura.....</b>	<b>87</b>
<b>2.4 Deconstrucción.....</b>	<b>90</b>
<b>2.5 Desterritorialización.....</b>	<b>94</b>
<b>2.6 Diferencia.....</b>	<b>98</b>
<b>2.7 Esquizofrenia.....</b>	<b>102</b>
<b>2.8 Globalización.....</b>	<b>105</b>
<b>2.9 Hibridez.....</b>	<b>109</b>
<b>2.10 Identidad cultural.....</b>	<b>114</b>
<b>2.11 Identificación.....</b>	<b>117</b>
<b>2.12 Ideología.....</b>	<b>121</b>
<b>2.13 <i>Kitsch</i>.....</b>	<b>125</b>

<b>2.14 Mestizaje.....</b>	<b>129</b>
<b>2.15 Modernidad-Modernización-Modernismo.....</b>	<b>132</b>
<b>2.16 Multiculturalismo.....</b>	<b>136</b>
<b>2.17 Nacionalismo.....</b>	<b>140</b>
<b>2.18 Neobarroco.....</b>	<b>144</b>
<b>2.19 Nómada.....</b>	<b>148</b>
<b>2.20 (El) Otro.....</b>	<b>152</b>
<b>2.21 Posmodernidad.....</b>	<b>156</b>
<b>2.22 Saturación social.....</b>	<b>161</b>
<b>2.23 Sexual.....</b>	<b>165</b>
<b>2.24 Sincretismo.....</b>	<b>169</b>
<b>2.25 Solipsismo.....</b>	<b>172</b>
<b>2.26 Subjetividad.....</b>	<b>175</b>
<b>2.27 Tercer Mundo.....</b>	<b>179</b>
<b>3. Reglas del juego.....</b>	<b>185</b>
<b>4. Estrategias y juegos seleccionados.....</b>	<b>191</b>
<b>4.1 Ficha azul: Silvia Gruner.....</b>	<b>193</b>
<b>4.2 Ficha roja: Rubén Ortiz.....</b>	<b>206</b>
<b>4.3 Ficha verde: Francis Alÿs.....</b>	<b>227</b>
<b>Conclusión general. Desenlace.....</b>	<b>241</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>255</b>
<b>Hemerografía.....</b>	<b>271</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura # 1. Tablero del juego de Serpientes y Escaleras,  
s/f.....Pág.277  
Impreso en cartón, 30 x 40 cm. Dominio popular, México.
- Figura # 2. Tablero de juego hindú,  
1834.....Pág.277  
Gujarat, Colección del Museo Calico Museum of Textiles,  
Ahmadabad.
- Figura # 3. Tablero de juego hindú, siglo  
XIX.....Pág.278  
Rajastán, Colección Victoria & Albert Museum, Londres.
- Figura # 4. Tablero de juego del “Destino”,  
1895.....Pág.278  
Inglaterra, Colección del Bethnal Green Museum of Childhood,  
Londres.
- Figura # 5. Silvia Gruner, *El vuelo*,  
1989.....Pág.279  
Instalación en el ex convento del Desierto de los Leones,  
Ciudad de México.
- Figura # 6. Silvia Gruner, *In Situ*,  
1995.....Pág.279  
Video 14 min.
- Figura # 7. Silvia Gruner, *Cubiertos*,  
1996.....Pág.280  
(detalle). Fotografía a color 140 x 100 cm.  
Instalación en la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.
- Figura # 8. Silvia Gruner. *No jodas con el pasado porque te puedes embarazar*,  
1995.....Pág.280  
Fotografía a color 41 x 51 cm c/u (serie de 9).

- Figura # 9. Rubén Ortiz, *La diabla cola loca*,  
1997.....Pág.280  
Polímero sobre poliéster (ejecutado por Ricardo Torres),  
196.25 x 481.25 cm.
- Figura # 10. Rubén Ortiz, *Tacos ovni/NASA Tacos*,  
1993.....Pág.281  
Ciudad de México. Fotografía impresa en Fujiflex SG, 50 x 60 cm.
- Figura # 11. Rubén Ortiz, *Patria o muerte, venderemos/Art & its Double: Sandino  
and Mickey in a Restaurant*,  
1991.....Pág.281  
Ciudad de México. Fotografía impresa en Fujiflex SG, 50 x 60 cm.
- Figura # 12. Rubén Ortiz, *Bart Sánchez*,  
1993.....Pág.282  
Óleo sobre conglomerado, 48.75 x 40.00 cm.
- Figura # 13. Francis Alÿs, *El colector*, 1991-  
1992.....Pág.282  
Documentación fotográfica, en colaboración con Felipe Sanabria,  
Ciudad de México.
- Figura # 14. Francis Alÿs, *Turista*, 1996.....Pág.283  
Documentación fotográfica, Ciudad de México.
- Figura # 15. Francis Alÿs, *La gotera*, 1995.....Pág.283  
Documentación fotográfica, São Paulo.
- Figura # 16. Francis Alÿs, *El loop*,  
1997.....Pág.284  
The loop, iNSITE97, San Diego.
- Figura # 17. Francesco Clemente, *Sorrow*,  
1994.....Pág.284  
Grabado al agua fuerte, impreso por Meter Kneubühler, en papel  
vitela hecho a mano, 29.00 x 20.50 cm, Zurich.

## INTRODUCCIÓN

...la historia del arte... antes de buscar la motivación antecedente de un hecho o conjunto de hechos está obligada a definir los hechos... (sin embargo) no existe una objetividad, sino que existe solamente la coherencia de la perspectiva con la que se los interroga, del horizonte dentro del cual se les estimula para que respondan...<sup>1</sup>

El arte del siglo XX se caracteriza por la proliferación de corrientes y tendencias, la diversidad de todo tipo de objetos considerados como "arte", la multiplicidad de experimentaciones y de exploraciones a las que se han librado los artistas, así como por la variedad de medios utilizados. Asimismo, hay que notar la importancia que se ha dado a manifestaciones plásticas cuyos parámetros estéticos y sociales difieren de los del arte occidental consagrado, tendencia que ha ampliado considerablemente las fronteras del arte; arte primitivo, popular, *naïf*, **chicano**, entre otros, forman parte ahora del Arte –con mayúscula– reconocido. Las categorías artísticas y estéticas tradicionales se replantean, se redefinen y se ponen en duda. Debates sobre la identidad en el arte, sus posibilidades formales y conceptuales, y su esencia y alcance, son ahora más comunes en las esferas de la investigación del arte contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 18.

En los años ochenta, el análisis del concepto de identidad en América Latina generó mucho interés y polémica; prueba de ello es el gran número de coloquios y seminarios sobre este tema que se llevaron a cabo en varios países del continente en ese periodo, por ejemplo: el Encuentro "Artes Visuales e Identidad en América Latina", en México, en 1982; "Arte e identidad en América Latina", en São Paulo, en 1991; "Arte, Historia e Identidad en América", en Zacatecas, en 1993, organizado por el IIE-UNAM, e "Identidades, políticas e integración regional", en Montevideo, en 1993.

En las últimas décadas, un gran número de investigadores y críticos se ha preocupado por dismantelar las consignas sobre lo que se había venido definiendo, desde principios del siglo XX, como "lo mexicano" o "lo latinoamericano" en el arte. En México, el caso es especialmente delicado cuando pensamos en las estrategias de reafirmación de una **cultura** o de una "identidad mexicana", fabricadas por preceptos oficiales y apoyadas por élites privadas, con intereses particulares más bien de índole económicos. En el ámbito artístico y cultural, esta situación se ha traducido en la creación y promoción de un sinnúmero de museos, exposiciones y programas de televisión y el impulso a un pretendido mercado del arte, con el fin de reafirmar la "buena salud" de la "identidad nacional".

En otras esferas, y como consecuencia del desafío posmoderno tanto al concepto como al hecho de las fronteras, en el transcurso del tiempo histórico que corresponde a esta tesis creció considerablemente el interés –sobre todo en Estados Unidos, aunque también en Europa– por el arte de las minorías étnicas y por los discursos de reivindicación personal, de género y de diversos grupos

políticos marginados. Los museos y las galerías comenzaron a exponer con más frecuencia artistas de orígenes "periféricos", y el mercado del arte latinoamericano se amplió considerablemente.

Asimismo, el **multiculturalismo** se impuso como criterio de selección para el otorgamiento de becas a artistas e instituciones latinoamericanas, por parte de organismos del Primer Mundo que, tradicionalmente, habían limitado su esfera de acción a los países desarrollados. Ejemplos de esto son los apoyos dados por la Rockefeller Foundation, la Getty Foundation, el Lila Acheson Wallace-Reader's Digest Fund, entre otros, a programas sobre y en América Latina, así como su incrementada promoción de intercambios culturales.

Hay que señalar también que los procesos de "transnacionalización económica y simbólica", como los define Arjun Appaduari<sup>2</sup>, han modificado considerablemente el concepto de identidad asociado primordialmente a lo nacional, a través de las redes de comunicación, las transacciones económicas y el desarrollo del turismo cultural. Ya no podemos dejar de notar que el arte del final del siglo XX está sujeto a relacionarse con objetos de múltiples procedencias, mensajes enviados de todo el mundo a través de los *mass media* y las redes computarizadas, y con personas procedentes de muy diversos países. Los objetos de arte se desplazan, se transportan, se importan y se exportan, por las necesidades de los coleccionistas, del comercio, de los museos, de las exposiciones y, por qué no, como *souvenirs*, con mucha mayor rapidez que en el siglo pasado, y a través de medios

---

<sup>2</sup> Arjun Appaduari, "Disjuncture and Difference in Global Cultural Economy", en Mike Featherstone (ed), *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Newburg Park-Nueva Delhi, Sage Publications, 1990.

mucho más diversos. El aumento de la inversión extranjera y de las transacciones comerciales internacionales facilita también este fenómeno contemporáneo.

En este mismo sentido, dentro del tema de la identidad del artista en el arte cabría añadir los efectos de esta "cosmopolización" de los creadores, a través de las grandes exposiciones y las bienales y la extensión del mercado del arte con las ferias internacionales de arte contemporáneo, así como sus propios viajes, cada vez más frecuentes, al extranjero. Hace falta interrogarse acerca de las consecuencias y los paradigmas que esta apertura planetaria ha provocado, y sobre las relaciones que ahora se establecen, simulan o inventan, entre los artistas y este complejo sistema cultural que he venido describiendo. La paradoja es que, en el mundo del arte en el periodo que nos compete, la heterogeneidad se presente como una "homogeneidad de la diversidad".

Frente a esta deslocalización geográfica, los artistas mexicanos, al igual que los del resto de Latinoamérica o de países africanos o del Oriente, se vieron "obligados" a elaborar un trabajo que correspondiera a esta situación. Su contenido no podía reducirse solamente al discurso de una nación, sino que debía referirse a identidades más propias, personales y, al mismo tiempo, globalizadoras en el sentido de formar parte de este nuevo orden mundial. La redefinición de los conceptos de identidad se vuelve entonces más importante que nunca, pues ya no se puede establecer una relación con la identidad propia en relación con la pertenencia cultural, sino como una reacción a la multiplicidad y la dispersión de las **culturas**, es decir, como una interpretación mucho más personal y actual.

Dentro de este contexto, en este trabajo me propuse analizar si los conceptos en boga durante la década que compete esta tesis, para aproximarse al arte contemporáneo, el del **multiculturalismo** y el de "políticas de identidad", como lo políticamente correcto, constituyeron –como lo plantea George Yúdice– un "desplazamiento –cuando no un desdibujamiento– de fronteras: no sólo las geográficas, sino, más importantes, las culturales, conceptuales, institucionales, económicas, etcétera". Yúdice argumenta que estas tendencias presentan un riesgo para las **culturas** del llamado **Tercer Mundo** y, en especial, de América Latina, al adoptarse sus preceptos sin contar con las condiciones que le dieron lugar en Estados Unidos. Para él, el peligro estriba en "reproducir imperialismos culturales históricos".<sup>3</sup>

El riesgo planteado por Yúdice parece muy real cuando pensamos en las consecuencias de esta idea del **multiculturalismo** para algunas exposiciones de arte, en las que la voluntad de exhibir democráticamente tanto artistas periféricos como no periféricos, con el fin de valorar su arte de forma igualitaria, se combina con un deseo de que los artistas periféricos mantengan sus características de identidad local, es decir, que exhiban su "ser indígena", su negritud, su exotismo, de manera que impidan otros tipos de lecturas de su trabajo. Un claro ejemplo de esto es la exposición *Magiciens de la Terre*, organizada por el Centro Georges Pompidou de París, en 1989, en la que México estuvo representado por el pintor Julio Galán y por los "artesanos", los hermanos Linares con sus alebrijes.

---

<sup>3</sup> George Yúdice, "El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural", ponencia presentada en el coloquio "Arte, historia e identidad en América Latina", Zacatecas, 1993.

Al analizar en el capítulo 1 de esta tesis varias muestras y exposiciones internacionales, en las que participa al arte mexicano y/o el latinoamericano, se percibe que, a pesar de las buenas intenciones de muchos curadores, críticos e investigadores, es muy difícil evitar la yuxtaposición del arte popular y el Arte –con mayúscula–, escapar de viejos clichés como el de los "talentosos mexicanos" inspirados por su pasado, y criticar la idea de continuidad artística entre varias épocas históricas, para tratar de abordar el arte contemporáneo en el México del siglo XX desde otra perspectiva.

No podemos negar las constantes referencias al pasado, ya sea prehispánico o popular, hechas por artistas desde 1920 hasta nuestros días. Creadores de la talla de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo y Rufino Tamayo, por mencionar sólo algunos de los más conocidos, eran influidos e incluían características de estos periodos y/o de obras de arte popular en sus propios trabajos. Sin embargo, englobar a los artistas bajo un concepto homogeneizante de "lo mexicano" ayuda poco a entender la especificidad iconográfica e histórica de su obra e, inclusive, habla poco de los motivos particulares y de generaciones específicas que motivaron y motivan, incluso en la generación que compete a este estudio, la selección y la utilización de fuentes visuales "mexicanas" precisas. Es por ello que en este trabajo hago hincapié en las perspectivas analíticas abiertas por la visión ampliada de la identidad en el contexto actual, y en las diferentes maneras en que, entre 1985 y 1995, los artistas reflexionan, por medio de su obra, sobre su relación no con una, sino con varias identidades.

Si bien, como ya mencioné, la tendencia en el arte internacional de este periodo es la **multiculturalidad** y la **globalización**, y que en México muchos artistas absorben estas directrices, el sistema museístico y curatorial, pero sobre todo, el sistema artístico oficial – por medio de las promociones internacionales, las grandes exposiciones y la crítica– insisten en querer considerarlos a través de su carácter local, léase nacional o latinoamericano. ¿Qué consecuencia tendrá para la representación artística esta lucha entre dos polos tan distantes? A este respecto me remito a una pregunta planteada por Néstor García Canclini: "¿Los artistas han pensado la nación o son pensados por ella?"<sup>4</sup> ¿Qué influencia tiene este debate en las determinaciones estilísticas e iconográficas de los artistas y cómo se ubica cada uno al respecto?

En un mundo en el que difícilmente podemos experimentar un sentimiento integral del "yo" y en el que cada vez tenemos más dudas sobre la condición de una identidad apropiada, con atributos tangibles, ¿qué consecuencias tiene esta situación en la producción artística?, ¿cómo reacciona el circuito cultural artístico?, ¿qué busca el espectador en el arte?, ¿qué tipo de historia del arte podemos escribir según los paradigmas aquí descritos?

A partir de la investigación y el análisis de las consideraciones que acabo de describir, y tratando de acercarme a algunas de estas interrogantes, fruto de mis intereses personales sobre el tema, la presente tesis pretende lo siguiente:

---

<sup>4</sup> Néstor García Canclini, "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", ponencia presentada en el coloquio "Arte, historia e identidad en América Latina", *Zacatecas*, 1993.

- Demostrar que los artistas y sus respectivas obras son indisociables de los discursos y los paradigmas de la situación social y cultural en la que se desarrollan, y a través de ellos analizar los sistemas de reglas y convenciones, implícitas y explícitas, que articulan la lectura de la identidad en el arte.

- Elaborar un discurso interdisciplinario del concepto de identidad, a través del análisis de los conceptos que se relacionan con el mismo, redefiniendo su relación con el arte en México, de 1985 a 1995, realizado por artistas nacidos entre 1950 y 1970.

- Hacer un análisis de las transformaciones en los criterios de valorización cultural, a nivel nacional e internacional, y su influencia en el desarrollo artístico de este periodo en México, a partir de la noción de identidad.

- Realizar una investigación analítica de un periodo de la historia del arte mexicano, que, por su actualidad, cuenta con muy pocos estudios histórico-estéticos.

La diversidad de los paradigmas analíticos relacionados con el tema de la identidad es enorme, por lo que se han tomado en cuenta fuentes teóricas interdisciplinarias que van desde los principios elaborados sobre el concepto de identidad por Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Luis Villoro y Pierre Bourdieu<sup>5</sup>, por citar sólo algunos, hasta trabajos más concretos en relación con la identidad y el arte, como pueden ser los de Roger Bartra, James Clifford, Umberto Eco, Robert Bauman, Néstor García Canclini, Nelly Richard, George Yúdice y María del Carmen Ramírez. De éstos, algunos están más ligados ya con un análisis de la identidad en relación con el arte contemporáneo y otros, con la **cultura** en general.

---

<sup>5</sup> Referirse al anexo bibliográfico para los autores citados en esta sección.

Para el análisis de la constitución y la regularización del gusto se abarcó también una aproximación nominalista y sociológica en relación con los mecanismos sociales de convención y la historia de estos mecanismos. En este caso tomé como principal guía a Thierry de Duve, que, aunque él mismo no se considera nominalista, desarrolla una interesante lectura acerca de los mecanismos de validación de obras y sobre los reguladores del gusto. En su libro *Résonances du Readymade*, De Duve detalla los momentos y los elementos de convención y sus complejas referencias, a través de los cuales lo que pudiera parecer arbitrario se nos muestra como un entramado de razones.

Dada la actualidad del tema en cuestión, la bibliografía sobre el análisis de la identidad en relación con el **multiculturalismo**, la **desterritorialización** y su aproximación posmoderna es limitada, por lo que también utilicé textos escritos para simposios y seminarios, así como textos de catálogos y revistas especializadas en arte. También base mi estudio en el análisis directo de la obra, lo cual me permitió aproximarme al papel simbólico que desempeñan las imágenes en tanto que nos ayudan a imaginar y, de esta manera, a entender los temas que representan.

Para efectos del estudio de las relaciones de los artistas con el sistema artístico y las posibles influencias del mercado en su producción artística, hice un análisis de las ventas en subastas y galerías, así como en las ferias internacionales de arte contemporáneo, a través de catálogos y artículos en revistas y periódicos, y en bibliografía sobre el tema. Ejemplos importantes a este respecto son: *L'artiste, l'institution et le marché*, de Raymonde Moulin, y *L'artiste et les commissaires*, de Yves Michaud.

## 0.1 El Juego

Conforme fui avanzando en el desarrollo y trabajo escrito de la presente investigación, lo primero que me llamó la atención fue la relación de los complejos mecanismos significativos del concepto de identidad en el arte con los del actual panorama artístico –a nivel nacional e internacional–, de tal forma que las leyes que rigen este panorama, las trampas y los mecanismos de poder que determinan la lectura de la identidad en el quehacer artístico contemporáneo se fueron aclarando poco a poco.

Pude constatar que el tema de la identidad es una constante no sólo en la obra de los artistas, sino en el trabajo de críticos y curadores, y que esto responde a una situación artística determinada por Occidente, pero con características diferentes de acuerdo con contextos específicos. Lo anterior se refleja en sus discursos, explícita o implícitamente, y se interpreta desde donde la identidad aparece como su propia ausencia.

La estructura de esta investigación se transformó paulatinamente de acuerdo con estas reflexiones y con los parámetros que dictaba el terreno de sus propias fuentes, hacia una estructura basada en la metáfora del juego de *Serpientes y escaleras*, en la que los participantes del panorama artístico contemporáneo se desplazan en un espacio de contiguos, y para los que trasladarse no es un acto lineal, sino que ocurre en direcciones sugeridas por una compleja estructura y de acuerdo con un horizonte con características determinantes.

Este juego, de origen hindú, consiste en un ascenso alegórico por un tablero compuesto de casillas, serpientes y escaleras; en el antiguo juego en la India, el recorrido se hacía a través de vicios y virtudes para llegar a la residencia del Ser Supremo en la cima. La alusión a vicios y virtudes, así como la meta, se han modificado desde su paso por Inglaterra hasta llegar a la versión que conocemos en México hoy en día. Sin embargo, se sigue el mismo patrón en el que la red de casillas es interrumpida por escaleras, que hacen más rápido el ascenso, y por serpientes con las que la fortuna se ve enrevesada.

El espacio del *juego* me permitió definir algunos de los métodos y objetivos de la generación de artistas que me ocupa, ubicándolos en un contexto flexible e intercambiable, azaroso y resbaladizo. La metáfora de las *serpientes* y las *escaleras* vino como anillo al dedo para explicar las tensiones propias del sistema artístico y la falta de límites en los movimientos: el hoy estoy arriba, pero mañana puedo estar abajo, el no saber en qué *casilla* estoy parado o quién y bajo qué criterios me mueve. Además, el juego de *Serpientes y escaleras*, tal y como lo conocemos ahora, ya no tiene ni ton ni son, ya no tiene textos ni templo al cual llegar, ya no es una jornada de peregrinaje hacia la iluminación sino un ciclo de Sísifo: subir una cuesta y bajar otra, sólo para subir la siguiente.

El carácter de una estructura como la del *juego* me sirvió de base para interpretar y analizar la cualidad de apariencia y realidad de la identidad que es también propia del mundo lúdico. Sirvió como pretexto para detener en su continuidad el tiempo de una investigación de arte contemporáneo, una vez que el *juego* se constituye con un espacio y un tiempo internos, que, sin embargo, para ejercerse deben transformarse en un aquí y ahora.

Como un juego de *Serpientes y escaleras de la identidad*, y sin dejar de recurrir a diversos marcos teórico-metodológicos, lo que se pretendió en esta investigación fue realizar un ejercicio de entendimiento, desde México, del fenómeno artístico contemporáneo con relación a la identidad.

En el primer capítulo se hace una *Descripción del juego y de sus participantes* en la que se definen los componentes del panorama artístico contemporáneo nacional e internacional, sus características con respecto al tema y se presentan sus participantes.

El *tablero*, como espacio social y material del arte, se manifiesta con una dimensión virtual en donde uno está y no está al mismo tiempo. Como tal, carece de principio y de fin, tiene una extensión y un tiempo propios y procura ser global pero se mantiene siempre local. Describe el microcosmos y, a la vez, el propio macrocosmos del historiador del arte; nos muestra caminos que van del presente al pasado y al futuro lejano; nos señala las posibilidades, las trampas y las gratificaciones como *casillas* que recorren los artistas, que están representados por las *fichas*.

De manera analítica, se exponen como *casillas* museos, exposiciones internacionales, espacios independientes y alternativos, bienales, circuitos comerciales y a los personajes que manejan, poseen y trabajan en ellos: críticos, curadores, editores, investigadores, coleccionistas. Aparece también una aproximación al concepto del artista, como personaje clave en relación al tema.

Es un *juego* interactivo, ya que al mismo tiempo que uno *juega* puede cambiar el panorama, la distribución y la colocación de sus componentes. Las relaciones son mudas y pueden oscilar entre la negociación y la complicidad y hay siempre un margen de azar que está simbolizado por la posibilidad de usar los *dados*. Como en la historia del arte contemporáneo, nada está escrito de manera definitiva y puede cambiar según el ángulo o la visión del jugador.

En el capítulo 2 se presenta, a manera de *Manual del usuario*, un glosario analítico de las palabras, los conceptos y las ideas más recurrentes, que se *requiere* conocer para abordar el tema de la identidad tanto en México como en el extranjero. Utilicé este orden como una forma de resaltar el problema que implica esta terminología tan contaminada, deteriorada y, al final, tan imprecisa. Hay que tomar en cuenta que son términos que fueron concebidos, en su mayoría, por Occidente y que, por lo tanto, son una expresión del discurso euro-estadunidense sobre **cultura** e identidad.

Al mismo tiempo, este capítulo se presenta como un esfuerzo por deconstruir y poner en evidencia algunas de las limitaciones o las falsas soluciones con las que el/la historiador/a se enfrenta al hablar de un asunto tan escabroso, situado en un territorio escurridizo y lleno de trampas. Por lo mismo, consideré necesario abundar en las implicaciones de estas definiciones para proponer una proliferación de perspectivas a veces aparentemente contradictorias, no como un ejercicio posmoderno, sino para crear nuevos marcos de referencia que apunten hacia las diferentes formas de abordar y conceptualizar el debate sobre la identidad en el panorama artístico contemporáneo.

Es importante resaltar aquí que este capítulo es la parte medular del presente estudio. A partir de su estructura y contenido se dimensiona la complejidad y la importancia de la comprensión amplia de los conceptos que son utilizados para abordar el tema la identidad en el arte, en el período que compete a esta tesis. Una vez que las variaciones y las confusiones de significado no son solo faltas en el sistema o errores semánticos, no provienen de formas de aproximación diversas, en mi teoría son la substancia histórica y contemporánea.

Al dinamizar cada uno de los conceptos elegidos en el capítulo 2, se hace evidente que cada vez que nos acerquemos a una definición de la identidad esta se expandirá en círculos concéntricos. La selección de los conceptos de este capítulo, obedece entonces a mi personal discurso en relación al tema; este discurso planteado a través de la elección de sus conceptos, se presenta a lo largo del texto resaltando cada palabra, que se encuentra en el Glosario, con el objetivo justamente de activar su movimiento conceptual.

Como metáfora de las *Reglas del juego*, en el capítulo 3 se definen, en la medida de lo posible, las *reglas* y las convenciones con las que se transita por el sistema artístico contemporáneo, en el que estas normas no debieran estar escritas pero debe conocerlas el que quiera participar de este *pasatiempo*.

Se busca llenar una necesidad de información al identificar y describir los códigos de mayor interés en relación con el tema y aquellas conexiones que son oscuras por sí mismas o han sido oscurecidas deliberadamente.

En el capítulo 4 se analiza, como *Estrategias y juegos seleccionados*, la lectura de la identidad en el trabajo de tres creadores de acuerdo con el panorama artístico presentado, enfrentando la obra y la trayectoria de estos artistas como construcciones teóricas de la identidad, y estudiando los términos en los que se relaciona con el fenómeno artístico en cuestión. Esto se lleva a cabo desde tres estructuras analíticas diferentes, una en el caso de cada artista, con la finalidad de demostrar que, sea cual sea la forma de aproximarse a la obra o al artista de la generación que compete al presente estudio, se integrarán por medio de estrategias de juego particulares o personales y se desplazarán dentro de la estructura del juego.

Ficha azul: Silvia Gruner. Se presenta un recorrido a partir de las intenciones –manifiestas y no manifiestas– de la artista con respecto a su propia obra y la cuestión de la identidad; un análisis de la obra, los conceptos y su historia a partir de la estrecha colaboración con la artista a través de una serie de entrevistas.

Ficha roja: Rubén Ortiz. Este recorrido se lleva a cabo siguiendo una lectura de símbolos y estructuras de representación, y un análisis a partir de la iconografía del artista en base a una selección previa de su obra.

Ficha verde: Francis Alÿs. El artista en cuestión recorre el tablero siguiendo la estructura de su propia trayectoria; el análisis de su *currículum vitae* es el que dictamina su tránsito por el juego.

Considero importante destacar que mi objeto de estudio es el problema teórico de la identidad como fenómeno artístico

contemporáneo, contextualizado en México en el periodo entre 1980 y 1995, y que para el mismo se utiliza, como fuente y ejemplo, la obra de artistas mexicanos o radicados en México, de una generación comprendida entre 1950 y 1970, en lo que respecta a su fecha de nacimiento. La selección de los tres artistas que se usan para ejemplificar las partidas del juego se hizo con base en las siguientes consideraciones: que emplearan diferentes medios en su trabajo artístico, que tuvieran reconocimiento a nivel nacional e internacional, que utilizaran lenguajes diferentes, que su obra reflejara una reflexión consciente sobre la identidad en diversos aspectos, que esta reflexión se articulara a través de varios posicionamientos críticos que, a su vez, significaran los objetos de su producción, que tuvieran diferentes relaciones con el sistema cultural y sus agentes de evaluación y, por último, que tuvieran diferencias de género. Considero que los tres artistas elegidos son suficientemente representativos y complejos, tanto en su trabajo como en su postura frente al fenómeno de la identidad, que justificarían un trabajo profundo sobre cada uno de ellos. Sin embargo, éste no es el objetivo de esta investigación, por lo que me atrevo a afirmar que, de la misma manera y bajo los mismos criterios con los que seleccioné a estos creadores, podría haber elegido a otros no menos representativos e interesantes para el tema. Si la gama de puntos tratados a partir de la obra de estos artistas es suficientemente amplia y consecuente, y si se relaciona con un debate internacionalmente vigente, las características individuales de cada artista no deberán ser relevantes, más que como puntos de referencia en el mapeo del fenómeno artístico en cuestión.

Por último, como conclusiones o *desenlaces*, se presenta una crítica del *juego*, en la que se hacen explícitas las contradicciones, los límites

y los alcances del debate de la identidad desde México en el panorama artístico contemporáneo.

Lo que se gana o se pierde en este *juego* es una forma de **identificación** o, por lo menos, la posibilidad de experimentar desde adentro el complejo panorama artístico contemporáneo de México y la relación con el tema de la identidad en el arte. Es una forma de establecer contacto con los significantes o indicadores de los diversos modelos de comportamiento de quienes participan en este panorama y las relaciones con las instituciones que lo integran.

El que uno llegue a la meta –que se vuelva más hábil, iluminado o poderoso– depende, claro, de sus calificaciones para aplicar las reglas y las teorías del juego al arte y a la vida. Así será tanto para mí, como exponente de este proyecto, como para quienes participen usando este juego para estructurar su propia lectura de la identidad en el arte contemporáneo en México. Finalmente, lo que encontraremos es un calidoscopio de ideas y reflexiones, al que le dí una coherencia momentánea, que si se inspecciona más de cerca puede cambiar inevitablemente hasta volverse imposible y contradictoria. En este sentido, este trabajo no hace más que compartir la situación de la sociedad en la que vivimos hoy en día.

## 1. El tablero: descripción del juego y de sus participantes

La INCONCIENCIA es el último estado del tablero, el casillero final de la hilera de las fuerzas cósmicas. Aquí comienza un nuevo juego.

Harish Johari

¿Cuántos artistas reflexionan sobre su propio trabajo sin dirigirlo hacia un sistema que automáticamente transforme este trabajo en estrategia y toda declaración de poética en operación? El sistema es, sin duda alguna, una estructura necesaria para la visibilidad del arte, pero, ¿qué ocurre cuando también esto queda viciado por las distorsiones de lo social, cuando los propios promotores del arte renuncian a una actitud responsable que se nutra de ética y de moralidad? ¿Qué sucede cuando el arte no reacciona al vacío donde toda malformación de la sociedad puede crear áreas de apresurados consensos?<sup>1</sup>

Preguntas como éstas no resultan raras en las discusiones acerca de la producción artística contemporánea en panoramas que son tan diversos como similares, tanto en las naciones europeas como en Estados Unidos o en México. En mayor o menor medida, todos estos países se han visto arrastrados por el torbellino de la tan manida **globalización** y la **saturación social** por la que la conceptualización de la **cultura** se encuentra en un estado confuso y carente de

---

<sup>1</sup> Gianni Romano, "Un sistema mal convenido", en *Lápiz*, Núm. 117, Madrid, octubre de 1995, pág. 72.

dirección. Los avances en los medios de comunicación, y, por lo tanto, los medios de difusión social de la **cultura**, han provocado una mayor diseminación de las revoluciones generadas por este torbellino. Lo cierto es que en estas condiciones –si es que alguna vez fue de otra manera– las producciones artísticas en cualquiera de sus modalidades son manipuladas –o por lo menos están afectadas– ya sea por el Estado y/o por el mercado y las instituciones de poder (museos y fundaciones) que, a su vez, también están controladas por el mismo Estado o por algunas potencias financieras.

Aunque aparentemente, en la actualidad las formas y las posibilidades de las prácticas artísticas son innumerables, al igual que los lenguajes, los temas y los discursos a abordar, la realidad es que cualquier producción artística está marcada, en su contenido y orientación, por su inclusión en el panorama dentro del cual se desenvuelve. En las últimas décadas, el aparato cultural, a nivel nacional o internacional con sus variantes, ha probado su capacidad para neutralizar, sofocar, alterar o potencializar las producciones artísticas de acuerdo con intereses diversos, en general claramente identificables. Los artistas, conscientes de esta situación, se adhieren a ella, participando abiertamente en su "juego" o tratando de responder y expandir sus propias contradicciones culturales con procedimientos alternativos y los recursos propios de una **cultura** "independiente", si bien esta última opción genera una marginalización de la producción intelectual en la sociedad. De cualquier modo, resulta prácticamente imposible escapar del hecho (como argumento posestructuralista) de que el arte tiene siempre un valor financiero, ya sea éste un valor de mercado o un valor de "supervivencia", y en ambos casos, de producción.

Obviamente, esta situación es mucho más clara en los países occidentales, sin embargo, la imbricada relación que guardan en este sentido todos los componentes del panorama artístico es indispensable para la comprensión y la lectura de las creaciones contemporáneas en cualquier lugar del planeta. Desde este punto de vista, es importante hacer una descripción de los diversos componentes que se consideran dentro de este panorama artístico: un grupo de galerías comerciales y no comerciales, museos, centros de estudio y sus espacios asociados, y los individuos que poseen, manejan, dirigen y trabajan en ellos; los críticos, los investigadores y los historiadores y sus publicaciones, quienes originan los estudios, los fundamentos, la publicidad y las explicaciones; los espectadores, los conocedores y los coleccionistas, quienes forman el núcleo de ventas y apreciación, más los artistas vivos y los muertos recientemente, que proveen los bienes.

La crítica Martha Rosler compara este mundo con la forma de una pirámide con una inmensa base, que se eleva hacia un pequeño pináculo, la cumbre del éxito, o como un juego de aros entrelazados, unos más cerca del centro y otros lejos de él.<sup>2</sup> Deja claro que no podemos evadir la visión de este panorama como un espacio de relaciones sociales que se dan a través o alrededor de un sistema de producción y distribución determinado, que genera un universo discursivo sustentado o apoyado por una base económica que si bien no lo controla, sí lo influye.

En este sentido, considero que el arte mexicano contemporáneo, y más aún la lectura de su identidad, no puede ser entendido completamente sin explicar el panorama artístico, a nivel nacional e

---

<sup>2</sup> Martha Rosler, "Money, Power and the History of Art", en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1997.

internacional, dentro del cual circula y a través del cual ha sido validado, definido y calificado en las últimas décadas. De tal forma que el propio tema de la identidad se manifiesta como una constante no sólo en la obra de los artistas, sino en el trabajo de críticos y curadores, respondiendo a una situación artística determinada por este panorama desde Occidente y adoptando características diferentes de acuerdo con sus contextos específicos.

Es muy importante destacar también que es paradigmático del arte de los noventa en México, que los artistas sean reflexivamente conscientes del lugar que ocupan y de qué lugar quieren ocupar políticamente, culturalmente y artísticamente dentro de este panorama; que decidan, en gran medida, con quién y de qué quieren hablar, y, sobre todo, cuál es la relación que buscan establecer con el país en donde viven y con el panorama artístico en el que se mueven. Asimismo, conocen y se posicionan muy claramente frente a las estructuras que conforman este juego de manera intelectualizada y comprometida. En este sentido, el crítico Osvaldo Sánchez afirma: "Si algo resulta cohesionador del arte mexicano (de esta época), son sus modos de encarar las tensiones políticas y culturales que se derivan de una tan prolongada y desfallecida **modernidad**".<sup>3</sup> El arte mexicano de los noventa parece haberse salido de la tensión entre identidad *versus* (pos)**modernidad** que heredó del **modernismo**, para madurar un discurso de contexto, según palabras del mismo crítico.

Por otro lado, es importante destacar que el espacio de este *juego*, si bien comprende lugares que se localizan más allá de las fronteras nacionales, se circunscribe básicamente a México, y sobre todo a su

---

<sup>3</sup> Osvaldo Sánchez, "¿Fuera de juego?", catálogo de la exposición *México ahora: punto de partida*, Ohio, Ohio Arts Council, 1977, pág. 21.

capital, el Distrito Federal, en donde todavía, salvo algunas excepciones, se desarrolla con mayor intensidad la actividad artística e intelectual. A pesar de que vivimos ya en la era de la descolonización, la descentralización y la desurbanización, aún guardamos las antiguas estructuras del privilegio jerárquico del centro sobre la periferia. Y no sólo con relación a la capital como el centro y al resto de la República como la periferia, sino en el sentido inverso: México como la periferia y Occidente –Estados Unidos y Europa– como el centro.

Como en cualquier colonización, la presión cultural ejercida por el centro sobre la periferia crea conflictos para aquellos que viven y trabajan en la periferia. En este sentido, encontramos, por un lado, el proceso de adopción de formas e identidades culturales provenientes de fuera, desde el mercado y los medios masivos de comunicación, y por el otro, vemos una producción de obras hechas en razón del gusto y el mercado internacional. Un ejemplo revelador es la adopción de categorías estéticas como la del **multiculturalismo**, cuya conceptualización proviene de una estética posindustrial, en países que, como México, no han desarrollado completamente una sociedad industrial. De este modo, encontramos una aproximación muchas veces equívoca, y sobre todo ecléctica, de esta estética que se pretende alcanzar.

Obviamente, cuando los valores culturales no están de acuerdo con la infraestructura de la que forman parte, surge un sinnúmero de problemas, ya que muchas veces la estructura no está capacitada para sustentar, promover, entender y explicar las producciones que surgen sin la maduración de un discurso de contexto. Tal es el caso del mercado y de las instituciones estatales en México. Y aquí aparece una vez más el problema de la vieja dicotomía de la que aún no hemos

podido deshacernos en Latinoamérica, entre ser modernoso en su caso posmodernos y/o ser nacionales, y decidir sobre cuánto debemos sacrificar de nuestro pasado "original" –cabe resaltar que este "original" ya fue colonizado–, para alcanzar la asimilación en el nuevo contexto y, con ésta, un lugar en la **cultura** occidental.

Para el investigador Cuauhtémoc Medina, en México prevalece una condición de escepticismo provocativo, desde la conciencia de una crisis de la posición del arte en el presente y la ambición de negociar nuevas formas de compromiso con sus espectadores y sus colaboradores. "Contra la recurrente suposición de que el arte de Latinoamérica se elabora necesariamente sobre una base social, el arte mexicano reciente parece pensar en lo social como un lugar inseguro en donde puede darse una vez más una relación significativa con el arte." Así los propios artistas se posicionan frente a la asociación que se da entre el arte, el artista, el que lo promueve y el que lo usa o recibe.<sup>4</sup>

En los noventa, esta aproximación intelectual de los artistas al contexto social parte de una familiarización con el pensamiento contemporáneo, que pretende usar los actos o gestos artísticos como medios de traducción cultural de la periferia al centro (donde se concentra el intercambio y el capital). De hecho, para los países considerados periféricos y tercermundistas, el único método de comunicación son las formas culturales que circulan a través de los medios de comunicación y del mercado globalizante, de tal forma que las experiencias culturales que se dan en sus respectivos marcos

---

<sup>4</sup> Cuauhtémoc Medina, "The social as project, against the social as the given". Este texto me fue proporcionado por el propio autor por lo que desconozco si fue publicado y en dónde.

sociales están casi siempre filtradas por los canales de inteligibilidad internacional, por supuesto, provenientes de Occidente.

En este contexto podemos entender la configuración de las estructuras que conforman el orden del arte contemporáneo a nivel internacional, en el que las bienales aparecen como los lugares privilegiados de encuentro, las instalaciones neoconceptuales, como el principal medio de expresión, y el curador, como el traductor privilegiado. En un texto para el catálogo de la segunda bienal de Johannesburgo, Vasif Kortun explica cómo este nuevo circuito global no está sustituyendo el orden tradicional de las instituciones de arte contemporáneo, sino que trabaja en relativa armonía con éstas.

En general, la epopeya de un 'artista de las bienales' es el viajar de una exposición internacional a otra sin el apoyo de una galería, sobrevivir en 'residencias' y participar en exposiciones **multiculturales** que funcionan como guetos globales para la figura marginal, quien al mismo tiempo adquiere un cierto poder por su propia marginalización a través de una especie de inclusión, aunque permaneciendo en las afueras de las principales historias del arte contemporáneo.<sup>5</sup>

La proliferación de exposiciones "**multi**culturales", como *Los magos de la tierra, Cocido y crudo* y *Circa 1492*, entre otras, son parte de este mecanismo de seudoinclusión de las periferias en los circuitos artísticos internacionales. Asimismo, hay que apuntar a proyectos como InSite, que se insertan en este debate contemporáneo sobre las

---

<sup>5</sup> Vasif Kortun, "Conflict-Sharing-Consensus-Complicity-And Back Again", en Enzor Okwui *et al.*, *Trade Routes. History and Geography*, catálogo de la 2ª Bienal de Johannesburgo, Johannesburgo, 1997. (La traducción es mía.)

fronteras culturales no sólo como sitios de cruce y contraste, sino como de intercambio, apropiación y resistencia.

Por supuesto que los artistas que participan en esta dinámica, aunque permanecen marginados, son los "privilegiados" que, de algún modo, logran trascender los confines del circuito artístico de su país de origen, si bien la mayoría de las veces siguen siendo considerados marginales y a menudo se posicionan como tales, aun cuando radican en los países del centro. De tal forma que son pocas las opciones que tienen los artistas frente a esta dinámica de inclusión/exclusión dentro del *juego*, cuando están determinados, además, por la problemática propia de países "atrapados entre la gran tradición perdida y el deseo de entrar en contacto con el mundo moderno".<sup>6</sup> Esto último, en palabras del organizador de la octava *Documenta* de Kassel, en 1987, al pretender justificar la imposibilidad (para él) de mostrar el trabajo de los artistas en esta situación, razón por la cual sólo incluyó a un artista latinoamericano en dicha exposición.

Así, los circuitos de distribución artística, con sus *casillas* en el *tablero*, se sitúan en diferentes niveles, algunas veces conectándose entre sí – por *escaleras y/o serpientes*–, y las más, transitando por caminos casi cerrados y sin relación con el exterior. En este capítulo, al definir estos espacios y terrenos y tratar de ubicar su posición en el panorama artístico mexicano, se señalan las posibles causas de la determinación artística en el trabajo de los creadores de la generación que nos compete. Como mencioné anteriormente, la obra no se define en su presencia objetual, sino en la trama de relaciones y sentidos

---

<sup>6</sup> Manfred Schneckeburger, citado por Álvaro Medina, "Las nuevas y viejas estrategias", en *Arte en Colombia*, Núm. 34, Bogotá, 1987. El único artista latinoamericano incluido en la *Documenta* núm. 8 de 1987 fue el chileno Alfredo Jaar.

establecida por estos procesos de producción, circulación y consumo, los cuales van conformando una estructura de significaciones entre lo individual y lo cultural, lo geográfico y lo político, lo nacional y lo universal... que al madurando, se modifican junto con los códigos que definen la lectura de una posible identidad.

Actualmente, el sistema de circulación cultural, tanto en México como en la mayoría de los países latinoamericanos, se mueve entre por lo menos dos órdenes simbólicos que funcionan, por decirlo de alguna manera, como tensores que hacen que el tablero permanezca extendido, es decir, que el juego esté desplegado: el orden simbólico de la política en el marco de las instituciones artísticas promovidas por el Estado, y el del mercado en el marco de una economía globalizada.

Así, el discurso artístico en medio de esta tensión supone que, en determinado momento, el discurso de cada artista pueda encontrarse con uno de los límites, como puede ser el caso a partir de una excesiva confianza en el orden simbólico del arte del mercado internacional, que a su vez derive en una intromisión penal en el orden instituido por las políticas del Estado. Bajo el manto de una apertura hacia los márgenes que rigen el sistema artístico global en México como en el resto de América Latina, subyace un imaginario nacionalista y clasista del poder que ordena el discurso social, que fija los límites de una relectura crítica de su historia cultural y que marca, en general, el perímetro del juego.

De tal forma, podemos concluir que para colocar las "serpientes" y las "escaleras" dentro del tablero, hay que basarse en una jurisdicción nacional controlada por las políticas del Estado, que a su vez se inscribe en una jurisdicción internacional más flexible controlada por

las políticas del mercado. De tal forma, el arte producido en México –y que circula por las “casillas” compuestas por galerías nacionales e internacionales, las exposiciones internacionales organizadas por curadores independientes o museos e instituciones de prestigio, también propios y extranjeros, y las bienales de arte– está reforzando su condición de portador simbólico de prestigio y de diferenciación social, lo cual ha redundado en una mayor visibilidad de los artistas como protagonistas de ese sistema. Así, el arte en México a finales del siglo XX, al tiempo que pierde nitidez como mediador entre los contextos intranacionales, refuerza su papel en el escenario simbólico de los contextos internacionales, en donde encuentra finalmente la meta del presente “juego”.

Si la ficha llega al número donde está la parte baja de una escalera, subirá a donde ella termina. Ejemplo: si la ficha llega al 19 ascenderá hasta el 45. El triunfo lo tiene el primer jugador que exactamente llega al número 100, advirtiéndole que cuando el dado marque mayor número de puntos que los necesarios para llegar al 100, la ficha se regresará tantas casillas como números de puntos excedan. Ejemplo: si está en el 99 y el dado marca 3 puntos, regresará al 98. Si está en el 98 y el dado marca 6 puntos, regresará al 96 y como ahí hay extremo de cola de serpiente, bajará al 69.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Instrucciones del juego de *Serpientes y escaleras* comprado en una esquina de la Ciudad de México en 1995.

## 1.1 Exposiciones internacionales

*Every exhibition is a map. As such, it not only separates, defines and describes a certain terrain, marking out its salient features and significant points, omitting and simplifying others, but it also depicts the ground according to a method of projection: a set of conventions and rules under which the map is constructed... The problem is... that, in exhibitions as in maps, the conventional nature of the representation tends to be hidden in use. The laws of projection become invisible.*<sup>8</sup>

*John Tagg*

Tal vez más que las publicaciones sobre la historia del arte de América Latina, son las exposiciones internacionales sobre este tema las que mejor reflejan las diversas políticas culturales, tanto nacionales como internacionales, y contribuyen de manera apabullante a la creación de una imagen falsa de coherencia cultural, por lo general correspondiente a una designación geográfica. Tanto el arte "latinoamericano" como la literatura de este continente han corroborado la significación de esta caracterización de lo latinoamericano como lo fantástico, lo mágico, lo exótico, y muchas veces lo erótico, lo mítico y hasta lo épico. El resultado es que hasta las mezclas culturales, la **hibridez**, aparecen como el testimonio de una **cultura** homogénea y de una experiencia social, pasando por encima de otras diferencias como podrían ser las lingüísticas, las étnicas, las históricas, etcétera.

De tal forma, debemos estar alertas cuando se usa el principio de lo latinoamericano como una categoría definitoria de una identidad caracterizable, y preguntarnos quién está haciendo la definición, desde dónde y con qué interés. De hecho, las diferencias entre esta noción y

---

<sup>8</sup> John Tagg, "A Socialist Perspective on Photographic Practice", en *Three Perspectives on Photography*, Londres, Hayward Gallery, 1970, pág. 70.

lo que puede ser una categorización equiparable, como "lo europeo", también deben ser analizadas con atención. Es innegable que el territorio latinoamericano posee una historia de colonización común, pero la aproximación a su **cultura** no puede, ni debe, reducirse a esa parte de su historia.

A finales de la década de los ochenta, algunos curadores, sobre todo de origen "latinoamericano", comenzaron a presentar exposiciones que buscaban reinterpretar el contexto cultural de producción y recepción del arte producido en Latinoamérica. La gran mayoría se ha centrado en la discusión sobre la representación entre los artistas y, especialmente, en aquellos en cuya obra se destaca una carga iconográfica, que son los que han tenido una mayor difusión en el panorama artístico internacional. Ejemplos de esta visión recontextualizadora del arte latinoamericano son las exposiciones *Ante América* (1993) y *Cartografías* (1993) curadas por el cubano Gerardo Mosquera y la colombiana Carolina Ponce de León, y por el brasileño Ivo Mezquita, respectivamente.

Ambas exposiciones son parte de la voluntad de estos y otros tantos curadores (que podemos contar casi con los dedos de las manos y que no necesariamente representan la agenda de las políticas culturales de sus respectivos países), de hacer notar la pluralidad y el **multiculturalismo** del continente americano en oposición al planteamiento homogeneizante manejado por Europa y Estados Unidos. Por lo tanto, la importancia de exposiciones de este tipo es principalmente su función como movimientos estratégicos fuera de los marcos de referencia que, en la década de los ochenta, caracterizaron el arte de América Latina, de acuerdo con las nociones antes

mencionadas de exotismo, primitivismo, autenticidad y, sobre todo, de lo fantástico. Como ejemplo, cito al curador Ivo Mezquita respecto de la exposición *Cartografías*: "Con la participación de 14 artistas que trabajan en diferentes países de Latinoamérica, la exposición pretende **desterritorializar** conceptos cristalizados en torno al arte producido ahí y, sobre todo, revisar el concepto de 'latinoamericano' como categoría crítica suficiente para interpretar el arte producido en el continente..."<sup>9</sup> En este sentido queda claro que el reto de estas exposiciones que manifiestan la pluralidad y el **multiculturalismo** del continente americano, es reformular, cuestionar y abrir nuevas posibilidades y lecturas en relación con el arte producido en esta región.

Por supuesto, existen las exposiciones que de manera opuesta se insertan voluntariamente en este discurso monolítico modernista, impuesto por los "centros" artísticos y adoptado por los gobiernos locales, como imagen cultural. Tal es el caso de la exposición *Art of the Fantastic*, presentada paralelamente a los Juegos Panamericanos en 1987, e inaugurada en el Indianapolis Museum of Art por el entonces presidente George Bush padre, y que más tarde se presentó en Nueva York, Miami y en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo en México. En ese contexto, la exposición estaba jugando un importante papel en la construcción y la perpetuación de los mitos culturales promovidos desde el norte de la frontera del río Bravo, y adoptados por los gobiernos del sur, como una estrategia con claras connotaciones políticas y económicas, ya sea con el fin de "facilitar" las relaciones con los países del continente americano o para mejorar sus relaciones

---

<sup>9</sup> Entrevista a Ivo Mezquita por Poliéster, en *Poliéster*, Núm. 4, México, invierno de 1993, pág. 65.

comerciales, terminando por ser una aproximación superficial más que no generó cambios sustanciales y profundos en la **ideología** cultural, la educación y el gusto por el arte de este continente.

Hay que recordar que uno de los puntos clave a observar en este sentido es la relación que puede leerse entre el lugar de exhibición de la muestra (ver Museos), su política e **ideología** y la selección de los artistas participantes, el tipo de obra y el público al que está dirigida la exhibición, que son los aspectos que nos darán las claves para determinar cuál es su postura ideológica, sobre todo cuando se trata de una exposición internacional. Asimismo, otro aspecto revelador es el título de la muestra, ya que éste representa la construcción y el punto de vista desde el cual se pretende que sea leída la exposición. Por ejemplo, al escoger el título *Mito y magia en América: los ochenta* para su exposición inaugural, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey marcó claramente su postura frente al fenómeno del arte del continente americano, apostando por sus características "míticas" y "mágicas".

Para esa exposición los curadores seleccionaron artistas de 17 países del continente americano, incluyendo Estados Unidos, cuyo trabajo se encontraba ya fuertemente insertado en el circuito artístico internacional, sobre todo en el estadounidense. Tenían una clara intención de reforzar el discurso de lo fantástico y validar el arte neomexicanista de los años ochenta, al presentarlo junto con sus manifestaciones similares de Latinoamérica, y pretendiendo así probar que no se trataba de un caso aislado, sino de un componente más de un *mainstream* **multicultural**. De hecho, hay muchas más contradicciones en el discurso curatorial ideológico que rigió esta

exposición, ya que a pesar de que su premisa principal giraba en torno al "mito" y la "magia", se presentaron varios artistas, tanto latinoamericanos como estadounidenses, que no tienen ninguna relación con esta supuesta fantasía mágica que describe así uno de los curadores de la muestra: "...La obra de estos artistas no puede ser aislada de otras formas de representación cultural en las que circulan los conceptos de mito y magia".<sup>10</sup> Probablemente, este razonamiento tiene sus fuentes en exitosas exposiciones como: *The Latin American Spirit, Magiciens de la Terre*, en el Centro Georges Pompidou, en París (1989), y *Decade Show*, en el New Museum de Nueva York (1990), que son algunas de las primeras exhibiciones importantes que promovieron un interés casi antropológico por la relación entre el contexto cultural y la creación artística.

Por otro lado, cabe recordar que la retrospectiva de Rufino Tamayo en el Museo Guggenheim de Nueva York, se llamó *Mito y magia*, título que, aparentemente, fue sugerido por Octavio Paz. Esta exposición incluía, además de la obra del renombrado pintor, piezas prehispánicas y objetos de arte popular pertenecientes a la colección del propio artista, como una propuesta del curador de establecer una relación "poética" con los objetos tradicionales.

Otra característica de las exhibiciones internacionales que es relevante para la comprensión del discurso artístico contemporáneo es la promoción del arte como soporte de una identidad nacional y cultural, en relación con una imagen de desarrollo comercial y económico. En

---

<sup>10</sup> Charles Merewether, "Una gruesa fibra que atravesará el cuerpo: transformación y renovación", en *Mito y magia en América: los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, junio-septiembre 1991. Curadores: Miguel Cervantes (artista y *art dealer* mexicano) y Charles Merewether (historiador del arte australiano).

este sentido, el más claro ejemplo es la exposición *México: Splendors of Thirty Centuries* presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1990.<sup>11</sup> En esta muestra se pretendió ofrecer una síntesis del arte mexicano desde la época precolombina hasta los años cincuenta, a través de la exhibición de más de 400 piezas. La exposición, patrocinada principalmente por Televisa y por el gobierno salinista, fue duramente criticada –y no sin razón–, a pesar de que fue un gran éxito taquillero, por ser una réplica ambiciosa y acrítica de exposiciones de los años treinta y cuarenta, sin actualizar su visión del arte mexicano de acuerdo con las circunstancias y los conocimientos históricos, y con las visiones teóricas vigentes en el momento de su presentación.

A través de esta muestra podemos intuir que lo que se pretendía era cubrir, con el velo unificador del “esplendor” mexicano, la destrucción cultural perpetrada desde la devastación de las **culturas** prehispánicas, la Conquista, y hasta las diversas políticas nacionales, que a lo largo del siglo XX han intentado aferrarse a los mitos de la unidad y la continuidad nacionales para reforzar un discurso de exaltación nacionalista. Queda claro que las exposiciones internacionales de este tipo, auspiciadas por gobiernos locales, están hechas para mejorar las relaciones diplomáticas con posibles aliados económicos, hacer buenos negocios y para no dejar permear la inmensa variedad de contradicciones que existen en las políticas culturales y no culturales de estos gobiernos. En este sentido, cabe

---

<sup>11</sup> *México: Splendors of Thirty Centuries*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, octubre-enero 1990-91. Curadores: un comité mexicano de asesoría compuesto por Octavio Paz, Pedro Ramírez Vázquez, Miguel Ángel Corzo y los curadores y/o coleccionistas del Met Julie Jones, Johanna Hecht, John McDonald, David W. Kiehl, William S. Liberman y Jacques y Natasha Gelman.

recordar que esta exposición se llevó a cabo justo antes de firmarse el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá.

De esta manera se promueve la idea modernista de que el arte es un lenguaje universal así como un instrumento de intercambio; esta idea "inconsciente" y la deliberada manipulación política de la **cultura** nacional es sólo una prueba más de que, a través de estos acontecimientos artísticos, el arte actúa como medio, como una especie de marca o logotipo de las empresas o de los gobiernos occidentales –o en busca de occidentalizarse– y de su capital. Otros ejemplos en este sentido son el patrocinio del gobierno también del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari para la rehabilitación del pabellón prehispánico en el British Museum de Londres y la publicación, durante ese mismo periodo, de la colección editada por el Grupo Azabache sobre el arte mexicano en colecciones extranjeras, así como la proliferación de bienales en los países periféricos (V. bienales).

Sin embargo, hoy en día las políticas culturales han pasado de ser una especie de registros nacionales identificables, a ser complejas y contradictorias maneras de entender las identidades artísticas y sociales, por lo que en exposiciones "políticamente" auspiciadas encontramos casos en los que se tocan puntos que el "patrocinador" o el promotor preferirían no dar a conocer. Tal es el caso, por ejemplo, de la Bienal de La Habana, que en su quinta versión, a pesar de que los tópicos fueron escogidos por los organizadores locales, los temas crearon sus propios patrones de interés. De tal forma, el sida, la ecología y la nostalgia por la identidad y la emigración (particularmente entre los artistas cubanos) surgieron como poderosos

puntos de interés. De cualquier modo, lo que el arte es hoy o lo que quiere decir, no parece ser lo más importante para los que lo patrocinan. Lo que realmente interesa es atraer la atención del "mundo del arte", obtener respuesta del mayor número de medios de comunicación y dar la imagen de "progreso" cultural y, por consiguiente, económico y/o político.

Por otro lado, existe la voluntad de los países que ya cuentan con esta imagen de progreso tanto cultural como económico, de presentar una imagen abierta al **otro**, participativa del **multiculturalismo** posmoderno. Es un hecho que aspectos como raza, clase, sexo, nacionalidad, género y otras afiliaciones o desafilaciones de la identidad son ya puntos esenciales a tratar en la práctica artística contemporánea y están provocando una respuesta apreciable en las exposiciones internacionales, que procuran establecer una visión si bien particular, más cuidadosa con ser políticamente correcto a este respecto (en el caso de *Magiciens de la Terre*, por ejemplo, la opción fue seleccionar cien artistas en una proporción de cincuenta del centro y cincuenta de la periferia). Sin embargo, aunque tal vez se haya puesto más atención en estos aspectos, existen innumerables dificultades en el cómo referirse a estas cuestiones en las exposiciones internacionales.

El verdadero tema de la exposición, "el **otro**", se subvierte en el reconocimiento de que lo **otro** está delimitado por las **culturas** dominantes. La falta de conocimiento, o la falta de voluntad de reconocer lo que está ocurriendo actualmente, histórica y epistemológicamente, ha llevado a los curadores a los mismos supuestos que estas exposiciones pretenden cuestionar. En *Magiciens*

*de la Terre*, por ejemplo, los artistas periféricos eran seleccionados y presentados de manera que guardaran sus características periféricas, convirtiéndose en un gran espectáculo con una enorme fascinación por lo exótico, y sin tomar en cuenta que lo exótico no es necesariamente inherente a las obras en sí, sino a su descontextualización, no sólo en el cambio de una **cultura** a otra sino en el desplazamiento de un paradigma a otro.

Otra consecuencia de estas exposiciones internacionales es que los espacios que las albergan, generalmente importantes museos –que son pauta de la inserción de obras consagradas en un circuito artístico– se vuelven cada vez más un eslabón en la cadena de medios de comunicación expandido por la **globalización**. De esta manera, los mensajes que transmiten a través de la obra expuesta ya no pertenecen sólo a la esfera de lo artístico, sino que pasan a formar parte de una experiencia social. Cuando el arte toca aspectos (delicados) como la identidad nacional, social o subjetiva, o cuando cuestiona el poder, la dominación o la subyugación y critica los mecanismos y las formas del poder, la lectura se vuelve mucho más compleja.

Un ejemplo de este caso es el proyecto InSITE, que se lleva a cabo en la frontera entre Tijuana y San Diego. Promovido por Installation Gallery de San Diego y subvencionado en gran parte por fondos de instituciones y organismos privados, este proyecto recibe apoyo tanto del gobierno estadounidense como del mexicano. Sobre su versión de 1994, el investigador Olivier Debrouse escribe: "...Cabe destacar la casi total ausencia, entre los artistas invitados a participar en InSITE 94, de varios de los más destacados e inteligentes 'ideólogos' de la frontera

(Guillermo Gómez Peña, Rubén Ortiz, Hugo Sánchez, David Ávalos, entre otros). Esto revela, simplemente, por parte de los organizadores... no tanto desconocimiento, sino una cierta dosis de ingenuidad y una voluntad (quizás impuesta desde el exterior) de no tratar de modo demasiado directo un tema crucial para la comprensión de la región."<sup>12</sup> Sin embargo, en su versión 97 los temas de la frontera fueron los más abordados por los artistas invitados de diversas nacionalidades, quienes propusieron diferentes metáforas que problematizan los estereotipos de esta y otras fronteras y se posicionaron frente a este conflicto social, político y económico a pesar de cierta censura por parte de los organizadores.

No obstante, el hecho de que se aborden cuestiones de identidad y de diversidad cultural centrales en el arte contemporáneo en exposiciones internacionales y que se mezclen con aspectos políticos y culturales, no quiere decir que estos aspectos estén realmente siendo tomados en cuenta por los grandes centros de poder, por aquellos que escriben la Historia del Arte con mayúscula. Basta observar la selección de la última *Documenta de Kassel* (V. bienales) para percibir que la producción artística de los países periféricos es "invisible" para muchos de los curadores "poderosos" del Primer Mundo.

Las exposiciones internacionales de arte contemporáneo debieran más bien servir para establecer una red, un circuito entre artistas de diferentes **culturas** o países, y de esta forma ofrecer una perspectiva (circunstancial) en relación con su obra. Ya no podemos aceptar lecturas reduccionistas en el discurso del arte, como el manejo

---

<sup>12</sup> Olivier Debrouse, "Junto a la marea nocturna, InSITE 94: el archipiélago". Este texto me fue proporcionado por el propio autor por lo que desconozco si fue publicado y en dónde.

recurrente del concepto de "lo latinoamericano" o "lo mexicano", como base analítica regidora de textos y exposiciones. Un ejemplo claro de este planteamiento es el de la exposición *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, curada por Edward J. Sullivan para la Americas Society de Nueva York, en 1990, en cuyo catálogo el curador señala: "Es en la consciente y concreta creación, en el uso de un nuevo programa de imágenes –concebidas desde una visión de sistemas pasados (prehispánicos, coloniales y de principios del siglo XX), así como una construcción determinada de su propia retórica visual, basada en su experiencia individual y colectiva como mexicanos– que se ha situado su arte en una trayectoria con direcciones tan vitales y llenas de energía."<sup>13</sup> La referencia a los "sistemas pasados" sin un análisis deriva en la manipulación de conceptos; Sullivan está pasando por alto la radicalización, a partir de los años ochenta, de los procesos de expropiación y apropiación iconográfica, de manera intelectual y consciente, por parte de artistas que no necesariamente abordan esta problemática de forma homogénea y particularmente mexicana.

La exposición *El corazón sangrante*, organizada por el Institute of Contemporary Art de Boston y curada por Olivier Debrouse, E. Sussman y M. Teitelbaum en 1992, es una muestra mucho más consciente del proceso de construcción de una identidad a partir de un concepto de nación. Prueba de ello es el texto de R. Bartra para el catálogo, que hace alusión al cambio iniciado ya por gran parte de la

---

<sup>13</sup> Edward J. Sullivan, "Aspects of Contemporary Mexican Painting", en el catálogo de la exposición *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, organizada por la Americas Society de Nueva York, Nueva York: septiembre-diciembre de 1990, pág.91. (La traducción es mía.)

población mexicana hacia una " **cultura política postnacional**"<sup>14</sup> como consecuencia de la crisis de 1982, y que se manifiesta, entre otras muchas maneras, como una crisis de nacional**ismo** y una búsqueda de nuevas formas de identidad.

A pesar de que podríamos citar varios ejemplos de exposiciones que de alguna manera y con diversas finalidades incluyen una visión más "**multicultural**" del arte, éstas son la excepción; el proceso de selección occidental continúa sin tomar en cuenta, viendo por encima del hombro y de pasada, la producción artística periférica y los aspectos que más le conciernen. Así pues, no cabe más que insistir en la necesidad de fomentar otros enfoques hacia el arte de Latinoamérica que no se reduzcan a referirse a su identidad cultural, como una abstracción general, sino que se dirijan más a una lectura de la obra en sí, sus imágenes, sus objetos, y aspectos performáticos; a la relación que puede establecerse no sólo entre los latinoamericanos sino con otros continentes, para así enriquecer la comprensión del fenómeno cultural de una manera realmente global.

---

<sup>14</sup> Roger Bartra, "México: el corazón de las tinieblas", en el catálogo de la exposición *El corazón sangrante*, organizada por el Institute of Contemporary Art de Boston, Boston, Massachussets: octubre-enero de 1991-92, págs. 146-155.

## 1.2 Bienales

A partir de la segunda mitad del siglo XX y como parte del "desvanecimiento" de la dominación colonial y el auge del **multiculturalismo**, ha habido no sólo un mayor "interés" del *centro* por la periferia, sino un movimiento del margen hacia el centro. Dentro de este movimiento, las bienales internacionales de arte contemporáneo (inspiradas en la de Venecia, que empezó en 1895) son tal vez las que más han proliferado y las que constituyen las ventanas más accesibles, en donde puede apreciarse lo que está ocurriendo en el arte contemporáneo internacional.

El movimiento que generan estas bienales es digno de tomarse en consideración, una vez que tanto artistas, críticos y curadores como coleccionistas y galeristas, circulan por estos nuevos "centros" artísticos dibujando diferentes relaciones entre los antiguos centros y las respectivas periferias. Además, este nuevo panorama abre el espectro de intercambios, sobre todo entre los propios artistas y los curadores, que se mueven como "**nómadas**", en mayor número y con más frecuencia. Así se promueve un replanteamiento de su relación frente a la tradición occidental modernista, obligándolos de cierta forma a repensar su postura (su identidad) en la negociación de su propia realidad local con la realidad promovida por la **globalización**.

De hecho, esta nueva proliferación de "megaexposiciones" a lo largo y ancho del mundo es un reflejo de la **globalización** en el mundo de la **cultura**. Para Ivo Mesquita y Kurt Hollander, las bienales internacionales son intentos por reunir artistas de todas partes del

mundo, bajo el manto de la universalidad promovida a partir de la Segunda Guerra Mundial por las políticas culturales internacionales. Allí "diplomacia cultural, **multiculturalismo**, universalización y transnacionalismo son categorías y prácticas que se alimentan en un sistema de circulación de las obras de arte que ha asumido su papel más importante en las bienales, presentando arte con el pretexto de ser un espacio público y, por lo tanto, supuestamente democrático."<sup>15</sup>

Es importante resaltar que, además del ideal universalizador y democrático, las bienales promueven un intercambio propio de la práctica de la **globalización** económica imperante, ya que fomentan el turismo cultural y la circulación económica a través de la participación de los diferentes países, y de las empresas que contribuyen aportando recursos a cambio de la misma imagen universal que promueve la diplomacia cultural internacional. De hecho, como lo constatan los mismos críticos, las estructuras que deben conformarse para administrar estas megaexhibiciones tienen mayores connotaciones de intereses económicos y políticos que de aquellos culturales. Dentro de este "mercado del prestigio internacional" encontramos entonces, junto con el flujo económico, un patente juego de poder entre las empresas –generalmente multinacionales– que patrocinan el evento, las instancias gubernamentales del país anfitrión y las instancias gubernamentales de las naciones que toman parte apoyando económicamente la intervención de "sus" creadores. Este "juego de poder" se manifiesta con claridad en la selección de los artistas participantes, en los espacios de exhibición, en las listas de agradecimiento y en los textos del catálogo, que aportan el marco ideológico de referencia indispensable.

---

<sup>15</sup> Ivo Mesquita y Kurt Hollander, "Editorial", en *Poliéster*, Vol. 5, Núm. 16, México, otoño de 1996, pág.12.

No compete a este estudio elaborar una historia de cada una de estas exposiciones, no podemos ahondar demasiado en los intereses y los discursos que las rodean, por lo que se mencionarán algunas de sus características más sobresalientes con el fin de dar una idea del lugar que éstas ocupan en relación con la definición de una identidad en el arte.

Podemos establecer, básicamente, tres grupos de bienales:

- **Las bienales del primer mundo.** En este grupo se encuentran aquellas que se realizan en el **centro**, en los países colonizadores, y que, hasta la fecha, continúan siendo las más codiciadas –por los artistas y/o galeristas– y que se centran en el arte occidental o, en todo caso, en lo que se está mostrando en las galerías occidentales (donde se cuelan algunos, muy pocos, artistas no-occidentales). En este grupo se encuentran la Bienal de Venecia, la *Documenta de Kassel* (si bien ésta se realiza cada cinco años) y la Bienal del Whitney, y en este mismo marco comienza a despuntar la Bienal de Lyon.

- **Las bienales híbridas.** Este grupo lo componen aquellas exposiciones que pueden llevarse a cabo en países del Primer o del **Tercer Mundo**, cuya historia del arte no forma parte de la tradición occidental, pero que mantienen una importante relación con el arte promovido por Occidente. En este caso están la Bienal de Sydney, la de Johannesburgo o, incluso, la Bienal de São Paulo, que desde sus inicios (en 1951) ha procurado mantener un estrecho vínculo con la contemporaneidad occidental, aun cuando promueve y abre espacios para el arte de América Latina. También incluí en este rubro la Bienal de La Habana, que, a pesar de que su propósito desde su creación (en 1984) ha sido ser un punto de reunión para el arte de los países del

**Tercer Mundo**, ha funcionado también de puerta y de contacto con el **centro**.

- **Las bienales periféricas**. En este grupo están aquellas bienales que por opción propia, y casi siempre por estar situadas en países marginados (lejos del centro), se llevan a cabo entre participantes más distintivamente no-occidentales y alcanzan a un público menos numeroso; muchas veces es difícil conseguir información sobre ellas. Tal es el caso de la Bienal de Estambul, la de El Cairo, la de Bantu, la de Kwangju, o la trienal de Nueva Delhi, entre otras.

Cabe resaltar que, a pesar de la falta de interés y/o apoyo de Occidente, las bienales que se llevan a cabo en países del **Tercer Mundo** no sólo han sobrevivido, sino que se han multiplicado, lo cual prueba que cumplen una función y tienen públicos propios. Sin embargo, hay que señalar que la mayor parte del trabajo que se presenta en estos encuentros no es representativo e incluso evita los estilos históricos regionales. Es decir, por lo general, no son muestras en las que encontremos un arte con características culturales localistas. Lo que se ve, más bien, es un trabajo vuelto hacia un **modernismo** clásico, abordado desde una perspectiva o un punto de vista regional. Para Occidente, este tipo de obra solía ser difícil de apreciar y se calificaba como **modernismo kitsch** (esto a veces aún sucede). Sin embargo, hoy en día, con el aumento de los intercambios culturales, y dada la frecuente práctica posmoderna de apropiación y/o cita, esta obra debe entenderse desde una perspectiva diferente, de un intercambio en el que ya no es sólo Occidente el que influye sobre el resto del mundo.

La más antigua de este grupo es la Trienal de Nueva Delhi (empezó en 1968), que es un reflejo de cómo los artistas y los intelectuales indios han reconocido y aceptado sus propias características **multiculturales** y las manifestaciones que éstas conllevan en las artes. Estas trienales han sido, tal vez, más ricas en un sentido global que las bienales occidentales, sobre todo las más "sofisticadas".

De este mismo planteamiento se desprende el ejemplo de la Bienal de Estambul (la primera se realizó en 1987), ya que por su situación geográfica –entre Asia y Europa– no es posible encasillarla dentro de la dicotomía Este-Oeste. Sin embargo, hay que reconocer que esta bienal ostenta una postura occidental, muy probablemente debido al deseo de Turquía de formar parte de la Unión Europea. Por otro lado, a **diferencia** de otras bienales de este grupo, no tiene una esfera sobre la cual ejercer su influencia –como es el caso de la región sur del Sahara para la de Johannesburgo, y del sureste de Asia, para Kwangju, o de América del Sur, en el caso de la de São Paulo. Sin embargo, debido a su ubicación geográfica, la Bienal de Estambul ha servido, a partir de 1992, como un foro para obras provenientes de los países de Europa del Este. Hay que apuntar que su versión de 1992, curada por Vasif Kortun, e inspirada en la exposición *Magiciens de la Terre* de 1989, incluía ya el género predominante en todas las bienales contemporáneas: las instalaciones neoconceptuales y la aproximación **multicultural** a la obra de arte.

La Bienal de Kwangju fue inaugurada en 1995, a 300 km de la capital de Corea del Sur. Surge por las mismas razones de prestigio e imagen internacional que todas las bienales de cualquier grupo, es decir, por el deseo de hacerse un lugar en el panorama internacional –no exclusivamente el cultural– a través de la promoción artística. La de

Kwangju pretende, por lo menos en teoría y tomando en cuenta el carácter híbrido de la **cultura** asiática, de-construir el sistema cultural dicotómico de centro y periferia. Esto, por razones obvias: es parte de la periferia, o está al margen de la Historia del Arte, con mayúscula, siendo Corea del Sur un país poderoso, económicamente hablando. Según los planteamientos curatoriales de su segunda edición, se supone "(que) a **diferencia** de la mayoría de los movimientos nacionalistas del **Tercer Mundo**, (la Bienal de Kwangju) es comparativamente más cultural y menos excluyente".<sup>16</sup> Lo cierto es que para Um Hyuk, director de la edición de 1997, la Bienal debiera primero recuperar la identidad de la región poniendo en entredicho la **cultura** del centro, aunque acepta que una parte esencial de su proyecto es reconocer la imposibilidad de esta tarea.<sup>17</sup>

Como otros ejemplos tenemos la Bienal de Bantú, que resulta de una vocación más regionalista del suroeste africano, y que tiene una tendencia a reivindicar los valores del **modernismo** "universal" que Occidente "robó" de África. En el caso de la Bienal de El Cairo, está más dirigida hacia una visión más europeizante del arte, pero también abre sus puertas a un importante número de naciones árabes, algunos países latinoamericanos y del Este europeo.<sup>18</sup>

Del segundo grupo se desprende la Bienal de La Habana, que se caracteriza por ser "la Bienal del **Tercer Mundo**", puesto que, desde su creación, ha pretendido impulsar el arte proveniente de los países

---

<sup>16</sup> Um Hyuk, "Kwangju", en *Poliéster*, *Ibidem*, pág. 31. (Um Hyuk es el director de la Bienal de Kwangju' 97.)

<sup>17</sup> *Ibidem*, págs. 31-33

<sup>18</sup> Los datos para este segmento fueron tomados de Thomas McEvilley. "Arrivederci Venice. The Third World Biennials", en *ArtForum*, Vol. XXXII, Núm. 3, Nueva York, noviembre 1993, págs. 114-116 y 138.

periféricos y reivindicar otras maneras de hacer e interpretar el arte y las relaciones artísticas entre las diferentes **culturas**, sin excluir el conocimiento del arte occidental pero buscando o pretendiendo evadir, el criterio hegemónico de valorización, generalmente impuesto por el mercado del Primer Mundo. De hecho, desde sus orígenes, la Bienal de La Habana ha sido el más importante foro alternativo a las grandes manifestaciones de los centros difusores hegemónicos, desde donde se establecen los criterios de apreciación y validación del arte de vanguardia. Así, tal y como lo ha pretendido la Bienal de São Paulo, desde una perspectiva mucho menos "radical", han procurado cumplir –desde antes de la supuesta apertura **multicultural**– con la función de dar a conocer, contextualizar y valorizar el arte que se realiza fuera de la estructura dominante de distribución y consagración artística, promovida por los centros europeos y de Estados Unidos. Por supuesto, hay muchos matices que sería interesante analizar con relación a los fundamentos y al contexto social, político y económico particular de la situación de Cuba, y de los intereses "reales" y las contradicciones que se esconden tras la exhibición de obras de arte.

La Bienal de São Paulo, una de las más antiguas entre las grandes exposiciones no occidentales, se ha caracterizado por buscar una confrontación entre la producción local y la proveniente del exterior, al propiciar una presencia internacional en un circuito marginal de las artes plásticas. Esto ha generado que este espacio se vuelva importante para las expresiones artísticas periféricas, sobre todo las latinoamericanas, y especialmente las del propio país. Sin embargo, su objetivo no es la creación de un circuito paralelo, como es el caso de la Bienal de La Habana; si no que la de São Paulo busca establecer un foro de contacto y promoción de su propia producción artística, así como volverse un centro importante en el circuito artístico

internacional –amén, claro, de las implicaciones económicas y políticas. De hecho, en todas sus manifestaciones, la Bienal de São Paulo nunca ha dejado de observar la hegemonía de Europa y Nueva York, apostando siempre por un arte de "vanguardia". Es decir que, hasta la fecha y a pesar de los diversos cambios de estructura, selección y patrocinio, la Bienal de São Paulo no ha dejado de ser un foro para estimular la producción artística brasileña, estableciendo un contacto un poco más cercano con los circuitos occidentales, pero sin tomar nunca una postura frente a la producción y al circuito en que se inserta o pretende insertarse.

En este grupo, las bienales de Sydney y de Johannesburgo son las que más se aproximan al circuito artístico occidental. A pesar de que exhiben la obra de artistas locales –en el caso de Australia, incluyendo el arte aborigen, y en el de Sudáfrica, el de algunos países del continente africano–, para su selección no dejan de basarse en el modelo occidental de vanguardia artística. Hay que tomar en cuenta que son naciones que están más cerca –por lo menos, económicamente, lo que en la era de la **globalización** quiere decir mucho– del Primer Mundo. Ambas se han caracterizado también, con mayor éxito tal vez que la de São Paulo, pero ciertamente con un mejor "nivel" que las "bienales periféricas", por tratar de presentar el mayor número posible de grandes nombres del arte occidental, atrayendo así, un mayor estatus y credibilidad para la organización de su evento; aunque nuevamente, como la de São Paulo, sin un planteamiento teórico y crítico sólido.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Para el curador estadounidense Dan Cameron (*Cocido y crudo*), la segunda edición de Johannesburgo sí logra "transforma(r) la teoría post-colonial en una realidad tangible". Dan Cameron, "Global warming", en *ArtForum*, Vol. XXXVI, Núm. 4, Nueva York, diciembre de 1997, pág. 22.

Del primer grupo cabe resaltar, sobre todo, el hecho de que tanto Kassel como Venecia son los dos encuentros internacionales más destacados y prestigiados por la crítica mundial, y también los más visitados. Sin embargo, hay una **diferencia** muy clara entre una y otra: Kassel tiene una vocación de perspectiva, es decir, de servir como una especie de indicador de lo que ocurrirá en el arte del próximo periodo; mientras que Venecia es más un espectáculo, un baluarte del turismo cultural. De todas las de este grupo es en la de Venecia donde el espíritu global, si bien inevitable en cualquier muestra hoy en día, está más presente.

En las últimas tres versiones de la Bienal de Venecia los curadores – como es característico de estos importantes personajes de fin de siglo – han realizado agrupaciones de obras y artistas de acuerdo con preceptos teóricos establecidos por criterios estéticos e **ideológicos** personales. En 1993, Achille Bonito Oliva reflexionaba sobre los "puntos cardinales del arte"; en 1995, *Identidad-Alteridad*, de Jean Clair, fue más bien una muestra histórica de la práctica artística de este siglo, usando como referencia el **cuerpo** y el retrato; en 1997, Germano Celant realizó una versión de la historia oficial del arte en los últimos cuarenta años, siguiendo muy de cerca los indicadores más fiables del mercado. Todas estas lecturas coinciden en su carácter con una historia del arte predominantemente eurocéntrica y funcionan como panorama *light* de la relación de los centros con el arte de vanguardia.

Tanto en la última *Documenta*, la X, como en la 47 versión de la de Venecia, el denominador común ha dicho poco de la situación actual del arte, "que aparece más bien supeditado a la confrontación con

obras referenciales en un ejercicio de legitimación de ida y vuelta"<sup>20</sup>, en donde no se sabe ya quién legitima a quién, si la obra referencial a la obra nueva, o al revés, según ha descrito la crítica especializada. Lo cierto es que sobre todo *Documenta* se ha posicionado siempre, desde su inicio en 1955, como la que selecciona el arte que, desde una marcada visión eurocéntrica e imperialista, determinará los estándares de calidad "universal".

La Bienal de Lyon, que había pasado sin pena ni gloria desde su inicio en 1991, ha ido ganado su lugar dentro del circuito de los acontecimientos artísticos europeos. De hecho, 1997 fue un año clave para este evento, ya que coincidió en fechas con la Bienal de Venecia y la *Documenta de Kassel*, mismas que provocaron cierta decepción en el público de este circuito artístico, por lo que se le dio especial atención a la muestra francesa. Este encuentro empezó como un escaparate del arte contemporáneo francés pero, de acuerdo con los diferentes curadores que la han tenido a su cargo, ha ido adquiriendo un importante papel en el panorama artístico europeo, con exposiciones temáticas, como en el caso de Venecia, pero más arriesgadas y propositivas.

La Bienal del Museo Whitney, al igual que la de Lyon, comenzó con características regionalistas, de hecho, prácticamente así se ha mantenido, ya que a pesar de incluir en sus últimas versiones la obra de artistas no-estadounidenses se caracteriza por servir como catálogo general sobre el arte contemporáneo de Estados Unidos, dirigido al público en general, no necesariamente a los profesionales del arte. De hecho, como lo describe Adriano Pedrosa, "el Whitney Museum of American Art es abiertamente específico con respecto a sus criterios de

---

<sup>20</sup> Gloria Collado, "Lyon, la Bienal otra", en *Lápiz*, Núm. 136, Madrid, octubre 1997, pág. 43.

exposiciones y de colecciones, anunciando la nacionalidad del arte en el nombre mismo en la fachada del edificio"<sup>21</sup>, y sin importarle lo mal empleado que es este término, cuyo propósito es referirse al arte estadounidense. No obstante, este escaparate chovinista es un escalón muy prestigiado para los artistas que ahí se presentan, posiblemente por estar localizado en Nueva York –uno de los centros más importantes del arte contemporáneo– y por atraer el interés de galeristas y coleccionistas de esta rica parte del continente. Ha habido pocas excepciones de artistas del resto del continente americano seleccionados para participar en esta bienal; tal fue el caso en 1995, cuando el curador Klaus Kertess invitó a los mexicanos Julio Galán y Gabriel Orozco, y al brasileño Karim Ainouz, todos ellos fuertemente insertados en el circuito artístico neoyorquino. Por otro lado, cabe destacar que su versión de 1993, curada por Elisabeth Sussmann, abordó un tema hoy en día considerado "políticamente correcto" sobre la identidad en la obra de artistas de minorías étnicas, que en este y otros foros del arte contemporáneo "oficial", y con el auge del **multiculturalismo**, estaban gozando de su "minuto de fama".

Lo cierto es que la razón de ser de las bienales y su función están más allá de la mera promoción artística nacional o internacional, mezclando en su organización intereses económicos y políticos, y conectando una red de relaciones extra artísticas significativamente relacionadas con la **globalización** económica y mediática. No obstante, las bienales continúan siendo el principal escaparate para las artes plásticas internacionales y una puerta para los artistas de los países marginalizados o lejos del centro. Hoy en día, las bienales son el principal punto de referencia para saber lo que se está haciendo y lo

---

<sup>21</sup> Adriano Pedrosa, "Whitney", en *Poliéster*, *op. cit.*, pág. 34.

que es "moda" en el circuito artístico internacional. Sin embargo, para algunos críticos, el modelo de la bienal se encuentra ya agotado puesto que no logra abarcar la dinámica y la diversidad de las producciones artísticas y mantener el interés local e institucional, por lo que consideran que estas exhibiciones están creando nuevos regionalismos en tiempos de **globalización**.<sup>22</sup>

En realidad, todas estas bienales reivindican su propia idea de lo internacional, y cada una representa una diferente negociación entre diversos factores, políticos, económicos y artísticos (casi siempre en este orden), y entre fuentes patrocinadoras –locales e internacionales–, espacios de exhibición, selecciones de artistas –hechas por curadores profesionales o por gobiernos locales–, discursos ideológicos y la influencia del mercado. De tal forma que, ya sea como representaciones complejas, o como imágenes y narraciones "del mundo", cada exposición compite por un rayo de influencia, al que aspira de acuerdo con sus diferentes características particulares.

---

<sup>22</sup> Ver críticas de Ivo Mezquita y Vasif Kortun en *Poliéster*, *Ibidem*, págs.14-17 y 26-29, respectivamente.

### 1.3 Museos

Los museos de arte contemporáneo son, o por lo menos deberían ser, espacios sociales cuyo fin es, por un lado, proteger, conservar, catalogar y exhibir las artes plásticas, y por el otro, y no menos importante, promover, investigar y educar, con el fin de contribuir al avance intelectual y cultural de la sociedad. De hecho, la American Association of Museums afirma que los museos "deben ayudar a nutrir la calidad ciudadana del ser humano, proporcionándole herramientas para realizar una elección informada en la democracia y referirse a los retos y oportunidades de una sociedad cada vez más global".<sup>23</sup>

El museo, como espacio público de exhibición, tiene la facultad de comunicar mensajes específicos a un público cautivo, a quien le propone lecturas preconcebidas a través del lenguaje artístico que promueve. Esto sucede tanto en los museos que dependen de instituciones públicas como en los que pertenecen a instituciones privadas, aunque generalmente los últimos se manejan con una mayor libertad discursiva y crítica, mientras que los primeros se prestan más para actos conmemorativos y de transmisión de un discurso preestablecido por los intereses de las políticas del Estado.

Históricamente, los museos siempre han procurado presentarse como espacios neutrales. Pero la realidad es que, cualquiera que sea su postura, siempre han sido espacios que, por sus propias características públicas, son fuertemente ideologizantes. La crítica e historiadora del

---

<sup>23</sup> "Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums", reporte de la *American Association of Museums*, Washington, D.C., 1992.

arte Carol Duncan, afirma en este sentido que, de hecho, los museos pueden ser poderosas máquinas para definir la identidad:

Controlar un museo implica precisamente controlar la representación de una comunidad y algunas de sus más elevadas y autoritarias verdades. También significa el poder de categorizar a las personas, declarar a alguien como portador de una parte de la herencia común, en su propia identidad. Aquellos que están de acuerdo con la versión del museo sobre lo que es bello y bueno, pueden formar parte de esta *elevada* identidad (...) <sup>24</sup>

En resumen, aquellos que mejor entienden cómo insertar su arte en el medio del museo, son también aquellos a los que el ritual museístico atribuye las características de representación de su propia identidad.

Lo que se presenta o deja de presentarse en los museos es entonces una clara muestra de la **ideología** de quien los maneja, y debe tomarse en cuenta en el sentido del papel que juega en la definición de la identidad cultural de una comunidad determinada. Así, cuando hablamos de obras que se presentan en espacios determinados, hay que tener en cuenta quién tiene el poder que está atrás de la institución que maneja estos espacios, y cuál es la **ideología** que se promueve, pues esto no sólo determina, de cierta forma, la lectura que se hace de la obra artística en cuestión, sino la definición del propio artista desde el público y para sí mismo. El artista deberá entonces tener una actitud frente a estos espacios y las **ideologías** que promueven, ya que su presentación en dichos recintos será, a su vez, reveladora de su propia postura ideológica.

---

<sup>24</sup> Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", citada por James Cuno, "Money, Power, and the History of Art", en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1997, pág. 8.

Los museos son un reflejo de cómo la sociedad se ve y se expresa a sí misma, por lo que no es raro que, sobre todo aquellos que se dedican al arte moderno y/o contemporáneo, sean actualmente un reflejo de la crisis y el caos provocados por la **saturación social**, consecuencia a su vez de la **globalización** y los avances en materia de tecnologías de la comunicación. También son reflejo de un replanteamiento de la propia historia del arte en la que apoyaban sus discursos. La creciente participación de las llamadas minorías en la escena internacional es un signo más de que los museos deberán asumir el arte como una forma visual o auditiva de la **cultura**, y repensar su función frente a este nuevo paradigma.

Hoy en día se presentan varios casos en los que la obra artística cuestiona directa o indirectamente al museo que la exhibe, como una forma de participar activamente en la formulación de su propio discurso y de no dejarse envolver en la retórica propia de la institución. Como irónicamente describe Donald Kuspit al preguntarse: "¿Qué está más a la moda y es más seudorrevolucionario que el arte mordiendo la propia mano que lo alimenta? (...) Exponerse al peligro hace que el museo sea actual y revolucionario al mismo tiempo."<sup>25</sup> Por otro lado, sea cual fuere la relación que el artista establece con esta institución, el museo siempre va a figurar como una especie de horizonte, como referencia, parámetro de valorización y, casi siempre, como meta.

Esta aparente contradicción es en realidad una característica propia del arte de la segunda mitad del siglo XX, donde lo nuevo es absorbido inmediatamente por el sistema al que generalmente critica. En los

---

<sup>25</sup> Donald Kuspit, *Idiosyncratic Identities*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996, pág. 336.

museos contemporáneos ya nada se ve fuera de lugar, a pesar de su propia carga ideologizante, los museos están preparados y absorben esta característica como una función propia, para validar y sustentar, para integrar el arte que presentan e incluirlo en la historia –facultad muy codiciada por la obra artística. En este sentido, el arte contemporáneo como la propia institución museística sufren de la misma inercia autocomplaciente y, sobre todo, contradictoria. Como el propio Kuspit declara, "ya no es la búsqueda insegura de una identidad lo que hace incierto el sentido del mundo, en donde la idea de la identidad unitaria ya no tiene mucho sentido."<sup>26</sup>

En este ámbito cabe detectar, como lo hace Michael Foucault, que en las relaciones de poder existe siempre esta contradicción, en mayor o menor medida, puesto que el poder no puede existir sin una voluntad de libertad a la cual oponerse, ya que "en el corazón de una relación de poder, y constantemente provocándola, está la obstinación de la voluntad y la intransigencia de la supuesta libertad".<sup>27</sup> Por ello sugiere que se debe analizar a las instituciones desde el punto de vista de estas relaciones de poder, ya que el principal punto de anclaje de las relaciones, aunque estén contenidas y cristalizadas en una institución, debe encontrarse fuera de la misma. En lo que el propio Foucault llama "marcos de referencia", es decir, los sistemas de división, clasificación y diferenciación que circunscriben a los objetos como comunicadores culturales de estas relaciones de poder, entre sus diferentes agentes de evaluación: críticos, coleccionistas, galeristas, *dealers*, curadores independientes, curadores dentro de las instituciones museísticas, escuelas y artistas.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 336.

<sup>27</sup> Michel Foucault, "The Subject and Power", en Marcia Tucker (ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, pág. 428.

Es en su propia participación en estas relaciones de poder donde el museo puede encontrar su verdadera y más alta vocación, es decir, aquella que le permite, en vez de encapsular las identidades culturales y artísticas en formas de condensaciones monográficas, reconocer sus propios límites como parte de un sistema amplio de poderes e intereses y participar activamente a través de sus muestras y sus adquisiciones en proyectos amplios de investigación e historicidad, en un marco de reflexión y conciencia política global.

## 1.4 Espacios alternativos

Los llamados espacios alternativos surgen como una reacción frente a las jerarquías de curadores y promotores que dirigen la promoción del arte contemporáneo de acuerdo con intereses del mercado o de las políticas culturales gubernamentales. Pueden considerarse una manera más democrática de hacer circular el trabajo y las ideas artísticas entre un público más reducido y más especializado: en su mayoría, la misma comunidad artística, los productores y los críticos y curadores que se relacionan con ellos. Actualmente, sin embargo, no representan un verdadero desafío o una verdadera contrapropuesta para las **ideologías** promovidas por el Estado o por las instituciones privadas, toda vez que éstas, principalmente a lo largo de la década de los noventa, se han arreglado para cooptarlos, institucionalizándolos a través de ayudas económicas, becas y financiamientos para sus diferentes proyectos. Incluso muchos han servido como espacios de prueba para curadores y/o galeristas con el fin de sondear el terreno para futuros movimientos a nivel nacional e internacional.

Pero ésta no ha sido siempre la historia en México. Podemos rastrear la existencia de estos espacios en los años setenta con el fenómeno conocido como Los Grupos, los cuales se forman con la finalidad de encontrar nuevas alternativas para el destino público del arte. Los diferentes grupos, Tepito Arte Acá, Mira, No Grupo, Proceso Pentágono, entre otros, hacen un intento para colectivizar su producción y su distribución, saliéndose de los museos y las galerías que dominaban en el campo de la distribución artística de la época y ocupando espacios alternativos en contacto con comunidades

específicas para la realización de su obra. Los Grupos, sin embargo, desaparecen cuando sus integrantes vuelven a su trabajo individual, a su estudio y, consecuentemente, a la galería y al museo.

En los últimos años de la década de los ochenta y principios de los noventa es cuando más proliferan los espacios alternativos: La Quiñonera, La Agencia, El Salón des Aztecas, La Casa de las Brujas, El Ghetto y, más recientemente, Temístocles, Zona, La Panadería, Art Deposit, Art & Idea. Éstos son algunos de los espacios que surgen una vez más por la necesidad de crear formas de convivencia entre productores y público, con el fin de generar nuevas formas de producción, distribución y consumo del arte. Así, estos espacios permanecieron o permanecen alternativos mientras sus objetivos, su funcionamiento y sus proyectos ofrezcan opciones inaccesibles en otras áreas del sistema artístico en el que surgen (*tablero*) y en el que se desarrollan en el transcurso del *juego*. La iniciativa de producción y difusión del arte pasa continuamente de depender de los propios artistas, a los críticos especializados, de los críticos, a los promotores o *dealers*, y de éstos al gobierno, y así sucesivamente, hasta que lo que era novedoso –léase, alternativo– se vuelve parte del sistema establecido bajo diferentes circunstancias y da lugar a nuevas alternativas.

Como un ejemplo de este movimiento tenemos la exposición *ACNE o el nuevo contrato ilustrado* que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno, en noviembre de 1995. Los curadores y a la vez galeristas Carlos Ashida y Patrick Charpenel –de la también desaparecida galería Arena-México– presentaron en esta exposición la obra de los artistas de este grupo, en esa época, todos ellos alrededor de los veinte años.

Los *cura-dealers* pretendieron mostrar la obra de estos creadores guardando sus características pseudoalternativas, con un diseño museográfico que mezclaba las obras sin tomar en cuenta a su autor. El resultado fue más bien caótico y un poco absurdo, toda vez que el espacio era el propio Museo de Arte Moderno.

Así, por ejemplo, se reivindica el espacio que se empieza abrir para las alternativas no tradicionales en espacios consagratorios, de tal forma que no sólo los medios que se abren paso como las instalaciones, los objetos, las videoesculturas, etcétera, encuentran un lugar, sino también los temas como la violencia, el crimen, el sexo, el rock, es decir, la realidad social y la realidad cultural de México y de todo el mundo se abren camino en espacios que antes les hubieran sido inaccesibles.

Lo que para efectos de esta tesis me interesa resaltar es que en los últimos años de la década de los ochenta y la década de los noventa, el tema de la relación del arte y sus posibles espacios de exposición, patrocinio y promoción, está a la orden del día. Se han revalorizado dentro de los espacios públicos y privados las obras de arte que se posicionan en contra de la solemnidad y critican el paternalismo burocrático de las instituciones artísticas. Asimismo, la existencia de estos espacios alternativos reafirma la importancia de un arte también efímero e irremplazable, del momento y los espacios propios de la creación, su aquí y ahora. Éste fue el caso de Art Deposit, un grupo de artistas y curadores que, preocupados por desacralizar el concepto de la galería, no tenían un espacio fijo, se presentaban en lugares alquilados o prestados y reaparecían regularmente en nuevas direcciones. Otro ejemplo, El Despacho, era una oficina alquilada por

dos escultores en la emblemática Torre Latinoamericana, donde todos los meses un artista diferente era invitado a realizar un proyecto que involucrara las características específicas de ese lugar.

Ahora bien, desde la óptica del Occidente y, cómo no, tomando como centro a Nueva York, el diccionario de las ideas y los movimientos contemporáneos publicado en esa ciudad sitúa la historia de los espacios alternativos obviamente en Nueva York. En 1969, en la Green Street surgieron estas instituciones sin fines lucrativos con el fin de promover un arte experimental que no cabía en los museos y en las galerías comerciales, así como para dar entrada al arte feminista y de minorías étnicas. Para los años setenta, estos espacios habían proliferado en el resto de Estados Unidos, Canadá y algunas ciudades del occidente europeo. Se dice, también, que el pluralismo de esa década hubiera sido imposible sin los espacios alternativos que dieron cabida a instalaciones, videos, *performances* y otras formas de arte conceptual. Para la década de los ochenta se empezó a dar la institucionalización de estos espacios e, incluso, se creó una organización que los representara: la NAAO (National Association of Artists Organizations).<sup>28</sup> Irónicamente, esta misma generación de artistas de los años ochenta empezó a ver estos espacios como “institucionalizantes” y su reacción fue abrir galerías más o menos convencionales en el East Village de Nueva York a través de las cuales promover su propia obra.

En este sentido, se vuelve muy difícil medir lo alternativo en el arte, una vez que se presenta en lugares institucionalizados, que es financiado por instituciones públicas y/o privadas y que, además, se

---

<sup>28</sup> Robert Atkins, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Nueva York, Abbeville Publishers, 1990, págs. 41-42.

vende, es decir, entra en el circuito del mercado. Entonces, ¿dónde está lo alternativo? Pero ese es otro tema que no corresponde a esta tesis. Sirva este breve análisis para destacar que, al igual que en otras ocasiones, se sucedieron movimientos que en su momento surgían como reacción a situaciones o movimientos previos –como el arte abstracto en detrimento de las preocupaciones sociales, por ejemplo–. Los espacios experimentales o alternativos, como se conocen, han servido en México para ayudar a despegar un arte de innovación y experimentación con características menos regionalistas y les han procurado a los artistas contemporáneos un lugar más actualizado en el mundo del arte internacional.

Cabe aquí una mención especial para un grupo de curadores, críticos e intelectuales, liderados por Olivier Debrouse, que a principios de la década de los noventa fundaron CURARE, Espacio Crítico para las Artes, que recibe apoyo de fundaciones nacionales y extranjeras para realizar congresos, pláticas, exhibiciones, publicaciones, etc. En entrevista con Mary Schneider, Debrouse explica: “Fundamos CURARE porque no podíamos trabajar con el gobierno. No respetaban el trabajo curatorial. La mayoría de las exposiciones patrocinadas por el Estado carecían de una investigación histórica, y se acercaban al arte mexicano desde una perspectiva lineal.”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Mary Schneider, “Myths, magic, grunge, and glamour”, en *Artnews*, Núm. 4, Nueva York, abril de 1984, pág. 138.

## 1.5 Circuitos comerciales

Se puede decir que, en general, los coleccionistas mexicanos son "nuevos" en el medio artístico, por lo que no tienen un conocimiento muy profundo de éste, y se aventuran poco a nivel internacional. Sus consejeros les recomiendan el arte mexicano contemporáneo pues es más accesible a nivel económico y también porque les permite relacionarse con los propios artistas, críticos y curadores, lo cual es más interesante para ellos, ya que pasan a formar parte del circuito de manera más directa que como coleccionistas anónimos. De acuerdo con el galerista Ramis Barquet, "los coleccionistas mexicanos se inclinan, sobre todo, por comprar arte del país, quizá sea porque quieren respaldar la producción artística nacional. Por esta razón nuestro mercado tiende aún a ser localista; definitivamente deberá abrirse con el tiempo".<sup>30</sup>

De hecho, uno de los mercados que más se ha desarrollado es el de las obras de jóvenes artistas mexicanos que tuvo su despegue en los años ochenta, cuando jóvenes profesionales, sobre todo *yuppies* que trabajaban en casas de bolsa o en actividades similares que los enriquecieron rápidamente, comenzaron a adquirir obras de arte. A partir de este *boom*, estos artistas saltaron a la "fama" –a nivel nacional y algunos a veces en otros países de América Latina– muy rápidamente. Otro crecimiento que se dio paralelamente, a partir de los años ochenta, fue la apertura en Estados Unidos de un mercado de manera especial para México. Fue en esa misma década, posiblemente

---

<sup>30</sup> Poliéster entrevista a Ramis Barquet, en *Poliéster*, Vol. 3, Núm. 10, México, otoño de 1994, pág. 50. Ramis Barquet es dueño de la galería que lleva su nombre, ubicada en la ciudad de Monterrey, México.

a partir de los sucesos que se dieron en relación con la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), que los precios aumentaron tan deprisa que sólo los coleccionistas mexicanos estaban dispuestos a pagarlos. Actualmente, los precios se han regularizado debido a la situación económica por la que atraviesa el país.

Para Ramis Barquet, el mercado en los países sudamericanos es más activo que en México; sin embargo, como en toda América Latina, el coleccionismo ha adquirido cada vez más prestigio y cada vez son más los inversionistas interesados en esta actividad. Por otro lado, debido al valor del peso frente al dólar, el arte mexicano se ha vuelto más accesible a los coleccionistas extranjeros, de manera que los *dealers* y los galeristas buscan este mercado para mantener el negocio a flote.

Entre las galerías más prestigiadas y con un mayor movimiento en el arte contemporáneo están la Ramis Barquet y la de Arte Actual, en Monterrey; y en la Ciudad de México, la OMR, la Nina Menocal, la de Arte Mexicano, la López Quiroga y la tambaleante Galería Arte Contemporáneo, de Benjamín Díaz, que ha cerrado sus puertas ya en dos ocasiones.

La Galería Ramis Barquet, dirigida por el mismo Barquet desde hace aproximadamente diez años, ha seguido y propiciado la línea que siguen los museos de arte contemporáneo de Monterrey, con un interés especial en el arte joven, de carácter "nacional", y manejando también artistas extranjeros. Entre ellos, algunos latinoamericanos ya reconocidos, como el brasileño Daniel Senise y el chileno Jorge Tecla, y europeos y estadounidenses, como Mimmo Paladino y Louise Bourgeois. "Nosotros seguimos intentando apoyar a algunos artistas latinoamericanos, igual tratamos de presentar en nuestro medio la obra

de artistas muy reconocidos internacionalmente."<sup>31</sup> A partir de 1995, aproximadamente, esta galería ha buscado establecer un vínculo más estrecho con el mercado internacional –"que es en donde están los dólares"–<sup>32</sup> participando en ferias internacionales, como las de Madrid, Miami, Barcelona o Caracas.

De igual manera, la galerista Nina Menocal reconoce que "se mantiene" gracias a la venta fuera de México, de tal forma que considera un reto difícil mantenerse leal al arte contemporáneo, para el cual ha trabajado, y no seguir el mercado, una situación que enfrentan también los propios artistas. La galería OMR, dirigida por Jaime Riestra y Patricia Ortiz Monasterio, apuesta también por el arte de jóvenes mexicanos y latinoamericanos y expone, además, algunos nombres establecidos internacionalmente. Sin embargo, en su participación en las últimas ferias internacionales, como Madrid o Guadalajara, se ha arriesgado con artistas mexicanos poco conocidos y no le ha ido tan mal.

En general, el dueño de una galería en México es más un intermediario que un inversionista en el circuito productivo. Son muy raros los contratos permanentes entre artistas y dueños de galerías para la adquisición de obra, por lo que los artistas participan a veces en varias galerías. De ahí que no existan galerías con una línea claramente definida, sino que tratan casi siempre de privilegiar algunas corrientes más apegadas a las cuestiones de contemporaneidad occidental.

No existe una verdadera tensión entre la producción artística contemporánea y esta línea del mercado, ya que estas cuestiones de

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>32</sup> *Idem*.

contemporaneidad occidental forman parte de la voluntad creadora. Actualmente, los artistas se preocupan constantemente por mantenerse informados y buscar vínculos con el circuito artístico internacional, de modo que conocen e incorporan dichas cuestiones a su trabajo, en un afán de participación y de contacto con este circuito a través de su propia obra. "El hecho de vivir en la periferia nos obliga al cosmopolitismo como único medio para escapar de la asfixia impuesta por la geopolítica y evitar así el confinamiento de nuestro deseo."<sup>33</sup> Sin embargo, la duda continúa, ¿realmente los artistas mexicanos participan de un llamado lenguaje universal, a través del cual puedan comunicarse con el circuito artístico internacional y participar en él? Para Jaime Riestra, codirector de la galería OMR, sí; y al citarlo, Cristina Carlise testimonia que Gabriel Orozco y Julio Galán son dos ejemplos de este "desarrollo".<sup>34</sup> Cabe recordar que ambos artistas radican la mayor parte del año en Nueva York, desde hace ya muchos años.

Lo cierto es que, como con la colonización, la presión cultural de los centros artísticos hegemónicos –Europa y Estados Unidos– no dejan de crear problemas a los artistas que trabajan y viven en la periferia, así como a los que salen de ella y se insertan de alguna manera en los circuitos de dichos centros. Dentro del proceso orgánico de desarrollo de una identidad cultural, se puede detectar un a veces lento y otras veces rápido proceso de adopción de formas y también de conceptos importados. Esto se observa claramente en cómo el arte se dirige más hacia la comunidad que participa del circuito internacional que hacia un discurso dentro de la comunidad local. Los lenguajes son los de

---

<sup>33</sup> Ivo Mesquita, *Cartographies*, catálogo de la exposición en la Winnipeg Art Gallery, Canadá, 1993, pág. 44.

<sup>34</sup> Cristina Carlise, "A room with many views", en *Artnews*, Vol. 96, Núm. 6, Nueva York, junio de 1997.

afuera y aunque los temas puede que sigan siendo la mayoría de las veces los propios, la "historia" –el contenido– se dirige hacia afuera, en busca del circuito extranjero y del mercado internacional.

Esta situación crea innumerables contradicciones ya que los valores de un mercado internacional provienen de una infraestructura que puede acceder a ellos y puede sustentarlos. Por otro lado, también es absurdo pretender que se sostengan valores "tradicionales" (que en América Latina se originaron a partir de otras colonizaciones y de otros valores) que hoy en día son obsoletos. Sin embargo, pretender saltar de unos valores a otros, sin pasar por un proceso propio de desarrollo de un lenguaje, genera una especie de vacío cultural hoy claramente perceptible en la obra de los artistas jóvenes mexicanos. Lo que encontramos es una aproximación ecléctica derivada de una digestión de valores artísticos occidentales, que se percibe como una combinación, en términos formales, de los parámetros presentes en los mercados internacionales. No obstante, en estos centros occidentales, a pesar de que el arte latinoamericano se presenta con las mismas soluciones formales de la vanguardia internacional, la mayoría de las veces es visto como eco de su *mainstream* y se le menosprecia, sin reconocérsele como vanguardia al mismo nivel.

A este respecto, Luis Camnitzer enumera los problemas que surgen cuando la infraestructura de la sociedad no es congruente con los valores culturales con los que pretende equipararse: "Los intelectuales (incluso los artistas) se quedan cada vez más alienados de su propia audiencia. El mercado local no puede sustentar sus productos. El sistema de educación local no puede abarcar toda la educación para esta nueva **cultura**. El productor intelectual no puede pagar los gastos

necesarios para una producción que llene los requerimientos de estos nuevos parámetros."<sup>35</sup>

En el caso de México, específicamente, el artista tiende a producir como reacción o como consecuencia (en los años noventa, más como reacción) de los valores impuestos por el nacionalismo cultural. Trata de romper la unión con el pasado y la constante valorización de estas supuestas raíces culturales promovidas por un gobierno tan autoritario como el colonizador, donde no hay cabida para una nacionalidad contemporánea y donde los valores de la identidad se confunden casi siempre con un folklore fosilizado, fuera de la realidad tanto histórica como presente. Algunos tratan de alcanzar el mercado internacional produciendo obras con el *look* internacional, aunque con las restricciones de los materiales locales, o definitivamente se mudan, como vimos en el caso de Julio Galán y Gabriel Orozco, a alguno de los centros occidentales para, desde ahí, insertarse en el circuito internacional.

Esto nos remite al cuestionamiento hecho por Camnitzer: "¿Cuánto del pasado original debe ser sacrificado en búsqueda de la asimilación del nuevo contexto y de una aceptación de la **cultura** hegemónica?"<sup>36</sup>

De cualquier modo, sea cual sea su lugar de residencia, el artista tiene tres opciones: producir un trabajo manteniendo las características atribuidas al arte latinoamericano, es decir, lo exótico, que es lo que se espera de un artista de la periferia; producir tratando de o asimilando lo que está de moda en el *mainstream* hegemónico, con un lenguaje, digámoslo así, internacional; o haciendo una combinación entre las dos

---

<sup>35</sup> Luis Camnitzer, "Spanglish Art", en *Third Text*, Núm. 13, Londres, invierno 1990-91, pág. 44.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 45.

primeras opciones, ni tan exótico, ni tan internacional, es decir, haciendo un balance entre el centro y la periferia, que en el caso de los artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos, Camnitzer califica como "*Spanglish Art*".

*Spanglish Art* es probablemente la alternativa más auténtica para los artistas latinoamericanos que han perdido sus raíces... Es una solución individualista que permite liberar la tensión causada por el choque de dos **culturas**, y permite la integración de ambas **culturas** en una sola iconografía.<sup>37</sup>

Lo cierto es que la producción artística contemporánea que busca formar parte de un mercado internacional, no puede escapar de esta situación y debe reconocer la necesidad de buscar diferentes alternativas estéticas y discursivas para no caer en la producción de un arte que se califique como exótico o falso de autenticidad.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que cada vez son más estrechas las relaciones entre las estrategias de valorización y comercialización, de hecho, todo lo que tiene un valor cultural tiene un valor comercial aunque no necesariamente es al revés. La obra de arte contiene en sí misma un aspecto profano y otro cultural, es como una especie de escenario en donde se lleva a cabo un intercambio entre estos dos aspectos. Así, por ejemplo, se podría leer la utilización de objetos profanos en el arte del siglo XX, que los convierte en objetos artísticos y, por lo tanto, culturales; cada vez es más difícil la distinción entre los objetos profanos, los artísticos, las producciones comerciales y las publicitarias. Un claro ejemplo de esta situación son el **kitsch** y el *Pop*.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 46.

Para Boris Groys,<sup>38</sup> la relación entre valorización cultural y éxito económico, financiero y comercial no debe calificarse solamente como una actividad del mercado, que sigue a la fuerza creativa, absorbiéndola, transformándola y utilizándola para convertir en mercancía todo lo que se crea. Según él, lo "nuevo" se crea siempre a partir de lo "viejo", de lo conocido, y esto presupone ya un intercambio de valores que están intrínsecamente ligados a los valores de intercambio tanto de índole económica como cultural.

No sólo el arte tiene un precio, sino, en algunos aspectos –por lo menos en este final de siglo– es también una cifra de valor financiero. De manera que tanto el artista como el historiador del arte no pueden ignorar este carácter dentro de los factores que determinan la creación de un concepto artístico y la lectura del mismo. Siempre hay una dimensión financiera que, puesta en relación con otros aspectos autobiográficos, sociales, históricos y culturales del circuito en donde se inserta, determina la producción y la recepción de la obra artística. Así lo hace notar Marcia Pointon en su artículo "Pricing or Prizing Potential in the 1990s",<sup>39</sup> en el que, haciendo un breve sobrevuelo por las líneas de interés en la investigación de la historia del arte en Estados Unidos, señala que, salvo algunas excepciones, la investigación en torno al arte europeo se circunscribe a las fronteras de Francia e Italia, con algunos periodos de interés, como la Edad Media, en Alemania, Inglaterra y España. "Éste es un mapa de coleccionistas y de conocedores, un mapa de dinero, no un mapa determinado por acontecimientos históricos. El dinero, podemos decir, continúa dando valor al arte, aparte de la historia, a pesar del rigor

---

<sup>38</sup> Boris Groys, *Du nouveau. Essai d'économie culturelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

<sup>39</sup> Marcia Pointon, "Pricing or Prizing Potential in the 1990s", en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1997, págs. 17-20.

académico... El elemento dinero, que se adhiere a todos nuestros objetos de actividad intelectual, debe ser entendido como un discurso más."<sup>40</sup>

De hecho, a partir de la década de los setenta, pero sobre todo de los ochenta, el mundo del arte aparece dominado por el mercado del arte. Tanto los artistas como las instituciones públicas y los museos se han ido adecuando a los requisitos de producción y distribución que rigen el mercado; bajo sus parámetros circulan las exposiciones en museos, bienales y en las galerías y colecciones de aquellos que tienen el poder económico de "decidir" la carrera de un artista, mediante su inserción, o no, dentro de este circuito artístico, ya sea a nivel nacional o internacional.

De ahí que el mundo del arte esté íntimamente ligado a aquellos discursos y formas que, sostenidos por una base económica, se propagan a través de libros, catálogos, revistas y conferencias. Todo arte que se encuentre fuera de estos discursos será considerado marginal y sólo obtendrá un valor en el mercado si su marginalidad pasa a formar parte del discurso que el mercado esté defendiendo. No está demás decir que, por lo general, es este arte "marginal" el que constantemente tiene que alimentar los recursos del *mainstream*.

A partir de mediados de los años sesenta los artistas empiezan a buscar y a tener control sobre varios elementos del mundo del arte. Tanto internacionalmente como en México, se comienzan a abrir espacios alternativos para exposiciones y trabajos en conjunto, con el fin de enfrentar los factores económicos de la creación y la exhibición de formas artísticas alternativas. En la década de los ochenta, el *boom*

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, págs. 18-19.

de los *dealers* y galeristas promueve una nueva, aunque no total, reinscripción de esta voluntad alternativa al mercado en expansión, que dura poco ya que a finales de los ochenta la recesión económica llevó casi al colapso el mercado artístico, no sólo a nivel nacional sino internacional. A partir de ese momento se produce una nueva reestructuración del mercado, que se vuelve más poroso y susceptible de ser penetrado por otras influencias, que aquellas estrictamente controladas por galeristas, *dealers* y coleccionistas, para dar paso a otras formas de financiamiento, como fundaciones sin fines lucrativos y organismos públicos que, en esa época, tienen también una influencia considerable en el discurso artístico en boga, con connotaciones que, de una u otra manera, tienen siempre un estatus político y/o económico.

Identificar los discursos promovidos por este nuevo mercado económico y político al realizar una lectura de la obra es una tarea necesaria, ya que afecta la forma de abordar cualquier discurso, sea éste de identidad, personal, social, político o cultural. Como menciona Martha Rosler en su artículo "Money, Power, Contemporary Art",<sup>41</sup> lo cierto es que "los artistas, a pesar de alegar valores bohemios, quieren alcanzar a las audiencias de las élites y, muchas veces, identificarse suficientemente con grupos social y culturalmente marginalizados para abarcar cuestiones sociales en su trabajo. Aun el mercado de los coleccionistas sigue siendo el lugar para la fama y la fortuna".

---

<sup>41</sup> Martha Rosler, "Money, Power, Contemporary Art", en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1997, pág. 22.

## 1.6 El artista

Señores del jurado:

Mi proyecto de trabajo, en caso de que me sea otorgada la beca para artistas conceptuales, en la rama de Body-Art, se intitula *SuicidArte* y consiste en tirarme de la cúpula del Monumento a la Revolución e impactarme 30 metros abajo contra el pavimento de la explanada, lo cual provocará el estallamiento de mis vísceras y la interrupción de mis signos vitales.

En caso de que ustedes no seleccionen mi proyecto, de todos modos me tiraré del Monumento como un acto de protesta y una muestra de desesperación ante la absoluta indiferencia de los jurados de las becas y de la crítica en general hacia mi obra y mi persona.<sup>42</sup>

Hace mucho tiempo, el hecho de querer ser un artista era, en esencia, un acto contestatario, un gesto antisocial, sobre todo si se pretendía ser un artista de vanguardia (no dedicándose exclusivamente a la pintura). Hoy en día, aunque, claro, mucho más en el Primer Mundo pero con fuertes ecos en el tercero, el artista se ha metamorfoseado en una persona seria, productiva, un profesionista típico; un miembro productivo de la sociedad, con posibilidades de un éxito que lo convierta incluso en un ciudadano con prioridades en el medio cultural. Junto con esta aceptación del ser artista también se han multiplicado los artistas y, por lo tanto, las escuelas, los espacios, los museos, las galerías, las fundaciones de arte, etcétera, y, sobre todo, las bienales; todo un sector de la economía mundial.

Esto ha tenido un efecto radical en cómo se hace el arte; de la casi búsqueda *naïve* de nuevas formas de expresión, invenciones, victorias

---

<sup>42</sup> Texto de Flavio González Mello en el catálogo de la exposición de Franco Aceves Humana "Por una nariz", curada por Nelson Jairo de la Mora, que tuvo lugar en la Galería Metropolitana, México, D.F., marzo-mayo de 2004, pág. 3.

o pensamientos estéticos, a un tipo de búsqueda de mercado, una nueva manera de aproximarse al quehacer artístico que podemos definir como una búsqueda de estrategias artísticas. Estas nuevas condiciones de producción –y de aquí la importancia de este inciso– han afectado el margen creativo de cada artista y sus posibilidades de desarrollo en el sistema artístico, como un territorio de búsqueda y de desarrollo que se ha vuelto más pequeño y también más rápido. Además, de cierta manera, el sistema se ha democratizado incluyendo a los artistas mexicanos, aunque como minorías, en su programa de crecimiento.

Ahora, como se posicionan estos “nuevos” artistas frente a las “instituciones” que conforman el sistema cultural presenta una encrucijada diferente, en la que el artista debe decidir si asume o no la identidad que se le da en la sociedad capitalista moderna, y con ello, arriesgarse tal vez a perder algo de su independencia crítica, y sobre todo, ver restringida su libertad para innovar. La otra opción sería adoptar una postura marginal frente a la sociedad de consumo, arriesgándose a ser excluido del sistema y, por lo tanto, del público y de la consecuente posible gratificación económica. Evidentemente, estamos radicalizando las opciones bajo la premisa de que un artista sólo puede ser parte del *mainstream* sometiéndose a las leyes del mercado, así como de que el artista difícilmente podrá ser independiente y tener al mismo tiempo un público y algunos coleccionistas. Los propios términos “marginal” e “institucional” se leen necesariamente como posiciones fijas y exclusivas e íntimamente ligadas, pero de manera unidireccional, ya que el artista marginal está designado como tal por la institución y no viceversa.

Por otro lado es en la propia tensión que existe entre estas partes en donde el artista buscará el contacto con lo que es exterior, fuera de la

clausura autónoma del arte: ocupando este lugar (de artista) es necesario siempre llevar al arte hacia fuera de si mismo, en contacto con el ambiente, con el campo de la **cultura**, con otras disciplinas, construyendo problematizaciones diversas que le permitan un posicionamiento critico específico.

Todo artista deberá entonces decidir, a pesar de que no se haga explicito en su obra o en su discurso, cual es el propósito de su quehacer como artista, es decir si lo que pretende es entretener, confundir, manipular, estetizar, problematizar, educar, sublimar... y por lo tanto tomar una postura frente al tipo de público al que esta destinando su obra; que a su vez determinará la forma y contenido que tome la misma. Si el artista busca por ejemplo un diálogo con una audiencia internacional, la falta de resonancias en este plano haría que su conversación se parezca mas bien a un largo y solitario monólogo; y es en el afán de que esto no suceda, que la inmersión en un circuito determinado es indispensable.

No es que estemos pasando por alto las cuestiones referentes a la producción artística, en relación a los soportes, las nuevas tecnologías, los registros de obra efímera, etc., que son temas vastos e importantes en la producción artística. Sin embargo lo que se busca subrayar en este inciso es, el movimiento que tiene que hacer ahora el artista en su proceso de creación, en relación a las condiciones que le impone el procurar una necesaria integración en el sistema artístico y por ende la participación en exposiciones, bienales, ferias, etc. Un enorme recorrido dentro de un sistema (o tablero) en el que el artista deberá proponer y hacer visible su propio e individual proceso de creación artística.

## 2. Glosario

Ahora sabemos que un texto no es una simple línea de palabras de un solo significado 'teológico' (el mensaje del Autor-Dios) sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y entrecrocán. El texto es un tejido de citas procedentes de los innumerables centros de **cultura**... Superando al Autor, el escrito ya no lleva dentro de él pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino más bien ese inmenso diccionario desde el cual dibuja una escritura que no conoce interrupción: la vida no hace más que imitar al libro y el libro mismo es sólo un tejido de signos, una imitación que está perdida, infinitamente aplazada.<sup>1</sup>

Roland Barthes

Este capítulo está concebido como una introducción a la percepción y a la comprensión de la indeterminación de las palabras y de sus múltiples significados, y de lo que esto aporta o significa dentro del discurso artístico de la crítica y de la historia del arte, en relación con el tema de la identidad. Es un "diccionario" hecho de *collages* y de yuxtaposiciones de palabras y de conceptos desarticulados para que el lector pueda emplearlos de nuevo de forma aleatoria como un rompecabezas revuelto.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, "The Death of the Autor", citado en Abigail Solomon-Godeau, "Photography after Photography", en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, op. cit., pág. 132.

La lectura de cada palabra cuya secuencia no lleva un orden fijo sino azaroso, puede armarse como un caleidoscopio que permite dar momentáneamente una perspectiva, a veces coherente y las más, como su propia naturaleza, incoherente, al tema de la identidad.

Me gustaría destacar, además, que el uso que se dé a estas palabras en términos del "juego" de la identidad debe ser percibido como un lítote, procedimiento que consiste en servirse de una expresión que atenúa el pensamiento, con el fin de dar a entender más que lo que se dice. En *El Cid*, de Corneille, las palabras: "Vete, no te odio", que Jimena dice a Rodrigo, forman un lítote.<sup>2</sup> En este "juego" de la identidad cada palabra que se usa en el arte para referirse a este tema debe ser percibida como un lítote, por lo que el diccionario sirve para ahondar en esos significados que se dan por entendidos en el discurso del arte acerca de la identidad o, viceversa, de la identidad en el arte.

---

<sup>2</sup> *Grand Larousse* enciclopédico en diez volúmenes, tomo VI, París, 1962, pág. 790.

## 2.1 Chicano

Los gringos nunca recuerdan; los mexicanos nunca olvidan.

Dicho popular mexicano

Originado en los años sesenta, con el movimiento por los derechos civiles y de los campesinos liderado por César Chávez, el término **chicano** denota siempre una postura política, social y, sobre todo, cultural, basada en la negación y la validez de una **cultura** mexicana y/o México-estadunidense. Surge de la necesidad de crear una identidad que les sea propia a estos nuevos habitantes de Estados Unidos de Norteamérica, que ya no son mexicanos, pero no son reconocidos –ni ellos pretenden serlo– como estadounidenses; su nueva identidad debe ser, justamente, una identidad ajena a los valores centrales de la **cultura** angloamericana.

Casi paralelamente al movimiento social y político, surge un movimiento artístico caracterizado por su **sincretismo** cultural, la apropiación de diversos íconos de la **cultura** popular mexicana y algunos del "gabacho", y, sobre todo, por su carácter social, como medio de representación, transmisión y reforzamiento de los preceptos del movimiento **chicano**. El arte **chicano** es la representación de un **híbrido** de elementos –muchas veces, aparentemente contradictorios– que, sin embargo, adquiere una unidad conceptual en términos de contexto.

Este contexto, como lo describe Max Benavidez, es: "El exilio dentro de la antigua patria –un lugar fundado y nombrado por mexicanos– (que) ha generado un conjunto complejo de contradicciones internas y externas: resistencia y aclimatación, orgullo y autodenigración, negación y autoglorificación ostentosa."<sup>3</sup> Los **chicanos** han operado como una comunidad internamente colonizada dentro de las fronteras mismas de los Estados Unidos.

En este sentido, es interesante observar la relación que guardan los objetivos de este movimiento con la voluntad por parte de algunos grupos de establecer un común denominador entre los países y los habitantes de Latinoamérica en función de su descolonización. Como lo plantea Luis Camnitzer, en el caso **chicano** se trata también de "un nacionalismo sin geografía, en el sentido de lo aceptado políticamente, en donde la etnicidad se funde y desarrolla en respuesta a la toma de la geografía de **otros**. La gente perdió el mapa, pero se quedó con los símbolos cartográficos".<sup>4</sup> Sin embargo, el conflicto de identidad de los artistas **chicanos** es aún más profundo que el de los latinoamericanos o el de los propios mexicanos, ya que en la definición de su identidad se suman los conflictos que se han ido transformando de manera más radical, en la medida en que se establecen sus características y sus expectativas propias. Lo anterior se manifiesta en el arte como la búsqueda de una respuesta a un pasado común con México y **Latinoamérica** y, al mismo tiempo, la necesidad de compartir con

---

<sup>3</sup> Max Benavidez, "Montaje chicano: el arte y la crisis cultural", en Trisha Ziff (ed.), *Cercanías distantes*, catálogo de la exposición con el mismo nombre, México, D.F., Museo de Arte Carrillo Gil, 1997.

<sup>4</sup> Luis Camnitzer, "Lost in the mainstream, lost in utopia", texto presentado en el simposio *Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century*, Austin, Texas, abril de 1995.

éstos la pretensión de participar del arte "universal". Del mismo modo que el mito nacionalista tan vigente en los países latinoamericanos, en el caso **chicano** existe una nación mítica conocida como Aztlán, la morada mesoamericana que se sitúa en el sureste de los Estados Unidos. Para los **chicanos**, Aztlán es su Tierra Prometida: "En Aztlán, los **chicanos** volverán a ser completos: el extrañamiento se mudará por fin como una piel vieja y en vez de él encontrarán la unidad cultural y psíquica. Ése es el sueño."<sup>5</sup>

Hay que señalar que uno de los principales problemas de la forma como se ha abordado internacionalmente el arte **chicano** es que se le ha querido ver como un movimiento homogéneo, producto del acuerdo de una comunidad, como una forma de supervivencia a las presiones sociales y culturales de asimilación. Sin embargo, habría que cuestionarse cómo se modifica el sentido social comunitario con relación al artístico, una vez que este último es absorbido por el *mainstream* internacional. Al aceptar ser parte de este *mainstream* y sus condiciones comerciales, ¿se puede conservar la identidad comunitaria? ¿Qué pasa con los México-norteamericanos que no quieren formar parte de este *mainstream*? Y, ¿en qué medida las cuestiones de clase modifican la homogeneidad que promueve este movimiento?

Como en el mito de la América unificada a partir del "desorden" creado por el colonialismo, o el de los habitantes de países de este continente unidos por un pasado común, en muchos aspectos el movimiento artístico **chicano** tiene que ver con las características

---

<sup>5</sup> Max Benavidez, *op. cit.*, pág. 114.

simbólicas del nacionalismo cultural que se ha promovido en México, en el sentido de que "el verdadero método para lograr que algo esté presente es transformarlo en una imagen dentro de nuestro propio espacio".<sup>6</sup>

V. **cultura, globalización, hibridez, ideología, modernidad, (el) otro, sincretismo.**

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 80.

## 2.2 Cuerpo

*In the portraits I have drawn... I have often put objects, trees or animals alongside the human heads because I am still not sure about where to fix the limit at which the body of my human self stops.*

Antonin Artaud

Podríamos hablar de innumerables aspectos con relación al **cuerpo** y la historia del arte; sin embargo, para efectos de esta tesis partimos de presupuestos que subrayan los procesos de carácter introspectivo y autoanalítico, como el proceso en el que el interés que presenta el concepto del **cuerpo** radica principalmente en el hecho de que es una referencia *per se* de lo propio y lo privado, así como el reflejo de los mecanismos de poder, que en él se manifiestan, sobre todo en reacción o como consecuencia de la llamada **saturación social**.

En la última década del siglo XX podemos observar una abundancia de referencias al **cuerpo** en el arte en todo tipo de medios, técnicas y estilos. Un buen ejemplo del fenómeno del **cuerpo** como tema y objeto de exposiciones internacionales se pudo ver en la 46 Bial de Venecia, cuya curaduría, a cargo de Jean Clair, giró en torno al **cuerpo** y su desarrollo en las artes visuales de 1985 a 1995, bajo el título *Identidad y alteridad*. De manera más general, el tema se ha tratado en las diferentes bienales del Whitney o en la *Documenta* de Kassel, y en el caso de México, por ejemplo en la exposición *El **cuerpo** aludido*,<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Edgardo Ganado (curador), *El cuerpo aludido: Arte contemporáneo en México*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F., mayo-julio de 1997.

que, de manera lamentablemente superficial, pretendió ser una demostración de la representación del **cuerpo** humano en las artes plásticas, por artistas mexicanos o radicados en México.

Algunos críticos e investigadores han llegado a afirmar que la década de los noventa es la década de la representación del **cuerpo**.<sup>8</sup> Lo cierto es que, cada vez con más frecuencia, encontramos en el arte contemporáneo referencias no sólo al **cuerpo** humano como sujeto y objeto artístico, sino al **cuerpo** del propio artista, muchas veces travestido y otras, todavía más frecuentes, fragmentado. Por un lado, encontramos una figuración básicamente realista en la que el artista representa el **cuerpo** humano o se representa a sí mismo, y por el **otro**, un trabajo más simbólico realizado con metáforas y representaciones no necesariamente humanas y, muchas veces, con relación a las funciones físicas del **cuerpo** y a lo que éste produce y significa, desde sus deshechos hasta los accesorios que se le relacionan.

A la pregunta ¿por qué el **cuerpo** ocupa este lugar en la **cultura** de nuestros días?, podemos encontrar varias respuestas entre las que destacan la búsqueda de la identidad como consecuencia de la **saturación social** que se dirige al **cuerpo** biológico como único lugar tangiblemente propio, en donde, de hecho, acontecen la enfermedad, la vejez y la muerte; o también el reflejo de los requerimientos o necesidades que el consumo artístico establece. De tal forma que, como describe Iván de la Nuez, es probable pensar que es en el **cuerpo** donde se consuman (y consumen) todas las contradicciones de

---

<sup>8</sup> Vgr. Rosa Olivares, David G. Torres o Iván de la Nuez, entre muchos otros.

la trans**cultura** y la identidad de este fin de milenio. "El  **cuerpo** aparece como el enclave en el cual las identidades anteriores y esencialistas, de pertenencias prefijadas (nación, sexo, género), comienzan a dar paso a nuevas identidades autoconstruidas y que van desde el impulso de cambio absoluto de transexualidad hasta el intento de conservación absoluta de la anorexia."<sup>9</sup>

En México, según lo describe Osvaldo Sánchez, "hacia 1992 ya era obvio que la investigación plástica mexicana giraba mayoritariamente en torno a dos temas de autoanálisis sociocultural: el  **cuerpo** y la herencia (...) En donde el  **cuerpo** aparece como un territorio de identidad –sobre todo  **sexual**– por redefinir, pero también como emblema del  **cuerpo** social que le contextualiza. La revisión de la herencia cultural –prehispánica, popular, moderna– se impone como un intento de rediseñar las jerarquías de la expresión contemporánea..."<sup>10</sup> En este sentido y en aquellos más generales apuntados anteriormente, el  **cuerpo** va a ser constantemente abordado, usado y señalado como espacio o como un ente principalmente vulnerable. El territorio en cuya presencia o ausencia se representan y se revelan la historia y los conflictos va a ser el signo de su tiempo. La escena del  **cuerpo** cambia al hilo de una "progresión" histórica, pero, sobre todo, tecnológica y mediática, poniendo de relieve el interés existente en estos momentos, tanto en México como en el extranjero, por las preocupaciones para definir lo personal con relación a lo histórico, lo social y lo cultural.

---

<sup>9</sup> Iván de la Nuez, "Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo", en *Lápiz*, Núm. 132, Madrid, mayo de 1997, pág. 51.

<sup>10</sup> Osvaldo Sánchez, "¿Fuera de juego?", en el catálogo de la exposición *México ahora: punto de partida*, Ohio, Ohio Arts Council, 1997, págs. 27 y 35.

Sin embargo, respecto de este auge de la presencia del **cuerpo** en el arte mexicano, como en todo el mundo, conviene actuar con cierta cautela ya que cualquier afirmación que generalice en el arte contemporáneo corre siempre el riesgo de ser inexacta y/o volverse obsoleta en un corto plazo. De cualquier modo, no hay que dejar de señalar que el trabajo con el **cuerpo**, desde el **cuerpo** o sobre el **cuerpo**, y en general a partir de las esferas relacionadas con la memoria, las búsquedas interiores y la recontextualización personal y social, se pone cada vez más de manifiesto en la escena artística reciente.

Como dice acertadamente Aline Rousselle, en la historia del **cuerpo**, más que en otras, "las hipótesis están constituidas por los fantasmas del historiador (...) la historia del **cuerpo** progresa siempre en dos planos: establecimiento de los hechos, vaivén de los hechos a los fantasmas y de los fantasmas a los hechos".<sup>11</sup> Es en este vaivén en el que es interesante situarse, entre el **cuerpo** "real" y el **cuerpo** "normativo", en donde el **cuerpo** participa en la conformación y el establecimiento de una identidad.

## **V. cultura, posmodernidad, saturación social, solipsismo.**

---

<sup>11</sup> Aline Rousselle, "Corpa", en André Burguiere *et al.*, *Dictionnaire des Sciences Historiques*, París, P.U.R., 1986, pág. 157.

## 2.3 Cultura

La **cultura** es una clasificación del mundo que nos permite orientarnos más fácilmente dentro de él; es la memoria del pasado propio a una comunidad, lo cual implica también un código de comportamiento en el presente, e, incluso, un conjunto de estrategias para el futuro.

Tzvetan Todorov

La palabra "**cultura**" es una de las más complicadas de conceptualizar, una vez que a lo largo de la historia ha sido usada por diferentes disciplinas y sistemas de pensamiento, muchas veces incompatibles. Desde sus primeros usos se aplicaba siempre a un proceso, generalmente en referencia a la agricultura. Paulatinamente, la idea de progreso se convirtió en la de desarrollo humano y de ser una especie de adjetivo, su significado se fue poco a poco generalizando y, al mismo tiempo, independizando hasta convertirse en un sustantivo. Sus primeros usos como concepto autónomo, que datan del siglo XVIII, eran sinónimos de civilización.

La complejidad en el empleo de la palabra "**cultura**" ha ido aumentando hasta tiempos modernos con la referencia a obras y prácticas de actividades intelectuales y especialmente artísticas, que son, hoy en día, algunos de sus usos más extendidos. De tal modo, esta confusión de sus sentidos indica, como lo describe Raymond Williams, un intrincado argumento sobre las relaciones entre desarrollo humano y una forma particular de vida, y entre ambas y las obras y

las prácticas del arte y la inteligencia.<sup>12</sup> La complejidad no está entonces en la palabra, sino en los problemas que significativamente indican los usos variados que se le atribuyen.

Hay que tomar en cuenta, además, que los usos y los significantes atribuidos a la palabra y, en especial, a la conceptualización de su significado cultural, están dados por Occidente. Por ello, de manera casi constante, los comportamientos y las concepciones de los estratos subalternos o periféricos son rechazados hacia los confines de la "**cultura**" porque no concuerdan con las características y los valores de los estratos dominantes y "cultos", y, generalmente, porque no concuerdan con los modos "oficiales", que ellos mismos imponen, de ver el mundo.

Esta problemática herencia occidental es la que aun en la **modernidad** determina la manera en que la **cultura** es entendida y afecta, en gran medida, al arte y su valorización; de ahí expresiones como arte "culto" y arte "popular". Además, la **cultura** es la condición determinadora de lo supuestamente auténtico; en relación con determinados grupos es la bandera que garantiza la continuidad de las naciones y, por ende, de las nacionalidades, ayudando al establecimiento de estereotipos o características que determinan la pertenencia a grupos raciales, lingüísticos o religiosos, entre otros.

Estas concepciones de la **cultura**, a las que Paul Gilroy<sup>13</sup> califica de *over-integrated*, están construidas como la expresión casi automática

---

<sup>12</sup> Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of Culture and Society*, Londres, Fontana Press, 1988, págs. 86-93.

<sup>13</sup> Paul Gilroy, "It Ain't Where You're From, It's Where You're At... The Dialectics of Diasporic Identification", en *Third Text*, Núm. 13, Londres, invierno 1990-91, págs. 3-16.

de las **diferencias** nacionales y étnicas. Enmascaran la arbitrariedad en la definición de las características debido a los diferentes polos de poder que las articulan; esto, como consecuencia, lleva implícito el peligro del absolutismo de algunas **ideologías** políticas o religiosas.

Para que un estado se constituya como una nación con presencia internacional, debe tener, o bien construir, una **cultura** que le dé una identidad que lo distinga. Barbara Kirshenblatt-Gimblett<sup>14</sup> describe dos como las principales maneras en que una nación puede constituirse una imagen. La que denomina de acercamiento por *high road*, que se apoya en la civilización y en valores universales, como es el caso de Francia con la Revolución; y el acercamiento vía *low road*, que se apoya en lo local o indígena, como es el caso de México. De tal forma que podemos reconocer esta búsqueda de imagen en el énfasis que hacen los gobiernos en los museos, las composiciones musicales y los bailes que exalten, de preferencia con una proyección internacional, las características de la **cultura** que les es "propia". Las estrategias para Kirshenblatt "son todavía más poderosas cuando a todo esto se le llama 'arte', una vez que el término confiere al material el más elevado reconocimiento".<sup>15</sup> De tal forma que, retóricamente hablando, una nación sin arte no es una nación.

## **V. hibridez, ideología, modernidad, multiculturalismo, nacionalismo, sincretismo.**

---

<sup>14</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblett *et al.*, "Art & National Identity: A Critic's Symposium", en *Art in America*, Nueva York, septiembre de 1991, págs. 80-83.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pág. 81.

## 2.4 Deconstrucción

*The agreement of thought and reality consists in this: if I say falsely that something is red, then, for all that it isn't red."*

Joseph Kosuth

**Deconstrucción** es un término que surge como espejo o consecuencia de una época que podríamos considerar correspondiente al auge del **multiculturalismo** y del **neobarroco**, movimientos casi paralelos que reflejan la época de fin de siglo. Su impulso inicial se da en Francia, aunque prontamente atrajo la atención internacional. Cabe especificar que tanto el **multiculturalismo** como el **neobarroco** particularizan el momento contemporáneo como un modo nuevo "esquizofrénico", de espacio y tiempo, y que es ahí, en la aparente falta de sentido, en lo fragmentado, en los saltos, las vueltas y los regresos, en donde se abre el espacio de la **deconstrucción**.

Como concepto que surge principalmente en función de la crítica literaria, se sitúa con aquellas corrientes que interpretan un texto con la conciencia de que éste es abierto y se va construyendo constantemente conforme se lee. Es abierto en la medida en que constituye "un campo de posibilidades interpretativas, una configuración de estímulos dotados de una indeterminación fundamental",<sup>16</sup> como ya lo había descrito Umberto Eco en relación con la categoría informal o abierta de una obra. Sin embargo, Eco discrepa de las ideas de Roland Barthes, que había sido estructuralista pero al

---

<sup>16</sup> Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, París, Éditions du Seuil, 1965, pág.117.

final abandona el sistema, reiterando que lo importante de esta concepción es "la idea generativa del texto que se hace y se trabaja a través de un entrelazamiento perpetuo..."<sup>17</sup>

La **deconstrucción** insta, entonces, a situarse obligatoriamente dentro de la obra para poder interpretarla, al mismo tiempo que la comprensión de un término o una figura exige un proceso constante de referencia con otros términos del sistema en el que se elaboran los sentidos. Según Jacques Derrida<sup>18</sup> es, en el caso del lenguaje, de donde las palabras extraen la capacidad de crear un mundo aparente de esencias. O como en el caso de la pintura, en la que el mismo Derrida ejemplifica la imposibilidad de hacer una lectura especulativa de la obra abierta y en proceso, como por ejemplo, en la obra inconclusa de Escher, si no se hace desde dentro de ella, dentro de su propia confusión.

Valiéndose de este ejemplo de Derrida, Ángel Pérez Villén explica cómo funciona la lectura deconstructiva, "atendiendo al concepto de huella como elemento signifiante que contiene la **diferencia** de significado con los otros elementos presentes y que, a su vez, remite a un significado que se caracteriza por ser la huella o el reflejo de la **diferencia** con respecto a los elementos ausentes en el texto".<sup>19</sup> De tal forma que el lector-espectador se sitúa en una perspectiva interior para interpretar la obra, y no exterior, como sería el caso de una lectura clásica. Hay que resaltar, como lo hace Pérez Villén, "el énfasis

---

<sup>17</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 1974, pág.104

<sup>18</sup> Véase especialmente Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, y Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

<sup>19</sup> Ángel Luis Pérez Villén, "Los pliegues del sentido", en *Lápiz*, Núm. 113, Madrid, junio de 1995, pág.17.

que la **deconstrucción** pone en el proceso de lectura-escritura, en detrimento de la obra ya cerrada y que no permite acceder al espectador a la producción del sentido".<sup>20</sup>

Según muchos otros estudiosos, la aplicación por el aparato crítico de la teoría de la **deconstrucción** se vuelve entonces prácticamente la obra en sí, ya que en vez de dar lectura o significado a la obra, se transforma en una creación autónoma aunque paralela al discurso de la obra. Estos análisis no sólo borran el objeto de un texto, sino también a su autor, y lo hacen en dos sentidos de los que habla Kenneth Gergen. Según él, en primer lugar el proceso de **deconstrucción** afecta al lenguaje de tal forma que, para comprender su significado, "debemos retomar el proceso de **diferencia**, referencia, manoseando y manipulando el lenguaje sin tregua, sin localizar jamás el objeto 'real' (...y) un segundo procedimiento más sutil, por el que los escritos deconstruccionistas socavan el supuesto de un yo esencial (...en el que) el lenguaje es un sistema en sí, una forma cultural que debe su existencia a una colectividad participante".<sup>21</sup>

Estos movimientos del lenguaje son también a los que Wittgenstein se refiere como "juegos". Para él, dichos juegos del lenguaje deben asociarse a una serie de reglas que presidan su funcionamiento. Lo mismo ocurre con Jean-François Lyotard, para quien, según Pérez Villén, "hablar es jugar, actuar, posicionarse, y, en este sentido, el lenguaje es un instrumento del contrato social del hablante, de sus aspiraciones y represiones (...) Pero también los juegos del lenguaje afectan a los artistas y en este sentido deberíamos hablar de lenguaje

---

<sup>20</sup> Pérez Villén, *op. cit.*, págs. 17-18.

<sup>21</sup> Kenneth Gergen, *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 148.

lacerado, de lenguaje mutilado, de lenguaje simulado, de lenguaje ocluido, de lenguaje desplazado, de un lenguaje virtual, narcisista, etc. (...) Esta digresión del lenguaje –de la lengua establecida– es la que ha estado en la base de la actuación de la vanguardia artística y es lo que hoy persigue la **deconstrucción**: desplazar los usos y los significados, las convenciones y valoraciones, saltar las reglas y añadir otras lecturas, otra posible mirada".<sup>22</sup>

## **V. diferencia, esquizofrenia, neobarroco, multiculturalismo.**

---

<sup>22</sup>Pérez Villén. *op. cit.*, pág. 18.

## 2.5 Desterritorialización

...Pero al final el **cuerpo** está fatigado de no saber dónde está, en tanto que el espíritu se exalta con esta ausencia como con una cualidad que le es propia.

Jean Baudrillard

El término **desterritorialización** es usado en las últimas décadas por críticos e investigadores como Néstor García Canclini o Nikos Papastergiadis, entre otros, para referirse a la serie de cambios que se han producido como consecuencia de la inmigración, la diáspora, los avances tecnológicos y la (extensa) circulación de símbolos provocada por la **globalización**. Es un término que cuestiona los paradigmas que atan la identidad de un individuo o una comunidad a un lugar geográfico específico. Es también un reflejo o una consecuencia de la paradoja de nuestro tiempo –marcado por la movilidad y la ruptura– en que las metáforas de identidad ponen un inmenso valor al origen y a las raíces.

Según afirma el propio García Canclini, la creación, la difusión y la recepción del arte se está llevando a cabo, en las últimas décadas, de una forma "desterritorializada". Es decir, en una especie de cosmopolitismo **multicultural**, que busca desplazar la heterogeneidad latinoamericana hacia una versión cultural **globalizante**. Y señala el giro que esta voluntad está tomando en el sentido de dirigirse hacia una definición de la noción de Latinoamérica como "el santuario de la naturaleza premoderna, que sublima a este continente como el lugar en el que la violencia social está embrujada por las emociones".

Asimismo, advierte sobre el peligro de "dar consistencia a la exaltación de lo irracional como la supuesta esencia de lo que es latinoamericano, y de la folklorizante intervención del mercado y de una gran parte de la crítica, que contribuye hoy a la continua oposición entre nociones fundamentalistas fijas de identidad y lecturas constructivas del **multiculturalismo**, ignorando el carácter imaginario, polifónico e **híbrido** de la identidad".<sup>23</sup>

**Desterritorialización** y desplazamiento llevan implícitos una energía en la práctica artística que la **diferencia** de aquella de otras realidades, cuya racionalización nos impulsa a repensar cómo debemos explicarnos, leer o entender la posición de un artista y la de un espectador en el escenario **multicultural**. Así, por ejemplo, el artista Guillermo Gómez-Peña se define a sí mismo como un artista con una sensibilidad desterritorializada que forma parte de una América plural, en donde, según él mismo describe, "a pesar del gran espejismo patrocinado por la gente en el poder, a todos lados donde miramos encontramos pluralismo, crisis y una 'no-sincronía'. La llamada **cultura** dominante ya no es dominante. La **cultura** dominante es una meta-realidad, que sólo existe en el espacio virtual de la principal corriente de los *massmedia* y en los espacios ideológica y estéticamente controlados por las instituciones monoculturales".<sup>24</sup>

En un mundo desterritorializado, la identidad se interpreta como un proceso de construcción activa, en el que el énfasis está en la

---

<sup>23</sup> Néstor García Canclini, "Rethinking Identity in Times of Globalization", en *Art and Design*, Vol. 10, Núms. 7/8, Londres, julio y agosto, 1994. págs. 36-40. (La traducción es mía.)

<sup>24</sup> Guillermo Gómez-Peña, "The Multicultural Paradigm : An Open Letter to the National Arts Community", en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* Londres, MIT Press, 1996, págs.182-193. (La traducción es mía.)

dinámica, la volición e, incluso, en la invención, y acentuando la complejidad con la que se manifiesta la interrelación de lo diverso. La idea del individuo desterritorializado libera la identidad de sus vínculos de las raíces y la autenticidad, así como del colonialismo contemporáneo, y fomenta una tendencia hacia las identidades múltiples y la **hibridez**, como consecuencias obvias de los procesos contemporáneos. Sin embargo, hay que señalar el peligro de que este desplazamiento de las identidades nacionales o culturales hacia un **multiculturalismo** global, no siempre lleva al tan deseado diálogo intercultural, sino, por el contrario, puede dirigirse, peligrosamente, hacia el miedo al otro, como señal de un perpetuo desconocimiento.

En un mundo como en el que vivimos actualmente, en el que somos víctimas constantes de una pérdida de parámetros, de señales, y que, por el contrario, está marcado por la incertidumbre, la **desterritorialización** como concepto clave de interpretación artística puede no ser más que otro vacío del **multiculturalismo** radical, la yuxtaposición de un término con **otros** tantos que, en vez de definir, diluyen; o cuya permanente continuidad da lugar a un espacio en el que, en palabras de Jean-François Lyotard, puede seguir una coma o nada. O de modo semejante, como lo ha señalado Geeta Kapur, un espacio en el que la **posmodernidad** coloca en primer plano la **otredad**, pero lo hace mediante un proceso infinito de diferenciación, que elimina hasta la necesidad de elegir.<sup>25</sup>

La **desterritorialización** provoca entonces formas híbridas entretejidas en el plano de los valores, del individualismo y del

---

<sup>25</sup> Geeta Kapur, "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories", en *Third Text*, Núm. 11, Londres, verano de 1990, pág. 116.

holismo, constituye en sí una interacción de las **culturas** que requiere de una constante traducción, transcodificación o transvalorización de valores y reglas culturales. O lo que es lo mismo una vuelta sobre sí mismo, de la mirada previamente informada por el contacto con **otro**.

**V. cultura, globalización, hibridez, ideología, multiculturalismo, otro (el), posmodernidad, sincretismo.**

## 2.6 Diferencia (*différence*)

*Adam: Nous autre hommes pouvons aussi pleurer, tu vois? Simplement nous n'y pensons pas.*

*Amanda: Ça prouve que j'ai raison. Il n'y a pas de différence entre les sexes. Pas la moindre. Homme ou femme, c'est du pareil au même. Enfin, il y a peut-être une différence. Mais une toute petite...*

*Adam: Vive la différence!*

George Cukor

El concepto *différence* fue expuesto por Jacques Derrida como "el movimiento de acuerdo al cual el lenguaje o cualquier otro código, cualquier sistema o referencia en general, se constituyen históricamente como una ola de **diferencias**... Es un proceso de escisión y división que produce o constituye diferentes cosas o **diferencias**".<sup>26</sup> Según lo señala Judy Purdom, en su ensayo *Margins of Philosophy*, escrito por Derrida en 1968, queda claro que "la *différence* se entiende sólo en términos de lo que no es; no pertenece a la sensibilidad, a la inteligibilidad o a la idealidad, no es una palabra ni un concepto, sobrepasa el orden de la verdad y no tiene ni existencia ni esencia".<sup>27</sup>

En este sentido entenderemos el espacio de *différence* como aquel en donde Occidente permite o acepta la construcción de una identidad basada en la distinción o la oposición de la suya. Según el propio Derrida, el ser conscientes de la *différence* nos recuerda que la "verdad" del presente es una construcción; una construcción que "mantiene nuestra relación con aquello que necesariamente

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, pág. 12.

<sup>27</sup> Judy Purdom, "Mapping Difference", en *Third Text*, Núm. 32, Londres, otoño de 1995, pág. 27.

interpretamos mal, y que excede la alternativa de presencia y ausencia".<sup>28</sup> Es decir, debería ser el espacio en donde Occidente "acepta" que existen otras categorías o formas de identidad que no necesariamente están incluidas en sus marcos de referencia.

En la actualidad, y tomando en cuenta el auge del **multiculturalismo** y de otras categorías como la de **hibridez**, el **sincretismo**, y hasta la de **multiculturalismo**, se ha creado un nuevo lenguaje y un canal en el medio artístico a través del cual se busca dar expresión a estas nuevas formas de **cultura**, surgidas, aparentemente, de esta conciencia del espacio de *differénc*e. Lo que se describe es, sobre todo, un espacio en donde no se encuentran nociones fijas de identidad, sino identidades en proceso, un intento de llegar al punto en que el concepto de identidad sea tan fluido que uno se pregunte si realmente se puede establecer alguna identidad.

Hasta cierto punto, pareciera que con el **multiculturalismo** la discusión o el debate acerca del **otro** y su respectivo espacio de **diferencia**, se estuvieran tomando en cuenta seriamente. En exposiciones, conferencias y escritos, los artistas y sus obras se reúnen suponiendo un posible intercambio de sus **diferencias**, **diferencias** de raza, clase, género, **cultura**, entre otras. Sin embargo, a pesar de las aparentes buenas intenciones, si se observa con más cuidado, se percibe que estas consideraciones son culturalmente relativas, como relativo es el entendimiento del espacio de **diferencia** que postula Derrida. El paradigma **multicultural** requiere a estos "**otros**" que se presenten con características propias de sus

---

<sup>28</sup> Derrida, *op. cit.*, pág. 16.

“**diferencias**”, en relaciones en las que raramente se cuestionan los mecanismos de poder, que son los que, en realidad, definen estas “**diferencias**”.

Esta cuestión que se interpone entre la aceptación del espacio de *différance* tal y como lo describe Derrida, y la dualidad impuesta por Occidente, en donde el **otro** es siempre la periferia, encuentra un punto de comparación con lo que Homi Bhabha describe como una “maniobra clásica del saber teórico (de Occidente) por la cual, una vez que se ha abierto el abismo de la *différence* cultural (de la indeterminación del sentido o del despoje del significante), debemos encontrar alguna metáfora de la alteridad para poder englobar esa **diferencia**. Para darle una eficacia institucional, como disciplina, hay que hacer que el conocimiento de la **diferencia** cultural sea una hipoteca sobre el **otro**”.<sup>29</sup>

Lo mismo sucede en el interior de los propios países, cuya otredad los sitúa en un supuesto espacio de **diferencia**, y en los que el término “**otro**” conlleva también diversos significados. Tal es el caso, por ejemplo, en México, de la población indígena que corresponde al “**otro**” del **mexicano mestizo**, y por otro lado es considerada como la base de legitimación de la identidad nacional, sobre todo desde el triunfo de la Revolución.

En el espacio de *différence*, tal y como lo planteaba Derrida, se presupone el no asumir las distinciones casi siempre dicotómicas establecidas por el centro, tales como las que separan forma y

---

<sup>29</sup> Homi Bhabha, “Hibridité, hétérogénéité et culture contemporaine”, en Jean-Hubert Martin (ed.), *Magiciens de la terre*, catálogo de la exposición en el Centro Georges Pompidou, París, 1989, pág. 24. (La traducción es mía.)

contenido, belleza y política, y experiencias subjetivas contra representaciones objetivas, o **cultura** oficial y **cultura** popular, norte y sur, etc. Sin embargo, aunque en la realidad este espacio no se manifieste con sus características esenciales, se puede percibir ya un intento en diferentes foros y debates, en donde se trata de hacer que la comunicación sea más fluida, los canales más vastos, se diversifiquen las audiencias y los espacios de reflexión, en un intento por lograr que las identidades se vuelvan porosas, se confundan, y se revigore el diálogo y el intercambio abierto. Uno de los caminos privilegiados para llegar a este espacio es a través del arte, ya que, como lo describe Judy Purdom, el artista puede mostrar “la posibilidad de la identidad *per se*, desplegando el ‘momento de suspenso’ (frase de Derrida), ‘más allá’ o ‘anterior a’ la identidad, un momento que actúa como condición de la identidad, y que no está limitado por la ‘escritura’ metafísica de la identidad”.<sup>30</sup>

Lo que está sucediendo alrededor del arte contemporáneo es la desaparición de ciertas categorías de **diferencia**, la traducción de otras categorías de **diferencia** y, al mismo tiempo, la creación de nuevas categorías de **diferencia**. Esto último, como consecuencia básicamente de los avances tecnológicos, no sólo en los medios de producción artística, sino en los medios de comunicación que tienen un fuerte impacto en la **globalización** cultural y económica.

**V. cultura, hibridez, globalización, multiculturalismo, mestizaje, nacionalismo, (el) otro, saturación social, sincretismo.**

---

<sup>30</sup> Purdom, *op. cit.*, pág. 21.

## 2.7 Esquizofrenia

¿Sabemos acaso si esta categoría (la del yo), que todos creemos bien cimentada, será siempre reconocida como tal? O ¿sólo es formulada para nosotros, entre nosotros (...)? Tenemos una gran posesión que defender. Esta idea podría desaparecer con nosotros?

Marcel Mauss

Como síntoma, causa o efecto de lo que Kenneth Gergen denomina **saturación social**, la consecuente falta de parámetros y tradiciones culturales solidas y confiables, o el "éxtasis de la comunicación", como lo denomina Jean Baudrillard, y hasta el sentimiento **posmoderno** que ejemplifica Jean-François Lyotard, encontramos que la tendencia a la reflexión sobre el yo, sobre la propia identidad como única – característica del **modernismo**–, se fragmenta hasta perder el sentido. Si en el **modernismo** la preocupación radicaba en la búsqueda de un centro personal único, que a su vez generaba una hiperreflexividad característica de la **esquizofrenia**, ahora la preocupación se vuelve hacia una nueva forma tal vez más esquizofrénica, en la que, como lo describe Baudrillard, ya no hay una paranoia proyectiva propiamente hablando, sino un terror a la excesiva exposición, a la falta de límites. El habitante "**posmoderno**" ya no se mira en el espejo, "ahora es sólo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia".<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", en Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 197.

Fredric Jameson, basándose en la obra de Jacques Lacan y siendo tal vez más cuidadoso que Baudrillard, se refiere a la **esquizofrenia** como una forma descriptiva del tiempo **posmoderno** y no diagnóstica. Para él, el gran paralelo con el cuadro esquizofrénico y la actual situación **posmoderna**, radica en el hecho de que el esquizofrénico no reconoce su pasado, lo percibe inconexo y atemporal, y no vislumbra el futuro; o sea, carece de la continuidad temporal en la que nosotros basamos nuestro sentimiento de identidad, es decir, en la persistencia del "yo" en el tiempo. Según Lacan, la **esquizofrenia** es esencialmente un desorden del lenguaje, la quiebra de la relación entre significantes, que es lo que provoca esta ausencia de la experiencia de la temporalidad. "La transformación de la realidad en imágenes, y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos",<sup>32</sup> no son sólo rasgos de la **esquizofrenia**, sino también estrategias del arte de la **posmodernidad**.

No es coincidencia entonces que en la actualidad, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la palabra **esquizofrenia** aparezca constantemente en relación con la producción cultural y artística, en cualquiera de sus formas. Parece ser que ya no se encuentra fácilmente una preocupación optimista de la teoría del arte, sino más bien la negación de la realidad, la ausencia, la "nada". La búsqueda de la identidad en el arte se manifiesta en un contexto en el que ésta es su propia ausencia.

---

<sup>32</sup> Fredric Jameson, "Multiculturalismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*, *ibídem*, pág. 186.

**Esquizofrenia** y fragmentación del ser y de su mundo van de la mano, y lo fragmentado nos remite al concepto de **neobarroco** y a su desdibujamiento de los límites; nos remite también al narcisismo y al **solipsismo**, ambos casi hermanos, y todo vertiginosamente confluye en la aceleración del mundo, donde la coherencia pierde significado. ¿Podemos realmente descifrar el arte contemporáneo a partir de estas premisas?

Obviamente, no encontraremos ninguna respuesta satisfactoria para esta pregunta, sino cada vez nos toparemos con más descripciones, más caminos hacia el remolino de la angustia y la inseguridad. ¿Consecuencias del **modernismo**?, para Sigmund Freud sí. El descubrimiento hecho por Copérnico de que la Tierra no era el centro del universo, el de Darwin, de que el hombre proviene del animal y no es, por lo tanto, tan diferente a éste, y su propio descubrimiento del poder del inconsciente en el hombre, que le resta el control de su propia mente. Los tres descubrimientos son determinantes en la concepción que tiene el hombre de sí mismo, y en la relación que establece con su entorno.

¿Serán los artistas de fin de siglo los "héroes" del **multiculturalismo**, los que se atrevan a mostrar la realidad que ahora vivimos, su fragmentación, y demostrar cómo es que ellos sobreviven a través de, o a pesar de, la **indiferencia** de la sociedad? La **esquizofrenia** se vive cotidianamente y tal vez el compromiso de los artistas sea mostrar su efecto y su significado psicológico.

**V. cultura, modernidad, neobarroco, posmodernidad, saturación social.**

## 2.8 Globalización

La paradoja es, en efecto, que en el mundo del arte actual, la heterogeneidad se presente como una homogeneidad de la diversidad.

Cuando la máquina de vapor entró en escena en la transición del siglo XVIII al XIX, causó una "revuelta" en la relación entre lo productivo y lo cultural. En el siglo XX, el motor de la nueva "revolución" es la tecnología y el perfeccionamiento de los transportes y de las comunicaciones lo que provoca la llamada **globalización** económica y simbólica, que puede definirse básicamente a partir de un proceso de aceleración capitalista.

Esta **globalización** o "transnacionalización", como la define el antropólogo Arjun Appaduari, tiende a provocar un profundo cambio en las identidades locales, ya que implica una considerable circulación de productos de todo el mundo, que, conforme son consumidos, van incorporando valores, costumbres y preferencias de las **culturas** de su procedencia.

Es muy importante señalar que el hecho de que en ciertos sectores se generen estrategias de revalorización, búsqueda y afirmación de las raíces nacionales, no sin una cierta connotación nostálgica de esos "mundos perdidos", se debe, en gran medida, a este fenómeno de "colonización" a través del consumo. El incremento de la inversión extranjera y de las consecuentes transacciones comerciales y culturales que se generan a nivel internacional, facilitan también este

fenómeno contemporáneo que ha derivado en lo que actualmente se conoce como el **multiculturalismo**.

En México, como en América Latina, existe además una situación particular toda vez que somos al mismo tiempo partícipes de esta **globalización** y saturación a través de los *medios*. Sin embargo, se tiene la peculiaridad de vivir estas contradicciones en el "ciberdespelote global", como lo ha denominado Gerardo Mosquera<sup>33</sup> refiriéndose a las articulaciones de la **posmodernidad** latinoamericana y los procesos de **globalización**, en "un ámbito donde (además) la **modernidad** puede ocurrir después de la **posmodernidad**", en palabras de Néstor García Canclini<sup>34</sup>. Por ello es importante apuntar que estos procesos económicos y sus consecuentes criterios de valoración cultural, afectan de un modo distinto al sistema artístico de este continente, no sólo por sus propias características histórico-sociales, sino porque participa principalmente como receptor y consumidor de los bienes y servicios de Occidente; en todos sus aspectos, hay que recordar, la **globalización** proviene siempre del **centro**.

La **globalización** debe tomarse en cuenta, entonces, como uno de los factores más radicales en la redefinición de las identidades, ya que es la que abarca los cambios en los referentes socioculturales que constituyen la identidad en este mismo sentido. Hay que distinguir aquellos referentes con los que se identifica una sociedad determinada y analizar qué características asume esta **identificación**.

---

<sup>33</sup> Gerardo Mosquera, "Postmodernidad, arte y política en América Latina", en *Art Nexos*, Núm. 22, Bogotá, octubre-diciembre de 1996, pág. 67.

<sup>34</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pág. 19.

Como consecuencia de la situación **posmoderna** en que vivimos, es cada vez más claro que ya no podemos basarnos únicamente en las categorías antropológicas usadas anteriormente para definir la identidad de una nación o pueblo en relación con sus costumbres, objetos y lenguajes, elevados a la categoría de tradición en función de sus raíces territoriales. Ya la antropología contemporánea, con una tendencia posestructuralista, interpreta la identidad como un proceso de construcción activa que atraviesa procesos de **hibridación** y transnacionalización y que, por lo tanto, tiende a identidades múltiples.<sup>35</sup>

Para Gerardo Mosquera, esta "liberación" de las identidades de sus "cualidades" de "autenticidad" de "las raíces" y del "colonialismo" de lo contemporáneo, es lo que permite asumir la fragmentación como estrategia para la sociedad y la **cultura** latinoamericanas. Además es importante señalar, como él mismo lo hace, que "el desarrollo de la categoría de 'apropiación' en la práctica cultural contemporánea y en los estudios culturales ha vuelto diáfana la legitimidad de esta estrategia 'inauténtica', que preludió la crítica al mito de la originalidad".<sup>36</sup> Estas características atribuyen al arte latinoamericano la posibilidad de consumir, transformar y combinar los bienes y los símbolos de Occidente como referentes socioculturales, pero con la doble apertura que nos da el ser periféricos y poseedores de nuestros propios signos distintivos.

---

<sup>35</sup> Sobre este punto revisar: Benedict Anderson, *Imaged Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

<sup>36</sup> Mosquera, *op. cit.*, pág. 68.

La **globalización** también es la causa de que la conceptualización de la propia identidad esté rodeada de metáforas espaciales, de movilidad, de transculturalización, de diáspora y por la traducción y la creación de nuevos órdenes de **diferencia**. Es el reconocimiento de esta diversidad lo que nos permite el conocimiento de nosotros mismos y, desde ahí, nos da la posibilidad de dialogar a través de las subsecuentes **diferencias**, en el horizonte heideggeriano en el que las cosas se desdoblán hacia nosotros y se alejan al mismo tiempo.

No obstante, no podemos olvidar que el deseo de definir y delimitar la **cultura** global proviene de Occidente y que de ahí nos llegan las terminologías con las que se conceptualiza. Debemos tomar en cuenta las dificultades de transitar por el concepto de **globalización**, ya que contiene, por un lado, el discurso del **centro** sobre **cultura** e identidad, y, al mismo tiempo, la presunción de **deconstrucción** de los estereotipos creados por él mismo.<sup>37</sup>

**V. deconstrucción, diferencia, hibridez, modernidad, multiculturalismo, (el) Otro, posmodernidad, saturación social, subjetividad.**

---

<sup>37</sup> Un importante libro que recopila diversas aproximaciones a este tema es el editado por M. Featherstone, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage Publications, 1990.

## 2.9 Hibridez

*I am a Mexican part of the year, and a **Chicano** the other part. I cross the border by foot, by car and by airplane.*

Guillermo Gómez-Peña

Básicamente, el término **hibridez** significa una síntesis y una combinación de **diferencias**. Históricamente, esta síntesis o combinación que implica un traspaso de la frontera entre el *nosotros* y el *ellos*, era considerada peligrosa, con connotaciones de pérdida y degeneración. Es esta la idea que, desde épocas coloniales hasta nuestros días, ha servido de bandera de nacionalismos, racismos y discriminaciones, una vez que se basa en la idea de pureza y se posiciona en relación con los ejes que delimitan la inclusión o la exclusión de grupos determinados.

En las dos últimas décadas, hemos podido observar, como uno de los efectos positivos de la **globalización** y el llamado **multiculturalismo**, el cambio de conciencia de las sociedades que, de considerarse homogéneas, se han visto prácticamente forzadas a reconocerse como híbridas; lo cual, a pesar de ser un proceso problemático, es fundamental social y políticamente. Asimismo, es importante señalar que uno de los logros de las teorías posestructuralistas fue haber liberado al sujeto de las nociones fijas de origen y pureza.

Homi Bhabha, uno de los principales detentores del término "hibridez", lo emplea, en un principio, para exponer los conflictos del discurso colonial, y posteriormente, para abordar la identidad poscolonial fuera

de las clasificaciones dicotómicas impuestas por Occidente, y de las nociones de etnicidad e identidad cultural. También lo usa para referirse a las consecuencias culturales de convivir con la variedad de signos a los que está sujeto el individuo en la época moderna. Así, Bhabha define esta expresión como un medio de conceptualizar una **cultura** internacional en un espacio de **diferencia**, sin tener que basarse en criterios como exotismo y los otros para definir a los colonizados, los negros, los latinos... Para él, es el *inter*, el *entre*, propuesto por Derrida en su conceptualización de la *différence*, el que conlleva el cambio significativo de la **cultura**.<sup>38</sup>

Bhabha hace especial énfasis en el hecho de que la identidad nunca se fija definitivamente, sino que, por el contrario, se modifica constantemente de acuerdo con los procesos de **identificación** y asimilación, dentro de los cuales lo más importante es observar las negociaciones que se establecen con la base política y cultural; esto es, entre lo que es familiar y lo que es extraño.<sup>39</sup>

Desde finales de los años ochenta, el concepto de **hibridez** se instauró en la teoría cultural y artística, como una forma recurrente para definir el modelo intercultural como fenómeno, sobre todo de las fronteras. No obstante, este término presenta ciertos problemas, como el que señala Jean Fisher en relación con su connotación proveniente de la biología, y que se refiere a dos esencias –originales– que se combinan para crear una tercera que se supone capaz de resolver las contradicciones de sus orígenes. Para Fisher, la **hibridez** como

---

<sup>38</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994. Ver también, Jacques Derrida, *La dissémination*, París, Éditions du Seuil, 1972.

<sup>39</sup> Nikos Papastergiadis, "Restless Hybrids", en *Third Text*, Núm. 32, Londres, otoño de 1995, págs. 9-18.

concepto no se libera del dualismo del yo y el **otro**, en donde el **otro** se presenta como una absoluta e inconmensurable **diferencia**, o como una reflexión inferior del propio yo. De tal forma que "el artista visto como el **otro** está marcado, no como un sujeto pensante, sino como un soporte de signos culturales prejuizados".<sup>40</sup>

El argumento de Bhabha es que las categorías opuestas como son el referirse al Primer y al **Tercer Mundo**, a lo urbano y a lo rural, al norte y al sur, no reflejan el verdadero mundo de **hibridez** poscolonial, que es, para él, un mundo de entretejidos. Según Bhabha, el objetivo es un cambio de conciencia que va de la pureza a la heterogeneidad y que, en este sentido, sitúa la **hibridez** como la conceptualización de una identidad móvil.

En su libro ***Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad***, Néstor García Canclini se refiere a la **hibridez** en relación con las preocupaciones de origen, sobre todo de tipo nacional y cultural, y cómo éstas se manifiestan en el trabajo de los artistas latinoamericanos. A este respecto, señala la dificultad que existe para trabajar "en medio de las interacciones que se han multiplicado y las certezas **ideológicas** que han disminuido".<sup>41</sup> Y en ese sentido, habla de México como el lugar en donde el consumo artístico actual testimonia la sedimentación y el cruce de corrientes culturales diversas, como eco de las contradicciones de su propia historia social.

---

<sup>40</sup> Jean Fisher, "Possibilities of Cross-cultural Practice in the Age of Multiculturalism", ponencia presentada en *Panchayat's post colonial twilight talks*, en Central St. Martin's College of Art, Londres, 1995.

<sup>41</sup> Op.cit., pág.124.

La **hibridez**, sostiene García Canclini, "tiene un largo trayecto en las **culturas** latinoamericanas. Recordamos antes las formas **sincréticas** creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena. En los proyectos de independencia y desarrollo nacional vimos la lucha por hacer compatible el **modernismo** cultural con la **semimodernización** económica, y ambos con las tradiciones persistentes".<sup>42</sup> El dilema continúa en el cómo expresar estas mezclas de tan diferentes latitudes, y más aún en el cómo denominarlas.

Existe un debate, sobre todo en revistas especializadas, acerca de la utilización y las **diferencias** de los términos que se utilizan para enmarcar estas problemáticas. La distinción entre **hibridez** y **sincretismo** –que han sido y son a menudo usados indistintamente– no sólo no es clara, sino que no puede considerarse absoluta, ya que en una obra artística pueden coexistir elementos de ambos. En este sentido, Fisher caracteriza la **hibridez** como una función del signo, y el **sincretismo** como un asunto de relaciones. Por su parte, Becquer y Gatti los distinguirán en que, si bien ambos son, como ya dijimos, una articulación de **diferencias**, el **sincretismo** se refiere en primer término a una connotación política, mientras que la **hibridez** se refiere a lo (anti)natural del paradigma de la articulación de la identidad.<sup>43</sup>

Habría que hacer énfasis, como lo señala Gerardo Mosquera, en las relaciones de poder y las contraposiciones de intereses de las tendencias al usar estas categorías y otras, como la

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*, pág. 305.

<sup>43</sup> Marcos Becquer y Jose Gatti, "Elements of Vogue", en *Third Text*, Núm. 16/17, Londres, otoño/invierno, 1991, págs. 65-81.

transterritorialización, por ejemplo, "cual mantras de integración sociocultural" en los discursos del poder.<sup>44</sup>

**V. cultura, diferencia, ideología, globalización, mestizaje, modernidad, multiculturalismo, nacionalismo, (el) otro, sincretismo.**

---

<sup>44</sup> Gerardo Mosquera, "Posmodernidad, arte y política en América Latina", en *Art Nexos*, Núm. 22, Bogotá, octubre/diciembre 1996.

## 2.10 Identidad cultural

Si hemos de creer en algunos, la crisis de identidad sería el nuevo mal del siglo.

Claude Levi-Strauss

Para hablar de identidad cultural, a lo primero que tenemos que hacer referencia es a dos fenómenos que van de la mano aunque parecen detestarse: la **globalización** económica y el **multiculturalismo**. El primero afecta todas las dimensiones de lo social, incluyendo, por lo tanto, la **cultura** y la identidad cultural; como consecuencia de esta dinámica de **globalización** se ha generado una homogeneización y una uniformización de gustos y estilos de vida, que van borrando **diferencias**. Por otro lado, el llamado **multiculturalismo** pretende valorizar estas diferencias atribuyéndoles un lugar en aquellas **culturas** que, por su poderío económico, son las que más contaminan identidades culturales específicas.

En este contexto, marcado por el crecimiento de algunas economías y la aceleración de los medios de comunicación, prácticamente ya no se habla de identidad cultural, sino más bien de obstáculos culturales, como lengua, costumbres, diferentes puntos de vista, que desestiman cualquier empresa que promueva obras con orígenes y ambiciones divergentes de los del mercado dominante. En este sentido, para la identidad implica que hay un problema de fondo frente a la mutación en curso, frente a la avalancha de información, a la nivelación de formas y la vulgarización de contenidos.

Por **otro** lado, una revisión cuidadosa de la dinámica de **globalización** nos demuestra que su otra cara es la profundización de procesos de diferenciación que dan lugar a conflictos entre Estados y grupos sociales. Los fundamentalismos, los nacional**ismos**, los racismos, los localismos y hasta los tribalismos que se manifiestan con tanta fuerza hoy en día en muchas partes del mundo son expresión de este fenómeno. En esta deriva es donde sobresalen las políticas promovidas por la voluntad de defender un nacional**ismo** cultural, que sea sano, generador y ejemplo de una cohesión y unidad nacional. Aquí lo que está en juego es el papel de la creación artística, que, por un lado, se pretende debiera responder en una u otra medida a la política nacionalista, y por el otro, debe corresponder a los valores artísticos "universales".

La identidad cultural es también una necesidad de aquellos que se sienten "desraizados", aquellos que construyen continuamente y de manera multitemporal y multidireccional lo que eran, y lo que son, lo que experimentan ahora pero a la luz de lo que han sido. Como en la metáfora del Cuarto Mundo que describe Guillermo Gómez-Peña: "Un espacio conceptual en donde la gente desterritorializada se encuentra. Los miembros del Cuarto Mundo viven alrededor y a través de varias **culturas**, comunidades y países, y nuestras identidades se están constantemente replanteando por esta experiencia caleidoscópica. En el Cuarto Mundo no hay lugar para identidades estáticas, nacionalidades fijas o tradiciones culturales sagradas. Todo está en un flujo constante incluyendo este texto".<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Guillermo Gómez-Peña, "Hybrid America", en *National Review of Live Art Bulletin*, Londres, octubre de 1993.

En este punto hemos de volver a la piedra angular de la problemática de la identidad cultural: su sentido, en el que las referencias que la constituyen son tan amplias, a veces contradictorias y dispersas. Sin embargo, no podemos dejar de plantear interrogantes esenciales de la sociedad contemporánea, cuestiones de raza, género, medio ambiente, que tienen que ser reintroducidas en el debate de la estética y la historiografía, y que deben abordarse desde una perspectiva mucho más amplia, en correspondencia con las relaciones de poder que se han establecido entre el centro y la periferia.

**V. cultura, globalización, ideología, multiculturalismo, nacionalismo, (el)otro.**

## 2.11 Identificación

*"I am not what I am, or am I?"*

J. Tedeschi

El proceso por el cual ocurre la **identificación** puede analizarse de diferentes maneras entre las cuales destaca la de carácter psicoanalítico. Para la psicología, uno necesariamente tiene que identificarse con algo, ya que, desde el nacimiento, existe una carencia original e insuperable de identidad. Alain Mijolla describe los procesos de **identificación** como constelaciones que se originan desde la más temprana infancia y que son las que constituyen los fundamentos de la personalidad, y las define como fantasías inconscientes de **identificación**. Éstas son interpretadas en el proceso psicoanalítico con el fin de buscar las causas y los orígenes de los llamados "complejos identificatorios".<sup>46</sup> Por supuesto, existe también la posibilidad de que un sujeto se identifique con **otros**, con diversas situaciones y hasta con diferentes objetos; esto puede darse ya sea como un mimetismo involuntario, como simple imitación realizada de forma intencional o como obediencia a esos "mandatos de **identificación**" que provienen de la infancia.

En el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, encontramos la siguiente definición del concepto de **identificación**: "Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de **otro** y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye o

---

<sup>46</sup> Véase Alain de Mijolla, *Les visiteurs du moi, fantasmes d'identification*, París, Les Belles Lettres, 1981.

se **diferencia** mediante una serie de identificaciones".<sup>47</sup> De tal forma observamos que, en términos psicoanalíticos, estas relaciones más o menos móviles, que se establecen entre los diversos, y muchas veces contradictorios, fragmentos de identificaciones inconscientes, son las que constituyen lo que reconocemos como nuestro Yo y, por lo tanto, como nuestra identidad.

Algo que es interesante rescatar en relación con este fenómeno de carácter psicológico para el análisis del proceso artístico, es que el fenómeno identificatorio esté estrechamente relacionado con el hecho de incorporar. Viéndolo de este modo, la **identificación** se vuelve una operación esencial en la producción artística y cultural, como la facultad de inscribir múltiples combinaciones dentro de la expresión artística. El arte puede procesar en algunas de sus prácticas – recuperando para sí funciones que podríamos llamar taumatúrgicas– la construcción de la identidad, a través de identificaciones que, de manera consciente o inconsciente, se cuestionan o se reafirman en el acto preciso de su representación. Desde esta perspectiva, el arte funciona como el catalizador a través del cual, como en el *unheimlich* que define Freud, "todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto (...) no obstante se ha manifestado".<sup>48</sup>

Como una de las innumerables consecuencias de la **saturación social** en la que vivimos actualmente, es cada vez más evidente el hecho de que las identidades se construyen no ya a través de definiciones territoriales y/o culturales, sino de procesos mucho más individuales, personales y, por lo tanto, en estrecha relación con las identificaciones

---

<sup>47</sup> Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Labor, 1971, pág. 74.

<sup>48</sup> Sigmund Freud, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, Vol. VII, pág. 2505.

de orden psicológico e inconsciente que hemos descrito anteriormente. Es interesante observar la medida en la que el arte de las últimas décadas del siglo XX refleja y, al mismo tiempo, contribuye al surgimiento gradual de una identidad basada en la **subjetividad** y la transformación personal. Los sentimientos de los artistas pueden convertirse en la base de una identidad encubierta o explícita de autoafirmación, aunque no necesariamente lo hagan.

Sin embargo, no hay que olvidar el carácter dinámico del proceso artístico, en el que convergen una multiplicidad de flujos activos que están en constante cambio y que, por lo tanto, habría que abordar desde una interrelación de disciplinas y métodos de análisis. Escritores como Gilles Deleuze, Luce Irigaray, Julia Kristeva y Cornelius Castoriadis, entre otros, son algunos de los que han abordado la **identificación** desde esta perspectiva.<sup>49</sup> Estos y otros pensadores y críticos abordan en sus estudios las diversas metáforas con las que está rodeada la identidad; metáforas que hoy en día están íntimamente ligadas a cuestiones de movilidad, transculturización, **desterritorialización** y diáspora.

Para entender estos procesos de **identificación** e integración en el nomadismo cultural y tecnológico de nuestra era, es cada vez más evidente la necesidad de hacer el recorrido inverso, no ya desde los contextos de origen territorial del arte en cuestión, sino desde la **subjetividad** de los procesos íntimos, artísticamente revelados. Es bien sabido que la obra no se define meramente en su presencia objetual, sino en la trama de relaciones que se establecen, por un

---

<sup>49</sup> Ver Steve Pile y Nigel Thrift, "Introduction", en *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, Londres, Routledge, 1995, págs. 1-12.

lado, entre los factores que intervienen en el proceso de su producción, circulación y consumo, y por el otro, entre la acción relativa a la inteligibilidad de la vida social. No obstante, hay que destacar que nos enfrentamos a una sociedad en la que reina la indiferencia, la fe **modernista** en el futuro ha desaparecido y la seducción se presenta como un valor legitimizado socialmente, lo cual, como describe Jean Baudrillard, irremediablemente nos conduce al vacío, al fracaso.<sup>50</sup>

¿Con qué nos identificamos hoy en día? ¿Cuáles son los factores relevantes de nuestro desarrollo subjetivo? Desgraciadamente, las respuestas a estas preguntas tienen, por lo general, un desenlace en la lógica del vacío que se resiente en el arte de muy diversas formas, pero, sobre todo, en la búsqueda de una nueva interpretación personal del ser y de su entorno. Esta búsqueda se manifiesta en una visión fragmentada, demostrando la dificultad –si no la imposibilidad– de representar al ser en su totalidad; lo que se nos presenta en el arte de finales del siglo XX es un juego de identificaciones siempre renovables y en constante movimiento, un juego de inventarios.

## **V. cultura, esquizofrenia, modernidad, neobarroco, saturación social.**

---

<sup>50</sup> Ver, por ejemplo, Jean Baudrillard, *EL otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.

## 2.12 Ideología

El sentido que se le había dado a la palabra **ideología** ha sido distinto de acuerdo con las épocas o las corrientes que lo conceptualizan. En tiempos de Napoleón se le atribuía una connotación revolucionaria, Marx le daba una connotación peyorativa de una versión que falsea la realidad, o la consideraba una versión ilusoria creada a partir de ciertos intereses políticos y materiales, que representan a un determinado grupo o clase social. En general, podemos entender las **ideologías** como un sistema de ideas y de valores de **diferenciación**, que, en la mayoría de los casos, circunscriben posturas políticas y/o de clase de una manera abstracta.

En el caso de las **ideologías** o de las expresiones ideológicas de una nación, encontramos –en México, por ejemplo– que éstas se conforman a partir de mitos que se van acumulando en la sociedad durante un largo periodo y terminan por constituir una especie de metadiscurso, que Roger Bartra define como "una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no sólo le dan *unidad* a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra".<sup>51</sup> De tal forma, cuando se dice que la **globalización** opera a través de canales ideológicos, podemos entender que manipula, con objetivos particulares, los esquemas de esta significación de la **identificación** –la mayoría de las veces por la vía objetual, iconográficamente– afectando la identidad nacional y/o la

---

<sup>51</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996, pág. 16.

cultural. Además, es precisamente la manipulación de la **ideología** y la connotación de engaño, que se le atribuye cada vez más frecuentemente, como consecuencia de esta **globalización** y de la **saturación social**, lo que ha subestimado su valor.

En México, la **ideología** que define la realidad artística nacional está regida por los poderes políticos y económicos y ejercida por las instituciones que representan los intereses del Estado y aquellos foráneos que lo benefician. Es importante acentuar esta característica –bastante obvia, sobre todo en la primera mitad de este siglo– ya que atribuye al arte una connotación de instrumento de persuasión ideológica en manos del Estado, quien –no está por demás decirlo– controla los medios de aprendizaje, producción y, en menor medida, de consumo artístico. Esto es muy importante ya que se refleja en la postura que adopta el arte con respecto a la **ideología** estatal, pues, como afirma el investigador Juan Acha, "el artista puede tener libertad para innovar su producción, pero el curso social de sus obras depende de que los aparatos del Estado las justifiquen, las prestigien y las difundan".<sup>52</sup>

Si se revisa la historia del arte de México se observará cómo se escenifica la representación de la **ideología** de la construcción de lo nacional por los regímenes posrevolucionarios, y cómo los artistas han respondido a estos planteamientos, algunas veces retomándolos –por convicción o por comodidad– y otras, oponiéndose abiertamente. Hay que subrayar que esta **ideología** ha estado siempre "condicionada" a las referencias a los orígenes tradicionales, ya sea al legendario

---

<sup>52</sup> Juan Acha, "Hacia una sociología de nuestra realidad artística", ponencia presentada en el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos, Caracas, 1983, pág. 20.

pasado prehispánico, al colonial y a la mezcla de **culturas** abanderadas por el concepto de **mestizaje** o al arte popular. Desde el renacimiento cultural en la década de los veinte hasta los artistas contemporáneos, encontramos constantes referencias a estos periodos: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo, Julio Galán, Germán Venegas y Silvia Gruner son sólo algunos ejemplos de artistas que han abordado los límites de la **ideología** de lo mexicano de muy diversas maneras.

Como fenómeno generacional podemos citar, por ejemplo, las construcciones ideológicas de la llamada "Escuela Mexicana" en los años veinte y treinta, y la manifestación social y política del muralismo, con su versión idealizada de la verdad histórica, en los cuarenta. Dando grandes saltos cronológicos, en los años setenta encontramos propuestas como las de los grupos Suma, Arte Acá, No Grupo, Mira, entre otros, que buscaban una apertura hacia nuevas posibilidades de expresión y hacia un contacto más cercano del arte con la realidad social y política del país y de Latinoamérica, en franca oposición a las posturas promovidas por el Estado y Estados Unidos.

Para los años ochenta, el neomexicanismo vuelve a usar los símbolos que en los grupos se presentaban con connotaciones ideologizadas, pero reciclándolos en una exaltación de lo exótico-nacional, prácticamente sin ningún planteamiento ideológico propio, sino con un carácter decorativo y autocomplaciente favorecido por el aparato institucional y galerístico. Además, hay que recordar, como lo hace Osvaldo Sánchez, que ya para entonces, "muchos de (los) artistas radicales (en los años setenta), a mediados de los ochenta se

encontraban desacreditados por una obra consumida en el panfleto".<sup>53</sup> Por otro lado, cabe resaltar la conocida crisis de las **ideologías** personales, que también en el arte se hacen evidentes, cuando pensamos, por ejemplo, que en el 68 había todavía un impulso intelectual-ideológico, que pretendía a través de sus propuestas estéticas cambiar al mundo. A partir de la década de los ochenta – como causa y consecuencia de la inquietud y la falta de parámetros fiables–, los artistas ya no manifiestan la preocupación optimista de la teoría de arte, sino, más bien, preocupaciones más personales, explorando su propia identidad, el **multiculturalismo** y cuestiones de género, con una carga frecuentemente autorreferencial, aun cuando se sigan usando estereotipos de lo mexicano. Una vez declarada la muerte de las ideologías –como lo hizo Baudrillard, por ejemplo– lo que se presenta es una recuperación de la experiencia inmediata del mundo, el "tocar" las cosas como si se presentaran por primera vez, y que, por lo tanto no hubiera nada atrás de ellas; pero, finalmente, dejando aparecer un resabio melancólico y al mismo tiempo ácido, como un resentimiento hacia todas las revoluciones y sus esperanzas.

El surgimiento del Frente Zapatista de Liberación Nacional, en enero de 1994, y con él, el planteamiento de un nuevo discurso propio del pueblo indígena, puso el dedo –entre muchísimas otras cosas– en el problema del planteamiento ideológico oficial, que basa míticamente la grandeza de México en sus raíces y tradiciones, al mismo tiempo que – como se ha venido haciendo desde la época colonial– subyuga e ignora las realidades y las necesidades de los indígenas.

**V. chicano, cultura, esquizofrenia, globalización, multiculturalismo, nacionalismo, saturación social, solipsismo.**

---

<sup>53</sup> Osvaldo Sánchez, "¿Fuera de juego?", en el catálogo de la exposición *México ahora: punto de partida* en el Ohio Arts Council, Ohio, 1997, pág. 35.

## 2.13 Kitsch

Los nopales nos sacan la lengua; /pero los maizales por estaturas/ -con su copetito mal rapado/ y su cuaderno debajo del brazo-/ nos saludan con sus mangas rotas (...)

Salvador Novo\*

El crítico Clement Greenberg define el **kitsch** como "*rear-guard*" art en oposición al *avant-garde art*. Para él, el **kitsch** "opera por fórmulas (...) es una experiencia indirecta y una sensación fingida. Cambia de acuerdo con el estilo, pero se queda siempre igual. **Kitsch** es el compendio de todo lo que es falso en la vida de nuestro tiempo".<sup>54</sup> Esta definición, si bien data de 1939, sigue vigente hasta nuestros días y en realidad, para que sea suficientemente completa, sólo habría que agregar que el **kitsch** significa también todo lo que es de mal gusto, pero en referencia al deleite en el mal gusto de nuestro tiempo.

La palabra "**kitsch**" viene del verbo alemán *verkischen* (abaratarse) que, presumiblemente, era aplicado desde el siglo XVII a la arquitectura, en relación con un cierto estilo barroco, considerado falso o poco auténtico. Para Abraham Moles, **kitsch** "significa también pasar gato por liebre, vender algo en lugar de otra cosa y –señala– se trata de un pensamiento ético subalterno y, sobre todo, de una negación de lo auténtico".<sup>55</sup> Esto se explica como consecuencia de la ascensión de

---

\*La cita de Salvador Novo está tomada de la entrevista a Roberto Tejada publicada en el número dedicado al kitsch de la revista *Poliéster*, Núm. 2, México, verano de 1992, pág. 8.

<sup>54</sup> Clement Greenberg, citado por Robert Atkins, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Nueva York, Cross River Press, 1990, pág. 94. (La traducción es mía.)

<sup>55</sup> Abraham Moles, citado en la entrevista a Guillermo Osorno en *Poliéster*, *op. cit.*, pág. 14.

la burguesía en el siglo XIX, que si bien alcanza mejores niveles económicos, es todavía incapaz de comprar los objetos que tiene la aristocracia a la que busca imitar. Por ello, a partir de esa época, se crean objetos y muebles "falsos" en una producción mayor y a precios más accesibles para satisfacer sus pretensiones. A partir de entonces se empieza a formar el dudoso gusto de lo que hoy conocemos como la burguesía "clasemediera", nacida de la **modernidad**.

Sin embargo, a la característica de poca autenticidad del objeto **kitsch**, hoy en día hay que agregar que, por un lado, tiene un carácter popular –¿inconsciente?– que adquiere "valor" o estatuto de **kitsch** al ser apreciado/criticado por cierta *intelligentzia* considerada "culto", y por el otro, es muchas veces producido intencionalmente o no, por la misma *intelligentzia* o por los artistas contemporáneos por diversas razones. Éstas pueden ser mercantiles, para agradar al "mal" gusto popular, en términos de políticas nacionalistas, que al buscar la popularización de sus íconos nacionales los exotizan, o para agradar a un gusto "culto" que busca un estímulo fuera de lo "correcto" y lo "real", una posibilidad de transgresión aunque sea del gusto.

Por supuesto, como describe Milan Kundera, el sentimiento que despierta el **kitsch** debe poder ser compartido por una gran cantidad de gente: "Por eso el **kitsch** no puede estar basado en una situación inhabitual, sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente: (por ejemplo...) los niños que corren por el césped (...) El **kitsch** provoca lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped! /La segunda lágrima dice:

¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped! /Es la segunda lágrima la que convierte el **kitsch** en **kitsch**. /La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el **kitsch**".<sup>56</sup>

Es así que el nacionalismo cultural, en su búsqueda por arraigar los símbolos que lo distinguen, los populariza, los vuelve **kitsch**; ejemplo de esto son las pirámides mayas, que de billete nacional, aparecen en calendarios, charolas, pisapapeles, etc. De la misma forma que aprovechándose de la difusión masiva a través de los medios de comunicación, el mercado produce un sinnúmero de objetos que satisfacen el gusto popular que los mismos medios promueven. Y, finalmente, algunos artistas, siguiendo las mismas reglas, utilizan el **kitsch** –el gusto y/o el objeto– de forma deliberada en recuperaciones y parodias de imágenes y patrones anacrónicos.

Es esta última forma la que más nos interesa aquí, ya que en la década de los ochenta y con el auge del **neomexicanismo** en el arte en México, se da una abundante utilización del **kitsch**, en el que residía "una fuente de repertorios idóneos para un replanteamiento de su contemporaneidad".<sup>57</sup> Esta es una de las direcciones, que menciona Osvaldo Sánchez, que los jóvenes artistas encontraron para abordar desde un punto de vista "más irónico y sin jerarquías, el acervo cultural de la nación."<sup>58</sup> Sin embargo, esta solución, que puede hasta cierto punto ser considerada como fácil, inmediata, no trascendió

---

<sup>56</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets Editores, 1984. págs. 256-257.

<sup>57</sup> Osvaldo Sánchez, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>58</sup> Osvaldo Sánchez, *ibidem*, pág. 27.

mucho más que el auge de este movimiento, probablemente por su carácter exclusivamente apropiatorio y no vivencial.

Sin embargo, hay que reconocerle al **kitsch** que el borrar los límites y las **diferencias** entre Arte, con mayúscula, y arte, con minúscula, fue importante para dejar atrás los valores y los cánones **modernistas** y pasar a un nuevo modo de apreciar y valorar la producción artística contemporánea. También a mi me gusta reconocer, como lo dijo Theodor Adorno, que "el elemento positivo del **kitsch** radica en el hecho de que, por un momento, libera la conciencia apenas vislumbrada de que uno no ha desperdiciado su vida".<sup>59</sup>

## **V. chicano, cultura, modernidad, nacionalismo, neobarroco, multiculturalismo.**

---

<sup>59</sup> Theodor Adorno, "Commodity Music Analyzed", en *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, Londres, Verso, 1992, pág. 50.

## 2.14 Mestizaje

(**Mestizaje**. Cruzamiento de razas. Mestizo, za. *misticus*; de *mixtus*, mixto. Dícese de la persona nacida de padres de distinta raza, especialmente si el padre es blanco y la madre india, o de padre indio y madre blanca.)<sup>60</sup>

"La concepción dualista de México es una verdadera obsesión que comparten muchos escritores, políticos y antropólogos. Hay dos Méxicos: uno es rural y bárbaro, indígena y atrasado; el otro es moderno y urbano, industrial y mestizo. Esta obsesión –que tanto ha opacado la multifacética realidad– se refleja en la construcción del estereotipo del mexicano..."<sup>61</sup> Lo que dice Roger Bartra puede ser aplicado, en mayor o menor medida, a todo el continente latinoamericano, que ha escrito su historia a partir de esta dualidad y de la oposición entre querer ser o parecer europeo y pretenderse original y descendiente directo de sus "ricas" raíces. Lo que podemos diferenciar, como lo hace Jorge Alberto Manrique, son las posturas adoptadas por los diferentes países latinoamericanos: los criollos<sup>62</sup>, que proclaman su identidad con respecto a Europa, como Argentina, Uruguay y Chile, y los mestizos, que defienden "con orgullo y firmeza" su originalidad.<sup>63</sup>

Sobre todo, debemos señalar que esta concepción, que es al mismo tiempo dualista y que defiende su tradición como emblema de originalidad, en nuestro país ha sido parte del debate acerca de lo que

---

<sup>60</sup> Ramón Menéndez *et al.*, *Diccionario Durvan de la Lengua Española*, Bilbao, Durvan, 1970. pág. 840.

<sup>61</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996, pág. 156.

<sup>62</sup> Criollos: latinoamericanos descendientes de españoles que en la época poscolonial constituían la clase dominante.

<sup>63</sup> Jorge Alberto Manrique, "Identité ou modernité?", en César Fernández Moreno *et al.*, *L'Amérique Latine dans son art*, París, UNESCO, 1980, pág. 22.

es **mexicano** desde la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de la Independencia, como manera de "resolver" este debate, se adopta el concepto de **mestizaje** como base ideológica indispensable para el aparato estatal. Y aunque parezca diluida en el actual mundo **multicultural** y **global**, esta **ideología** continúa presente hasta nuestros días.

En su libro *México profundo*, Guillermo Bonfil hace una severa crítica al uso del concepto de **mestizaje** en México, ubicándolo claramente en su contexto histórico, indispensable para entender no solamente los fundamentos teóricos y políticos que lo promueven, sino para explicar las bases de las políticas estatales que continúan vigentes, sobre todo en el plano del nacionalismo cultural.<sup>64</sup> No es este el espacio para pasar revista detallada a la construcción histórica de esta **ideología**, pero sí para subrayar como es ésta, la que sustenta en gran medida las políticas culturales contemporáneas y, de cierta forma, condiciona las referencias que hacen los artistas, también contemporáneos, a este modelo cultural.

El concepto de pertenecer a una **cultura** mestiza implica entonces, en términos de la **ideología** dominante, que en ella conviven "armónicamente" los orígenes mesoamericanos como base, y la civilización occidental proveniente mayoritariamente de Europa. Implica, también, un "orgullo" por lo que hicieron en el pasado las **culturas** indias a las que se califica como "nuestras", adoptando su pasado como patrimonio común.

---

<sup>64</sup> Guillermo Bonfil, *México profundo*, México, Grijalbo, 1987.

La realidad es que la relación entre estas dos **culturas** nunca fue armónica, ni lo es ahora, ya que se ha basado en la destrucción y subyugación de los primeros habitantes de este continente, así como en borrar las **diferencias** étnicas que los distinguían; además, se ha ignorado la inmigración que en el siglo XX se intensifica. De tal forma que podemos aseverar que el concepto de **mestizaje** más bien ha servido para "enmascarar", desde el poder, los mecanismos de imposición que se han usado en aras del desarrollo económico y social, así como el malestar que el atraso y la pobreza de las **culturas** indias representan hoy en día.

En la producción artística y cultural, esta **ideología** se ha expresado y promovido oficialmente en México en muy diversas formas a partir de la Independencia; pero en todas ellas se ha recurrido al arte popular, la arqueología, la representación del indio... con el fin de afirmar el concepto de **mestizaje**. Como lo comenta Olivier Debrouse, "la paradoja y la hipocresía es que la **cultura** 'Mestiza' recurre simultáneamente a la seducción más sospechosa, significando la **cultura** mexicana como diferente, **exótica**, de alguna manera turbulenta e incomprensible (Que) al final favorece la construcción de una **cultura** turística y folclórica: igual que los 'Indios' (en territorio estadounidense), nuestra **cultura** 'Mestiza' es ahora mejor apreciada en las reservas y en los museos".<sup>65</sup>

#### **V. chicano, cultura, esquizofrenia, globalización, ideología, multiculturalismo, nacionalismo.**

---

<sup>65</sup> Olivier Debrouse, "Myth and Magic in Monterrey", ponencia presentada en la conferencia de The College Art Association, Chicago, 1992. (La traducción es mía.)

## 2.15 Modernidad-Modernización-Modernismo

El concepto de lo moderno como contrapunto de lo antiguo es usado desde antes del Renacimiento, seguido por los términos como **modernismo**, modernista y **modernidad**, que paulatinamente fueron usados para fines comparativos; en un principio con connotaciones desfavorables hasta prácticamente el siglo XX, cuando inversamente se volvió casi sinónimo de algo mejor, satisfactorio y eficiente.<sup>66</sup>

Los debates sobre la **modernidad** son incontables, ya que su conceptualización no tiene una esencia definida y se remite a ramificaciones tan variadas que sólo podemos afirmar, en términos generales, que la **modernidad** se refiere a un tema central y universalizador que da prioridad a lo nuevo, al cambio y al progreso. Y que tanto los términos **modernidad** y **modernización**, como **modernismo** y **multiculturalismo**, están ligados a la evolución del capitalismo y a la occidentalización, en gran medida impuesta por la colonización y la **globalización** económica.

Sin embargo, hay que aclarar que muchas veces se considera que **modernización** y occidentalización significan lo mismo, en el sentido de que cuando un país se occidentaliza se asume que se moderniza, pero no siempre es así. Clementine Deliss explica que "el poder de introducir **modernidad** en un país o continente, no puede confundirse con el potencial de **modernización** o con las especificidades del **modernismo** en el contexto de la estética de Occidente".<sup>67</sup> Y ella

---

<sup>66</sup> Para más información sobre el uso histórico de estos términos ver Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Fontana Press, 1988, págs. 208-209.

<sup>67</sup> Clementine Deliss, "Exhibit A. Blueprint for a Visual Methodology", en *Third Text*, Núm. 18, Londres, primavera de 1992, págs. 27-28. (La traducción es mía.)

misma señala en el caso del continente africano y desde el punto de vista de Molefi Kete Asante: "...Ninguna sociedad tiene el monopolio de la **modernización**. La **cultura** africana (por ejemplo), asume la perspectiva de que el proceso de una **modernidad** afrocéntrica estará basado en los tres valores **tradicionales**: armonía con la naturaleza, humanismo y ritmo"<sup>68</sup>; mismos que no son equiparables a los valores modernos de Occidente.

La **modernización**, como proceso social y económico, se aplica sobre todo a los países o sociedades subdesarrolladas y en vías de desarrollo, obviamente del **Tercer Mundo**. Y muchas veces es visto como un término repleto de una **ideología** cultural importada, basado en la historia occidental, como una forma más de imponer sus criterios dominadores al resto del mundo.

Generalmente, lo moderno también se refiere a lo contemporáneo. Todo arte es moderno en tanto sea reciente, sin importar su estilo. Desde el punto de vista de la historia del arte, el término "moderno" se refiere al arte comprendido en un periodo tan amplio como de 1860 a 1970, según Robert Atkins, o a un estilo extendido internacionalmente hacia el año 1900, según Karin Thomas, por citar sólo un par de diccionarios especializados. Para Atkins, además se usa "para describir el estilo y la **ideología** del arte producido durante esta época. Es este uso más específico de lo moderno que se pretende cuando la gente habla del arte moderno o de **modernismo**, es decir en referencia a la filosofía del arte moderno".<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Molefi Kete Asante, citado por Deliss, *ibidem*, pág. 30. (La traducción es mía.)

<sup>69</sup> Robert Atkins, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, Nueva York, Abbeville Publishers, 1990, pág. 102. Y Karin Thomas, *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Labor, 1987.

Sin profundizar más en la correspondencia estilística para la historia del arte, apuntaremos simplemente como características principales del **modernismo** o arte moderno: una actitud radical y nueva tanto hacia el presente como hacia el pasado, un rompimiento con las fuentes tradicionales de financiamiento (Iglesia, Estado y aristocracia) para formar parte del emergente mercado capitalista, y el deseo por parte de la sociedad occidental de equipararse con el desarrollo urbano e industrial que emerge a mediados del siglo XIX. Un cambio en los estilos y en los temas representados puede considerarse también característico.

No obstante, cabe resaltar que es en el lenguaje del arte y en la culminación de la vanguardia desde la estética "duchampiana" donde se **deconstruye** mejor la idea de **modernidad**. Como lo describe José Luis Brea: "Toda significancia es flotación a la deriva, destino infijable, todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de sentido en perpetua fuga."<sup>70</sup> Y es aquí en donde el **multiculturalismo** debiera culminar en el proyecto inconcluso de lo moderno, como lo afirman autores como Jürgen Habermas. En el caso de los países de América Latina, la preocupación por la **modernidad** vuelve la atención hacia Occidente, primero hacia el otro lado del Atlántico y después, especialmente en el caso de México a partir de los años setenta, hacia Estados Unidos de Norteamérica. Años en que el mercado comercial y los *mass media* se vieron paulatinamente invadidos por productos del Norte, de tal forma que la **cultura** estadounidense era vista como un signo de liberación política y **sexual**, por lo que la **modernidad**, entendida en su acepción más común de cambio y supuesto progreso,

---

<sup>70</sup> José Luis Brea, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 66.

así como la utopía se localizan desde entonces, para una gran mayoría, del otro lado de la frontera.

La "heterogeneidad multitemporal" –término que utiliza García Canclini para describir la coexistencia conflictiva entre **modernidad** y tradición en América Latina–<sup>71</sup> ha sido un fenómeno que ha marcado considerablemente el desarrollo de las artes plásticas, durante el cual ha tomado diversos carices, colocándose en diferentes épocas, a veces de un lado, defendiendo y recuperando los símbolos de la tradición y de lo nacional, o del otro, tratando de imitar el arte de vanguardia europeo o estadounidense. Este ir y venir entre la búsqueda de una identidad propia y de la **modernidad** ha sido estudiado, entre otros investigadores, por Jorge Alberto Manrique, quien afirma que, a partir de los años setenta, América Latina ha optado por la **modernidad**, pero se pregunta si no se tratará sólo de una etapa más de esta negociación, que nos lleva a veces a abrirnos y otras a cerrarnos en nosotros mismos.<sup>72</sup>

La propuesta de la **modernidad** que pretende situar una **tradición**-en-uso en las sociedades del **Tercer Mundo**, se ha presentado como un método efectivo de politizar la **cultura** en aras del capitalismo. En sociedades como la mexicana, el capitalismo ha producido una estandarización de las tradiciones y de las formas tradicionales de producción, para servir tanto al Estado como al mercado, y, sobre todo, para fines políticos de valorización nacionalista.

#### **V. cultura, globalización, multiculturalismo, nacionalismo, posmodernidad, Tercer Mundo.**

---

<sup>71</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

<sup>72</sup> Jorge Alberto Manrique, "Identité ou modernité?", en César Fernández Moreno *et al.*, *L'Amérique Latine dans son art*, Paris, UNESCO, 1980, págs. 21-30.

## 2.16 Multiculturalismo

La **ideología** ética no es más que la última palabra del civilizado conquistador: 'Vuélvete como yo, y yo respetaré tu **diferencia**'.

Alain Badiou

El término "**multiculturalismo**" fue acuñado en la década de los ochenta desde una óptica estadounidense y, en un principio, en referencia al arte del continente americano, aunque generalmente se trataba de artistas que residían en Estados Unidos. Esto se da de forma similar y prácticamente paralela al llamado "arte político" que se desarrollaba en el mundo del arte anglosajón desde mediados de los setenta.<sup>73</sup>

El **multiculturalismo** ahora, como fenómeno contemporáneo y global, tiene distintos significados en diferentes lugares, defensores y detractores, contradicciones y asimetrías en su aplicación, ya que se trata de una posición estética pero, sobre todo, tiene una evidente proyección política. En este sentido, se le critica, como lo señala Carlos Vidal, por ser una forma de "colonización **ideológica** de la discusión en torno a nociones como las de identidad, alteridad, **diferencia**, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, homofobia, nacionalismo, cosmopolitismo, **mestizaje**, comunidad",<sup>74</sup> que desde Occidente propone el abandono de las categorizaciones dicotómicas

---

<sup>73</sup> Cabe anotar que en esta misma época en México, y bajo la influencia básicamente anglosajona, se da el fenómeno de los grupos, que a través del esfuerzo conjunto también buscaban incidir, por la vía artística, en problemas políticos y sociales.

<sup>74</sup> Carlos Vidal, "Comentario sobre el 'multiculturalismo' de los señores Jan Hoet, Bonito Oliva, Hubert Martin y Dan Cameron", en *Lápiz*, Núm. 111, Madrid, abril de 1995, págs. 20-25.

impuestas por él mismo, como **centro-periferia**, norte-sur, nosotros-los **otros**... Es decir, un modo de definir la convivencia de formas de arte mestizas y contaminadas por la **globalización**, no como un estilo artístico, sino como un concepto que mucho tiene que ver con los promotores de arte vinculados a intereses políticos y al mercado del arte.

Como lo hizo en su tiempo el **modernismo**, el **multiculturalismo posmoderno** fomenta y recurre a elementos foráneos, en realidad volviendo estética la condición del oprimido, y sobre todo, fomenta la demagogia absoluta de reconocerle al oprimido su "derecho a la **diferencia**", como si de esto se tratará el ser "políticamente correcto" en los años noventa. De esta misma "voluntad" se deriva la aceptación del término **multiculturalismo**, que, queriendo decir lo mismo, pretende no presentar los problemas de connotación racista que conllevaría el llamar el arte como de "minorías", "étnico" o del "**Tercer Mundo**". Esto, sin tomar en cuenta que su conceptualización está igualmente asentada sobre la idea misma de la existencia de una "**cultura** de impurezas".

Hay que reconocer que ya en la década de los ochenta, autores como Roger Bartra, Nelly Richard, George Yúdice y Nicolás Casullo, entre otros, lanzaron una fuerte crítica a los "criterios binarios" que promulgaba la izquierda intelectual estadounidense desde los años sesenta. Alegaron que posicionarse a través de tales criterios es un acto que desde el **Tercer Mundo** legitima una periferia acomplejada, y afirmaron que entrar en el debate multiculturalista y/o aprovechar su moda presentan también el peligro de reproducir imperialismos culturales históricos.

Este riesgo es claro cuando pensamos en las consecuencias de esta idea en algunas exposiciones de arte, tanto en Europa como en Estados Unidos –promovidas por "defensores" del **multiculturalismo** como Hubert Martin y Dan Cameron, con *Los magos de la tierra* y *Cocido y crudo*, respectivamente–, en donde la voluntad de exhibir democráticamente tanto artistas periféricos como no periféricos, con el fin de valorar su arte de forma igualitaria, se combina con el deseo de que los artistas periféricos guarden sus características de identidad local; es decir, que exhiban su indigenismo, su negritud, su exotismo, de tal forma que impidan otro tipo de lectura de su trabajo artístico.

El dilema está en cómo expresar una visión global sin traicionar la especificidad histórica y geográfica y sin caer en la cómoda red de signos exóticos, y, sobre todo, cómo hacer para que la absorción de **diferencias** característica del **multiculturalismo**, no se presente sólo como una continuación de los imperialismos occidentales. El **multiculturalismo** tiene su aspecto positivo en la medida en que pretende hacer notar que ya no se puede hablar de identidades fijas y en la medida en la que el arte voltea la mirada a países fuera de la **cultura** occidental. Sin embargo, paradójicamente, es el propio **multiculturalismo** el que le resta significación y minimiza la capacidad perturbadora de este arte. De ahí la pregunta de Nelly Richard: "¿Hasta dónde esta crítica a la universalidad del sentido, dirigida contra el sistema hegemónico de una **cultura** autocentrada, es capaz de liberar nuevas conductas cuyo efecto sea descolonizador?"

Para Iván de la Nuez, la posibilidad está "en la medida en que estas estrategias incorporen una conciencia crítica de las propias

inclusiones... En la medida en que las inclusiones sigan la línea del momento –el crítico o el curador occidental llevando y trayendo, comprando *allá* para vender *acá*, reintegrándose al centro desde un viaje circular que comienza y acaba allí mismo– el benévolo gesto no podrá cambiar el sentido perverso de un esquema que deja a la periferia su exhibición (casi siempre una periferia oficial, por cierto) y a Occidente, la conciencia crítica de la misma..."<sup>75</sup>

En Latinoamérica, la situación cultural "periférica" y neocolonial no ha evitado, sino, por el contrario, ha potenciado el carácter multiétnico y multicultural de su sociedad de una manera positiva. Los ecos de este fenómeno han propiciado en algunos artistas, críticos y curadores, una apertura para pensar y debatir los criterios promovidos por los aparatos culturales oficiales, como la tradición, la originalidad, la contemporaneidad... con características particulares.

El reto está en lograr ir más allá de los debates que se pretenden "políticamente correctos" sobre la identidad, a través del **multiculturalismo**, en los que las **diferencias** se "discuten" una a la vez y en los que se ignoran, por lo tanto, los conflictos y las contradicciones que surgen en las relaciones que se dan entre los varios movimientos, agentes y participantes, de las formas contemporáneas de antagonismo seudodemocrático.

**V. cultura, diferencia, globalización, ideología, mestizaje, modernismo, nacionalismo, (el) otro, posmodernidad, Tercer Mundo.**

---

<sup>75</sup> Iván de la Nuez, "El arte de las políticas exóticas", en *Lápiz*, Núm. 111, Madrid, abril de 1995, págs. 26-33.

## 2.17 Nacionalismo

Si nos preguntamos cuáles son las cosas que elevan a la humanidad sobre los animales... hallaremos que ninguna de ellas pertenece exclusivamente a una nación, sino que son cosas que el mundo entero puede compartir.

Bertrand Russell

Sería imposible hablar sobre identidad en el arte contemporáneo pasando por alto el **nacionalismo** de las políticas culturales, tanto en México como en el extranjero, ya que son éstas las que regulan las instituciones y los sistemas artísticos. En México, el concepto de **nacionalismo** es especialmente significativo una vez que ha regulado las prácticas culturales oficiales desde la revolución en 1910 e, incluso, desde el periodo colonial, durante la Independencia y a lo largo del siglo XIX.

Es importante apuntar que al mismo tiempo que el **nacionalismo** político monopoliza la **cultura**, incorpora desde su discurso otras visiones que podríamos llamar de explotación: clasismo, sexismo, prejuicios étnicos, entre otras, manipulando una visión a base de seudotradiciones que muchas veces tienen la intención de eclipsar otras realidades y mantener la imagen –dentro y fuera del país– de una identidad nacional fuerte. Ejemplo de esto son las exposiciones *México: Esplendores de 30 siglos* y *Mito y magia en América: los ochenta*, entre otras, promovidas para fomentar los mitos halagadores de lo propio, casi siempre a costa de no dejar aparecer la realidad.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Ver Exposiciones internacionales en el capítulo 1.

En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra hace un esclarecedor análisis de las "redes imaginarias" del poder político que se esconden tras los argumentos culturales del **nacionalismo** mexicano, apuntando que los mecanismos legitimadores no son exclusivamente característicos de México, sino que forman parte de una **cultura** occidental colonizadora.<sup>77</sup>

Esto lo podemos percibir claramente desde la historia del concepto de **nacionalismo** y la conformación de su significación. Si nos remontamos a sus orígenes europeos, nos daremos cuenta de la transición que hace de un concepto inclusivo a uno excluyente; así como pasa de tener primero un sentido aglutinador de un grupo racial, a asociarse con uno político. A Latinoamérica, como a otros países de Asia y África, el **nacionalismo** llega ya con esta connotación excluyente y, sobre todo, política, como aparato colonizador. Además, aun después de "las independencias", se sigue tomando en cuenta no sólo esta última sugerencia, sino que se basa en la defensa ferviente de las fronteras que fueron delimitadas por los imperios, de manera que nuestra soberanía y autodeterminación son, en realidad, un producto colonial con una retórica anticolonial.

Aun así, hay que tomar en cuenta que, muchas veces, los mitos del **nacionalismo** son creaciones necesarias para establecer parámetros con la **modernidad** y como mecanismos de **diferenciación** y particularización. El problema resulta cuando éstos no se desprenden de la propia historia cultural de la nación, sino que son creados por

---

<sup>77</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.

mecánicas externas y manipulados por el poder, en la mayoría de los casos con connotaciones *chauvinistas* y fascistas; es en estos casos cuando el **nacionalismo** es tomado y discutido como una **ideología**, cuando resulta más peligroso.

Roger Bartra, Néstor García Canclini y Carlos Monsiváis, entre otros muchos intelectuales en México, han descrito y criticado cómo el **nacionalismo** sirve al discurso político en naciones poscoloniales, para manipular y cohesionar a las masas, forjar vínculos políticos y dar continuidad a sus proyectos económicos. Por supuesto, el arte no es inmune a estos mecanismos políticos, de tal forma que en México es característico cómo dentro de este sistema se han creado, desde el poder, las políticas culturales de inclusión del arte en el circuito internacional y, paralelamente, se ha fomentado un arte que coincida con esas políticas. Tal fue el caso de las escuelas al aire libre, en los años veinte, por ejemplo; del Muralismo nacionalista y, posteriormente, del **Neomexicanismo** en la década de los ochenta, el cual usa y valoriza los símbolos nacionalistas y los íconos populares.

Si bien las representaciones visuales han sido fuentes útiles de propaganda y vehículos de enajenación de la clase dominante, desde tiempos tan remotos como la época prehispánica, también son fuente y recurso de las masas populares y de los artistas. Podemos constatar cómo en las más recientes manifestaciones plásticas tanto en México como en otros países Latinoamericanos –y a veces con anterioridad, como en el caso de Cuba, por ejemplo– se utilizan los estereotipos culturales y las referencias icónicas concebidas o adoptadas por el concepto histórico e ideológico de nacionalidad, promovido

institucionalmente para criticar, deconstruir y posicionarse frente a esta retórica oficial.

Sin embargo, no hay que ser tan duros con el **nacionalismo**, toda vez que en muchos casos ha servido como herramienta de sobrevivencia de la **cultura** y la autovaloración de algunos países y más aún sabiendo que, hoy en día, hay personas viviendo y muriendo por esta forma de ideología. Tampoco se puede anular por completo la nación como estructura cultural y alegórica, pero sí se deben revisar y juzgar los dogmas históricos sobre los cuales se sustenta. Tal es el caso en México, por ejemplo, del **mestizaje** como principio que diluye las **diferencias** étnicas, y el de la "nación moderna" construida linealmente desde su pasado prehispánico, que pretende transformar las "sub**culturas**" en un *folklore* fosilizado.

La pregunta sobre lo que significa o qué sentido tiene ser de tal o cual nacionalidad, es un cuestionamiento ontológico de cualquier país, que, resuelto en aras de la tradición, fácilmente se transforma en retórica para la élite política, sobre todo en el **Tercer Mundo**. Por lo tanto, es importante vigilar que esta retórica promovida por el Estado no direcciona o limite la promoción y la producción artística de un país.

**V. cultura, deconstrucción, desterritorialización, ideología, mestizaje, modernidad, multiculturalismo, (el) otro, Tercer Mundo.**

## 2.18 Neobarroco

Melancólico es el que rechaza la vida porque ha perdido su sentido. Esa pérdida nos obliga a *todos* a poner los medios para reencontrarlo: para él, pero también para la civilización entera. Debemos, desde ese punto de vista, preguntarnos: una civilización que ha abandonado 'lo absoluto del sentido' ¿no es, por fuerza, una civilización condenada a afrontar la melancolía?

Julia Kristeva

En la segunda mitad del siglo XX hemos alcanzado lo que Kenneth Gergen, en su libro *El Yo saturado*, califica como un estado de **saturación social**, que es la consecuencia de los avances desmedidos de los medios de comunicación, y la causa de la relativización de nuestra configuración del mundo y de nuestro "Yo".<sup>78</sup> La complejidad y la disipación características de esta época, la pérdida de sentido – característica de la melancolía–, y la inestabilidad que provoca, pueden ser comparados con un universo semiótico barroco.

Lo barroco, con su profusión de formas inciertas, inagotables, indeterminables, puede, en efecto, relacionarse con los procesos, los flujos, las derivas interpretativas, que conciernen tanto a la comunicación en general como al territorio de la creación artística contemporánea. Es en este sentido que Omar Calabrese ha "bautizado" el gusto predominante de nuestro tiempo, tan aparentemente confuso, fragmentado e indescifrable, como **neobarroco**. Lo define "como la búsqueda de formas en la que se produce una pérdida de la integridad, de la globalidad, de la

---

<sup>78</sup> Kenneth Gergen, *El Yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.

sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mutabilidad".<sup>79</sup>

En la historia del arte contemporáneo –en la historia del hombre contemporáneo, diría Gergen–, lo que se manifiesta predominantemente como característica neobarroca es la pérdida del sentido, la pérdida del sentido provocada por la inestabilidad, la mutabilidad, la falta de parámetros fijos sobre lo que es verdadero, la **subjetividad** o la conciencia de la pérdida de la objetividad sobre el mundo. Para Calabrese, como para José Luis Brea, cualquier obra contemporánea participa de esta conciencia en sus formas fragmentadas y/o alegóricas; las primeras, al manifestar la pérdida de la totalidad de los grandes cuadros de referencia general, y las segundas, porque nos obligan a la forma abierta, a la que contiene en sí misma la conciencia de lo impracticable, por su capacidad de manifestar la incertidumbre, la complejidad, la variabilidad de actitudes y significados.

De hecho, de acuerdo con Brea, no hay alegoría donde no hay fragmentación, ya que es en esta última en donde ocurre el desvío de la significancia: "Son sólo las fracturas del curso significante las que articulan la virtual emergencia de un sentido 'otro'; es en las grietas y 'cisuras' del enunciado donde se asienta la posibilidad de lo alegórico – y, por lo tanto, de todo efecto *barroco*–"<sup>80</sup>; y es este efecto el que se asume en los territorios de la creatividad estética contemporánea casi como un programa de acción.

---

<sup>79</sup> Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pág. 4.

<sup>80</sup> José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas.*, Madrid, Tecnos, 1991, pág. 147.

Para Jean Baudrillard, la causa de esta "barroquización" está en la estetización del mundo, "su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes, su organización semiológica" a través de los diferentes medios de comunicación. Para él, "al igual que los barrocos, somos creadores desenfrenados de imágenes, pero en secreto somos iconoclastas. No aquellos que destruyen las imágenes sino aquellos que fabrican una profusión de imágenes *donde no hay nada que ver*". Y asegura: "La mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis son, literalmente, imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo".<sup>81</sup>

A partir más o menos de los años sesenta, no se trata de la eliminación de la figura en favor de lo puramente abstracto, como en otros momentos de la historia del arte, sino de reducir a la nada las figuras, ya sea mediante su multiplicación, su cobertura, su silenciamiento, recogiendo sobre sí mismas o parodiándose. De tal forma que en el panorama artístico podemos generalizar que las propuestas tienen un carácter fragmentario, un significado confuso, suspendido, que genera "turbulencias", "vértigo", pero que rara vez pretenden encontrar o mostrar respuestas.

Así, ya sea como efecto barroco, **neobarroco** y muchas veces usando el tan manido término **multiculturalismo**, lo que se designa es un "espíritu del tiempo", marcado por una pérdida de la totalidad, por la relatividad, por la aceleración y la exageración de las **diferencias** producto de los avances tecnológicos en aras de la comunicación. Para

---

<sup>81</sup> Jean Baudrillard, Barcelona, Anagrama, 1991, págs. 22-23.

Calabrese, como para Gergen, esta es una posible explicación (entre muchas) de la decadencia de los grandes sistemas ideológicos, en donde "no se trata sólo de una decadencia de modelos frente a la **modernidad** (o **posmodernidad**).

**V. cultura, diferencia, ideología, modernidad, posmodernidad, saturación social, subjetividad.**

## 2.19 Nómada

*I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when I didn't know who I was - I was far away from home, haunted and tired with travel... I wasn't scared; I was just somebody else.*

Jack Kerouac

Hace apenas un siglo, las relaciones sociales y, por ende, las culturales y las intelectuales, podían establecerse solamente dentro de un perímetro bastante reducido y con un igualmente reducido número de personas; las relaciones que llegaban a establecerse más allá de los límites de esta circunscripción eran raras y esporádicas. Hoy en día, nos enfrentamos con una situación totalmente opuesta, en la que, "gracias" a los avances de los medios de comunicación, los avances tecnológicos y los intercambios económicos –y, a partir de éstos, los culturales–, podemos relacionarnos con un número inimaginable de personas, en un perímetro que físicamente sería imposible de alcanzar en un solo tiempo de vida.

Para gran parte de la población mundial, sobre todo en los países industrializados de Occidente, las relaciones han aumentado en cantidad y variedad –sobra decir que raramente en calidad– alcanzando lo que Kenneth Gergen describe como un estado de **saturación social**.<sup>82</sup> Esta situación no sólo abre nuevas posibilidades de relacionarse, sino que, además, da pauta para que la vida **subjetiva** pase a un primer plano. De tal forma que el nomadismo

---

<sup>82</sup> Kenneth Gergen, *El Yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992.

aparece no sólo en su forma física de movimiento continuo, sino en su forma mental, subjetiva, que le otorga al individuo una nueva conciencia de sí mismo. Las múltiples posibilidades que constantemente vive este nuevo ser han sido, en su grado extremo, catalogadas como multifrénicas, ya que en la medida en que las posibilidades son ampliadas por la tecnología, se recurre cada vez más a nuevas tecnologías que le permitan experimentar y expresarse de diferentes maneras; y a medida que éstas se utilizan aumenta el repertorio de posibilidades con las que el sujeto puede investir su "yo".

Por **otro** lado, los acontecimientos de orden político y social se han acentuado y han provocado también la emigración y la diáspora. La gente cambia de país y de **cultura**, pero mantiene parte de estos lugares por los que transita como rasgos de su identidad; al preguntarse ¿quién soy? las respuestas pueden ser tan variadas como vagas: tercermundista, mexicano, latinoamericano, "chilango"... ciudadano del mundo. Pero, ¿cómo podemos explicar la sensación de desarraigo, de diáspora, si pasamos a considerarnos como ciudadanos del mundo?

No obstante, hay que poner atención ya que, por más que se hable de nomadismo, de dispersión y descolonización, esto no quiere decir que las marcas de desigualdad hayan sido borradas del mapa poscolonial. Así, el circuito de interpretación, catalogación y control de influencias, valorización y estereotipación de rasgos sigue estando bajo la misma dinámica que dirige el movimiento del centro hacia la periferia. Este es el caso del **multiculturalismo** y sus mecanismos de valoración y acreditación de **diferencias**.

De cualquier manera, un gran número de intelectuales ha considerado la referencia a la práctica nomádica como la mejor forma para abordar y describir la actual mezcla de **culturas** e **ideologías** y a la cada vez más amplia posibilidad de selección entre modelos culturales y conceptuales del arte y del pensamiento (Denson, Deleuze, Geertz y Guattari, entre otros). Este modelo nomádico, como lo denomina Denson,<sup>83</sup> sugiere el uso indiscriminado y constante de diferentes disciplinas de acuerdo con las necesidades, el acaso o la suerte. No pretende la capciosa adecuación de la diversidad, ni el sentido de recuperación de las "raíces" –convencionalmente hechas para ser– del **multiculturalismo**, sino la respuesta en movimiento a la diversidad y al desplazamiento.

Deleuze y Guattari describen este modelo como la **desterritorialización** del deseo,<sup>84</sup> sin embargo, según Denson, se contradicen al recuperar como sinónimo la "anarquía coronada" de Artaud. Asimismo, Denson está en desacuerdo con la versión de Baudrillard<sup>85</sup> de un movimiento sin mapa por un territorio o una generación de modelos sin un origen o una realidad. Para Denson, el **nómada** reconoce los mapas y la historia, aunque no se apega a ninguno especialmente; también reconoce las fronteras por las que entra y sale constantemente.

Hay que tomar muy en cuenta que el proceso artístico contemporáneo está marcado por este constante movimiento nomádico, un

---

<sup>83</sup> Roger Denson, "Going Back to Start, Perpetually: Playing the Nomadic Game in the Critical Reception of Art", en *Parkett*, Vol. 40/41, Zürich, 1994, págs. 152-157.

<sup>84</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1987.

<sup>85</sup> Jean Baudrillard, *America*, Londres, Verso, 1988.

movimiento físico y espiritual, intelectual y emocional, a través de la cada vez más compleja red de interacciones, cruces, negociaciones, intercambios entre diferentes mundos, ideas, posturas estéticas, técnicas y discursos. Si al hablar de identidad no podemos dejar de preguntarnos ¿quién soy yo?, con más razón no podemos dejar de tomar en cuenta este complejo ambiente cultural y físico en el que vivimos hoy en día. Aquí queda más claro que nunca que, al hablar de identidad, nos estamos refiriendo a las creencias e ideas que la gente tiene sobre sí misma y sobre los **otros**, y que éstas están constante y permanentemente cambiando.

**V. cultura, desterritorialización, diferencia, ideología, multiculturalismo, (el) otro, posmodernidad, saturación social, subjetividad, Tercer Mundo.**

## 2.20 (El) Otro

Pero, ¿dónde ha ido a parar la alteridad? Estamos en una orgía de descubrimiento, de exploración, de 'invención' del **otro**. Una orgía de **diferencias**... La alteridad, como todo lo demás, ha caído bajo la ley del mercado, de la oferta y la demanda. Se ha convertido en un producto escaso. De ahí su extraordinaria cotización en la Bolsa de valores psicológicos, en la Bolsa de valores estructurales... Auténtica obsesión ecológica que va de las reservas indias a los animales domésticos (¡el grado cero de la alteridad!), sin contar al **otro** de la otra escena, la del inconsciente (último capital simbólico, cuidémoslo bien, no nos va a durar mucho, ¡el yacimiento no es eterno!). Los yacimientos de la alteridad se agotan; hemos agotado al **otro** como materia prima...

Jean Baudrillard

"El concepto del **otro** se refiere a mujeres, gente de color, habitantes del llamado **Tercer Mundo**, lesbianas y gays, es decir, todos los grupos que han sido marginalizados por diversas circunstancias, en relación al poder económico y político. Sus orígenes han sido buscados a veces en el libro de la teórica francesa Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe*, un trabajo pionero del existencialismo feminista escrito en 1949."<sup>86</sup>

Este **otro** entra en el discurso del arte en la década de los setenta y se hace "omnipresente" en los ochenta, al mismo tiempo que se despierta el interés "absoluto" por el **multiculturalismo**. Sin embargo, el concepto del **otro** está profundamente cargado con connotaciones

---

<sup>86</sup> Robert Atkins, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Nueva York, Cross River Press, 1990, pág. 119. (La traducción es mía.)

racistas y prejuiciosas, ya que el **otro** es generalmente visto no como un ser humano, sino casi como un objeto, algunas veces curioso y las más indeseable.

Para ser **otro** hay que ser "medido" en oposición, el problema reside en definir bajo qué escala de valores se estipula esta oposición, cuando se supone que ya no somos siempre el **otro** de los hombres blancos occidentales –que, por cierto, han escrito la historia del arte hasta no hace tanto tiempo–. ¿Jamás dejaremos de preguntarnos quién es el **otro** de quién?, ¿es la mujer el **otro** del hombre? o ¿el pobre el **otro** del rico?; de hecho, los seguidores lacanianos apuntan como el primer **otro** a la madre. La respuesta está en la **diferencia** entre la comedia **modernista** y lo **posmoderno** en el que ahora el **otro** somos todos. El Yo **posmoderno** es, de hecho, un fenómeno discursivo, no uno esencialista, en el que, como dice Kenneth Gergen, "el Yo se reemplaza por la realidad de lo emparentado, o la transformación del 'tú' y el 'yo' por el 'nosotros'".<sup>87</sup>

Sin embargo, como con el **multiculturalismo**, hay que tener mucho cuidado con esta visión "**posmoderna**" del nosotros, ya que la realidad es que –como las estrategias multiculturales– el arte de los países periféricos y el de los **otros** –habitantes de éstos o del Primer Mundo– es siempre promovido desde y por el centro y sus intereses. "La relativa valoración del **otro** –dice Gerardo Mosquera– motiva (en los años ochenta) el comienzo de una iniciativa (...) con los curadores de

---

<sup>87</sup> Kenneth Gergen, citado por David Belly Gill Valente, "The sexed self. Strategies of performance, sites of resistance", en Steve Pile y Nigel Thrift (ed.), *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, Londres, Routledge, 1995, pág.149.

los centros, a manera de nuevos exploradores poscoloniales, internándose en nuestros *hearts of darkness* urbanos para descubrir sus riquezas. Los viejos relatos coloniales del 'descubrimiento' prosiguen hoy en la geografía del arte. Y es que el Occidente hegemónico es siempre el Yo, y los demás somos los **otros**."<sup>88</sup> De igual manera, hay que resaltar que las cuestiones de creación, rectificación y expulsión del **otro** que tal vez ahora más que nunca se observan en su dimensión histórica y contemporánea en las naciones de Occidente, no se toman en cuenta en los países periféricos, dentro de la periferia, en la que muchas veces se discrimina –si no más, de igual manera– a sus propios **otros** interiores.

También existe el problema de los artistas, los "**otros**", de permitir y avalar su promoción en el circuito artístico internacional por su etnicidad, por su otredad, de tal forma que se vuelven cómplices del deseo de Occidente por lo exótico, al mismo tiempo que reducen su discurso a nociones esencialistas de género, raza o nacionalidad, muchas veces en detrimento de su propia individualidad artística.

Finalmente, cabe resaltar también que estas políticas de "inclusión" y "aceptación" de los **otros** por los centros muchas veces promueven las mismas oposiciones duales: norte-sur, centro-periferia, nos**otros**-los **otros**, como mecanismos de inclusión y descripción en la práctica y la crítica cultural. Tal es el caso de exposiciones como *Magiciens de la terre* y *Cocido y crudo*, o poniendo en un mismo nivel, por ejemplo, la religiosidad hindú con el **kitsch** tercermundista. De ahí la denuncia de

---

<sup>88</sup> Gerardo Mosquera, "Cambiar para que todo siga igual", en *Lápiz*, Núm.111, Madrid, abril, 1995, pág.19.

Iván de la Nuez: "El crítico occidental, el antropólogo, el sediento de una **sexualidad** otra, el místico temeroso de Dios, se dan la mano en una perspectiva que desaloja la posibilidad crítica (...) Es así como se ha formado el espectáculo homogéneo y hegemónico de la **cultura** contemporánea".<sup>89</sup>

De esta reflexión se desprende la pregunta de Nelly Richard: "¿Hasta dónde esta crítica a la universalidad del sentido, dirigida contra el sistema hegemónico de una **cultura** autocentrada, es capaz de liberar nuevas conductas cuyo efecto sea descolonizador? O la alerta de Geeta Kapur: "Si bien el **multiculturalismo** parece reconciliar la otredad como nunca antes en la **cultura** capitalista lo hace (...) mediante un proceso de diferenciación tan infinito que todas las identidades **es** se destruyen de cualquier forma".<sup>90</sup>

## **V. chicano, cultura, diferencia, modernidad, multiculturalismo, Tercer Mundo.**

---

<sup>89</sup> Iván de la Nuez, "Una cosa y otra", en *Lápiz*, Núm.111, Madrid, abril, 1995, pág. 27.

<sup>90</sup> Nelly Richard y Geeta Kapur, citadas por Iván de la Nuez en *ibídem*, pág. 28.

## 2.21 Posmodernidad

*Postmodernism is a crumbled conceptual architecture, and we are tired of walking among someone else's ruins.*

Guillermo Gómez-Peña

En el panorama y la expresión artística contemporánea se ha recurrido profusamente al concepto de **posmodernidad** como término *par-tout* utilizado para definir una tendencia bastante genérica. Como lo explica Omar Calabrese,<sup>91</sup> su difusión está relacionada con tres ámbitos que muchas veces se confunden entre sí. El primero se da en Estados Unidos aproximadamente en los años sesenta, donde el término se emplea para referirse a la literatura y el cine que reelaboraban alguna creación precedente. En segundo lugar, se utiliza en el ámbito filosófico –en gran medida, a partir de la obra de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*–<sup>92</sup> refiriéndose a las transformaciones sufridas en la ciencia, la literatura y las artes que ponen "en duda" la **cultura** en general en las sociedades occidentales. Por último, el uso más frecuente del término se ha dado en la arquitectura, para referirse a la "rebelión" contra los principios del movimiento moderno, su funcionalismo y su racionalismo. La definición del **multiculturalismo** es en realidad tan vaga que en los años setenta se utiliza para referirse tanto a lo que viene "después del **modernismo**" como a lo que está "contra el **modernismo**".

---

<sup>91</sup> Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 28-30.

<sup>92</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979.

En la transición del **modernismo** al **multiculturalismo** mucho tienen que ver los cambios sociales y culturales generados por el nuevo orden económico y los adelantos tecnológicos, principalmente en relación con los medios de comunicación. Todo este movimiento que ha provocado un "desfase" de fronteras, no sólo entre países, sino entre disciplinas, creencias y costumbres, ha generado lo que denominamos una **saturación social**; asimismo, hay que tomar en cuenta a los cada vez más constantes señalamientos del desgaste ecológico que está sufriendo el mundo, y que han puesto en tela de juicio la fe modernista en el progreso.

Esto explica, en gran medida, por qué encontramos la vuelta al pasado –imágenes, formas, costumbres, etc.– como una de las características del **multiculturalismo**, en contraposición a la búsqueda de originalidad e innovación que caracterizaron al **modernismo**. Asimismo se hace patente otra de sus principales características, que es la disolución de las categorías que separan el arte popular, el arte y la publicidad, por ejemplo, o el desvanecimiento de las **diferencias** entre la crítica de arte, la sociología, la antropología, entre otras disciplinas, como es el caso en trabajos de teóricos como Michel Foucault, Jean Baudrillard y Fredric Jameson, entre muchos otros.

No obstante hay que dejar bien claro, como lo señala el propio Lyotard en *Le postmoderne expliqué aux enfants*,<sup>93</sup> que el **multiculturalismo** es un criterio analítico. En dicha obra pretende poner fin a la "moda" posmodernista, corrigiendo a quienes sitúan el **multiculturalismo** después o contra el **modernismo**, y a quienes lo toman como un

---

<sup>93</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1986.

programa o un manifiesto o como un rubro en el que incluir la clasificación de diversos "ismos", como neoexpresionismo, transvanguardia, neomexicanismo, etcétera.

Asimismo, hay que tomar al **multiculturalismo** no sólo en su postura de resistencia a la **cultura** oficial del **modernismo**, sino en su postura de **deconstrucción** crítica de la tradición, una crítica a los orígenes y no solamente un retorno a éstos, como muchas veces se le ha pretendido ver. El **multiculturalismo** "trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales o políticas".<sup>94</sup> Es en este sentido en el que nos es útil para abordar las cuestiones de identidad, nacionalidad, raza..., que son constantemente manipuladas por las instituciones en el poder.

A partir de la crítica y la **deconstrucción**, el individuo "**posmoderno**" se cuestiona la pertenencia o no a estas categorías integradoras de una identidad determinada, como sexo, raza, nacionalidad, etc., previendo la posibilidad de cambiar estas formas de construcción social al transgredirlas, por lo que el trabajo artístico es uno de los medios idóneos para hacerlo.

Oswaldo Sánchez justamente se inquieta por el hecho de que en México, desde hace treinta años, se sigue manifestando una tensión entre la identidad como lo nacional y el ser o no ser **(pos)moderno** en las manifestaciones y la crítica artística. "Las rupturas sistemáticas en el arte contemporáneo mexicano han estado diseñadas en torno a ese afán progresivo y, por ende, frustrante de la utópica **modernidad**

---

<sup>94</sup> Hal Foster, "Introducción al multiculturalismo", en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pág. 12.

colonial: nacionalismos tranquilizadores versus **(pos)modernizaciones** miméticas."<sup>95</sup> Para Sánchez, estas oposiciones son características de naciones y sociedades poscoloniales que, como México, utilizan estas etiquetas de identidad nacional para cubrir las carencias culturales de su proyecto moderno.

El debate posmoderno bien puede funcionar como un espacio para desentrañar el fondo cultural sobre el cual se ha construido el camino de la **modernización** en los países de América Latina, sea éste exitoso o frustrado, abierto o trunco. Sin embargo, hay que poner atención puesto que se requiere hacerlo a partir de sus propias características y prioridades, y no de negociaciones hechas hacia afuera, hacia el *mainstream*. Hay que preguntarse si entrar al debate de la **posmodernidad** es, en esta óptica, sólo la permuta del pasado por un poco de futuro: el "sacrificio de contemporaneizar", como lo llama Osvaldo Sánchez.

En cualquier caso es necesario definir dos atribuciones en el arte: una cuya visión es histórica, expresiva, academicista, formalista, figurativa, etc., y otra crítica y radical, que se autocuestiona y se resiste a las categorizaciones y a las legitimaciones definitorias, esta última es definitivamente **deconstructivista**. En ésta se sitúa Craig Owens, para quien el impulso deconstructivo es característico del arte posmoderno en general y es lo que lo distingue de la tendencia autocrítica del **modernismo**. "La tendencia modernista –dice Owens– presupone que la mimesis, la adecuación de un margen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse (...) El

---

<sup>95</sup> Osvaldo Sánchez, "¿Fuera de juego?", *op. cit.*, págs. 21-22.

**multiculturalismo** no pone entre paréntesis ni suspende el referente, sino que trabaja para problematizar la actividad de referencia."<sup>96</sup>

No obstante, es necesario poner atención en los aspectos propios del **multiculturalismo** que derivan de su proveniencia –como teoría– de naciones hegemónicas, a la hora de aplicarlos a los países de la periferia y, con ello, interrogarnos sobre su competencia para abordar la periferia y la otredad. Lo que está claro es la idea típicamente posmoderna o "desmoderna", como la llama Roger Bartra, según la cual "la ironía se encuentra en el hecho de que no existe una inocente, sublime y dialéctica totalidad –ni en los hechos ni en la teoría–, sino que nos enfrentamos a un mundo heterogéneo y dividido".<sup>97</sup>

## **V. cultura, deconstrucción, globalización, ideología, modernidad, neobarroco, saturación social.**

---

<sup>96</sup> Craig Owens, "El discurso de los otros: las feministas y el posmoderno" en Hal Foster, *op. cit.*, págs. 95-96.

<sup>97</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, pág. 23.

## 2.22 Saturación social

No sometidas a limitación alguna, emprendidas en el espíritu del más ciego *laissez faire*, las ciencias están haciendo añicos y desbaratando todas las creencias arraigadas (...) Nunca ha sido el mundo más mundano; nunca ha estado más pobre de amor y de bondad.

Friedrich Nietzsche

El concepto de "**saturación social**" propuesto por Kenneth Gergen, uno de los principales exponentes de la interpretación social en la psicología, se refiere a un fenómeno constantemente evidenciado y que está en la frontera con el de la **globalización**, en relación con la enorme rapidez y fuerza arrolladora de los medios de comunicación, que han suscitado un incremento desmedido de estímulos sociales provocados por avances tecnológicos como la radio, el teléfono, el transporte, la televisión, la transmisión vía satélite, las computadoras, etc. A estos factores tecnológicos debemos sumarles otros como la propia **globalización** económica, el turismo y, en general, un intercambio constante de información, en el que la participación – activa o pasiva– del individuo se ve ampliada exponencialmente.

Para Gergen, reviste particular interés "la pérdida de las esencias discernibles, la sensibilidad creciente ante el fenómeno de la reconstrucción social de la realidad, el desgaste de la autoridad, el descrédito cada vez mayor de la coherencia racional y el surgimiento de una reflexión individual irónica".<sup>98</sup> Cambios de esta magnitud son causa de enormes modificaciones en la experiencia cotidiana de

---

<sup>98</sup> Kenneth Gergen, *op.cit.*, pág. 37.

nosotros mismos y de los demás, y provocan una relativización de nuestra concepción del "yo", y una estandarización de las normas de comportamiento. Igualmente, no sólo afectan a toda la sociedad, sino que provocan alteraciones en todas las esferas de la **cultura**, y el arte contemporáneo no es la excepción.

Estudiando los cambios a través de la historia social contemporánea, podemos observar que hemos caído en un descrédito de los supuestos acerca del saber objetivo, lo que esta **saturación social** ha provocado es un relativismo y una dificultad cada vez mayor para encontrar el consenso. La multiplicidad de relaciones a las que estamos sujetos por los avances de la comunicación, incitan a desempeñar papeles diversos y desconectados; además, cualquier concepto puede ser puesto en tela de juicio y las visiones acerca de lo que es real, o no, se diversifican hasta perder sus propios límites.

El "yo" ya no puede ser concebido como un núcleo unívoco y reconocible ya que la propia "verdad" se ve relativizada por el acceso a otras opciones no menos válidas. De tal forma que la percepción que tenemos de nosotros mismos se vuelve un orden momentáneo, válido sólo para un tiempo y un espacio determinados.

En el arte, esto se traduce en que ya no se le puede concebir como un reflejo del mundo, sino que debe examinarse como el reflejo de un proceso social, el mundo como lo percibe el artista en un momento determinado para luego cambiar en la siguiente producción. Estas representaciones, además, pueden verse como producto de ascensos momentáneos en el panorama artístico y cultural y no de mentes individuales. A esto se le puede llamar conciencia **posmoderna** y

atribuirle el número de tendencias diferentes que podemos encontrar en el ámbito de la **cultura** en general.

Cada una de estas tendencias que pueden atribuirse a la saturación de la sociedad por múltiples ecos, contribuyen al desmoronamiento de una identidad reconocible. Este problema ha sido, en la segunda mitad del siglo XX, un asunto fundamental en la reflexión artística; prueba de ello es la constante recurrencia por parte de los artistas, tanto en México como en el extranjero, a su propia figura o imagen como parte del trabajo artístico, ya sea a través de fotografías, *performances*, videos o como referencia autobiográfica, en donde la identidad se observa fragmentada en múltiples posibilidades.

Asimismo, este relativismo y falta de consenso en el que vivimos como parte de esta **saturación social**, afectan también la relación del artista con los objetos de su trabajo, al hacer cada más evidente que éstos son un producto de sus percepciones particulares y que pueden cambiar radicalmente de acuerdo con los diferentes contextos a los que se ve enfrentado. La mayoría de las veces podemos observar cómo esta relación ambigua se ha transformado cada vez más en una estrategia consciente, utilizada por el artista para construir y reconstruir su propia identidad y meditar acerca de sus relaciones con estos diferentes objetos, y, sobre todo, con los diversos contextos en los que su identidad puede inscribirse.

Estudios históricos y antropológicos nos muestran en qué dimensiones varían las concepciones acerca de la identidad en diferentes épocas y **culturas**; esas **diferencias**, que ahora nos son evidenciadas aun de manera involuntaria, son la prueba cotidiana de que todas las

premisas acerca de lo que somos son precarias, producto de una **cultura** en un momento histórico.

Según el teórico francés Jean Baudrillard, el arte se encuentra en la misma situación: "En la fase de una circulación superrápida y de un intercambio imposible. Las 'obras' ya no se intercambian, ni entre sí ni en valor referencial. Ya no tienen la complicidad secreta que constituye la fuerza de una **cultura**. Ya no las leemos, sólo las decodificamos de acuerdo con criterios cada vez más contradictorios".<sup>99</sup>

En México, como país periférico y del **Tercer Mundo**, estos procesos y mecanismos de **saturación social** descritos anteriormente guardan un matiz diferente que les es dado por su propia condición descentralizada, de manera que si bien estamos inmersos en esta avanzada de los medios de comunicación, el impacto se percibe desde una dimensión intermedia de confluencia, que hace aún más visible los fraccionamientos. Es un ámbito, como en toda Latinoamérica, de multiplicidad e **hibridación**, que patentiza todos los contrastes provenientes de sus particularidades históricas y sociales.

**V. cultura, globalización, hibridez, multiculturalismo, neobarroco, posmodernidad, solipsismo, subjetividad, Tercer Mundo.**

---

<sup>99</sup> Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 21.

## 2.23 Sexual

No se puede develar la esencia de la masculinidad o de la feminidad. Lo único que se puede resaltar son (...) sus representaciones.

Linda Kauffman

¿Qué significa ser un objeto sexualizado? Debemos pensar en las **sexualidades** como géneros, como construcciones performáticas naturalizadas a base de repeticiones, a través de las cuales las **sexualidades** se establecen, se codifican, se estetizan. Es decir, hay un proceso dinámico y necesariamente conflictivo por el cual las fronteras entre identidades **sexuales** se crean, se sostienen y cambian. Para David Bell y Gill Valentine, la esencia de la **sexualidad** se encuentra justamente en este *performance* repetido, que se da en un contexto de permisión social, regulación y prohibición.<sup>100</sup> Esto se resume en que la **sexualidad** no se define en actos **sexuales** privados, sino en actos públicos, en los que se establecen las relaciones de poder.

Desde el surgimiento del movimiento de liberación femenina, a finales de los años sesenta, se han puesto en tela de juicio los valores artísticos y las prácticas dominadas por los hombres, generando una nueva conciencia de cómo el arte refleja la **ideología** de la sociedad en que fue producido. En este sentido podemos considerar el feminismo como el primero en su género en transformarse en una herramienta

---

<sup>100</sup> David Bell y Gill Valentine, "The sexed self. Strategies of performance, sites of resistance", en Steve Pile y Nigel Thrift (ed.), *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, Londres, Routledge, 1995.

intelectual, volviéndose un vehículo para cuestionar estas relaciones de poder. Este movimiento se ha manifestado en diferentes disciplinas pero, sobre todo, en las creaciones artísticas de cualquier índole, teniendo a la literatura como una de sus principales fuentes de expresión y análisis.

Para Teresa de Laurentis, el feminismo es "un concepto de una identidad múltiple, cambiante y muchas veces contradictoria (...), una identidad de representaciones heterónomas y heterogéneas de género, **raza** y clase, y muchas veces a través de lenguajes y **culturas**; una identidad que uno decide reclamar de la historia de múltiples asimilaciones, y que uno insiste como una estrategia".<sup>101</sup> Es un concepto que se presenta complejo y contradictorio, pero que procede, sin duda, de un pensamiento político construido desde la **subjetividad**, y que abarca cuestiones más allá de la pura experiencia identificada como femenina.

A partir de la década de los ochenta y como parte del fenómeno **multiculturalista**, los planteamientos acerca del feminismo y la identidad **sexual** se han hecho más evidentes en la mesa de debate y han sido tomados en consideración por un público más amplio en diversos foros alrededor del mundo. Se les ha dado atención de la misma manera que se señalan con más frecuencia los cuestionamientos acerca de los modelos que hasta ahora se habían usado para su aproximación y representación estereotipada; ahora se consideran parte de las cuestiones medulares (como nacionalidad y

---

<sup>101</sup> Teresa de Laurentis, citada por Gillian Rose, "Making space for the female subject of feminism. The spatial subversions of Holzer, Kruger and Sherman", en *ibíd.*, págs. 332-333.

raza, por ejemplo) a "desarmar" en la creación artística contemporánea.

Es en este marco en el cual se abre la posibilidad de un diálogo y de un reconocimiento más amplio y directo a los fenómenos de la identidad **sexual**, no solamente en relación con la mujer, sino al cada vez más abierto reconocimiento de la presencia homosexual en el arte. "El hecho de saber que un artista era o es **homosexual** no pretende 'explicar' su obra o sugerir un contexto concreto desde el cual esta obra se ha de contemplar. Se trata, más bien, del principio de un proceso que consiste en volver a ver y recuperar lo que se ha omitido tradicionalmente en la historia del arte, utilizando este proceso para moldear el presente. Lo que podemos hacer de modo más provechoso es reexaminar la obra y la vida de artistas, a fin de entresacar del secreto, del prejuicio, de la distorsión y del mito la presencia homosexual y su significado más amplio en la **identificación** de la expresión homosexual."<sup>102</sup>

Se atribuyen categorías de arte gay y lesbiano, o de arte homosexual, para clasificar a artistas que, a través de su obra, buscan reafirmar su identidad **sexual** en una sociedad dominada por valores heterosexuales. Por ello, a pesar de su "inclusión" en la mesa del debate, no han dejado de ser considerados como una "amenaza", siguen siendo una comunidad "bajo fuego", en la mira de la censura. Actualmente, en la vida cotidiana, lesbianas y gays –pero sobre todo, las lesbianas– están todavía constreñidos a fingir para no perder su lugar en las relaciones de poder en las que su "condición" aún no se incluye abiertamente.

---

<sup>102</sup> Emanuel Cooper, *Artes plásticas y homosexualidad*, Barcelona, Laertes, 1991, pág. 13.

En estas actuaciones de la cotidianidad, para ambos se generan confusiones como "*I am not what I am, or am I?*", características del yo posmoderno, definido como discursivo y no esencialista; en el que, como dice Kenneth Gergen, "el yo verdadero está reemplazado por la realidad del relacionamiento"<sup>103</sup>. Esta realidad está explícita en el contrato social simbólico en el que, según Julia Kristeva, se traducen las relaciones de **diferencia sexual**.<sup>104</sup>

Ahora bien, si las **diferencias** biológicas y las preferencias **sexuales** no son indicativas del sexo propio, si la "masculinidad" y la "feminidad" no son más que imágenes culturales o dogmas sociales, quiere decir que es una distinción innecesaria. Lo que hacen los artistas (feministas, homosexuales o los comprometidos con esta postura) es desmantelar los símbolos que esta sociedad ha usado para representar esta distinción y conferirle otros significados, diluir los estereotipos o magnificarlos, para cuestionarlos y/o ridiculizarlos. De tal forma que, como lo plantea Emanuel Cooper, "los sentimientos de los artistas puedan convertirse en la base de una identidad encubierta o explícita de autoafirmación, aunque no necesariamente lo hagan".<sup>105</sup> A partir de la creación artística, se puede explorar la medida en que el arte refleja y contribuye al surgimiento gradual de la identidad **sexual** abiertamente aceptada.

## **V. cultura, diferencia, identificación, ideología, multiculturalismo, nacionalismo, subjetividad.**

---

<sup>103</sup> Kenneth Gergen, *El Yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 189.

<sup>104</sup> Julia Kristeva, citada por Stephen Frosh, "Time, Space and Otherness", en Steve Pile, *op. cit.*, pág. 290.

<sup>105</sup> Emanuel Cooper, *op. cit.*, pág. 346.

## 2.24 Sincretismo

*Perhaps there's no return for anyone to a native land - only field notes for its reinvention.*

*James Clifford*

Etimológicamente, el término **sincretismo** apunta hacia una articulación tácita de **diferencias**, que Plutarco ejemplifica en relación con las alianzas entre diferentes comunidades en la antigua Creta, con el fin de enfrentar a un enemigo común. En la última mitad del siglo XX, este término se ha aplicado sobre todo en relación con los países colonizados, como en el caso de América Latina, para hablar de los antagonismos y las negociaciones religiosas e interculturales, que surgen como consecuencia de la Conquista, por ejemplo entre españoles, indígenas, esclavos negros, y otros colonizadores europeos.

Marcos Becquer y Jose Gatti definen la noción de **sincretismo** "como un expediente de afiliación de términos dispares capaces de cambiar posiciones o alterar relaciones, dependiendo de las circunstancias, y cuyas fronteras son permeables"<sup>106</sup>. También afirman que este término, que surge en un periodo clásico para caracterizar ciertas alianzas militares y políticas, se ha ido subsecuentemente despolitizando en su paso por el discurso religioso, y finalmente proponen que se recupere este significado, como una forma de pensar la posibilidad de mediación en el mundo contemporáneo.

Otros críticos e investigadores, como Jean Fisher,<sup>107</sup> también prefieren el término **sincretismo** a otros como el de **hibridez**, ya que

---

<sup>106</sup> Marcos Becquer y Jose Gatti, "Elements of Vogue", en *Third Text*, Núm. 16/17, Londres, otoño/invierno 1991, págs. 65-81.

<sup>107</sup> Jean Fisher, "Jimmie Durham. Attending to words and bones", en *Art and Design*, Vol. 10, Núms. 7 y 8, Londres, julio/agosto de 1995, págs. 46-55.

**sincretismo** no implica la noción esencialista del origen que este último conlleva, sino más bien una negociación táctica entre varias entidades diferentes. En esta negociación se pueden cambiar posiciones o relaciones según las diferentes circunstancias, y cuya permeabilidad no impone una **diferenciación** radical entre el yo y el **otro**, ni siquiera respecto del origen, sino una presencia simultánea.

De tal modo que una identidad sincrética se manifiesta en la fusión momentánea, en la combinación o reconciliación de diferentes creencias tanto religiosas como políticas o filosóficas, entre otras, o por lo menos en la tentativa de llevar a cabo ese compromiso. Se borran las **diferencias** dicotómicas entre lo nacional y lo internacional, lo experimental y lo opositor, lo personal y lo político, etcétera.

En el caso específico de México, como lo describe Olivier Debrouse, desde que Benito Juárez establece el estado laico, en 1859, con la publicación de las Leyes de Reforma, la **cultura** mexicana se define como sincrética de manera casi oficial, debido a "la instauración de mecanismos legitimadores enraizados en una doble tradición cultural y religiosa... Se trata de **diferenciarse** mental y moralmente de la matriz europea sin perder completamente de vista la pertenencia desde entonces por los desencuentros y los malentendidos (el **sincretismo** no es otra cosa) creadores de tensiones perpetuas y, por lo tanto, en constante transformación, en perpetua evolución".<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Olivier Debrouse, "Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido", catálogo de la exposición *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1991, pág. 24.

Por lo tanto, en México estamos, desde entonces, inmersos en el **sincretismo** de tal forma que nuestros mecanismos de movimiento desde y en la otredad cultural, están ampliamente desarrollados una vez que el **otro** existe entre nosotros. Los artistas se desenvuelven permanentemente en esta situación y se han posicionado en ella de muy diferentes formas, de manera consciente o inconsciente, y a pesar de la versión oficial que busca dar cauce a esta circunstancia definiendo quiénes éramos –indios heroicos– y quiénes somos –mestizos modernos–, buscando diluir así las insuficiencias de una existencia colonial subdesarrollada y rehuyendo la realidad del indígena al que constantemente victimiza.

En este panorama, los artistas comparten una interrogante acerca de la creación artística, a través de la articulación de complejos conocimientos culturales, en una operación de síntesis cultural que ha promovido, a partir de los años ochenta, un interés antropológico hacia lo popular, lo perteneciente a la historia personal y al misticismo cosmogónico. Sin embargo, esta articulación de **diferencias** ha tomado muchas veces una forma de yuxtaposición de signos convencionales o distintivos de diferentes **culturas**, un mito y magia, que si bien sirvieron como fórmula de éxito artístico, encajaron con frecuencia estereotipos **exóticos**, que muchas veces no sólo no reflejan una auténtica realidad sincrética, sino que hasta son incompatibles. La llamada **globalización** y el **multiculturalismo** han sido, en gran medida, la causa de este rompecabezas en su versión menos auténtica.

**V. globalización, hibridez, mestizaje, multiculturalismo, nacionalismo.**

## 2.25 Solipsismo

(*Solus ipse*, sólo yo.) Forma extrema de **subjetivismo** según la cual el sujeto pensante no puede afirmar ninguna existencia salvo la suya propia.

Se puede aseverar, sin arriesgarse demasiado, que el arte de la última década se ha caracterizado por una constante afirmación del "yo" en la producción artística; probablemente como consecuencia o como estrategia defensiva ante los desplazamientos provocados por la **saturación social** y la **globalización** económica. El artista, harto de referencias despersonalizadoras y de habitar una sociedad disgregada y sin memoria, busca conformarse en su particular discurso artístico, a través de la objetualización de su propio universo personal y subjetivo.

El "yo materialista" de este fin de siglo cargado de elementos y signos impuestos socialmente, al volverse simbólico en la obra artística, neutraliza la carga exterior apoyándose en aquellos objetos y fenómenos externos que influyen y provocan sus reacciones internas. Muchas veces, es el propio sujeto-artista el que se convierte en la imagen desplazada de su "yo" introduciendo al "**otro**", de tal forma que, como en la antropología moderna, el "yo" llega a una conciencia de sí mismo al enfrentarse al "**otro**".

Esta estrategia se vuelve la construcción de una identidad **diferencia**dora de aquella impuesta por mecánicas externas y materiales y es, por lo tanto, la expresión del "yo" objetivado del

artista, ya que "**el otro** sólo se da como representación del mismo"<sup>109</sup>. En este punto, no está por demás recordar que toda "realidad" presentada a través de cualquier medio, pierde su carácter esencial, es decir, se vuelve representación.

En este sentido podemos establecer una relación reveladora a partir de la práctica psicoanalítica lacaniana, en la que, cuando está en consulta, el sujeto habla con el analista que calla; para Lacan, es en este espacio de silencio en el que el paciente encuentra la posibilidad de proyectar su "yo", o lo que el denomina "la construcción monumental del narcisismo"<sup>110</sup>. El propio Lacan hace notar, al mismo tiempo, que esta proyección o construcción escindida de la realidad es la causa de una frustración en el paciente, quien se da cuenta de que ese "yo" proyectado no es esencial sino una concepción externa, construida en el imaginario, con la que él mismo no puede coincidir; tal es el caso de la imagen en el espejo o la del estanque del propio Narciso.

Como deducción de este hecho, es fácil constatar que para el artista contemporáneo, no se trata de la afirmación del "yo", del mito de la devoción del Narciso frente a su propia imagen, sino de reconstruir una realidad que se observa fragmentada y que es imagen y consecuencia de un "yo" también fragmentado. Fragmentos de la realidad, pedazos de su identidad que crean un reflejo del mundo propio. Observamos entonces, más que un sujeto narcisista, una actitud **solipsista** cerrada en sí misma, de aquel que afirma la existencia del mundo en relación con la suya propia.

---

<sup>109</sup> Sobre este punto, revisar Jean-Marie Benoist, "Facetas de la identidad", en Claude Lévi-Strauss (ed.), *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981, págs. 11-21.

<sup>110</sup> Jacques Lacan, *The Language of the Self*, Nueva York, Delta, 1968.

No es necesariamente la presencia del propio artista lo que define el carácter narcisista y/o solipsista de la obra artística, sino el reflejo de la necesidad de insistir en procesos autorreflexivos y de autoconocimiento que en la obra se presentan como realidades construidas a partir de su "yo" y de su particular relación con los objetos o imágenes que las conforman. Aunque si bien es cierto que muchas veces retoma el **cuerpo** para desarrollar su propuesta artística, lo que resalta es la clara relación entre el sujeto-objeto como afirmación narrativa, y que los objetos se explican a través del propio sujeto, en el que, como acto socialmente simbólico, consiguen ese espejismo lingüístico del que habla Lacan, en el que es el "yo" el que define al mundo.

Hay en el arte contemporáneo un sugerente diálogo entre su mundo exterior como representación de su universo y la existencia de cualquier otra cosa como representación de sí mismo o de su conciencia. Lo sugestivo es, sobre todo, la evidencia en el arte actual de conferirle libido a los objetos y luego transformar estos objetos-libido en ego-libido que, para Freud, es la condición específica del narcisismo.<sup>111</sup>

## **V. cuerpo, globalización, (el) otro, saturación social.**

---

<sup>111</sup> Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, Nueva York, Permapbooks, 1953.

## 2.26 Subjetividad

*Cut a chrysalis open, and you will find a rotting caterpillar. What you will never find is that mythical creature, half caterpillar, half butterfly, a fit emblem for the human soul, for those whose cast of mind leads them to seek such emblems. No, the process of transformation consists almost entirely of decay.*

Pat Barker

"Decae la **subjetividad**, se ha afirmado, pero, en tanto esté en entredicho, es también tiempo de ésta. Hablar de tiempo de **subjetividad**, como se propone aquí, es situarse en un territorio entrecruzado por muchos senderos. Desde el lugar escogido, lo que se divisa es una filigrana de rutas, una trama de caminos por recorrer, que pronto abandona su inicial apariencia de abanico de opciones entre las que escoger, para mostrar su auténtica condición de red teórica (o atmósfera intelectual) en cuyo interior se encuentra atrapado el hombre contemporáneo."<sup>112</sup>

La **subjetividad**, en su acepción contemporánea, es entonces algo similar al espacio de **différence** propuesto por Jacques Derrida, en el que confluyen diversos discursos, que en su conjunto procuran promover un entendimiento más amplio de lo que denominamos sujeto. Hoy en día, está tal vez más claro que nunca que no podemos encontrar una definición absoluta para el ser y lo que éste significa; la **saturación social**, la **globalización**, el desarrollo de los medios tecnológicos y científicos han promovido una cantidad tan amplia y

---

<sup>112</sup> Manuel Cruz (compilador), *Tiempo de subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 239.

diversa de definiciones y características del ser, que establecer una categoría de sujeto y/o de la **subjetividad**, representa un rompecabezas a la hora de intentar arrojar algún tipo de luz sobre lo que ocurre con el hombre contemporáneo y cómo éste se manifiesta.

De tal forma que el análisis del ser ha cambiado su enfoque: de identificar la localización en un *continuum* entre la determinación personal y la estructural, a abordarlo desde las formas en las que la **subjetividad** se (manifiesta) en el tiempo y en el espacio. Es decir, se trata de encontrar, como piezas de este rompecabezas, las nuevas metáforas con las cuales describir o posicionar al sujeto: fluidez, determinación, ambivalencia y ambigüedad, transparencia y opacidad, todas ellas, como muchas otras, presentes tanto en su relación interior como exterior. En este sentido, metáforas relacionadas con el ser y su identidad –como movimiento, transculturación, diáspora o flujo– se han vuelto frecuentes en los discursos de pensadores de tan diversas disciplinas y corrientes como Castoriadis, Deleuze e Irigaray, entre muchos otros, y en los trabajos de los artistas contemporáneos, quienes manifiestan a través de su obra las mismas preocupaciones en relación con su propio ser, su definición y su lugar en el mundo.

La **subjetividad** contemporánea se identifica entonces con la movilidad y el flujo como manifestaciones más frecuentes del ser, que ha tenido que aprender a negociar y a traducir entre las diferentes **culturas**: "*Having been borne across the World... are translated man and woman*", dice Salman Rushdie en *Imaginary Homelands* sobre gente que, como él, pertenece a más de un país, habla más de una lengua y, por lo tanto, tiene más de una identidad. El arte ha sido siempre una manifestación nomádica, que selecciona fuentes y

aproximaciones, sin importar la cronología o el territorio, el "*it ain't where you're from, it's where you're at*" del que habla Paul Gilroy.<sup>113</sup>

Este "nuevo" artista, sujeto contemporáneo, es un habitante de su propio **cuerpo**, como único lugar seguro, el **cuerpo** es su posibilidad de movilidad –física y mental– y, por ende, el posibilitador de las acciones. Sin embargo, por oposición, la representación del **cuerpo** en el arte de los años noventa expresa la dificultad de habitarlo, como parte del reconocimiento de la dificultad de lograr la plena constitución de la **subjetividad**. El **cuerpo** es el lugar espacial para la conexión con la naturaleza, el lugar de origen de las sensaciones y las experiencias físicas, el lugar de consumación cultural, la superficie para ser escrita y es, también, el espacio de las enfermedades.

Cabe aquí mencionar que la constitución de la **subjetividad** es para Jacques Lacan la que representa la cura psicoanalítica: "Al atravesar mi fantasía fundamental, subjetivizo mi destino en el sentido de sus simbolizaciones".<sup>114</sup>. Es decir, al sublimar la satisfacción de un deseo que no puede ser objetivado, y esto es de lo que se trata finalmente la religión y el arte. Así, mientras habitamos en un mundo cada vez más interconectado, la **subjetividad** se expande, el sujeto busca un lugar entre las relaciones de poder, entre los lugares de poder, comprobando la imposibilidad de conformarse una identidad única y completa por lo que "la noción de identidad... contada como dos historias, una aquí, otra allá, nunca habiéndose hablado entre ellas, no

---

<sup>113</sup> Paul Gilroy, citado por Steve Pile y Nigel Thrift "Mapping the subject", en Steve Pile y Nigel Thrift (editores), *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, Londres, Routledge, 1995. pág. 21.

<sup>114</sup> Ver Slavoj Žižek, "Del deseo al impulso. ¿Por qué Lacan no es lacaniano?", en *Atlántica*, Núm.14, Las Palmas de Gran Canaria, otoño de 1996.

teniendo que ver entre ellas, cuando se traduce del psicoanálisis al terreno histórico, simplemente ya no es aceptable en un mundo cada vez más globalizado. Es simplemente inaceptable".<sup>115</sup>

Para Gilles Deleuze, la **subjectividad** es el doblarse del exterior al interior, del pasado al presente, en donde el sujeto actúa como si fuera movido por innumerables líneas de fuerza, en donde éste es un espacio interior múltiple, productivo y continuo, en el que los encuentros se dan tanto exterior como interiormente. Promoviendo una idea radicalmente diferente de la que nos propone Lacan, la de Deleuze privilegia la intensidad, la multiplicidad, la productividad y la discontinuidad, lo que está en desacuerdo con la visión negativa del deseo de Lacan y con cualquier noción que presuponga la búsqueda de la **subjectividad** sólo en un mundo interno.<sup>116</sup>

La **subjectividad**, casi como corriente interdisciplinaria, procura de diferentes maneras explicar, analizar y, sobre todo, romper las barreras que se interponen en el flujo del ser y de las manifestaciones y reflexiones acerca de lo humano.

## **V. cuerpo, cultura, diferencia, globalización, identificación, saturación social.**

---

<sup>115</sup> Stuart Hall, citado por Steve Pile y Nigel Thrift, *ibídem*, pág. 21.

<sup>116</sup> Ver, por ejemplo, Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. Y Steve Pile y Nigel Thrift, *op. cit.*, págs. 37-38.

## 2.27 Tercer Mundo

La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de emergencia' en que vivimos no es la excepción sino la regla.

Walter Benjamin

Términos como **Tercer Mundo**, periferia, los **otros**, y tantos más, son usados para definir y separar básicamente lo que, o a los que, no forman parte de Occidente; son palabras muy problemáticas sobre todo cuando se usan conceptualmente a nivel **ideológico**. Cuando se habla del **Tercer Mundo**, de países periféricos, de los **otros**, se habla de naciones o habitantes de naciones sub-desarrolladas o, en su caso, en vías de desarrollo; países de América, Asia y África, debilitados por crisis económicas profundas y prolongadas, excesivamente dependientes del capital internacional y con enormes deudas externas. Sin embargo, la razón histórica, en la mayoría de los casos consecuencia del colonialismo y el imperialismo de las potencias hegemónicas, generalmente no se comprende en el uso retórico de estos términos.

Debido a la dependencia de gran parte del **Tercer Mundo** con respecto a Occidente y a su integración en el sistema capitalista mundial, a través del propio colonialismo y el imperialismo, las doctrinas tanto económicas como del mercado y, por ende, del consumo y el gusto masivo de Occidente, dominaron sus estrategias de desarrollo en estos ámbitos. Por otro lado, cabe enfatizar que el proceso de descolonización en estos países, dirigido en cada caso por

políticas de **ideología** nacional, que generalmente enfatizan la **diferencia** con respecto a Occidente como bandera de una identidad propia, genera una profunda complejidad en relación con aspectos varios de la identidad, como la lengua, la clase, la raza y el género, por ejemplo.

Observamos entonces que lo que más encontramos en el contexto del **Tercer Mundo** son contradicciones, y que, como describe Geeta Kapur, hay que "pelear" en varios sentidos al mismo tiempo. "Si la primera pelea es contra el imperialismo del Primer Mundo, igualmente hay que pelear con las fuerzas antidemocráticas de las dinastías locales y las dictaduras. La pelea es también contra fuerzas reaccionarias especialmente agresivas en las sociedades tradicionales como las nuestras; en realidad, contra las fuerzas antimodernas que usan la tradición, que sirvió como función útil en la lucha nacionalista, como una treta para regresar a fundamentalismos religiosos (entre otros)."<sup>117</sup> Si bien aquí Kapur hace referencia específicamente al caso hindú, no podemos dejar de percibir las problemáticas similares que viven los países no occidentales.

Hay también que tener cuidado con la "manía", como la llama Néstor García Canclini, "de hablar de **Tercer Mundo** y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía",<sup>118</sup> así como de otros términos duales y también demasiado generalizadores y simplificadores como norte-sur y **centro-periferia**. Hay muy diversos centros y periferias y

---

<sup>117</sup> Geeta Kapur, "Contemporary cultural practice: some polemical categories", en *Third Text*, Núm. 11, Londres, verano de 1990, pág.115. El argumento de este concepto proviene en gran parte de este texto. (La traducción es mía.)

<sup>118</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pág. 69.

relaciones entre ellos, así como un **Tercer Mundo** en cada Primer Mundo y un Primer Mundo en cada **Tercer Mundo**, según lo ha subrayado Gerardo Mosquera,<sup>119</sup> entre otros críticos e investigadores, que han buscado señalar las distorsiones características de la visión con la que se nos observa desde Occidente y que son repetidas por nosotros con bastante frecuencia.

El problema resulta aún más grave cuando se asume el término "tercermundista" como propio y se mantiene un sentimiento de inferioridad con respecto a otra **cultura**; tal es el caso del "malinchismo", concepto ampliamente utilizado en México para designar la ciega adulación de los valores occidentales, en un principio los españoles y en la actualidad casi siempre en referencia a los provenientes del lado norte de la frontera. De la misma fuente, pero en sentido inverso, está el concepto del "buen salvaje" en relación con la "admiración" de las **culturas** extranjeras, básicamente las europeas, por otras **culturas** precisamente por su primitivismo y su exotismo, que para Tzvetan Todorov es claramente identificable en el discurso ecologista y tercermundista.<sup>120</sup>

Las burocracias latinoamericanas, por ejemplo, contribuyen ampliamente con esta mentalidad y este modelo de apreciación, al promover un arte con un *look* "auténtico", "tradicional", **exótico**, y por

---

<sup>119</sup> Gerardo Mosquera ha hecho varios apuntes sobre este asunto, por ejemplo en la "presentación" del catálogo de la exposición *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992. Ver también, entre otros, a Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979; Lucy Lippard, *Mixed Blessings*, Nueva York, Phanteon Books, 1990, y Nelly Richard, George Yúdice y otros autores en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, MIT Press, 1996.

<sup>120</sup> Tzvetan Todorov *et al.*, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Editorial Juncar, 1988, pág.14. Ver también Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metáforas del mexicano*, México, Grijalbo, 1996, y del mismo autor, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM-Ediciones Era, 1992.

qué no, primitivo, para turistas, coleccionistas y antropólogos. Cuanto más alejado está un objeto artesanal de la tecnología, es más apreciado por los países de Occidente; de ahí que el arte contemporáneo mexicano, más conceptual y performático, sea más difícilmente aceptado a nivel internacional que el arte popular, los retablos o los murales.

Para Fredric Jameson, la imaginación transforma estas expectativas, generalmente promovidas por el Estado, en alegorías y llega a afirmar que "todas las narrativas del **Tercer Mundo** son alegorías nacionales",<sup>121</sup> a lo que Kapur agrega que estas alegorías nacionales son, o deben ser, intentos de restaurar un todo conceptual a comunidades perdidas. Esto, en el sentido de que a través de las alegorías promovidas por el nacionalismo tal vez se recuperen elementos de la tradición que les son propios a la comunidad y que no solamente se fabriquen para ser procesados por Occidente. "La gente del **Tercer Mundo** no debe simplemente prestarse a los fantasmas del arte deconstruccionista. No dejar que encajen demasiado bien los dilemas de las **culturas** descolonizadas y las teorías **posmodernas**, de tal forma de proteger la lucha material y política, no dejándola aparecer como subordinada a categorías del discurso académico de Occidente. Es nuestro interés reconocer una cosa. El cambio de la marea creada por el surgimiento de otras **culturas**, es decir, nuestras **culturas**, en el papel de protagonistas de la historia, ha requerido adaptar diferentes modelos preceptuales (y modelos teóricos) por parte de intelectuales de Occidente. El fenómeno posmoderno puede ser la consecuencia, no la descripción, de un universo realineado por la

---

<sup>121</sup> Fredric Jameson, citado por Geeta Kapur, *op. cit.*, pág.115.

práctica social en relación con sociedades hasta ahora desplazadas, que a su vez necesitan una teoría del desplazamiento."<sup>122</sup>

Uno de estos intentos de aproximación que encontramos en el **multiculturalismo** ha promovido que en el mundo del arte, por lo menos, la **periferia** y el **Tercer Mundo** en su **hibridez** se muevan al centro. De manera que, hoy en día, para entender el arte contemporáneo en la dinámica internacional hay que analizar la experiencia del **Tercer Mundo** en relación con el Primer Mundo; de ahí todos los debates, simposios, exposiciones que buscan encontrar el lugar del arte "periférico" en el centro, del "**otro**" y su contexto, y su recontexto y los valores para determinar la calidad de su representación.

## **V. cultura, diferencia, ideología, multiculturalismo, nacionalismo, (el) otro.**

---

<sup>122</sup> Geeta Kapur, *ibídem*, pág.116. (La traducción es mía.)

### 3. Reglas del juego

*When I use a word,' Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean-neither more nor less.' 'The question is,' said Alice, 'whether you can make words mean so many different things.' 'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be the master-that's all.*

*Lewis Carroll*

En este capítulo se trata de asentar las “reglas” a partir de las cuales el artista no occidental puede establecer una “partida”; entendiendo por establecer una partida, la posibilidad de participar en el circuito artístico internacional. Esto debe funcionar como una forma de diálogo con el arte del resto de mundo, fijando las condiciones para que este diálogo sea posible y distinguiendo cuáles son los caminos que será mejor usar para alcanzar el mayor número de escaleras y evitar lo más posible las serpientes.

Regla #1 Como se percibe claramente en la cita de Carroll, estas condiciones de diálogo no se refieren a los medios o formas del propio diálogo, por lo que, para poder jugar, **lo primero que hay que hacer es aclarar quién va a ser el amo, y ciertamente siempre habrá que buscarlo en Occidente.**

Regla #2 Es ya sabido que el propio Occidente se presenta siempre a sí mismo como el centro y, por lo tanto, el que asegura su dominación sobre el resto, haciendo que sus intereses tengan el valor o el estatus de intereses universales, así como pretendiendo que sus propias condiciones de diálogo sean las únicas viables para establecer una comunicación. Por lo **que** Occidente se ubica en el centro del tablero y **dicta** la siguiente regla básica: **te adaptas a mi juego o no juegas**.

Regla #3 Bajo la óptica de estas dos primeras reglas, es interesante observar que no sólo competen a la esfera artística, sino a la política y también a la económica; pero que en el "juego" del arte contemporáneo, la lucha se refiere sobre todo a la codificación del campo de acción y desde ahí, a su dominio. Así pues la siguiente regla tácita de este "juego", como la ha probado la corriente multicultural, es: **sítuate primero en la periferia y por lo tanto no juegues a tratar de tener una posición autónoma –pues resulta impracticable–, e imita al centro guardando características locales, que te atribuyan la clasificación de original**. Esta forma de aproximación, por un lado, y "apertura", por el otro, permite el acceso a un número muy reducido de artistas que logran, por un lado, entender los límites en los que hay que guardar ambas características y que, por el otro, consiguen formar un discurso intelectual con estas características, que les son impuestas por el Primer Mundo. Sin embargo, hay que reconocer que no importa cuánto se esfuerce, y lo bien que siga esta regla, este artista, salvo rarísimas excepciones, seguirá siendo un artista de la periferia –por no llamarle de segunda– y difícilmente gozará del mismo tratamiento en su paso por el juego. Generalmente, los artistas que logran insertarse en este circuito occidental son aquellos que radican en estos centros o que ahí pasan

la mayor parte del tiempo y que por fenómenos específicos (que se ejemplifican en el próximo capítulo) han interesado a críticos y curadores y, consecuentemente, a galeristas y coleccionistas de Occidente. Además, estos artistas son un testimonio más para Occidente del carácter universal de "su" arte, ya que confirman la importancia de sus movimientos y de sus valores.

Es importante analizar el hecho de que esta codificación de los valores del Arte, con mayúscula, por parte de Occidente, ha provocado una marginalización, de hecho, una ignorancia, de importantes fenómenos artísticos que han acontecido fuera de estos centros. Tal es el caso, por ejemplo, de los movimientos estridentistas o de las escuelas al aire libre que en los años veinte fueron prácticamente ignoradas tanto por los críticos extranjeros, como por las políticas culturales locales. Por el contrario, para participar del arte moderno se dio también un intento de adaptación a los valores que implicaba, incluyendo aspectos "primitivos" en el arte. De hecho, para México esta inclusión de lo "primitivo" era local y omnipresente, no importada de África u Oceanía, como en el caso europeo, pero al ser valorada igualmente como exótica sólo era tomada en cuenta si era usada por artistas con una visión europeizante que podían entender y atribuir el valor real de estos objetos por su contacto con el *avant-garde*. Tal fue el caso de artistas como Orozco y Rivera, que aunque condenaban esta teoría, se beneficiaban con ella. Aun en exposiciones contemporáneas tanto de artistas mexicanos como de artistas **chicanos**, por ejemplo, parece casi imposible evitar la yuxtaposición del arte considerado popular y el considerado Arte, con mayúscula, y de escapar del cliché de los "talentosos mexicanos nutridos por su pasado" y criticar esta idea de continuidad entre colonizaciones históricas.

La inclusión del arte popular y del prehispánico continúa siendo una importante característica en la obra de varios artistas contemporáneos, ya sea en instalaciones, como en el caso de Silvia Gruner, en forma de símbolos del **kitsch** popular en las pinturas Julio Galán, el uso de los estereotipos de los medios en la obra de Rubén Ortiz, o el uso de clichés de lo mexicano en los *performances* de Guillermo Gómez-Peña, por ejemplo. Y no está por demás decirlo, estos artistas están entre aquellos que participan en buen grado del circuito artístico internacional.

Regla #4 Desde esta óptica, los artistas no occidentales, como los latinoamericanos, no son solamente subdesarrollados, sino que representan una **cultura** diferente, exótica y están, por lo tanto, "condenados" a representar sus orígenes. Tal y como lo describe Ilya Kabakov cuando se refiere al artista culturalmente desplazado: "El hecho de pertenecer a una 'escuela' –ya sea rusa, mexicana, francesa o checa– hoy en día es tomado como un factor etnográfico negativo, que no permite, al menos en cierta medida, que el artista pertenezca a la comunidad artística occidental sobre una base de igualdad (...) Exactamente como cuando un crítico habla con desenvoltura del joven artista 'venido de India' o del 'célebre pintor mexicano': todos los lectores comprenden tácitamente lo que significa este epitafio".<sup>1</sup> Por lo que, para que en la medida de lo posible se pueda evitar esta condena al hablar de sí mismos o de su obra, **los artistas deberán evitar siempre hacer referencia a su país de origen y, en cambio, hablar de su relación con el extranjero.** Como se vio en el capítulo anterior, el discurso del **multiculturalismo** ha sido de **diferenciación**

---

<sup>1</sup>Ilya Kabakov, citado por Igor Zabel, *ibídem*, pág. 40.

a través de la continua exotización de la otredad que finalmente no permite, ni permitirá, que en una misma plataforma y con las mismas posibilidades y libertades de discurso y lectura, participen artistas que han estado al margen de aquellos que han sido legitimados.

Nunca hay que olvidar que al jugar este juego ya no podemos reprimir u homogeneizar la diversidad, el pluralismo o los descentramientos, pero sí debemos vigilarlos de cerca, sin olvidar que el centro omnipresente como regulador del juego nunca ha perdido su control. Hay tal vez un reparto de fuerzas diferente, y los grupos en desventaja ejercen cada vez una presión y una infiltración más activas. A estas infiltraciones hay que premiarlas, ayudarlas quizás a “subir” un poco.

Por otro lado, no podemos dejar de hablar de las reglas “sociales”, por llamarlas de alguna manera, que se requiere seguir para que todas las reglas anteriores sirvan de algo cuando se trata de tener una galería y varios coleccionistas. En sus *Diarios*, Andy Warhol publicó sus propias reglas para tener éxito: “Así es como funciona: conoces gente rica y sales con ellos, una noche después de haber tomado unas copas dicen ‘¡La compro!, después le dicen a sus amigos ‘Debes tener una obra de este artista’, y eso es todo lo que se necesita.” Pero la realidad está lejos de ser tan sencilla como Warhol la describe, lo cierto es que hay una cantidad más que increíble de artistas tratando de llamar la atención y buscando hacerse de un lugar en el circuito artístico internacional.

Como lo pudimos ver en el capítulo 1 de esta tesis, una parte fundamental es participar en exposiciones y eventos de los llamados espacios alternativos, y encontrar un lugar en las pequeñas galerías

que son reconocidas por la calidad de sus propuestas y su energía fresca, de manera de establecer una presencia en el circuito.

Es importante también recordar que desde la década de los ochenta, en Estados Unidos los coleccionistas empezaron a usurpar el papel de los críticos. En México, es a partir de los noventa cuando se empieza a hacer claro que pertenecer a algunas colecciones locales marca una importante **diferencia** en el currículum de un artista. Los coleccionistas participan activamente promocionando a los artistas de su colección, invitándolos a cenas y a eventos en los que se relacionen con críticos y curadores locales y extranjeros. Conociendo a críticos y curadores es más factible conseguir una exposición individual o colectiva en algún espacio importante, con suerte en el extranjero, y también lograr que se escriba sobre el artista en revistas especializadas, un aspecto también muy importante en el currículum de un artista. Tal parece que, hoy en día, los coleccionistas encuentran casi igual placer en tener obras de arte que en participar ellos mismos en el circuito artístico, por lo que al trabajar para sus artistas trabajan también para ser incluidos ellos en el medio.

Volverse un artista-crítico, es decir, escribir sobre arte en importantes medios, o ser un artista-curador también ayuda mucho a la autopromoción. De hecho, con estos fines o con otros, muchos artistas jóvenes en la década de los noventa empezaron a escribir sobre arte y, sobre todo, a administrar nuevos espacios alternativos donde también exponen sus propios trabajos.

#### **4. Estrategias y juegos seleccionados**

Como se mencionó en el capítulo **“El juego”** de esta tesis, en **“Estrategias y juegos seleccionados”** se enfrenta la obra artística y la trayectoria de tres artistas como construcciones teóricas de la identidad. Es decir, para cada artista se utilizó una manera diferente de aproximarse a su obra y, a partir de ésta, se hizo una lectura de la misma en relación con el tema de la identidad.

Acerca de la selección de estos tres artistas en particular ya se habló en la introducción; en relación con la aproximación que utilicé para cada uno, cabe señalar que es, en cierta medida, aleatoria. El presente trabajo pretende en su diseño que cualquier lectura de la obra de cualquier artista de la generación que abarca este estudio, pudiera insertarse en la estructura de esta tesis. Es decir que una crítica o un análisis iconográfico, o un estudio semiótico de la obra de un artista en el mismo periodo histórico y de la misma generación, participarían en el “juego de serpientes y escaleras”, siguiendo las mismas pautas que los tres que he elegido como ejemplo. Cuando leemos un texto en este sentido, observamos la utilización de las palabras que aparecen en el glosario y los lugares que conforman el tablero, distinguimos la presencia de las reglas y buscamos los mismos desenlaces.

La **identificación** de los elementos formales, simbólicos y de declaraciones personales que componen la obra de tres representantes de una generación –que, además, tienen en común lo mexicano, ya sea como país de origen, como imaginario iconológico o como país de adopción y trabajo– pretende mostrar cómo los artistas relacionan los medios plásticos y teóricos, así como sus trayectorias personales al realizar su obra artística; en ella encontramos signos y significados relevantes para el estudio de la identidad en el arte contemporáneo en México en la década que nos compete.

Tomando el contexto descrito a lo largo del presente trabajo, en este último capítulo se inscriben las pequeñas historias, las aproximaciones aleatorias a la obra de estos artistas, que pudieran ser otros, como pudieran ser otras las interpretaciones o lecturas de su trabajo, pero que finalmente tendrían el mismo espacio de movimiento (el tablero) y, dentro de éste, el mismo paso por serpientes y escaleras, en su recorrido por la historia del “arte contemporáneo en México en la década de 1985 a 1995”.

Así, lo que en este capítulo quiero mostrar es una manera capciosa y dinámica de relativismo y pluralidad, es decir, de una **subjetividad** que provoca tanto al artista como al espectador y al estudioso a emigrar de un modelo de lectura a otro, aprovechándolos para abrir la comunicación y evidenciar las relaciones, aumentar las posibilidades para encontrar las más certeras explicaciones o soluciones en un tema por demás complejo como es el de la identidad. Más importante aún, para resistir al autoritarismo de aproximaciones “dirigidas” por quienes escriben la historia del arte en Occidente, al incitar a cualquier escrito a insertarse en el “juego” que aquí uso para mantener en el aire aquellas –aparentemente únicas– lecturas o modos de aproximación.

#### 4.1 Ficha azul – Silvia Gruner

**Silvia Gruner** nació en la Ciudad de México en 1959. Estudió licenciatura en artes plásticas en la Betzalel Academy of Art and Design de Jerusalén y maestría en artes plásticas en el Massachusetts College of Art, en Boston. Volvió a residir en la Ciudad de México a partir de 1989.

Flavia González (FG): ¿Cómo se da tu regreso a México, después de tantos años de vivir y estudiar fuera?

Silvia Gruner (SG)<sup>1</sup>: Siento que antes de regresar a México, yo no existía artísticamente, en el sentido de que yo no estaba en el juego; estoy en el juego desde que regresé a México.

Como regreso a México es muy interesante, porque volví después de conocer a artistas latinoamericanos y, sobre todo, cubanos en Boston, como Capelan, Bedia, Camnitzer, y a través de ellos establecí un puente con un neoconceptualismo latinoamericano que tenía una relación muy afín a mi expresión. Ellos además expresaban una visión conceptual muy consciente hacia su propia **cultura** y hacia su identidad artística, que eran preocupaciones que se manifestaban ya en mi obra.

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la artista Silvia Gruner, salvo aquellas en las que se anote lo contrario, están tomadas a partir de una serie de entrevistas realizadas a la artista entre mayo de 1996 y diciembre de 1999.

Decido volver entonces a México, porque quiero hablar desde mi país, entendiendo que el material que yo estaba procesando, que yo estaba reestructurando, tenía que ver con Latinoamérica, tenía que ver con una vivencia de este continente, y por este continente me refiero de Tijuana para abajo. Sí tomo las estrategias conceptuales europeas y norteamericanas, pero me doy cuenta de que el contenido de mi obra no es afín al americano, ni al europeo.

FG: ¿Cómo te recibe México?

SG: Vengo entonces con esa visión y me reubico aquí como una mexicana que nadie conoce, pero que saben que es un mexicana que está invitada a la Tercera Bienal de La Habana (la de 1994). Las instituciones no saben qué hacer con este personaje que está invitado como mexicano pero al que se le invitó en Boston, y me tratan como extranjera, incluso casi no me dan ningún apoyo. Sin embargo, el participar de la Bienal de La Habana fue como una credencial para mi regreso y me dio un cierto estatus dentro del medio, aunque de cualquier forma yo pienso que aún hoy en día, sigue esta ambigüedad sobre cómo ubicarme; que si soy nacional, si soy judía, si soy mujer, si soy joven, si soy vieja, hay toda una serie de mitos, como de mitos alrededor de mí, que creo que tienen que ver con una cierta libertad y automarginación con la que yo he trabajado.

FG: Cuando llegas a México, ¿encuentras un público para tu obra?

SG: Cuando llegué a México mi obra era muy distinta a lo que yo veía, sin embargo si había un grupo de gente que se interesaba por el discurso como el que yo tenía. Pero la gente seguía siendo muy apegada a cuestiones técnicas, a cuestiones artísticas como artesanales, a cuestiones muy tradicionales de pintura y escultura, que a mí me dicen sólo a nivel sensorial.

Se trataba tal vez también de un problema de lectura y códigos, un problema de mercado, de poder adquisitivo; pero también un problema espiritual. La gente sigue prefiriendo imágenes que ahí están, que se van a quedar ahí, que los van a hacer sentir que las cosas siguen igual, que las cosas no necesariamente cambian. La gente todavía definía arte como pintura y escultura, no como una actividad filosófica, que es como la concibo yo. Son problemas de definición, para mí el arte es una actividad filosófica, intelectual, física y sensorial.

FG: Casi un año después de tu regreso tienes una exposición que podríamos llamar retrospectiva en el Museo del Chopo, ¿cómo la planeaste y cómo fue recibida?

SG: Creo que es importante mencionar que la primera cosa pública que yo hago en México fue una instalación en la exposición *A propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys*, que por las características innovadoras para México del planteamiento conceptual de la propia exposición fue muy significativa, tanto para mí, como para el resto de los artistas que participamos en ella.

Un año después, y con mi "credencial" de la Bienal de La Habana, propuse al Museo del Chopo una pequeña mini retrospectiva de mis últimos años en Boston y el primero en México, que se llevó a cabo en mayo de 1990. Fue realmente la entrada al circuito mexicano, y creo que fue importante que se viera la obra de una artista joven, en un conjunto de producción de cuatro a cinco años y no sólo la de un año, que es como se estila en las galerías aquí en México. También fue importante presentar el trabajo con diferentes medios, que era algo todavía poco usual aquí.

En esa exposición, cada pieza abría una dirección diferente, como una mesa puesta con un lineamiento conceptual y emocional, que es en donde se insertaba el discurso; había también lineamientos formales, pero eso era más bien en su adaptación al espacio. El *statement* era muy claro, que yo hacía instalaciones porque quería que el armado de la exposición lo hiciera el espectador en su cabeza, y en ese sentido, era también novedoso.

A partir de la exposición retrospectiva en el Museo del Chopo en 1990 y de presentar una pieza, *El vuelo*, en la exposición homenaje a Joseph Beuys en el Desierto de los Leones, también en ese año, Silvia Gruner comienza a relacionarse con los intelectuales, curadores y artistas que en México dialogaban ya en torno a las negociaciones y dudas que se establecen a partir de preguntas como: ¿A cuál (post)**modernidad** artística se aspira en México?, ¿en favor de qué economías?, ¿qué identidades se pretende construir?, ¿en función de quiénes?... con quienes, como ella, seguían una interlocución más propia y reflexiva en oposición también a las prioridades establecidas por el *mainstream* local, que había promovido el neomexicanismo en la

década de los ochenta. No hay que olvidar que el neomexicanismo funcionó también para contrarrestar la atención de las prácticas artísticas "contraculturales" que propusieron a mediados y finales de los años setenta los grupos como Suma, Arte Acá y Mira, entre otros, con una falsa nostalgia y una exaltación de lo popular sin connotaciones ideológicas.

FG: ¿Y la respuesta?

SG: La respuesta fue por parte de los artistas jóvenes y curadores también jóvenes; pero, al mismo tiempo, no hubo una respuesta de las instituciones, de otros museos, ni de galerías.

Desde entonces (hasta 1999) he participado en exposiciones tanto fuera como en México y en muy distintos espacios y he recibido becas del propio gobierno, pero creo que sigue habiendo una apatía por parte de estas instituciones en México, no sólo frente a mi propio trabajo, sino en general hacia los jóvenes. Creo que, tristemente, hay un profundo desinterés por lo que está pasando, por las propuestas jóvenes, como diciendo, lo que nos interesa es lo que hay, y creo que tiene que ver con que estas instituciones artísticas en México son ideológicamente débiles, son burocráticas, y no tienen un proyecto claro, por lo que no pueden permitirse cosas demasiado propositivas, ni arriesgarse, sino que buscan mantener un *statu quo*.

La transición que se da en los años setenta, primero del **modernismo** al estructuralismo en el que el discurso artístico parece diagramarse hacia lo social, y posteriormente en la década de los ochenta, cuando

se da un resurgimiento de los discursos de identidad, de especificidad, a Silvia Gruner le toca vivirla en el extranjero. La artista no está en México, en donde la transición se da en el campo social, en los grupos, como una manera de que una estructura artística pudiera reflejar una realidad social o un discurso político, ni cuando se plantea el discurso del neomexicanismo de apropiación o reapropiación de iconos supuestamente mexicanos. Gruner regresa a México prácticamente en los años noventa, cuando hay una actitud "posmoderna" de relativización de medios y mensajes.

FG: Creo que un fenómeno muy interesante en los artistas de tu generación es la participación activa en la interpretación de su trabajo, desde Gabriel Orozco, que dice que no hay nada que interpretar, y es ahí en donde está su lineamiento, el lente desde el que él quiere que se lea lo que él hace, los planteamientos académicos de Rubén Ortiz, por ejemplo. Sin embargo, me parece que, aunque tu participación en conferencias y debates es activa, tu posicionamiento hacia afuera, frente a la lectura de tu obra, no es muy claro, es más, me parece deliberadamente ambiguo. ¿Es esta una estrategia tuya?

SG: Creo que yo, a **diferencia** de la gran mayoría de los artistas de mi generación, tengo serios problemas con las definiciones, con el ser definida, con el ser ubicada, con recontextualizarme; entonces creo que yo misma propicio enfrentamientos con las definiciones, pero no como estrategia de oposición, sino como querer atravesar esas definiciones.

Creo que desde mi regreso a México he trabajado sobre mi recontextualización aquí, como mexicana, incluso vez que mi obra tiene más

elementos locales que la de muchos artistas de mi generación. Pero, para mí, en ese retomar elementos prehispánicos o del uso cotidiano, hay una especie de limpieza, pero no por un ideal modernista o por alguna utopía de qué tipo de arte pueda existir a través de este proceso, sino como una necesidad biológica, escatológica.

FG: ¿En qué sentido escatológica?

SG: Escatológica en el sentido de escarbar, de procesar, de comer, de digerir, una conexión material muy concreta, con los espacios, con las cosas, una especie de reprocesamiento casi físico. Como lo hago por una necesidad biológica se vuelve como un acto anarquista, cuyo problema es que no acaba de venderse, de integrarse dentro de la imagen que el mundo del arte quiere vender, no acaba como de empaquetarse. Pienso que, por ejemplo, esos artistas que mencionas y otros muchos de mi generación, son mucho más coherentes en la imagen exterior que le quieren dar a su trabajo; en ese sentido, yo no tengo una estrategia hacia afuera de mi trabajo.

FG: Siento que, a pesar de que desde el inicio de tu carrera artística hay un interés constante en la relación que hay entre tu persona, el mundo y las cosas que te rodean, a partir de tu regreso a México encontramos un nuevo movimiento en el discurso sobre tu identidad y tu contexto en este país.

En el trabajo de Gruner hay siempre esta constante relación personal con los objetos y las situaciones que la rodean, que se ven proyectadas en su obra de manera autorreferencial; esto

generalmente está traducido a una presencia recurrente en su trabajo, de su propio **cuerpo** y de elementos de su historia personal. Tanto en sus instalaciones como en las acciones y las películas, por ejemplo, Gruner utiliza recurrentemente el **cuerpo** como materia prima, explorando sus capacidades como instrumento del ser humano y abarcando otros aspectos en relación con éste. Estos aspectos que son tanto individuales como sociales, están vinculados con el hecho de ser el propio sujeto y objeto del arte.

SG: Sí, desde que llegué a México lo que he hecho es hurgar, y me doy cuenta de que estoy hurgando en mundos paralelos. Encontré una máquina nazi de hacer jabón, los cubiertos de mi abuela, piezas prehispánicas, o sea, al hurgar encuentro mundos paralelos. Yo soy todas estas cosas, y aunque hay un proceso externo en donde me voy construyendo una idea de identidad alrededor, porque estoy en México, porque soy una artista activa, porque he entrado en un discurso cultural, lo que estoy haciendo es usar cosas que se tocaban antes pero siempre de otra manera, estoy analizando los significados de esas cosas.

Estar en el juego del arte me permite jugar a lo prohibido. Romper las reglas, meterme figuritas prehispánicas a la boca. Eso me interesa, ese juego prohibido con la **cultura**; por momentos siento que es peligroso, que me digan a ti no te toca, pero lo que he hecho es tratar de abrir el significado de estas cosas que han sido símbolos fijos, esta cosa de la **subjetividad**, no como una defensa ante no querer definir las cosas, sino **subjetividad** como un estado del ser.

En la pieza *In Situ* (1996), por ejemplo, la artista se autofilma en video con una pieza prehispánica en la boca. La obra describe el **cuerpo**, su propio **cuerpo**, como el lugar de los intentos de ser, *el locus*, el sitio arqueológico, el espacio para la transacción entre lo que pasa adentro y afuera. Sin embargo el espacio, en este caso el propio rostro de la artista, que debiera darnos alguna clave para la interpretación del signo, aparece haciendo gestos: provocativa, sexy, sorprendida, perdida, asustada, infantil, chistosa, ambivalente o únicamente como una cara, con una figura en la boca.

Lo que aparece es entonces un juego con la historia y la **cultura** a través de la subjetivización de sus dogmas históricos, que es también recurrente en la obra de Gruner. La obra deja abierta la posibilidad de imaginar si su boca es el sitio original o apropiado para la figurilla, y sobre qué es lo que lo determinaría como tal. Pero hay que señalar que no se trata aquí de la **subjetividad** sólo como paradoja de la no definición que hacen las "redes imaginarias del poder político" –como las llama Roger Bartra– de los símbolos del pasado, sino, exactamente como lo manifiesta la artista, de la presentación de la **subjetividad** como un estado del ser.

FG: Crees que para hablar de tu obra tendríamos que tocar algo del arte feminista, en donde justamente se manifiesta el ser lo público y lo privado al mismo tiempo, y también tal vez citar una actitud surrealista.

SG: Yo creo que en mi obra, más que un discurso feminista, hay una **subjetividad** propia de lo femenino, y al mismo tiempo como una

consecuencia de la apertura que promueve el discurso feminista en relación a un tratamiento psicológico en el arte. También hay algo finalmente, un poco como las reglas del juego surrealista y dadaísta, en esta especie de autorreferencialidad personal, cultural; en el interés por otras cosas, por objetos raros, por proyecciones psicológicas sobre lo otro, por **culturas** que no tienen nada que ver con uno, por lugares extraños, por el viaje, por todas estas cosas, pero finalmente en una obsesión por conocer, por poner cosas disímiles juntas, una especie como de anarquismo filosófico.

Creo que realmente mi trabajo viene de ahí, pero a la vez está informado como por un lenguaje más conceptual, porque ya es un lenguaje de las referencias, no es solamente el objeto sino muchas veces la referencia al objeto. Lo que pasa es que, en mi caso, la conceptualización incluye una especie de anarquía profunda.

FG: En este sentido hay también en tu trabajo una obsesión con lo insignificante y como se vuelve significativo en tu trabajo.

SG: Es una atención a lo minúsculo, a lo que no se percata, pero tampoco es para decir "esto es", sino para decir "esto existe también, esto está ahí también", y finalmente darle su lugar al decir "esto está ahí" y así atribuirle un contexto, que tampoco es fijo. Por ejemplo, los cubiertos (*Cubiertos*, 1996) que los hago enormes, se ven como escudos de armas, se ven como importantes, pero, ¿en dónde están?, ¿a dónde pertenecen?, ¿a dónde tienen que llegar?

En 1996, Gruner presenta una instalación en el patio de la Alhóndiga de Granaditas, en la ciudad de Guanajuato (en el marco del Festival Internacional Cervantino). La obra consistía en una serie de fotografías de gran formato de mangos de diferentes cubiertos de plata, colocadas a manera de capiteles de las columnas que rodean el patio. Al ampliar a dimensiones arquitectónicas y desprender de su utilidad real al utensilio doméstico, la artista invierte las relaciones espaciales e introduce el espacio de lo privado en un espacio público; además, atrae la atención sobre la decoración arquitectónica y el valor intrínseco de la plata.

FG: Sí, pero se contextualizan en este sentido crítico, creo que en tu trabajo siempre hay una ironía, como de señalar algún lugar en donde duele, social y políticamente.

SG: Sí hay eso muy claro en todas las cosas; pero hay también como una decepción que siempre está presente, una decepción filosófica, de descreencia, como que en esa descreencia es en donde se contextualiza.

FG: Yo creo que hay mucho una estética del desasosiego en tu obra, si es que podemos llamarle así, que tiene que ver con una falta de ubicación clara de las referencias propias en el mundo contemporáneo que funcionen en contraposición de aquellas impuestas por los grupos de poder. Como en el caso de *How to Look at Mexican Art* (1995), en donde lo que indica el título, la obra debiera enseñarnos los elementos necesarios para hacer la lectura de lo que se espera de lo que se debe apreciar en el arte mexicano: ¿una buena composición formal?, ¿objetos que representan la carga de la tradición?, ¿culturalmente

exótica?, ¿violenta?, ¿política?, pero lo que propones es claramente una interrogante, nunca una respuesta. De hecho, en la obra de Silvia Gruner no es el arte el que nos dará la respuesta.

*How to look at mexican art* es una serie de dos fotografías en la que la artista con sus dedos penetra un molcajete agujereado por el uso, sobre un fondo color rojo, con una excelente luminosidad y calidad fotográfica.

SG: Sí en esta pieza, en *In Situ* o también en *No jodas con el pasado porque te puedes embarazar*, por ejemplo, no hay sólo una provocación, sino la necesidad de realizar una especie de actos rituales, de "limpias", a través de las que lo que hago es criticar o repeler las nociones que quieren ejercer un poder definitorio: ¿qué significa "lo mexicano"?, ¿lo tradicional?, ¿lo femenino?, ¿quién tiene el poder? Son acosos a la identidad, a la identidad del arte, del artista, del espectador, de la nación, de la **cultura**. Tienes razón, es como una especie de reflejo en el espejo de la confusión y el desasosiego, de la falta de referencias fiables del mundo contemporáneo.

En *No jodas con el pasado porque te puedes embarazar* (1995), Gruner articula a la perfección estos conceptos, en una invitación y, al mismo tiempo, una advertencia sobre el sentido de ser sujeto y objeto del arte, del cual parte desde el principio de su trayectoria artística. Es una serie de fotografías tomadas de un video en el que la artista manipula pedazos de tepalcates y figurillas prehispánicas con gestos absolutamente sensualizados, en los que la mano de la artista se vuelve el falo que penetra el pasado. Sin embargo, como advierte el

propio título de la pieza, el acto que violenta el pasado también puede engendrar, de tal forma que el mismo carácter de la acción produce un contacto profanatorio y desacralizador con la historia, a la vez que nos deja escuchar la voz de la autoridad condenatoria. Hay que señalar, también, que una vez más encontramos el **cuerpo** como lugar de acción en donde se escenifican las relaciones de poder.

## 4.2 Ficha roja – Rubén Ortiz

**Rubén Ortiz** nació en la Ciudad de México en 1964. De 1982 a 1986, estudió licenciatura en artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, en la Ciudad de México. De 1990 a 1992, cursó la maestría en Bellas Artes en el California Institute of the Arts, en Valencia, California. Reside en la ciudad de Los Ángeles desde 1990.

Como estrategia artística, Rubén Ortiz provoca en los símbolos visuales arquetípicos de su entorno cultural, la confrontación entre su significado real, su significado cultural, social y político, llevando al límite la evidencia de la falta de una definición clara de estos preceptos. Para hacerlo, el artista trabaja con estereotipos o referencias visuales recurrentes en su entorno convirtiéndolos en otros iconos falsos o haciendo un deconstructivismo simbólico que en Ortiz se manifiesta de manera casi siempre irónica.

Ortiz se ha emparentado con algunas de las estrategias artísticas del arte **chicano**<sup>2</sup> de la década de los noventa, a partir de su convivencia más cercana con éste y con artistas **chicanos** desde que reside en California. Sin embargo, no debemos pensar que el trabajo de este artista asume una identidad chicana o una problemática que como no

---

<sup>2</sup> No corresponde a esta tesis hacer un análisis o una descripción del movimiento chicano, por lo que para explicar brevemente la relación entre el trabajo de Rubén Ortiz y el arte del movimiento chicano, me baso en la tesis de doctorado de Antonio Prieto, *Artes visuales transfronterizas y la deconstrucción de la identidad*, UNAM, México, 1998. En ella describe las distintas características que ha adoptado el arte *chicano* en diferentes periodos, caracterizando la etapa entre 1991 y 1997 con obras de carácter híbrido y con un tono irónico que hacen del arte experimental y conceptual un medio deconstructivo (pág. 65-70).

**chicano** no le correspondería. Lo que Ortiz apunta son las inconsistencias más evidentes de las representaciones y los estereotipos culturales y sociales; y para ello, recurre como “laboratorio” a la frontera, esencialmente aquella entre Estados Unidos y México.

El artista se vale del uso de objetos y símbolos que, aparentemente, son inútiles o inocentes, como pueden ser Mickey Mouse, las gorras de equipos de béisbol, los ovnis, el pachuco, Piolín, los Power Rangers, el sarape y el sombrero, los luchadores, etc., para recrear, acentuar y señalar el impacto visual de estos estereotipos culturales, pero no a manera de un señalamiento antropológico de estos símbolos, sino como una investigación de los parámetros culturales e históricos entre los que oscila no sólo la producción visual, sino la artística, del ámbito en el que Ortiz se desenvuelve.

*"La manera en que mi obra me identifica tiene que ver con mi experiencia cultural dentro de cómo crecí en México y luego en el extranjero, en mi obra, por lo tanto, coexisten lenguajes diferentes que responden a mi historia personal y a las **culturas** con las que tengo contacto. No busco cumplir una función meramente visual, orientada hacia los sentidos, sino que esté orientada hacia la idea misma de lo que es el arte."<sup>3</sup>*

A partir de estas inquietudes, Ortiz entra en relación con cuestionamientos de orden teórico, que lo llevan a someterse a lo que él califica como una “despasteurización educativa” en el California

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada a Rubén Ortiz, México, D.F., agosto de 1989

Institute of the Arts (CalArts), que, a **diferencia** de la ENAP, es una de las escuelas a nivel internacional más preocupadas por “producir” artistas de vanguardia. Ciertamente, esto choca con el arte tradicional que se enseñaba en San Carlos en la época de Ortiz. En CalArts, el artista se enfrenta a una academia hasta cierto punto dogmática, en donde se privilegia un discurso conceptual que se presupone crítico a los mecanismos y al lenguaje del arte comercial, es decir, crítico frente a los mecanismos de cómo se distribuye, cómo se produce y para qué sirve el arte.

En este sentido, CalArts presupone que la pintura no es un medio con el cual uno pueda hacer una crítica legítima de la sociedad o del arte, ya que considera la pintura como una comodidad, como un objeto de lujo que tiene un valor de cambio, y que es un objeto cuya finalidad es la especulación en el mercado. Sin embargo, Rubén Ortiz se mantiene escéptico frente a las posturas de ambas instituciones, pues como observamos en su trabajo, la pintura todavía puede funcionar para tener un contenido político y social e, inclusive, hacer una crítica económica.

De hecho, el arte conceptual de los años noventa ya no cuestiona al mercado, sino, por el contrario, es un arte que se inserta y que tiene un mercado propio y que tampoco cuestiona o presenta un contenido político y social; es decir, que no tiene que ver con las premisas que fueron fundamentales para estas alternativas formales en un inicio. De tal manera que el uso y la apropiación de diversos medios que no excluyen lo tradicional le otorgan a Rubén Ortiz una rica alternativa para articular el significado que admite toda una serie de variables compositivas y objetuales dentro de una realización profundamente

intelectual. La labor de composición, de contenido, y el trabajo iconológico se vuelven muy importantes para la transmisión del concepto; formando como conjunto una composición simbólica y hasta metafórica y narrativa, que formará como tal sólo una parte de los elementos constitutivos de la idea.

Podríamos entonces referirnos al trabajo de Ortiz como una investigación cultural, realizada a través de la manipulación de objetos e imágenes de diferentes fuentes, con el fin de provocar un replanteamiento de códigos artísticos y culturales. Con este fin, lo que el artista hace es consumir estos códigos, pero no en los propios términos de lo que éstos representan, sino modificándolos y volviéndolos aún más inestables. No destruye los códigos, ni los niega, sino que acentúa el desdibujamiento de sus límites.

La confrontación como forma de establecer una negociación se vuelve no sólo una de las constantes simbólicas que el artista utiliza, sino una especie de principio en relación con su propia situación identitaria, a la que despersonaliza y enfrenta constantemente con situaciones culturales diversas. De esta forma, Ortiz busca, por un lado, identificar entre estas situaciones, las semejanzas ya existentes, y por el otro, crear similitudes, como un medio de adoptar posiciones culturales y políticas frente a su propia descomposición identitaria o su recomposición cultural. Es entonces en este enfrentamiento –que, por un lado, desestabiliza y por el otro, disuelve, al mismo tiempo que describe el contexto cultural– en el que el artista se desenvuelve.

El abuelo de Ortiz participó en la Revolución Mexicana y sus padres fundaron el grupo mexicano Los Folkloristas, que promovía valores

latinamericanistas. Estudió en una escuela fundada por refugiados españoles, por lo que convivía a diario con una visión, hasta cierto punto utópica, de independencia cultural y económica y con una realidad diversa. Lo que actualmente desarrolla en su trabajo es una recodificación y una recontextualización de las limitaciones de los discursos monolíticos, ya sea en sus aspectos sociopolíticos, como en el caso de los nacionalismos, como en discursos culturales e históricos alrededor del arte.

En toda su obra, Ortiz deja entrever su propia relación con el tema, con una mirada que difícilmente podría llegar a juzgar, sino más bien cuestiona y, sobre todo, se divierte. Como describe Stallings, comisario de programas del Huntington Beach Art Center, en donde Ortiz expuso *Desmotherismo*: "Se percibe una sonrisa burlona en toda su obra; llena de representaciones reales e imaginarias, forma una pila ambigua de estética, historia, medios de comunicación masiva, **cultura**, moda y política". De tal forma que lo que abiertamente manifiesta Ortiz a través de estos enfrentamientos visuales y culturales es, a riesgo de caer en los mismos términos que criticamos, una hibridación no sólo de **culturas**, sino del arte con mayúscula y con minúscula, una especie de antropología simbólica que siguiera de cerca la discontinuidad y la contradicción de las narrativas del poder, en el sentido cultural, social y político de su entorno, haciendo especial énfasis en los aspectos que conciernen al mimetismo y la consecuente presencia de la alteridad, y la "lucha" entre una tradición que no quiere perderse y una **modernidad** "subdesarrollada".

Lo que resalta en relación con los movimientos en nuestro tablero, es cómo el trabajo de Ortiz, a pesar de referirse como constante a un
--

tema vinculado con la identidad que, a pesar de su universalidad, se refiere simbólicamente a estereotipos propios de **culturas** específicas –en su caso, la americana y la hispánica–, se retoma y se presenta como internacional, de tal forma que llega a representar el arte del país donde Ortiz reside, pero del cual no es originario, en una bienal internacional (10ª Bienal de Sydney, Australia). Esto como un breve apartado para designar, una vez más en el espacio del juego, las aparentes y las reales contradicciones con las que se mueve el arte de finales de siglo. Se confirma, una vez más, la facilidad con la que se pueden adaptar temas del *mainstream* artístico a cualquier punto de la geografía, siempre y cuando cumplan con las reglas propias del momento y se inscriban desde el circuito apropiado.

*"Yo siento que no dependo del mundo del arte, hasta el momento he podido producir sin depender del mercado; sin embargo, mi obra se inserta en el mercado, pero tangencialmente. Me fui a Los Ángeles porque el discurso académico estaba más fuerte en California que en Nueva York. En realidad, en Nueva York prácticamente no hay academia, lo que hay es mercado, hay museos y hay mercado, pero no hay buenas escuelas y a mí me interesaba ir a la escuela, también hay un mercado pero no tan radical.*

*Por otro lado, L.A. es una ciudad latina y me interesa ya que de algún modo tiene el conflicto cultural que a mí me interesa y que no tendría que adaptarme a una situación totalmente diferente, sino que podía negociar mi posición, podía adaptarme parcialmente y hacer que ellos también se adapten a mí de alguna manera."*

Lo que Ortiz pretende es, justamente, poner el dedo en la confusión provocada por las narrativas impuestas por políticas culturales y económicas, que se enfrentan en los tropos visuales y de costumbres, en donde podemos distinguir claramente estrategias de apropiación, resistencia y dominio por parte de los varios implicados, que son las que van conformando las redes de representación que Ortiz exhibe.

Un ejemplo muy esclarecedor es la serie *Especímenes de la raza cósmica*, que son marionetas de personajes de series infantiles de televisión, como Darth Vader, las Tortugas Ninja, Piolín o los Power Rangers, compradas por el artista en las calles de Tijuana. Ortiz exhibe estas marionetas junto con retratos de las mismas, que él hace de manera realista pero con una factura de poca calidad, como los cuadros que se venden en las calles tanto de Tijuana como de Venice Beach, al otro lado de la frontera. Sólo hay una parte del cuadro que Ortiz pinta con la calidad pictórica que lo caracteriza: una oreja, un ojo, la boca, son espacios que, fuera de tono, rompen los discursos aparentes y dejan entrever la personalidad del autor y su lugar fuera de estos discursos.

La elección de muñecos se puede atribuir a que, por un lado, funcionan como juguetes y por el otro, como conductos de ideas recibidas. "Los artesanos mexicanos los hacen para atraer a los residentes de Tijuana que quieren tener algo de la **cultura** americana, y los turistas estadounidenses los compran como burlones *souvenirs* mexicanos. Ambos lados los adquieren por el **kitsch**, aunque por razones contrarias."<sup>4</sup> Dejando claro que a pesar de las exportaciones e

---

<sup>4</sup> Carlos Ashida y Patrick Charpenel, *Desmotherismo*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Huntington Beach Art Center, California, Smart Press, 1998.

importaciones americanas en relación con México, el intercambio cultural transita por una calle de doble sentido.

Entre otras cosas, Ortiz señala también la falta de identidad propia de estos personajes y objetos, al señalarlos como productos de una **cultura** popular ajena que, al transformarse en objeto del gusto popular local, son adquiridos por los extranjeros como recuerdos de su paso por el lado de acá (México). Al mismo tiempo, al retratarlos y colocarlos en un museo, el artista les confiere otro valor, es decir, ya no son de un lado ni del otro de la frontera sino que se vuelven una obra de autor con un valor no sólo comercial sino de interpretación para la “alta **cultura**”. Los títeres se convierten en la reencarnación de la ironía no sólo de las relaciones México-Estados Unidos, sino de la alta y la baja **cultura**, del Arte, con mayúscula, del arte popular y de los valores de un nacionalismo inexistente.

Un fenómeno particularmente interesante en el cuestionamiento y la actualización del concepto de identidad en la obra de Ortiz, es la reiterada presencia de seres extraterrestres como metáforas predilectas. Tal es el caso de una serie de trabajos desarrollados por este artista a lo largo de varios años, en los que incluye personajes alienígenas o extraterrestres –seres que son absolutamente ajenos aunque parezcan lo contrario– como símbolo para señalar la invasión externa de valores. De esta forma pone el dedo en la discontinuidad histórica y cultural que esto provoca.

En la serie de pancartas de dos por cinco metros, encontramos *La tierra es de quien la trabaja/The Empire Strikes Back*, de 1997, obra

realizada en acrílico sobre poliéster, en la que de un lado se encuentra un personaje de medio **cuerpo**, con cabeza de extraterrestre y que proyecta un halo negro y azul. En el centro hay un grupo de personajes que podrían parecer de origen latino, que están amarrados de las muñecas, como prisioneros, y mantienen la mirada hacia abajo, como avergonzados. A su lado hay un personaje en una moto con una máscara antigases que parece ser su vigilante. En la esquina superior derecha, se ve un personaje muy parecido al *E.T.* de la película de Spielberg, vestido como revolucionario mexicano, con cartuchera, rifle y guaraches. En la esquina inferior, un recuadro muestra una cabeza de caballo semiarrancada y con la carne al vivo.

En *La diabla cola loca* (1997), de la misma serie, encontramos en un recuadro al extremo derecho lo que pareciera un retrato de un "hombre mono" que sonríe de frente al espectador. En el centro, se ve la que pareciera ser la novia del *E.T.*, con una larga melena güera y un letrero que dice "La diabla cola loca", con una flecha apuntando hacia ella. En el extremo derecho hay un recuadro que parece sacado de alguna tira cómica, en el que se ve a dos personajes, un hombre de pelo negro y bigote, al que le acaban de crecer senos y que sudando grita espantado, y una mujer muy sexy con un diminuto vestido rojo, quien ríe de la situación.

Como vemos en esta serie, así como en otras fotografías y pinturas, en la obra de Ortiz abundan las referencias irónicas a los estereotipos culturales y a los sistemas visuales que las sustentan, y que, a su vez, fueron generados por un concepto histórico e ideológico de nacionalidad y materialismo. Como en este caso, en el trabajo de Rubén Ortiz siempre aparece, de alguna manera, el absurdo como

contexto, la **deconstrucción** de las ficciones, las simulaciones, la coexistencia de valores y la retórica oficial de lo nacional, que forma parte del discurso sobre la identidad nacional tanto en México como en Estados Unidos. Nos damos cuenta de que cualquier imagen o cualquier mito es vulnerable a la reinterpretación por parte del espectador o de acuerdo con el circuito dentro del cual se muestre el trabajo. Lo que para un circuito es un estereotipo cultural, para otro no lo es necesariamente, por lo que Ortiz está atribuyéndoles significados diversos según el movimiento de la propia obra en cuestión, consiguiendo la destrucción parcial de sus significantes al volverlos intercambiables.

Esta serie, por sus dimensiones como espectaculares o anuncios de gran escala, llama la atención por el careo de los índices del desmoronamiento de las tradiciones, y de las jerarquías de los nuevos valores culturales, generados por una situación fronteriza, tomando como frontera el lugar en donde los intercambios culturales entre gente de diversas costumbres y modos de pensar son frecuentes, como podría ser la propia Ciudad de México. De tal forma que, sin ningún conflicto aparente, las formas culturales más icónicas, como el revolucionario mexicano, pueden sin más transformarse en un extraterrestre travestido de revolucionario. Ortiz resalta cómo las distinciones nacionales se vuelven borrosas y se subordinan a los valores de la **cultura** comercial de masas, así como la paradójica metamorfosis reiterativa de las tradiciones culturales.

Observamos un juego de símbolos que, de manera provocadora, funcionan como catalizadores del debate acerca de la pérdida de

referencias culturales tradicionales y la vigencia de referencias procedentes de los medios masivos de comunicación; muestra también la relación simbiótica que se da entre el humor latino y el estadounidense. Ortiz acude a diferentes tipologías retóricas para desarrollar este discurso, colocándose en un juego, tanto con el poder simbólico promovido por los medios de comunicación como con las simbologías del poder, en una acción que es destructiva hacia ambos lados. Siempre hay ejemplificada una "doble moral", que, en términos culturales, representa sólo una instancia más de la simulación, la cual se mueve en un terreno mucho más amplio de ambivalencias en el plano sociocultural e ideológico, rebasando el aspecto ético que constituye sólo uno de los problemas específicos de las comunidades hispanohablantes de California.

A través de los varios medios que utiliza para provocar el enfrentamiento de por sí existente entre los componentes simbólicos de las **cultura**s por las cuales transita –como la fotografía, el video, el objeto escultórico, etc.–, Rubén Ortiz crea un estudio iconográfico en el que la constante es el contenido irónico de sus componentes como medio de subversión sutil. El artista emplea estos medios como túneles o puentes que desembocan en una misma realidad que, al ser manipulada por el artista, es llevada a la universalización de sus contenidos y problemáticas. En su trabajo, Ortiz trata de negociar estos procesos, de ver cómo la obra se maneja o se entiende dentro de contextos que son antagónicos (lo tradicional y lo moderno, alta **cultura** y **cultura** popular, nacionalismo e internacionalismo, arte conceptual y pintura, tradición y vanguardia...) y a partir de esas negociaciones se refiere a un proceso que tiene que ver con su historia y cómo él ha transitado por los conflictos de nacionalidad y de clase, y

por la historia mexicana, la historia del arte mexicano, el **kitsch**, el muralismo...

Al artista le interesa que su obra pueda generar múltiples valores de lectura, por lo que trata de producir una obra con códigos o referencias abiertas; es un trabajo que debe mirarse como obras superpuestas, en las que hay niveles de lectura que funcionan en distintos contextos que son de por sí diferentes. Por ejemplo, en sus fotografías hay un nivel anecdótico, se pueden ver también como fotografía documental o como fotografía construida, se pueden apreciar de manera formal, por el simple uso del color, o por una cuestión iconográfica. Lo que sí es que su arte de naturaleza polimorfa es ambiciosamente idiosincrásico.

En la fotografía *Tacos ovni*, de 1993, se aprecia el interior de una cafetería vacía, cuya decoración y mobiliario representa el espacio poblado por ovnis, a uno que otro astronauta, algún cohete y otros extraños personajes. La foto tiene una excelente calidad, atrae por el colorido y la composición, pero también refleja una atmósfera muy particular, por lo que podría parecer una obra documental o un estudio iconográfico del gusto. Al mismo tiempo, aunque sin ser evidente, hace una crítica de la falsa construcción de esta atmósfera y retrata, aunque no aparezcan como personajes en la fotografía, a los consumidores de tacos en este local, como personajes deslocalizados y con valores estéticos superficiales y cuya identidad es referente de una **cultura** de difusión en masa.

Con una imagen que aparentemente no dice nada, Rubén Ortiz resalta la confusión propia de los valores culturales y sociales a los que el espectador y el propio artista se ven constantemente confrontados. De

igual forma, la confusión provoca un replanteamiento que cuestiona la práctica de la fotografía documental. Al propiciar confusión en los referentes iconográficos que retrata, Ortiz refleja lo indistinto que puede ser un lugar cualquiera, de manera que ya no es representativo de una **cultura** en particular. En este sentido, su obra es globalizadora al punto de crear un lugar propio, lo que podríamos llamar un país del imaginario del artista, su propio no país, existente e inexistente al mismo tiempo. Y que existe en la medida en la que nuestro ojo lo capta como la imagen de la realidad.

El artista señala el actual frenesí globalizante que, con el pretexto de incluir y abrazar todas las posibles corrientes culturales y artísticas, lleva a cabo un programa de discriminación sutil y de banalización de los valores del arte que no se considera institucional y que no cumple con las reglas del circuito en el cual pretende insertarse. Entre otras cosas, la **globalización** implica, desgraciadamente, una "norteamericanización" de valores, costumbres y simbologías que tiene prácticamente como único parámetro el mercado y la consecuente masificación del gusto.

De hecho, para el propio artista, es en la suma de contenidos ambivalentes en la que hay que interpretar su trabajo: por ejemplo, la pintura *Pachuco Mouse*, de 1991, o *Muerte de Emiliano Zapata*, de 1993.

*"Tal vez las puedes apreciar dentro del contexto de la pintura mexicana, pero creo que también puede funcionar dentro de la **cultura** pop, puede tener una lectura posmoderna y a lo mejor en relación a la pintura americana. Para alguna gente la de Zapata es*

*una pintura muy lograda ya que en el contexto de la pintura mexicana, la iconografía se relaciona con referencias nacionalistas de carácter social y político; en este caso concreto en relación a la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, que se da en el mismo momento en el que México está buscando su entrada al Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá y que lo que le interesa mostrar es un México dinámico, moderno y competitivo.”<sup>5</sup>*

Hay entonces varios sentidos en la obra de Ortiz, por un lado una revalorización o resemantización de una iconografía con un simbolismo particular, que trata, al hablar de una situación muy específica, de abordar otros aspectos de orden social, político y cultural; por otro lado, hay una voluntad de enfrentar sistemas, muchas veces antagónicos, de producción, distribución y consumo, como pueden serlo el circuito californiano y el del Distrito Federal, la escuela de San Carlos y CalArts, situaciones o fuentes que, de manera muy arquetípica, tienen que ver con un conflicto más general de tradición y vanguardia, pero, sobre todo, de economías y políticas culturales distintas.

Como afirmamos anteriormente, la marca retórica de la obra de Rubén Ortiz radica en la ironía a la que alimenta con los elementos y los símbolos con los cuales convive cotidianamente y los que forman parte de la problemática que maneja en su discurso artístico. Estos elementos y símbolos de manipulación se superponen o modifican de tal forma que el artista no se vea obligado a tomar una postura que favorezca un sólo aspecto, o que reivindique o critique los valores a los

---

<sup>5</sup> *Ídem.*

que hace referencia, sino que la actitud es crítica hacia todos lados. Por ejemplo en *Patria o muerte, venderemos/Sandino y Mickey en un restaurante*, de 1991, la acción es destructiva hacia los dos lados, y la respuesta a la paradoja de la representación fetichizada de los personajes culturales es un híbrido que adopta las características de dos mundos diversos pero sobrepuestos. En esta fotografía aparece, en primer plano, un mesero del tradicional restaurante de la Ciudad de México, Prendes, que mira de frente a la cámara sonriente, deteniendo en una mano un muñeco Mickey Mouse; atrás de él se distinguen dos murales de Julio Castellanos con personajes culturales diversos, entre los cuales está el pintor Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl, el patriota nicaragüense Augusto Sandino y Walt Disney, quien sostiene un Mickey en la mano.

Este doble juego de referencias entrecruzadas se presenta también en las piezas *Bart Sánchez*, de 1991, o en *La Revolución sale en tele*, de 1995. En *Bart Sánchez*, el artista pintó en óleo una figura del conocido personaje de caricaturas Bart Simpson, vestido con un traje "mexicano", el cual, como lo exige la tradición cultural, consiste en un sarape de colores, morral y sombrero ancho. En *La Revolución sale en tele* el artista pintó al también célebre personaje de caricaturas Speedy González, anunciando unas *Beef enchiladas*, pero le sustituyó la cara por el rostro xilgrabado de Emiliano Zapata. En las tres piezas observamos una supuesta valorización de personajes producto de una **cultura chatarra** como es la de los medios masivos de comunicación, al otorgarles un lugar central en las composiciones; al mismo tiempo, los utiliza para vulgarizar y desvirtuar a personajes o iconos patrios, aprovechando para hacer un señalamiento sobre la falsa construcción de un orgullo nacional o cultural, convirtiendo a sus personajes míticos en una representación fetichizada.

El artista plasma esta visión irónica y también subversiva con una estrategia de yuxtaposición iconográfica, que incluye la mezcla de valores de las corrientes artísticas de vanguardia y de manifestaciones locales, pero haciendo hincapié en que estas representaciones se convierten siempre en otra cosa. El personaje de Bart está travestido de "mexicano" o ¿es acaso un mexicano con cara de Bart? Zapata se volvió Speedy González o ¿Speedy González se volvió Zapata? En las fotos, las atmósferas culturales que representa aparecen como faltas de identidad y, al mismo tiempo, afianzadas a una identidad falsa.

Lo que Ortiz nos recuerda, en sus juegos y contradicciones teóricas/objetuales, es que la identidad, lo mismo que el arte, no existen pensados como veracidad autónoma. Lo que existe en ambos casos es un sistema extremadamente complejo en el que la voluntad mercantil, por lo tanto, de interés económico, no se distingue de los presupuestos culturales y estéticos, y en el que el concepto hace mucho que se mezcló, en tanto objeto artístico, en el propio objeto artístico. El artista transforma estos objetos en vehículos de subversión, justamente con el interés de señalar la discontinuidad y la contradicción de las narrativas culturales.

*"El mundo está tan fragmentado, que no podemos hablar de una realidad homogénea de ningún tipo. Así que la única homogeneidad es la fragmentación. Tenemos una abundancia inconcebible de especificidades y hasta de microcosmos."<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> David Pagel, "Rubén Ortiz-Torres", en *Bomb*, Núm. 70, Nueva York, invierno de 2000, pág. 20.

Como describimos anteriormente son varias las líneas que Ortiz utiliza para establecer un cierto nivel de comunicación y de conciencia en relación con su objeto de trabajo. La suya es una actitud que busca incidir en la comprensión, la conducta y las formas de percibir una realidad, que es la suya, en donde coexisten contextos antagónicos, de cierta forma procurando una manera de codificar la experiencia colectiva de esa **cultura** que sobrevive en la negociación permanente entre una complejidad híbrida, semiperiférica, que se nutre de imágenes para identificarse y procesar su experiencia de cierta forma deslocalizada. Para este fin aborda los iconos que dibujan la realidad política, cultural, **sexual** y espiritual de la sociedad de la cual se ocupa.

En este sentido hay que señalar que su trabajo se inserta en un espacio social que funciona en un tiempo real y en un espacio también real. Esto es importante ya que la problemática se deriva de una situación actual y actúa de manera instantánea en los mismos significados simbólicos que aborda. Justamente lo que Ortiz consigue es provocar una especie de sabotaje a la noción de identidad que pretende incorporar indistintamente lo auténtico, lo impuesto, lo reprimido y lo imaginario en su propia definición. Al artista le interesa mostrar que diferentes realidades pueden coexistir simultáneamente, y que estas realidades, además, no tienen **diferencias** claramente definibles. Sus fotografías documentales buscan retratar esta situación al llamar la atención sobre las diferentes realidades que coexisten simultáneamente o en un mismo lugar.

*"Si voy a México ahora y muestro mis fotografías, la gente las quiere leer como documentos de lo que es la ciudad de Los Ángeles."*

*Si presento un puesto de Taco Loco en donde un sujeto japonés está comiendo un burrito... un burrito kosher vegetariano, quieren decir, 'Oh, eso es Los Ángeles...'; tienen razón, pero yo podría también tomar una fotografía de las palmeras y el convertible, y la playa, y la chava en bikini, porque todo eso existe en Los Ángeles. O podría tomar una foto de Los Ángeles en donde pareciera totalmente que es la Ciudad de México, si voy a la Plaza Mariachi y le tomo una foto a un grupo de mariachis. Las dos son parte de Los Ángeles. Por supuesto si estoy haciendo un trabajo sobre Los Ángeles para National Geographic, para poner la imagen del mariachi, tendría que complementarla con la imagen de la chava en bikini. Si no Los Ángeles sería México. En este punto no creo que mis fotos representen lugares específicos. Han creado casi su propia tercera dimensión."<sup>7</sup>*

En esta misma idea de la creación de nuevas realidades en base a significados existentes podemos referirnos a las cachuchas de béisbol, a las que Ortiz interviene modificando sus logotipos y cambiando sus colores e imagen; por un lado, provocando una confusión en los referentes y por el otro lado, convirtiéndolos, en tanto objetos artísticos, en los portadores de una nueva identidad. Es sabido que para los fanáticos de cualquier deporte la camiseta, o en este caso la gorra de su equipo, no es sólo un objeto fetiche, casi equivalente a un objeto religioso, sino que es un accesorio básico que denota la pertenencia y la **identificación** con un grupo determinado. El "pertenecer" a un equipo o a otro dice mucho a nivel social y cultural,

---

<sup>7</sup> Ídem.

y muchas veces hasta político, de la persona en cuestión. Por lo que intervenir su esencia y reinterpretar sus valores, no es sólo una falta de respeto al equipo en cuestión, sino una manera de crear confusión en la lectura de la esencia del equipo, al otorgarle un significado diferente a la identidad simbólica que aglutina a sus fanáticos. Lo que identifica a los miembros de estos equipos se encuentra así, en su esencia simbólica, modificado en su contenido, pero también se encuentra perturbado el propio status del portador del símbolo. Al ser expuestas en museos y/o galerías y al cambiar su valor en el mercado por la intervención del artista, las propias gorras expresan una contradicción de esencia: ser gorras de béisbol, objetos de arte o gorras de autor para usarse en los *vernissages* de moda del circuito artístico. ¿Cuando una gorra se vuelve un objeto de arte ya no debe de usarse para cubrir la cabeza?

*Hell.A. cap*, de 1993, por ejemplo, es la gorra de béisbol del equipo de Los Ángeles, a la que el artista pintó con aerógrafo la silueta de una ciudad con sus edificios de color negro, con un cielo que pareciera incendiarse y un helicóptero también negro, dando la sensación de tratarse de una ciudad en guerra. *Ojibwe Blackhawks*, del mismo año, es la gorra de un equipo de béisbol, a la que Ortiz intervino bordando con cuentas de colores y colocando una pluma en uno de los lados, tratando tal vez de darle el aspecto de un objeto artesanal indio, o, quizá, de un accesorio de su propia indumentaria.

Encontramos una vez más al artista enfrentando múltiples valores dicotómicos, o estableciendo lo que él denomina negociaciones entre ellos. En este caso, el valor comercial del arte y de un objeto de consumo, el uso del objeto artístico y del objeto como representante

de una identidad deportiva, la lectura cultural del emblema del equipo y la lectura cultural de la gorra intervenida. Ortiz resalta el conflicto generado por la apropiación, la desviación de los sentidos y de las identificaciones, la confusión de referentes, un conflicto de intereses, en fin, una identidad quebrantada, insertada en un circuito que es ajeno y a la vez propio, una identidad colonizada, colonizadora o quizá descolonizada.

En su trabajo artístico, Ortiz atestigua la certeza de la fragmentación como única realidad global y espejo identitario. Demuestra que cuando mitos recurrentes o estereotipados que trazan o dibujan la definición de una **cultura** son imaginados por diferentes inteligencias estéticas, aparece un caleidoscopio de imágenes. Por lo que, a través del señalamiento de Ortiz, la persistencia y la sobrevivencia de iconos culturales se convierten en una enseñanza objetiva de la ambigüedad de su significado y de los valores que promueven; el juego es al mismo tiempo una especie de revalorización y de aniquilación de nuevas identidades dotadas con un poder simbólico especial.

De tal forma que el trabajo de Ortiz no sólo pretende reflejar o criticar la confusión identitaria de una comunidad en particular, sino que participa activamente a través de su trabajo artístico –ojo– no en su construcción, sino en su desdibujamiento. Y es ahí donde no debe extrañarnos su rápida inserción en el circuito artístico californiano. Su trabajo al integrarse a este circuito se convierte en parte de la realidad simbólica de la comunidad, ya que al mismo tiempo reproduce y redefine –desde su vivencia particular– la manera de ver el mundo y de definirse en función de éste, y la imposibilidad de llegar a cualquier representación de una **cultura** que se pretenda específica. La

paradoja, la ironía y el espíritu subversivo presentes en sus obras revelan la naturaleza conflictiva y contradictoria de la realidad social y cultural de su entorno.

### 4.3 Ficha verde – Francis Alÿs

*If my theory of relativity proves to be correct, the Germans will say that I' am a German and the French will say that I' am a citizen of the world. If it proves to be false, the French will say that I' am a German and the Germans will say that I' am a Jew.*

Albert Einstein

En el principio del libro *Los versos satánicos*, Salman Rushdie presenta a sus protagonistas como si estuvieran en medio del aire: Gibreel Farishta y Saladin Chamcha son los únicos sobrevivientes de un accidente aéreo. Rushdie describe la explosión del avión al mismo tiempo como realidad y fantasía (*in between*); como se trata de un vuelo de Nueva Delhi a Londres –y por lo tanto, presumiblemente lleno de emigrantes–, la metáfora se vuelve evidente: la violencia del desplazamiento y, al mismo tiempo, el renacimiento de los sobrevivientes en un nuevo contexto.

Este estado de no pertenencia, de movimiento, de estar en medio de dos lugares, en medio del aire, “un campo suave e imperceptible, hecho posible por el siglo y que, al mismo tiempo, ha hecho posible al siglo...”, como lo describe Rushdie. El movimiento y, por lo tanto, esta ambivalencia son los tropos de estos tiempos. Las personas han emigrado desde hace varios siglos, pero de acuerdo con un reporte de la Comisión Mundial de **Cultura** y Desarrollo de la UNESCO, en las últimas décadas del siglo XX ha habido un movimiento y un desplazamiento entre las fronteras como nunca antes se había visto.

Una población de emigrantes forzados o voluntarios, mayor a la población de países como Inglaterra, Francia o Italia.

Como consecuencia, las nociones fijas, aquellas viejas categorías – hogar, pertenencia, nación, ciudadanía–, pierden certitud, se repiensen, se mueven también. La búsqueda se vuelve hasta la aceptación de nuestra nueva condición de movimiento, de transición y transformación, de no pertenencia y, al mismo tiempo, de una total y mucho más abarcadora pertenencia a este no lugar, definido por el movimiento que Rushdie describe para sus personajes.

Después del accidente, Gibreel y Saladin aparecen en una playa en Inglaterra, pero, como el propio destino, pareciera que están todavía en movimiento; se mueven entre sus viejas categorías de organización –nación, ciudadanía, hogar, etnicidad, **cultura**–, entre estas fronteras inestables de zonas transitorias. En este espacio de movimiento, espacio entre dos zonas, un no lugar, que marca al individuo de finales del siglo XX con una actitud de profunda ambivalencia hacia su locación.

“...paso mucho tiempo caminando por la ciudad (Ciudad de México).

Desde que colaboro con talleres, mi estudio parece una bodega u oficina. Con frecuencia, el concepto inicial de un proyecto se concretiza mientras camino. Como artista, mi posición es igual a la de un transeúnte; intento constantemente situarme en un entorno que se mueve. Mi trabajo es una serie de apuntes y guías. La invención de la ciudad.

Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando. En mi ciudad, todo es provisional.”<sup>8</sup>

Ahora nos encontramos frente a una nueva categoría de pertenencia, la de pertenecer a este vastísimo grupo que habita un no lugar específico, que bien puede estar situado en cualquier rincón del planeta. Que se alimenta de lo que hay en su suelo, su **cultura**, su gastronomía, ciertas costumbres... pero que sigue transitando en un nivel diferente en un no lugar que carga a cualquier nueva o vieja realidad.

“Entré al medio artístico por accidente: una coincidencia geográfica, personal y de asuntos legales resultó en unas vacaciones indefinidas; entonces, a través de una mezcla de aburrimiento, curiosidad y vanidad, llegué a mi presente profesión.”

Como para el propio Alÿs, este no lugar o lugar mental, que transita por la Ciudad de México, se vuelve un terreno de riquísima creatividad, que se manifiesta en el mismo sentido del movimiento y, por lo tanto, del borramiento de fronteras, y aquí hablamos no sólo de las que existen entre diferentes países, sino entre las posibilidades artísticas de colaboración.

---

<sup>8</sup> Francis Alÿs, en el catálogo de la exposición *Walks/paseos*, coordinada y curada por Carlos Ashida y Patrick Charpenel para el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, INBA y el Museo Regional de Guadalajara, Jalisco: INAH, s/f, pág.15.

"...En México es en donde cambié de la arquitectura a mi presente profesión. Parece haber una extraña reacción química cada vez que regreso; puedo regresar vacío y me encuentro trabajando otra vez dos días después, sin interrogarme ni las mecánicas ni la ética de la profesión. La ciudad provoca una urgencia de reaccionar que no puedes ignorar o te vence. Me considero muy afortunado por haber encontrado un lugar que coincida tan bien con mis obsesiones, que me permita desarrollar cada proceso. Mi 'tendencia poética' se ve desafiada y regresa a la cruda realidad de la vida, tan sólo con ir a la tienda de la esquina.

La Ciudad de México tiene todos los ingredientes de la **modernidad**, pero, de alguna manera, se las ha arreglado para resistirla. Ha adquirido una identidad única a través del proceso de resistencia."<sup>9</sup>

Las obras que Alÿs ha realizado desde 1991, conocidas como "paseos", no sólo implican movimiento físico, sino que trascienden esta pura experiencia al desplazarse provocando desplazamiento, al ir recogiendo memorias y llevándolas a otro lugar, memorias inservibles, memorias aleatorias que no son más que una representación de este movimiento, del paso por un lugar y lo que esto implica como carga, emocional y física.

*El colector* (México D. F., 1991-1992), en colaboración con Felipe Sanabria, por ejemplo, es una especie de perrito de juguete hecho con metal e imanes, con el que Alÿs camina por diferentes ciudades.

---

<sup>9</sup> Francis Alÿs, en entrevista con Gianni Romano, *Flash Art*, marzo-abril 2000, pág. 73.

CIENCIA VISIBLE. (imán) Un **cuerpo** que atrae el metal por medio de un campo de fuerza circundante producido por el movimiento de electrones entre los polos positivo y negativo (s. y n.). CONTEXTO. Político en el sentido del griego *polis*, la ciudad como sitio de sensaciones y conflictos de donde se extraen los materiales para crear ficciones, arte y mitos urbanos. PROCESO. Durante un lapso de tiempo indeterminado, el colector magnetizado se pasea a diario por las calles, acumulando poco a poco un abrigo hecho de cualquier residuo metálico encontrado por el camino. Este proceso continúa hasta que el colector esté completamente cubierto por sus trofeos.

*Zapatos magnéticos* (La Habana, Cuba, 1994) también describe la misma situación:

Durante la V Bienal de La Habana, Francis Alÿs calza sus zapatos magnéticos y a través de sus paseos por las calles, recoge cualquier residuo metálico encontrado en su camino. Por esta recolección diaria va ampliándose su nuevo territorio, y asimila los barrios que va descubriendo.

Podemos interpretar estas obras de muy diferentes maneras, pero la evidencia del movimiento y de lo que el paso por diferentes lugares acarrea es obvia. El detritus de memoria que el perro o los zapatos recogen a su paso cambia, además, de acuerdo con diferentes contextos. Sin embargo, la memoria que cargan, a pesar de

representativa de cada lugar, no pierde su carga ambigua, el valor de cada cosa es diferente dependiendo de la persona o de la situación.

El perro o los zapatos son en realidad el verdadero lugar de compromiso, son los que cargan, los que pueden representar el deseo de "encontrar", pero con una actitud de profunda ambivalencia hacia su locación, recogen las cosas del lugar en el que están, pero recogen cualquier cosa, sin escoger.

Esta relación ambigua entre el artista y su contexto nos puede referir al génesis de la vida de Alÿs como artista. En 1987 llega a México como arquitecto para evitar el servicio militar en su país. Gradualmente, abandona esta profesión por la de artista, con una práctica escultórica basada en el movimiento. Los "paseos" de Alÿs no son simplemente pasajes por un lugar sino más allá, son algo que atraviesa las distancias entre la violencia de la inscripción y su legibilidad desde alguna forma, desafiando la presencia autónoma del objeto como obra de arte, al tiempo que señala lo aleatorio de lo que este objeto representa en su encuentro con el transeúnte.

Esta es una cuestión que se relaciona no sólo con el hecho de la autenticidad del objeto como obra artística, o del propio sujeto en el caso de los "paseos" de Alÿs, sino también sobre el tema de la identidad en el sentido de autenticidad cultural. De la pertenencia a un lugar o a otro, de la relevancia del contexto artístico y cultural. Cuando la **cultura** es vista como un cruce de caminos para articular diferentes paisajes, historias, géneros y al mismo tiempo el hecho de la relevancia de un sitio o de una acción determinada únicamente a partir de otro sitio o de otra acción.

En el caso de la obra *Turista* (Ciudad de México, 1996), Alÿs se para junto a varios desempleados mexicanos que, alrededor de la Catedral de México, en el Zócalo, colocan pequeños letreros con sus diferentes profesiones; generalmente, albañiles, electricistas, plomeros, etc. El artista, cuya fisonomía extranjera se **diferencia** claramente del resto de sus compañeros de verja, tiene un letrero en el que se lee "turista". Los "**otros**", los mexicanos, están ahí para buscar trabajo; él, el artista, está ahí para ver, o por lo menos eso indica su letrero. El juego es doblemente ambivalente, por un lado, Alÿs busca mezclarse, integrarse en la realidad mexicana, tanto en su paisaje, al incluirse ahí de pie con el resto, como en su situación, al fin y al cabo, desocupado. Pero, obviamente, en las dos situaciones Alÿs desentona del resto y se vuelve un espejo para los "**otros**", en este caso, los turistas que visitan la principal plaza mexicana. La situación ociosa del turista es placentera, la del desempleado es ansiosa y la de Alÿs las acentúa a las dos.

Así, el artista desocupado se compromete en una especie de juego social y actúa tanto dentro como fuera del mundo del arte contemporáneo, pero la **diferencia** entre el personaje y el actor se difumina hasta el punto de desaparecer. Al igual como desaparece la débil frontera que lo coloca en el espacio "*in between*" en el que Rushdie coloca a sus personajes, un espacio en el que hay un uso de la *vida real* como *materialidad* misma de la producción artística y, al mismo tiempo y en el mismo lugar, un uso de la vida irreal con la misma finalidad.

La propia identidad del artista se vuelve el cruce de los caminos entre los que se articulan los diferentes paisajes, las diferentes historias, los

géneros y los estilos de percepción y *performance*. Y desde este cruce las cuestiones de identidad y pertenencia están siempre abiertas a la negociación, a ser vistas o interpretadas desde otro ángulo, a volverse interactivas, interrogativas más que imperativas. El constante cambio del que camina, por ejemplo, impide per se la **identificación** permanente y, por lo tanto, el compromiso con cualquier otra acción.

Como en el caso de la obra *La gotera* (São Paulo, Brasil, 1995).

"Salgo de la galería y deambulo por los barrios de la ciudad con una lata de pintura perforada. Regreso a la galería, orientado por los trazos dejados por las gotas de pintura en el piso. Mi acción termina cuando cuelgo la lata de pintura vacía en el espacio de exhibición. Esta historia es un intento por ilustrar las contradicciones de mi práctica."

O en el caso de *Narcoturismo* (1996), en colaboración con Laureana Toledo, en la que Alÿs lleva todavía más lejos la dimensión ambigua del ser y de su percepción, mediante el uso de estupefacientes que el artista ingiere diariamente, durante una semana, mientras camina por las calles de Copenhague. Esto provoca un desfase entre él, como sujeto y artista que camina, su entorno "real" y su entorno mental bajo la influencia de diferentes drogas.

"...(3) Anfetaminas. Paranoia deambulatoria. Pies fríos. Temor de las señales de mi propia presencia. Evito cualquier contacto por la calle. Al caminar, procuro no perder de vista algún punto conocido."

(4) Heroína. Calor interior. Me ayuda a romper el hielo y a tener contacto con el lugar.

Secuencia de imágenes congeladas mientras camino por el Danubio. Los efectos desaparecen pronto, pero resurgen al final del día. (...)

(7) Ecstasy. Fulgor visual. Impulsos eróticos. Mis zapatos se mueven y siento el impulso de salir. Todo lo que contemplo se mueve, no física sino conceptualmente. Me siento como el epicentro del mundo."<sup>10</sup>

En todos estos paseos Alÿs transita, sobre todo, por diferentes nociones o percepciones del sentido de su propia identidad, en un espacio que es móvil tanto físicamente, como conceptual y metafóricamente. En la obra de Alÿs todo se mueve, como el propio artista, deliberadamente autoexiliado y en constante tránsito. Así, cualquier lugar se vuelve el centro, cualquier lugar y cualquier circunstancia se vuelven también sujetos artísticos. Acertadamente, Bruce W. Ferguson describe este acto de caminar como una manera que el artista usa para triangular la narrativa de su obra: inscribiendo su propio **cuerpo** en el espacio y, al mismo tiempo, reiterando la tradición mientras navega hacia una nueva posición. "Caminar equivale a pensar, pensar equivale a cuestionar, cuestionar equivale a distinguir, de una manera crítica, las acciones y los objetos del resto del mundo determinado."<sup>11</sup> De tal forma, la práctica artística de Alÿs se funda en el acto de caminar, como una estrategia que define nuevamente la actual condición en movimiento de nuestra existencia finisecular.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>11</sup> Bruce W. Ferguson, "Creaciones inquietas", *ídem*, pág. 55.

"Mientras continúe caminando, no elijo, no pierdo, no hago, no conozco, no caigo, no pinto, no escondo, no engaño..., mientras continúe caminando, no repetiré, no recordaré."<sup>12</sup>

En este final de siglo nos encontramos en un momento de tránsito en el que, además, el espacio se cruza con el tiempo provocando complejas figuras de **diferencia** e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Alÿs emerge en estos intersticios, yendo más allá del desplazamiento o de la **diferencia** racial o social, e inscribiéndose más bien en un espacio inter-subjetivo, en un "en medio" (el *in between*), como si se suspendiera en el espacio de una "tra"... sin llegar a la "ducción" (traducción). Es decir, de manera casi literal, Alÿs se queda en el paseo entre dos puntos sin relacionarse con un momento específico, sino con el movimiento; más bien se detiene en la práctica de deambular entre sitios, de la misma manera que rehace la relación dialéctica entre estos dos puntos, como entre el margen y el centro, como relación cliché del fin de siglo del arte contemporáneo.

En 1997, al ser invitado a participar en InSite, Alÿs propuso el siguiente proyecto, llamado *El loop*:

"Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 67 grados SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto

---

<sup>12</sup> *Ídem*, pág. 23.

de partida. Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.”

De esta manera, Alÿs no sólo describe, sino que vive la zona transitoria característica de este fin de siglo que describen tanto Rushdie, a través de sus personajes en *Los versos satánicos*, como Homi Bhabha: “En este fin de siglo nos encontramos en un momento de tránsito en donde el espacio y el tiempo se cruzan hasta producir complejas figuras de **diferencia** e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.”<sup>13</sup> Y todo esto requiere una nueva reorganización perceptiva y vivencial a través de la cual establecer nuestra relación con el mundo, que para Alÿs se convierte en una **identificación** en permanente construcción, una identidad en constante movimiento. Sin embargo, el acto de moverse no compromete críticamente.

“(…)International Date Line/ 14 June

The plane crosses the International Date Line while I am sleeping.

It costs me a day of life: a Friday 13.

Sydney/ 15 June

Very pleasant but unexciting. Still warming up. Began play a new game; 'Exponential Tourism'. On arriving in a city:

1. Find out where the major tourist attractions are located.
2. Visit as many sites as possible.
3. Once on location, stand at the 'Kodak point' and smile.

---

<sup>13</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York, Rutledge, 1994, pág.1.

4. Attempt to synchronise the flashing camera of the tourist facing you with your own flashing camera.

The game exponentially transports my image from the site to wherever the photographers will return to.

(...)

Vancouver/ 4 July

Touching down on 'Known land'

Feedback. When did the journey really start? While mapping the route back in Mexico City? (You were gone before you departed, she said.) While I was forcing myself into the tourist condition? When I accepted to be contemplative only? When my original scepticism was absolved by the genuiness of Rangoon? When a mock project shifted into a sentimental quest for redemption? Somewhere along the loop the 'doing it' simply evacuated thinking. And later on the doing became pure living. (...)"

A través de la noción de traducción, "lo extranjero" se encuentra imbuido en la propia sintaxis de lo temporal y de la significación cultural y de comunicación. Como en este amplio, amplísimo proceso en el que la práctica artística está determinada por eventos externos de transformación y de **diferencias**. En la obra de Alÿs se puede decir que este margen está adentro de cada lugar como su centro, pero debido a su pluralidad y de manera a tomar conocimiento de esta propia pluralidad, no se puede volver al propio sitio desde donde este centro pueda ser criticado, sin referirse al mismo como el propio centro.

Heidegger describía este espacio de en medio como la frontera concebida por los griegos: el espacio que no es en donde algo se detiene, sino en donde algo empieza su presencia. Y sin querer entrar en una discusión o una descripción de orden filosófico me remito a esta idea heideggeriana con el fin de subrayar, una vez más, este carácter que encontramos no sólo en la obra de Francis Alÿs, sino como característica del arte contemporáneo de este fin de siglo. La frontera en la que los artistas practican su poética es aquella que está entre diferentes **culturas**, y lo que se presenta son estos intersticios, los espacios en donde una frontera todavía lo es pero ya empieza a ser el otro lado, la entretela de la historia y las costumbres de cada lugar. Es como este espacio de en medio del aire que describe Rushdie en *Los versos satánicos*, que ocupa un lugar que se encuentra entre lo propiamente psicológico, lo social y lo cultural. Un juego de serpientes y escaleras, o un juego cualquiera, en el que uno va y viene por el tablero pasando por diferentes casillas, a veces sin siquiera detenerse, subiendo y bajando azarosamente, ambiguamente, nomádicamente: PASEANDO.

## **Conclusión general–Desenlace**

The doctor explained to Van Gogh: 'No artist is normal; if he were he wouldn't be an artist. Normal men don't create works of art. They eat, sleep, and hold down routine jobs and die'.

Como la estructura de esta tesis sugiere, a partir de su propio planteamiento como juego, el tema de la(s) identidad(es) en el arte contemporáneo abre múltiples caminos de análisis y posibilidades prácticas que se traslapan y se intersectan en las narraciones e interpretaciones de autores, obras e instituciones.

Este trabajo por lo tanto se plantea como un tablero o mapa, que registra la diversidad de caminos trayectorias disponibles para el período de 1985 a 1995, así como las posibles complicaciones para el navegante o conductor en este terreno incierto, con el fin de propiciar nuevas perspectivas desde las cuales acercarse al arte contemporáneo, sin obviar su complejo y a veces aparentemente contradictorio tejido.

En primer lugar quiero resaltar que esta tesis ha tratado la identidad como un concepto cuya esencia no es atemporal, sino que funciona como una construcción que debe ser narrada. Esto tuvo diversas implicaciones ya que, al no contemplar la identidad como algo

espiritual contenido en cada individuo, me he movido de un análisis subjetivo de individuos o grupos para entender los referentes más o menos objetivos en relación con los cuales los individuos, y en este caso los artistas, construyen sus narrativas.

Es por esto que uno de los aspectos que más me interesa resaltar de manera conclusiva, es el hecho de que la lectura de la identidad en el arte contemporáneo está necesariamente relacionada –en mayor o menor medida– con todos los elementos que conforman el panorama artístico a nivel nacional e internacional y a los discursos culturales que han imperado en el tiempo durante el cual transcurre el presente estudio. Así, la identidad se piensa como una construcción activa mediante la invención, la apropiación, la integración y aun el juego. Resaltando que toda identidad se afirma en una relación diferencial –no necesariamente antagónica– con otra identidad, en el sentido en el que la identidad presupone no sólo la presencia de toda otra identidad, sino también un terreno común –el circuito artístico contemporáneo– en donde las **diferencias** conviven insertándose dentro y a través del propio circuito.

Esta convivencia de **diferencias** tuvo un nombre en el tiempo en el que transcurrió este estudio: **multiculturalismo**, sobre el que se habla en el capítulo 2 de la presente tesis, como fenómeno en el que se pretendía que el arte de “todo el mundo” circulara y formara parte del circuito artístico de validación internacional. De hecho, para muchos países este circuito cultural representa, hasta la fecha, casi la única vía de apertura internacional. A esto hay que agregar, además, que esta mundialización artística tiene una especificidad: no transporta sólo imágenes, sino también objetos y, muy importante, **cuerpos**

vivientes: artistas, galeristas, coleccionistas, curadores, promotores, etcétera.

Que a partir de la época llamada del **multiculturalismo** el arte participe de la intensa circulación mundial es un hecho más bien positivo; sin embargo, a través de este estudio se hizo evidente un problema que está vigente aún en nuestros días: las relaciones que se tejen entre estos personajes del mundo artístico no necesariamente llevan a una convergencia de los circuitos de legitimación. Uno puede ser un artista con un amplio reconocimiento mundial sin tener un valor elevado en el mercado, se puede participar en todos los circuitos alternativos (ver Bienales... capítulo I) sin participar del circuito comercial –como en el caso de Silvia Gruner, por ejemplo– e, incluso, se puede participar en mercados locales por zonas, como el europeo, el oriental, el estadounidense, y no participar en una red internacional de mercado.

Por otro lado, se puede afirmar que el **multiculturalismo** como “posibilidad” falló porque se inscribió a sí mismo dentro de un contexto de nación-nacionalismo-identidad. Este mecanismo de la identidad ligado esencialmente a un concepto nacionalista, además, con una pretensión universalista, es demasiado problemático para constituirse en la estrategia de creación de un discurso propio o específico; especialmente porque no existe un nacionalismo esencial.

Otra de las características importantes de rescatar de la situación llamada multicultural es el hecho de que no está configurada únicamente por las **diferencias** entre **culturas**, sino por las diferentes formas en las que estas **culturas** se apropian de elementos de

diferentes sociedades, los combinan y los transforman; así, cuando la **globalización** provoca una circulación más libre y frecuente de personas ya no sólo distinguimos **diferencias**, sino mezclas, comunicaciones, intersecciones, **hibridez**, **sincretismo**... De tal forma que al realizar un estudio de la identidad en el arte en la década que compete a esta tesis, constaté la necesidad de una aproximación desde una perspectiva heterogénea, en la que coexistan diversas lecturas e interpretaciones, tanto personales, propias de los artistas, como desde ángulos de diferentes ciencias. Y así definir la identidad en el ámbito artístico que compete a este estudio como un concepto políglota, multiétnico, migrante y que está compuesto por elementos de muy diversas **culturas**.

Los ejemplos que se han estudiado a lo largo de esta investigación, claramente muestran esta intromisión de signos de otras **culturas** y la presencia de iconos de la dislocada imaginación puesta en escena por los diferentes medios de comunicación. Considero que son sobre todo estos medios –cine, televisión y video– y la circulación del arte y los artistas en exposiciones, bienales y ferias internacionales, los que ponen en escena los procesos de mezclas de símbolos e iconos que luego se presentan en la obra de los artistas de la generación que compete a este estudio. Es por esto que tengo que hablar de identidades posmodernas, aunque me parezca un término incómodo de usar, en oposición a las identidades modernas, a las cuales podríamos caracterizar por su territorialidad y su monolenguaje, porque estaban basadas en tradiciones e interacciones locales que, en la gran mayoría de los casos, estaban incluidas en un espacio denominado nación, que, además, por definición se distinguía de las otras naciones por características específicas.

En cambio, las identidades posmodernas, como las define claramente Néstor García Canclini, son transterritoriales y multilingüísticas. Es decir, están menos estructuradas por la lógica del Estado (la nación) y más por las opciones del circuito artístico en cuestión (véase el capítulo 1). En vez de estar basadas en tradiciones y realizadas por interacciones cercanas, ahora operan a través de la producción industrializada de la **cultura**, sus transmisiones tecnológicas y su diferido y segmentado consumo de bienes. Puesto que demandan un empalme del espacio social de definición de la identidad con un espacio más allá, de comunicación social, este trabajo –presentado a manera de “juego”– ha procurado crear este espacio de intersección y de comunicación.

Hoy en día podemos sostener que las condiciones de la vida moderna permiten a los artistas liberarse de una dependencia demasiado estrecha con relación a su lugar de origen y a sus condiciones geográficas, no ser más prisioneros de las características definitorias que los atarían a sus lugares culturales de origen. La experiencia de los artistas está probablemente enriquecida y ampliada. Sin embargo, al analizar por separado la obra de cada uno de los artistas pudimos apreciar que, a pesar de estos desplazamientos, de estos ensanchamientos, la estructura del territorio, la naturaleza de los lugares, el modo de vivir –digamos, el modo de estar en el mundo–, los ritmos de vida, la intensidad de la luz, las costumbres culturales, han seguido determinando fundamentalmente sus prácticas artísticas. Sigue siendo claro que si venimos de Tijuana o de San Diego, si hablamos español o francés, si dependemos de estas u otras características de la vida social, todo esto dibuja y estructura una identidad que se ve reflejada en la obra de cada artista.

De modo aparentemente inverso, es importante subrayar que la creciente autonomía en relación con el espacio, la posibilidad que tienen los individuos de conocer y frecuentar varios lugares, de cambiar constantemente de hábitat, hace, en contraste, más manifiesta la importancia de las determinaciones lingüísticas y culturales en general: un artista no es alguien que produce obras visuales en un determinado lugar en un momento específico; el artista piensa sus obras, las concibe, las comenta, las titula en un idioma en el momento de realizarlas, y mantiene relaciones que podríamos llamar de dependencia en relación con ese lenguaje y con su propia **cultura**.

Por lo que, una vez más, la situación de la identidad en el arte se presenta ambigua. Por un lado, los factores de la identidad nacional todavía se mantienen fuertemente, los lugares, con una luz determinada, un espacio, una escala, un ritmo y unas tradiciones, tanto artísticas como religiosas y culturales específicas, así como las formas de enseñanza y los lenguajes, que son factores plurales que hacen lo indefinible pero reconocible, es decir, el carácter de un arte nacional o local. En la obra de Francis Alÿs no podemos dejar de percibir un carácter belga, posiblemente en el humor que nos podría llevar hasta un Magritte. De la misma manera que el ojo de Rubén Ortiz está marcado por el incesante bombardeo simbólico de la Ciudad de México. O el carácter intuitivo, en el que todo se puede resolver, de Silvia Gruner, también característico del **Tercer Mundo** que habitamos. Pero, al mismo tiempo, los factores de deslocalización y de **mestizaje** son cada vez más numerosos y tienden a favorecer la creación y la difusión de un tipo de arte internacional que constituye,

por sí mismo, una entidad suplementaria, un tipo de identidad transnacional.

Al arte contemporáneo no podemos enmarcarlo en alguna corriente internacional, como hubiera sido el caso de la escuela impresionista o la de Nueva York, estamos frente a un arte deslocalizado, pre-empacado, estereotipado, fácilmente reconocible e identificable por lo que es: un arte contemporáneo cosmopolita, transportable y consumible. En pocas palabras, como lo que encontraríamos en los restaurantes que ofrecen comida mexicana e internacional: enchiladas, tacos... y espagueti como sólo lo hacen en México. Es por esto que tomé como hecho significativo haber elegido a Francis Alÿs como uno de los ejemplos de recorrido de esta tesis; como un artista nacido en Bélgica y que encuentra en México las condiciones favorables para desarrollar su propia identidad artística.

Para los artistas de origen mexicano está, además, el ingrediente de que su identidad, nuestra identidad, está conformada por un proceso dialógico lleno de contradicciones acerca de la condición colonial, neocolonial y de reinscripción histórica propia de la historia de nuestro país. Por ello, su práctica artística se sitúa de manera compleja en medio de las implicaciones de una interrelación cultural e intelectual siempre cambiante entre Estados Unidos, Europa y América Latina.

Además, estas relaciones se dan en un tiempo en el que la **globalización** propicia la circulación de bienes y, al mismo tiempo, estratifica y resignifica los intercambios mercantiles, culturales y sociales a través de su calificación y segmentación. Es así como la integridad del discurso artístico y su complejidad institucional son

absorbidas por este doble proceso de reconcentración y fragmentación, cuyo principal problema sería que los contenidos particulares y/o locales del arte se absorben de tal forma en este proceso que, en general, se relativizan perdiendo incluso su valor a nivel local, y el caso de México no es la excepción.

Este espacio de negociación que pretendió abrir el **multiculturalismo**, proponiendo una plataforma y un marco de referencia y de participación para "el **otro**" y sus diversos imaginarios, en países como Estados Unidos, presenta varias contradicciones de entre las cuales me interesa resaltar, de manera conclusiva, el hecho de que cuanto más prevaleció como fenómeno, más dominante se hizo el tema de la identidad, ya sea la nacional, la artística y/o hasta la de género. Y esto como respuesta a la enorme dependencia cultural del centro que aún tiene la periferia, el **otro** de los **otros**, etc. De hecho, un fin de las estrategias artísticas de la **posmodernidad** periférica en la que nosotros nos encontramos, es usar el medio artístico para evidenciar que la esquivada identidad nacional es un proyecto político que todavía está envuelto en dialécticas binarias (norte-sur, centro-periferia) y que es necesario admitir y propiciar una **deconstrucción** mayor para explorar otras opciones dentro del país y no sólo en relación con el programa artístico que el **multiculturalismo** ha abierto al arte contemporáneo latinoamericano.

Pero parece increíble que aún haya que insistir que en el ámbito artístico mexicano y para su proyección a nivel internacional, no existe nada más contraproducente y oscurantista que la producción artística inspirada por una **ideología** nacionalista que busca todo su significado

en el hecho de ser "arte mexicano". Existen, sí, algunos artistas marcados por un cierto regionalismo simbólico y que son interesantes por su audacia formal en su representación y por su imaginario; pero pertenecen a otras generaciones que no competen a este estudio. A los artistas de la generación que aquí analizamos, los pudimos observar operando en altos niveles de investigación de procesos de índole política, histórica, filosófica y hasta fenomenológica de nuestro tiempo. Hablando de **cultura** en una época en la que el significado de **cultura** es un tema en guerra, por llamarlo de alguna manera, es una noción contestataria. Hablando sobre historia en un periodo en el que la historia ya no está sometida a una sola idea autoritaria. Trabajando sobre un rompecabezas complicado de narrativas políticas, personales, locales e internacionales, en un complejo sistema de mercado que es, al final de cuentas, el que marca su supervivencia.

No debe extrañarnos que el tema de la identidad en estudios de arte y de **cultura** tenga un gran auge en estos tiempos ya que proviene justamente de la reconfiguración de las fronteras globales y locales, que es un tema, valga la redundancia, sin duda incierto y presente en el actual debate de la **globalización** y del "nuevo orden mundial". Al mismo tiempo que el conocido problema de la identidad, en el sentido de la identidad nacional, es una realidad que deviene de esta misma consideración y que, en México, está también íntimamente ligada al tema de la marginalización y el poder, o más bien, pensando en un contexto internacional, el "no" poder.

Pero como en un juego alguien, o, en su defecto, algo, debe por lo menos acercarse a un merecido triunfo para que el juego tenga sentido, aprovecho este espacio de conclusiones para otorgarle una

escalera a la identidad que se define por las tradiciones. Después de ver y analizar tantas obras de tantos artistas de esta generación, y de las que les son cercanas, he podido constatar que hay una identidad que siempre está presente y que es la que vincula la obra con la carga del pasado en el que creció cada artista. De esta manera, al inscribirse en su propia historia, el artista forma parte de una colectividad, y adquiere así una identidad que lo liga a un grupo o a una sociedad, de donde obtuvo los lineamientos de su formación como persona, como ente social y como creador. En la identidad que se define en relación con la tradición, el artista encuentra y elige los parámetros con los cuales se identifica y los cuales aplicará en su trabajo artístico; y es de esta forma en la que se transmiten las partes esenciales que considero que en la obra de cualquier artista se verán siempre reflejadas, de una u otra manera, sus influencias nacionales o locales.

Y aquí me resta afirmar que, a pesar de resultar como una casilla con una gran escalera, esta identidad, así como su relación con especificidades culturales, no son propias para calificar el arte en sí; están más bien relacionadas con el sistema artístico y, por lo tanto, con su casilla. La identidad ligada a la tradición está seguida de numerosas casillas con serpientes que acaban obligando a quien subió a bajar otra vez. Y sólo si se tiene mucha suerte, porque, además de saber construir estrategias, se necesita mucha suerte para “avanzar” en este juego y llegar a la que hasta ahora es la última escalera del tablero, la de la identidad por **diferencia**.

El yo soy diferente de ti, sea quien fueres y de donde vengas; yo soy diferente porque soy artista, porque soy mujer, porque soy hispano, porque soy gay... soy diferente, y en la medida en que esa **diferencia**

sea percibida tendré más valor, porque se me reconocerá solo y en mi propia **diferencia**. Por un lado, el circuito artístico concilia estas **diferencias** personales, formando grupos, corrientes o lecturas, encuadrándolas en determinadas lecturas que se presentan como recorridos en exposiciones y textos. Por el otro, las dinamiza, explotándolas de tal forma que los artistas sientan la necesidad de explorarlas y confrontarlas con los espectadores.

Otra manera de leer esta identidad por **diferencia**, y no menos importante, es en relación con el hecho de que México es un país periférico, una nación latinoamericana, un país diferente de los países del centro. Y ¿cómo manejan esta relación de **diferencia** los artistas de esta generación? Asumiendo las formas de la penetración cultural proveniente del centro hegemónico, torciendo el sentido de sus señales y enriqueciendo sus búsquedas y sus repertorios con el aporte de las imágenes y los signos que vienen de fuera. No hay que olvidar que la **globalización** no deja de promover el abandono del discurso del territorio, por lo que estas metáforas de centro y periferia pierden su vigencia, y esta identidad por **diferencia** territorial ya no sube escaleras, sino que se topa con más y más serpientes. Para que la **diferencia** siga teniendo un sentido en el juego, ahora es necesario dejar atrás las oposiciones binarias y las cuestiones territoriales y pensar en conflictos más bien ambiguos, quizá provisionales o transitorios, que se desenvuelven en un suelo más bien inestable, en donde se cruzan formas tradicionales y modernas y se leen signos entreverados.

Es así ya que la tardomodernidad es un tiempo de **desdiferencias** en el que no hay cabida para la identidad absoluta, que está definitivamente fuera de juego. Ahora bien, a pesar de que el circuito artístico haya redistribuido sus ejes a través de otros ejes que, hoy en día, no necesariamente pasan por el centro (ver auge de las bienales, en el capítulo 1), el centro no se desintegra en estas redes, aunque así pretenda fingirlo, sino que continúa administrando los significados en un sistema de códigos que tenemos que conocer para poder participar en este juego (ver capítulo 3, "Reglas del juego".)

"Desde el centro como punto de mayor reconcentración del sentido (luz)", sostiene Nelly Richard, "la periferia (sombra) era concebida como borde de indefinición (...).El centro simboliza el paradigma de autoridad que la periferia debía traducir respetando su valor de original".<sup>1</sup> De tal forma que el arte en México, como en el resto de la periferia, se sigue definiendo desde los juegos de mirada que cruza con el centro. Parece que a los artistas que me competen se les "exige" continuos replanteamientos y en su trabajo se puede percibir esta tensión entre los modelos propuestos, o más bien impuestos por los centros, y las formas apropiadas, por un lado, y por el otro, las formas que ellos copian, hacen suyas o trasgreden.

Por otra parte, de este estudio puedo concluir la evidencia de nuevas formas de contestación y de crítica en el arte actual, no sólo en México, sino en Latinoamérica. Formas que se nutren de estrategias fuertemente ligadas con la problemática finisecular global y nutridas de su imaginaria, sus inflexiones poéticas y sus recursos –por cierto,

---

<sup>1</sup> Nelly Richard, "Alteridad y descentramientos culturales", en *Revista Chilena de Literatura*, Núm. 42, Santiago, 1993, pág. 214.

casi siempre retóricos–, en las que encontramos un común denominador como consecuencia de este fin de siglo: el tema general de la existencia humana y la ambigüedad de su presente y de su futuro. Y de aquí se desprenden, a manera de estrategias, las formas que, más allá de la denuncia o de hacer un recuento de los conflictos de nuestro tiempo, buscan abordar –quizá más bien rescatar– algunos aspectos de la realidad sepultados por la avalancha informativa. ¿Cómo lo hacen?, poniendo en escena lados oscuros de la **subjetividad**, metáforas recurrentes en relación con el **cuerpo** y la memoria y señalando, sin un afán revolucionario o contestatario, las consistentes paradojas de la **diferencia**. Así, el arte que aquí estudiamos utiliza sus estrategias de significación para excavar en la capa omnipresente de la información, de la publicidad y del mercado; para encontrar espacios por donde descubrir señales de lo imprevisto y, de este modo, alentar o agrandar el espacio tan debilitado de la **diferencia**.

El arte contemporáneo aquí es antiformalista, en el sentido que no se preocupa por profundizar en los discursos de la forma; pretende algo más directo, más real, por eso se usan, como pudimos observar, formas tan viscerales y directas, tan obvias casi. En las obras de estos y otros artistas de esta generación se nombra constantemente lo íntimo, lo orgánico y lo inorgánico, de manera directa, a veces hasta brutal, y esto tiene que ver con esta misma necesidad de sacar a la superficie la realidad soterrada por la **saturación social**.

Y aquí me parece interesante apoyarme en teorías tardomodernas que afirman que el arte latinoamericano contemporáneo está nuevamente preocupado por la cuestión de la significación, pero, explican, estos

mecanismos tienen como rasgo fundamental la “des-**diferenciación**”, por oposición a la **modernidad**, constituida sobre un proceso de **diferencias**. Scott Lash, por ejemplo, explica que en la **modernidad** las representaciones presuponen la distinción entre forma y contenido, lenguaje y realidad, etc. Y que la **posmodernidad** vendría a des-**diferenciar** de nuevo estos ámbitos, meticulosamente separados por el esfuerzo moderno; de tal forma que si la **modernidad** problematizaba las representaciones, la **posmodernidad** problematiza la realidad.

Esta teoría me parece de especial relevancia ya que permite abordar no sólo la cuestión de la significación, sino también, y de especial interés para estas conclusiones, la proyección crítica del arte sobre lo real. En el sentido que el arte que aquí estudiamos y la manera que usé para estudiarlo se basó más en maniobras deconstructivas que en intentar resolver las contradicciones que el propio arte pone de relieve, pero que tampoco pretende resolver. Por eso la presentación en forma de juego, porque no hay un discurso directo, no hay nada resuelto, lo único que puedo presentar a manera de conclusión es un juego, un juego abierto a desenlaces imprevisibles. Entonces las identidades ya no constituyen el resultado de síntesis ilustres, ni, muchísimo menos, la expresión de escenas inmóviles, sino la victoria pasajera de quien encuentra escaleras en diferentes casillas.

## BIBLIOGRAFÍA

Aceves, Manuel. *El mexicano: Alquimia y mito de una raza. Seguido de otros ensayos junguianos*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

Acha, Juan. *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.

-----, "Hacia una sociología de nuestra realidad artística", ponencia presentada en el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos, Caracas, 1983.

Adorno, Theodor, et al. *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, Londres, Verso, 1992.

Aguirre, Ángel, et al. *Conceptos clave de la antropología cultural*. Barcelona, Ediciones Daimon, 1982.

Aljys, Francis. *Walks/paseos*, México, Museo de Arte Moderno-INBA y Museo Regional de Guadalajara, INAH, s/f.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

Ashida, Carlos y Charpenel, Patrick. *Desmotherismo*, Catálogo de la exposición del mismo nombre, Huntington Beach Art Center, California, Smart Press, 1998.

Atkins, Robert. *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Nueva York, Cross River Press, 1990.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996.

-----, "México: el corazón de las tinieblas", en *Corazón sangrante*, catálogo de la exposición con el mismo nombre. Massachusetts, First University of Washington Press Edition, 1991.

-----, *El salvaje en el espejo*. México, Ediciones Era, 1992.

Barthes, Roland, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 1974.

Baudrillard, Jean. *América*, Barcelona, Anagrama, 1987.

-----, et al. *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

-----, et al. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

-----, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.

-----, *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.

Baxandall, Michel. *Formes de l'intention*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991 (colección Rayon Art).

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*, México, Premià S. A., 1978 (colección La Nave de los Locos).

-----, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980.

Bonfil, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1994.

Bonomi, Andrea, et al. *Estructuralismo y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Bourdieu, Pierre. *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

-----, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, J. Pouillon (edit.) et al., México, Siglo XXI, 1967.

-----, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.

-----, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/CNCA, 1990.

-----, *Sociologie de la perception esthétique en les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Connaisance, 1969.

Brea, José Luis. *Las auras frías*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

-----, *Nuevas Estrategias Alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

Brisson, Françoise, y Linette Destanque (edits.). *Femeninmasculain, le sexe dans l'art*, catálogo de la exposición del mismo nombre, París, Éditions du Centro Pompidou, 1995.

Buntix, Gustavo. "Identidades póstumas", ponencia presentada en el simposio *Beyond Identity : Latin American Art in the 21st Century*, Austin, Texas, abril de 1995.

Burguiere, André, et al. *Dictionnaire des Sciences Historiques*, París, P.U.R., 1986.

Butchvarov, Panayot Krustev. *Being Qua Being: A Theory of Identity, Existence, and Predication*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.

Camnitzer, Luis. "Lost in the mainstream, lost in utopia", texto presentado en el simposio *Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century*, Texas, abril de 1995.

Cancel R. Luis, et al. *El espíritu latinoamericano en los Estados Unidos, 1920-1970*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1988.

Clifford, James. *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Climent, Esther, et al. *Cultura y sociedad en México y América Latina*, México, INBA/CENIDIAP, 1987 (colección Artes Plásticas).

Cooke, Lynne (edit.). *Jurassic Technologies Revenant*, catálogo de la X Bienal de Sydney, Sydney, 1996.

Cooper, Emmanuel. *Artes plásticas y homosexualidad*, Barcelona, Laertes, 1986.

Cruz, Manuel (compilador). *Tiempo de subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996 (colección Paidós Básica).

Davison, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Claredon Press, 1984.

Debroise, Olivier. "Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido", en *Corazón sangrante*, catálogo de la exposición con el mismo nombre, Massachusetts, First University of Washington Press Edition, 1991.

-----, "Myth and Magic in Monterrey", ponencia presentada en la conferencia de *The Collage Art Association*, Chicago, 1992.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

-----, y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1987.

-----, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1993.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", en *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Richard Macksey y Eugenio Donato (edits.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1970.

-----, *La Dissémination*, París, Éditions du Seuil, 1972.

-----, *Of Grammatology*, Baltimore, Jhon Hopkins University Press, 1977.

-----, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

-----, *Margins of Philosophy*, Chicago, Univerity of Chicago Press, 1978.

Díaz Polanco, Héctor. *Indigenismo, modernización y marginalidad : Una revisión crítica*, México, Centro de Investigación para la Integración Social, Juan Pablos, 1979.

Duve, Thierry de. *Résonances du Readymade*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989 (colección Rayon Art).

-----, *Du nom au nous*, París, Éditions Dis Voir, 1995.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985 (1ª edición en italiano, 1975).

-----, *L'oeuvre ouverte*, París, Éditions du Seuil, 1965.

Ehremberg, Felipe. *Vidrios rotos y el ojo que los ve*, México, Conaculta, 1995 (colección Periodismo Cultural).

Fink, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*, París, Éditions de Minuit, 1966 (colección Arguments).

Featherstone, Mike, *et al. Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage Publications, 1990.

Fernández Moreno, César (coordinador). *L'Amérique Latine dans son Art*, París, UNESCO, 1980.

Fisher, Jean. "Possibilities of Cross-cultural Practice in the Age of Multiculturalism ", ponencia presentada en *Panchayat's post colonial twilight talks*, en Central St. Martin College of Art, Londres, 1995.

Foster, Hal (edit.). *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, París, Éditions Gallimard, 1966.

-----, *El discurso del poder*, México, Folios, 1983.

-----, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós Ibérica/Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

Frances, Robert. *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985.

Freud, Sigmund. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974 (volumen VII).

-----, *A General Introduction to Psicoanalysis*, Nueva York, Permabooks, 1953.

Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*, California, University of California Press, 1976.

Gallo, Rubén. "Tendencias: New Art From Mexico City", en el catálogo de la exposición del mismo nombre, San Francisco, San Francisco Art Institute, 1995.

- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/Conaculta, 1989.
- , *El consumo cultural en México*, Conaculta, 1991.
- , "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", ponencia presentada en el coloquio "Arte, Historia e Identidad en América", Zacatecas, UNAM-IIE, 1993.
- , *Arte Popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México, Grijalbo, 1977.
- Gergen, Kenneth. *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Gombrich, E. H. *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford, Phaidon, 1963.
- , y Didier Eribon. *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1993.
- Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century*, San Francisco, City Lights Books, 1996.
- González, Flavio. "Por una nariz" en el catálogo de la exposición de *Franco Aceves Humana*, Galería Metropolitana, México, marzo-mayo de 2004.
- Grinberg, León. *Identidad y cambio*, Barcelona, Paidós, 1980.
- Groys, Boris. *Du nouveau*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1995 (colección Rayon Art).

Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1988 (colección Rayon Art).

Guiraud, Pierre. *La semiología*, México, Siglo XXI, 1972.

Hauser, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1973.

Heidegger, Martin. *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Holub, Robert C. *Reception Theory. A Critical Introduction*, Londres, Methuen, 1984.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

Klapp, Orrin Edgar. *La identidad: Problema de masas*, México, Pax-México, 1973.

Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets Editores, 1984.

Kuspit, Donald. *Idiosyncratic Identities*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.

Lacan, Jacques. *The Language of the Self*, Nueva York, Delta, 1968.

Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontallis. *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Labor, 1971.

León Portilla, Miguel, *et al.* *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, México, Siglo XXI, 1992.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.

-----, *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.

Lippard, Lucy. *Mixed Blessings*, Nueva York, Phanteon Books, 1990.

Lorimier, Jacques de. *Identity and Faith in Young Adults*, Nueva York, Paulist Press, 1973.

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1970.

-----, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1986.

Maciel, David, *et al.* *Al norte de la frontera: El pueblo chicano*, México, Conapo, 1988.

Manrique, Jorge Alberto. "¿Identidad o modernidad?", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974.

Martin, Jean-Hubert, *et al.* *Magiciens de la terre*, catálogo de la exposición del mismo nombre, París, Éditions du Centro Georges Pompidou, 1989.

Mclean, Kathleen (edit.). *No place (like home)*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Minneapolis, Walker Art Center, 1997.

- Menéndez, Ramón (coordinador). *Diccionario Durvan de la Lengua Española*, Bilbao, Durvan, 1970.
- Mereweather, Charles, *et al.* *Nuevos momentos del arte mexicano*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Madrid, Turner Libros, 1990.
- , "Una gruesa fibra que atravesará el cuerpo: transformación y renovación", en *Mito y magia en América: los ochenta*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991.
- Mesquita, Ivo. *Cartographies*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Canadá, Winnipeg Art Gallery, 1993.
- Michaud, Yves. *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989 (colección Rayon Art).
- , *Les marges de la vision. Essais sur l'art (1978-1995)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1996 (colección Critiques d'Art).
- Mijolla, Alain de. *Les visiteurs du moi, fantasmes d'identification*, París, Les Belles Lettres, 1981.
- Moulin, Raymond. *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992.
- Morey, Miguel. *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Mosquera, Gerardo (edit.). *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Londres, MIT Press, 1996.

Noé, Luis Felipe. "La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina", ponencia presentada en el Foro de Arte Contemporáneo, *Artes visuales e identidad en América Latina*, México, Foro de Arte Contemporáneo A.C., 1982.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Okwui, Enzor, et al. *Trade Routes. History and Geography*, catálogo de la 2ª Bienal de Johannesburgo, Johannesburgo, 1977.

Ortiz, Rubén. *Posturas, Tres ensayos sobre lenguaje, realismo e identidad en cierto arte de fin de siglo*, México, UNAM-Escuela Nacional de Artes Visuales, 1990 (tesis para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales).

-----, *Desmotherismo*, catálogo de la exposición del mismo nombre, California, Huntington Beach Art Center-Smart Press, 1998.

Pile, Steve, y Nigel Thrift. *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, Londres, Routledge, 1995.

Prieto, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la reconstrucción de la identidad*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998 (tesis para obtener el título de Doctor en Estudios Latinamericanos).

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, SEP, 1987 (colección Lecturas Mexicanas).2

Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Roque, Georges. "Imágenes e identidades : Europa y América" , ponenpresentada en el coloquio "Arte, Historia e Identidad en América", Zacatecas, UNAM/IIE, 1993.

Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art*, Nueva York, Collier Books, 1972.

Rushdie, Salman. *Los versos satánicos*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003.

Said, Edward. *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.

Sánchez, Osvaldo. "¿Fuera de juego?", en *México Ahora: Punto de partida*, Ohio, Ohio Arts Council, 1977.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell Publishers, 1986.

Stein, Stanley, y Barbara Stein. *La herencia colonial de América Latina*, México, Siglo XXI, 1970.

Stiles, Kristine, y Peter Selz (edits.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, California, University of California Press, 1996.

Stocking, George W. (edit.). *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985 (History of Anthropology; vol. 3).

Sullivan, Edward. *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Nueva York, Americas Society, 1990.

Tagg, John, et al. *Three Perspectives on Photography*, Londres, Hayward Gallery, 1970.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros : Reflexión sobre la diversidad humana*, México: Siglo XXI, 1991.

-----, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Jucar, 1988.

-----, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

-----, *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993.

-----, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1981.

Tuker, Marcia (edit.). *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

Vasif, Kortun. "Conflict-Sharing-Consensus-Complicity-And Back Again", en DeBord Matthew (edit.), *Trade Routes. History and Geography*, catálogo de la 2ª Bienal de Johannesburgo, 1997.

Villoro, Luis. "Sobre la identidad de los pueblos", en *América Latina, historia y destino: Homenaje a Leopoldo Zea*, México, UNAM, 1992 (dos volúmenes, t.2, pp. 395-405)

- , *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, FCE, 1985.
- , *Crear, saber, conocer*. México, Siglo XXI, 1986.
- , *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México, 1950.
- Weiss, Rachel, et al. *Being America, Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*, Nueva York, White Pine Press, 1991.
- Williams, Raymond. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Londres, Fontana Press, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell Publisher, 1958.
- Wolfe, Tom. *Le mot peint*, París, Éditions Gallimard, 1978 (colección Les Essais).
- Yúdice, George. "For a Practical Aesthetics", en *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- , et al. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- , "El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural", ponencia presentada en el coloquio "Arte, Historia e Identidad en América Latina", Zacatecas, UNAM-IIE, 1993.
- Ziff, Trisha (edit.). *Cercanías distantes*, catálogo de la exposición del mismo nombre, México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, 1997.

## HEMEROGRAFÍA-CATÁLOGOS-REVISTAS

- Baddeley, Oriana. "New Art from Latin America. *Expanding the Continent. Introduction*", en *Art and Design*, Vol. IX. Núms. 7 y 8. Londres, julio-agosto de 1994.
- Bécquer, Marcos y Gatti, Jose. "Elements of Vogue", en *Third Text*, Núm. 16/17, Londres, otoño/invierno de 1991.
- Cameron, Dan. "Global warming", en *ArtForum*, Vol. XXXVI, Núm. 4, Nueva York, diciembre de 1997.
- Camnitzer, Luis. "Spanglish Art", en *Third Text*, Núm. 13. Londres, invierno de 1990-91.
- Carlise, Cristina. "A room with many views", en *Artnews*, Vol.96, Núm. 6, Nueva York, junio de 1997.
- Clifford, James, *et al.* "The Global Issue: A Symposium", en *Art in America*. Nueva York, julio de 1989.
- Collado, Gloria. "Lyon, la Bienal otra", en *Lápiz*, Núm.136, Madrid, octubre 1977.
- Cuno, James. "Money, Power and the History of Art", en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1997.

- Deliss, Clementine. "Exhibit A. Blueprint for a visual Methodology", en *Third Text*, Núm. 18, Londres, primavera de 1992.
- Denson, Roger. "Going Back to Start, Perpetually Playing the Nomadic Game in the Critical Reception of Art", en *Parkett*, Núm. 40/41, Zürich, 1994.
- Fisher, Jean. "Editorial", en *Third Text*, Núm. 32, Londres, otoño de 1995.
- , "Jimmie Durham. Attending to words and bones", en *Art and Design*, Vol. 10, Núms. 7/8, Londres, julio/agosto de 1995.
- García Canclini, Néstor. "Rethinking Identity in Times of Globalization", en *Art and Design*, Vol. 10, Núm. 7/8, Londres, Julio y agosto de 1994.
- Gevers, Ine, et al. "Cultural Identity: Fiction or Necessity", en *Third Text*, Núm. 18. Londres, primavera de 1992.
- Gilroy, Paul. "It Ain't Where You're From. It's Where You're At...", en *Third Text*, Núm. 13, Londres, invierno de 1990-91.
- Ginzburg, et al. "Inter/diciplinarity", en *Art Bulletin*. Vol. LXXVII, Núm. 4, Londres, diciembre de 1995.
- Gómez-Peña, Guillermo. "Irbid America", en *National Review of Live Art Bulletin*, Londres, octubre de 1993.
- González Ochoa, César. "Apuntes sobre la identidad colectiva. Una lectura de Castoriades", en *Utopías*. Núm. 7, México, septiembre-octubre de 1990.

- Groys, Boris. "The Global Issue: A Symposium", en *Art in America*, Núm. 7, Nueva York, julio de 1989.
- Hyuk, Um. "Kwangju", en *Poliéster*, Vol. 5, Núm. 16, México, otoño de 1996.
- Kapur, Geeta. "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories", en *Third Text*, Núm.11, Londres, verano de 1990.
- Kirshenblatt-Gimblett, *et al.* "Art & Nacional Identity: A Critic's Symposium", en *Art in America*, Nueva York, Núm. 21, septiembre de 1991.
- Mcevilley, Thomas. "Arrivederci Venice. The Third World Biennials", en *ArtForum*, Vol. XXXII, Núm. 3, Nueva York, noviembre 1993.
- Medina, Alvaro. "Las nuevas y viejas estrategias", en *Arte en Colombia*, Núm. 34, Bogotá, 1987.
- Mesquita, Ivo y Hollander, Kurt. "Editorial", en *Poliéster*, Vol. 5, Núm. 16, México, otoño de 1996.
- Mosquera, Gerardo. "Cambiar para que todo siga igual", en *Lápiz*, Núm. 111, Madrid, abril de 1995.
- , "Posmodernidad, arte y política en América Latina", en *Art Nexos*, Núm. 22, Bogotá, octubre-diciembre de 1996.
- Nuez, Iván de la. "El arte de las políticas exóticas. Una cosa y la otra", en *Lápiz*. Núm. 11, Madrid, abril de 1995.

-----, "Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo", en *Lápiz*. Num. 132, Madrid, mayo de 1997.

-----, "Una cosa y otra", en *Lápiz*, Núm. 111, Madrid, abril de 1995.

Pagel, David. "Rubén Ortiz-Torres", en *Bomb*, Núm.70, Nueva York, invierno de 2000.

Papastergiadis, Nikos. "Restless Hybrids", en *Third Text*, Núm. 32, Londres, otoño de 1995.

Pedrosa, Adriano. "Whitney", en *Poliéster*, Núm. 16, México, otoño de 1996.

Pérez Villén, Luis Ángel. "Los pliegues del sentido", en *Lápiz*, Núm. 113, Madrid, junio de 1995.

Pointon, Marcia. "Pricing or prizing Potencial in the 1990s" , en *The Art Bulletin*, Núm. 1, Vol. LXXIX, Londres, marzo de 1977.

Poliéster. "Entrevista a Ivo Mesquita", en *Poliéster*, Núm. 4, México, invierno de 1993.

Poliéster. "Entrevista a Ramis Barquet", en *Poliéster*, Núm. 10, México, otoño de 1994.

Purdom, Judy. "Mapping Difference", en *Third Text*, Núm.32, Londres, otoño de 1995.

Richard, Nelly, "Alteridad y descentramientos culturales", en *Revista Chilena de Literatura*, Nun. 42, Santiago, 1993.

Romano, Gianni. "Un sistema mal convenido", en *Lápiz*, Núm. 117, Madrid, octubre de 1995.

Rosler, Martha, "Money, Power and the History of Art", en *The Art Bulletin*, Núm.1, Vol.LXXIX, Londres, marzo de 1977.

Sánchez, Osvaldo. "José Bedia, la restauración de nuestra alteridad", en *Third Text*, Núm. 13, Londres, invierno de 1990-91.

Sullivan, Eduard. "Pintura mexicana de hoy: Tradición e innovación", en *Viva el arte*, Vol. V, México, invierno de 1989.

Tovar F., Gil. "Nacionalismo en el arte", en *Universitas Humanista*, Núm. 3, Bogotá, julio de 1972.

Valdés, Adriana. "Alfredo Jaar: imágenes entre culturas", en *Arte en Colombia internacional*, Núm.42, Bogotá, diciembre de 1989.

Vidal, Carlos. "Comentario sobre el multiculturalismo de los señores Jan Hoet, Bonito Oliva, Hubert Martin y Dan Cameron", en *Lápiz*, Núm.111, Madrid, abril de 1995.

Zavala, Lauro. "Identidad y cultura en América Latina. Publicaciones recientes", en *Archipiélago*, Núm. 5, México, enero-febrero de 1996.

## Figuras



Figura # 1. Tablero del juego de Serpientes y Escaleras. Impreso en cartón, 30 x 40 cm. Dominio popular, México.



Figura # 2. Tablero de juego hindú, 1834 Gujarat, Colección del Museo Calico Museum of Textiles, Ahmadabad.



Figura # 3. Tablero de juego hindú, siglo XIX Rajastán, Colección Victoria & Albert Museum, Londres.

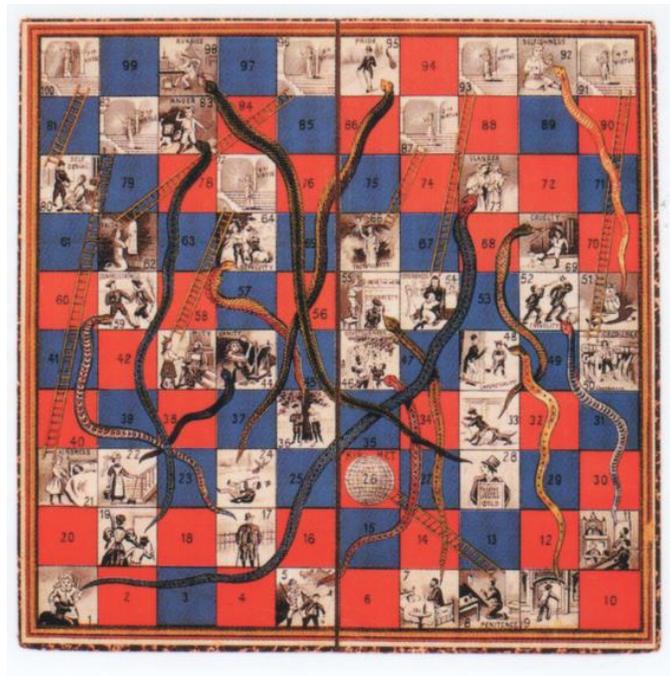


Figura # 4. Tablero de juego del "Destino", 1895 Inglaterra, Colección del Bethnal Green Museum of Childhood, Londres.



Figura # 5. Silvia Gruner, *El vuelo*, 1989  
Instalación en el ex convento del Desierto de los Leones, Ciudad de México.

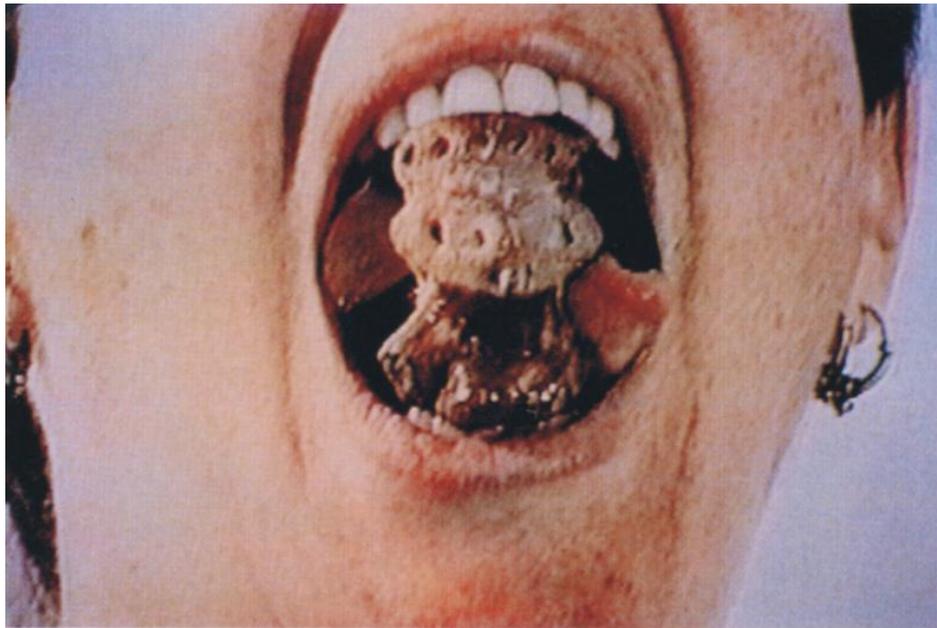


Figura # 6. Silvia Gruner, *In Situ*, 1995  
Video 14 min.



Figura # 7. Silvia Gruner, Cubiertos, 1996 (detalle).  
Fotografía a color 140 x 100 cm.  
Instalación en la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato.

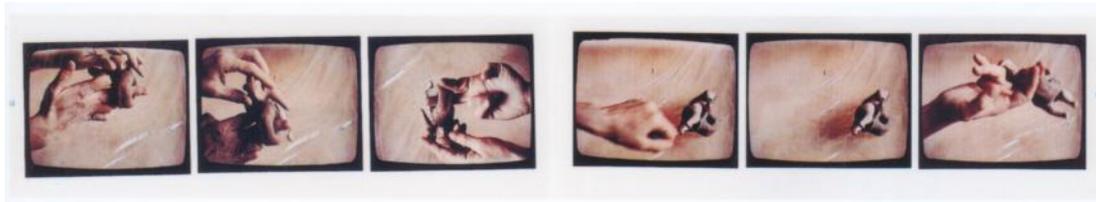


Figura # 8. Silvia Gruner. No jodas con el pasado porque te puedes embarazar, 1995  
Fotografía a color 41 x 51 cm c/u (serie de 9).



Figura # 9. Rubén Ortiz, La diabla cola loca, 1997  
Polímero sobre poliéster (ejecutado por Ricardo Torres), 196.25 x 481.25 cm.



Figura # 10. Rubén Ortiz, Tacos ovni/NASA Tacos, 1993  
Ciudad de México. Fotografía impresa en Fujiflex SG, 50 x 60 cm.



Figura # 11. Rubén Ortiz, Patria o muerte, venderemos/ Art & its Double:  
Sandino and Mickey in a Restaurant, 1991  
Ciudad de México. Fotografía impresa en Fujiflex SG, 50 x 60 cm.



Figura # 12. Rubén Ortiz, Bart Sánchez, 1993  
Óleo sobre conglomerado, 48.75 x 40.00 cm.



Figura # 13. Francis Alÿs, El colector, 1991-1992  
Documentación fotográfica, en colaboración con Felipe Sanabria,  
Ciudad de México.



Figura # 14. Francis Alÿs, Turista, 1996  
 Documentación fotográfica, Ciudad de México.



Figura # 15. Francis Alÿs, La gotera, 1995  
 Documentación fotográfica, São Paulo.



Figura # 16. Francis Alÿs, El loop, 1997  
The loop, iNSITE97, San Diego.

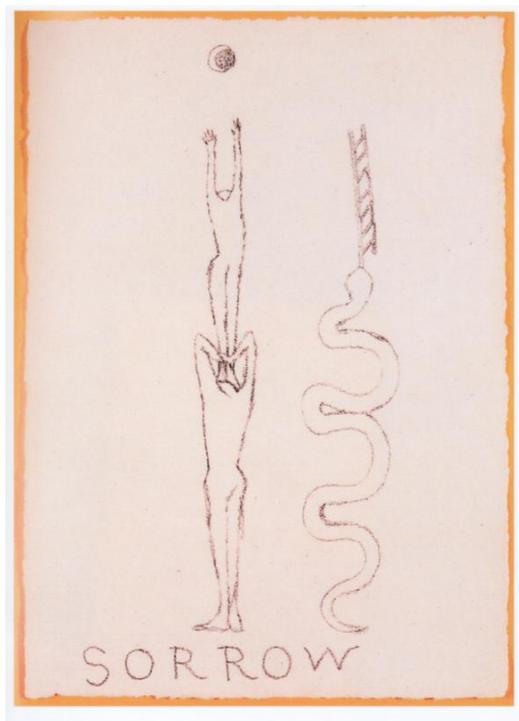


Figura # 17. Francesco Clemente, Sorrow, 1994  
Grabado al agua fuerte, impreso por Meter Kneubühler, en papel vitela hecho a mano, 29.00 x 20.50 cm, Zurich.