



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Sociología del campo escultórico en México (estudio de dos casos según el modelo de Pierre Bourdieu)”

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Jesús Fernando Márquez Franco

Director de Tesis: Dr. Víctor Fernando Zamora Águila

México, D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

“Sociología del campo escultórico en México (estudio de dos casos según el modelo de Pierre Bourdieu)”

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Jesús Fernando Márquez Franco

Director de Tesis: Dr. Víctor Fernando Zamora Águila

AGRADECIMIENTOS

Gracias por la vida y el tiempo que me ha sido dado para estudiar, trabajar, buscar y encontrar.

Gracias a mi familia por su amor y apoyo incondicional, porque ellos me han dado todo lo necesario para crecer como ser humano.

Gracias a mis amigos y a mis compañeros por su consejo, paciencia y por todo lo que compartimos.

Gracias a mis maestros porque más que el conocimiento académico es la enseñanza de vida lo que de ellos conservo.

Gracias a la UNAM y a todos los que la han hecho posible, por la oportunidad de ser universitario.

ÍNDICE

Introducción. 6

CAPITULO UNO: UBICACION DEL CAMPO ARTISTICO MEXICANO

1.1.- Sobre la estructura socioeconómica en México. 9

1.2.- Lugar asignado al arte. 15

1.3.- Sobre el campo artístico. 21

1.4.- Sobre el consumo del arte. 34

CAPITULO DOS: ANALISIS DE DOS CASOS PARTICULARES

2.1.- Manuel Marín. 56

2.2.- Abraham Cruzvillegas. 65

Conclusiones. 74

Anexo I. 77

Anexo II. 80

Anexo III. 83

Anexo IV. 88

Bibliografía. 93

INTRODUCCION

El presente trabajo surgió a partir de tres motivaciones personales.

La primera fue tratar de organizar y aterrizar el conocimiento y las habilidades que adquirí durante mi formación de manera escrita, gracias a un trabajo de investigación que me permitiera ubicar mi actividad como artista visual en México. De esta forma surgió mi interés por trabajos sobre sociología, específicamente, la enfocada al arte.

La segunda motivación fue el poder analizar mi actividad como artista, así como mi producción en potencia: articularla, desarrollarla, y reflexionar ordenadamente sobre ella. De aquí se desprende un análisis de dos casos particulares, dos artistas y sus respectivos ejercicios a modo de ejemplificar mi análisis.

La tercera motivación fue el concluir el ciclo de formación que inicié en el año 2000: Licenciatura en Artes Visuales, para dar paso a otros ciclos.

La situación que dió paso a las anteriores motivaciones fue la que viví al concluir mis estudios en artes visuales, ésta se caracterizó por la presencia de muchas dudas, muchas lagunas. Dicha situación constantemente me llevó a preguntarme: ¿Y ahora qué?

La respuesta fue el tratar de establecer un mapa teórico que me permitiese en un inicio **Ubicar la situación actual del campo artístico mexicano**. Dado mi interés -que consideré necesario- en definir cual era *mi realidad* de entre todas las posibles, decidí abordar este ejercicio de auto ubicación reflexionando *sobre la estructura socioeconómica en México, sobre el*

*lugar asignado al arte, sobre el campo artístico, y sobre el consumo del arte*¹. El enfoque es eminentemente sociológico, ya que las reflexiones se articulan con base en algunos trabajos específicos de Pierre Bourdieu, Néstor García Canclini, Jean Baudrillard y Juan Acha, entre otros.

La decisión de tomar algunos trabajos de Pierre Bourdieu como modelo para el presente trabajo no fue algo premeditado, la lectura de otros trabajos me llevó a conocerlo. Este primer contacto motivó mi búsqueda de su obra (solamente accedí a traducciones al español ó al inglés), que terminó por darme varias herramientas teóricas que consideré suficientemente valiosas y útiles como para considerarlas un modelo para mi análisis.

Posteriormente traté de **Analizar las estructuras internas de las prácticas plásticas objetuales producidas en México recientemente**. El título del presente trabajo, "Sociología del campo escultórico en México" dice mucho del campo que deseo ubicar, y en el cual de alguna manera me formé, pero hay que aclarar que el término "escultura" no es el más idóneo para referirse a la obra *Indio* de Abraham Cruzvillegas como tampoco a la obra *De la torre a la luna* de Manuel Marín. Mas allá de lo anterior, lo importante fue: Conocer a dos artistas mexicanos activos, por medio de imágenes, exposiciones, libros, catálogos, etc; así como por medio de una entrevista personalizada. Posteriormente definir *Uno*: Procedencia social, habitus y posicionamiento en el campo artístico mexicano. *Dos*: Tomas de posición en el espacio de las obras.²

Desde luego que dos casos no son suficientes para analizar la producción "escultórica" actual en México, pero espero que basten para llevar a buen término los objetivos del presente trabajo.

¹ Títulos correspondientes a los cuatro puntos del primer capítulo del presente trabajo: "Ubicación del campo artístico Mexicano".

² El análisis de ambos casos corresponde a los dos puntos del segundo capítulo "Análisis de dos casos particulares".

Finalmente, y con un carácter subjetivo, me propuse **Llegar a una conclusión sobre los alcances del análisis sociológico del arte.** Esto es: una vez acercándome al enfoque, conociéndolo, aplicándolo, y asumiéndolo, ¿Qué caminos ha abierto, y que caminos ha cerrado para el desarrollo de mi actividad artística?³

Todo lo anterior me pareció necesario para, en un futuro, poder **Proyectar una serie plástica objetual propia con base en el presente trabajo.** Mi formación estuvo enfocada eminentemente en la producción de obra. El presente trabajo trata de articular los elementos que le den sustento a una producción en potencia.

³ Propio de las “conclusiones”.

CAPITULO UNO

UBICACION DEL CAMPO ARTISTICO MEXICANO

1.1.- Sobre la estructura socioeconómica en México

Este primer punto es parte del "primer objetivo de la sociología del arte, que es estudiar procesos artísticos totales; es decir, la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público"⁴ en el marco de la sociedad mexicana de frente al tercer milenio.

De inicio me gustaría introducir un concepto cuya amplitud confiere buena carga de complejidad dada la amplitud y uso indeterminado que se le ha dado. Sin embargo, es un ejemplo perfecto para ubicar un poco más la situación socioeconómica actual de nuestro mundo: *Globalización*.

Específicamente, se entiende que surge de *la Liberalización, la Privatización y la Desregulación*, para hacer más claro lo anterior cito a Humberto Muñoz García:

La primera [la Liberalización] como principio fundamental de la economía liberal desde sus creadores (Adam Smith y David Ricardo), la segunda [la Privatización] conforme al criterio también propio de esa economía según la cual el Estado debe sustraerse de ésta porque las fuerzas del mercado garantizan de mejor manera la asignación de los recursos disponibles, y la tercera [la Desregulación] reafirmando lo anterior, como algo que no en pocas veces los antecede.⁵

De acuerdo al autor, en una generación México pasó de la utopía del socialismo a las políticas neoliberales más conservadoras que se muestran claramente en el TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte), siendo éste parte de la reformulación del modelo de desarrollo económico que

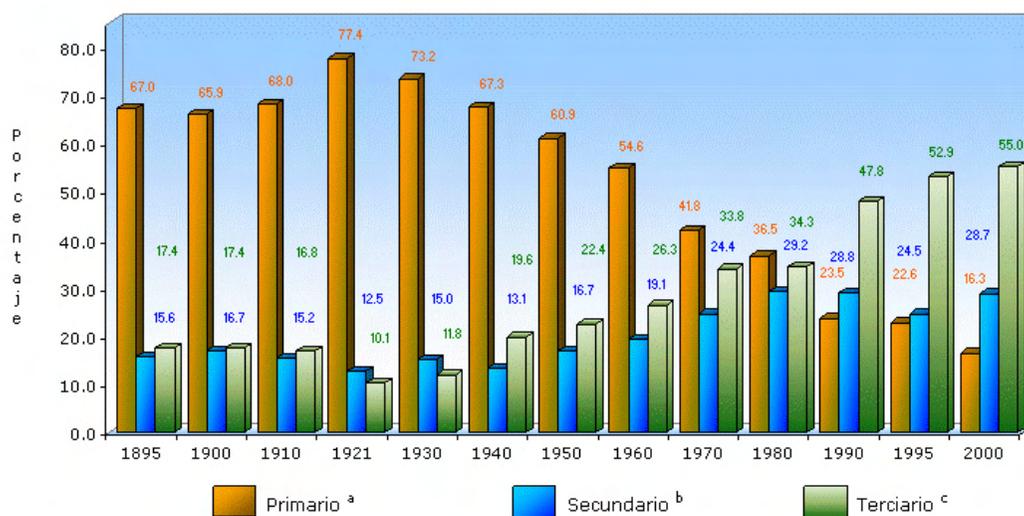
⁴ Silberman, A, Pierre Bourdieu y otros, *Sociología del Arte*. Para ampliar la cita ver pp. 33, 34 y 35.

⁵ Muñoz García, Humberto, *La Sociedad Mexicana de frente al tercer milenio*, p. 21.

inició en el sexenio de Miguel de la Madrid, la cual "rompe con la tradición implícita en el proyecto estatista, basado en el dirigismo, y en una pauta de crecimiento hacia dentro"⁶ que se acelera y consolida a partir de 1988 con Carlos Salinas de Gortari.

Este proyecto, que se articuló alrededor de una reforma financiera y fiscal -la Privatización, la Desregulación y la inserción del país a la economía internacional mediante la apertura de los mercados- sin duda ha modificado nuestras opciones laborales, como lo muestra la siguiente gráfica:

Distribución porcentual de la Población Económicamente Activa (PEA) ocupada según sector de actividad, 1895 a 2000



NOTA: De 1895 a 1930 no se hace referencia a ningún corte de edad para determinar la PEA; desde 1940 a la fecha, con excepción de 1960, todas las personas de 12 y más años son consideradas económicamente activas; para 1960 la PEA se constituye por la población de 8 y más años de edad. Para 1950 se especifica que además de las personas ocupadas se incluye a quienes estaban desocupadas en el periodo de 12 semanas antes del levantamiento censal. Para 1990, 1995 y 2000, los datos se refieren a la población ocupada.

^a Agrupa actividades relativas a agricultura, ganadería, silvicultura, caza y pesca.

^b Reúne actividades referentes a minería, extracción de petróleo y gas, industria manufacturera, electricidad

^c Se refiere a actividades relacionadas con el comercio, transporte, gobierno y otros servicios.

FUENTE: INEGI. *Censos de Población y Vivienda, 1895-2000*.
Para 1995: INEGI. *Conteo de Población y Vivienda*.

Miércoles, 06 de Septiembre de 2005

⁶ *Ibíd.*, p. 170.

No cabe duda que la variación histórica que muestran los 3 sectores para 1990 está determinada por el TLCAN; al respecto observa Néstor García Canclini:

Los acuerdos de libre comercio que propician una mayor integración económica (el TLC entre México, EU, y Canadá, el Mercosur, y otros convenios que se gestionan entre varios países latinoamericanos) *se ocupan poco de las posibilidades y los obstáculos que colocan la creciente desintegración social y la baja integración cultural en el continente*. Las políticas culturales de cada país y los intercambios con los demás se siguen trazando como si la globalización económica y las innovaciones tecnológicas no estuvieran reorganizando las identidades, las creencias, y las formas de pensar lo propio y los vínculos con los otros.⁷

La anterior cita nos habla de la importancia y de algunas consecuencias y efectos que tienen las decisiones económicas, financieras y políticas en los ciudadanos, en nuestra vida social. Lo mismo sucede con los siguientes puntos:

- **Desigualdad.** En México se estima que viven 50 millones de personas en la pobreza. En México vive el hombre más rico del mundo. Los pobres ganan menos de 2 dólares al día y el monopolio Slim (Telmex, Telcel, Sanborns, Sears, Cigatam; por mencionar algunas empresas) ingresa 27 millones de dólares diarios aproximadamente.⁸ La desigualdad se vive de muchas maneras, aunque la económica resulta evidente: ¿Cómo alimentar a una familia, darle los servicios más básicos y vivir dignamente con 45.24 pesos diarios?⁹ Me es difícil entender qué trabajo merece generar un mayor o menor ingreso, la disparidad tan incomprensible en cuanto a cifras en los salarios de funcionarios públicos, empresarios, accionistas, profesores, policías, artesanos, etc;

⁷ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, pp. 166 y 167.

⁸ Revista *El Chamuco del averno*, número 132, del 24 de septiembre del 2007, del artículo “Los milagros del señor Slim” por Federico Arreola.

⁹ *Ibíd.* Salario mínimo general 2005.

es enorme, pero desde luego esto no funciona por “merecimientos”, sino por otro tipo de valoraciones que la sociología puede ayudarnos a vislumbrar.

- **Dependencia.** El hecho de que la distribución del valor de la exportación de mercancías por principales países de destino se incline hacia EUA un 87.6% (2004) reafirma nuestra dependencia, es decir; México no avanza, ó al menos, no lo hace sólo. El hecho de que el sector económico que mayor inversión obtuvo entre estos años fuera la industria manufacturera muestra el lugar que nos han asignado desde afuera, y consecuentemente esto influye en las políticas laborales y financieras internas así como en las expectativas educativas y la orientación del sector privado, sumando a lo anterior que es de EUA de donde provienen el 56.2% de las importaciones (2004).¹⁰

Hechos como éstos, presentes tanto en México como en el resto de Latinoamérica en distintos grados de intensidad, son parte del marco socioeconómico que define las desigualdades, los intereses a corto plazo de ciertos grupos, una falta de perspectiva nacional e histórica y/o una incapacidad debida a la corrupción de las autoridades que destacan en los rubros del escándalo mediático, la transa, y otras necesidades políticas.

Dice Pierre Bourdieu que la sociología confronta sin cesar al que la practica con duras realidades: desencanta.

En ese sentido, aunque “la salida del PRI del poder fue, paradójicamente, el cambio sexenal de administración más tranquilo de los últimos 24 años”¹¹ y aunque “no hubo conflicto con empresarios (1976), control de cambios y expropiación (1982), divisiones en el PRI; severos cuestionamientos en torno al resultado electoral (1988) o revueltas indígenas y

¹⁰ Información proveniente de la publicación electrónica *México de un vistazo edición 2005*, www.inegi.gob.mx

¹¹ Elizondo Mayer, Carlos, *Visión de México y sus Artistas*, pp. 25 y 26.

asesinatos políticos (1994)”¹², la alternancia no implicó el cambio que nos vendió el ex candidato ahora ex presidente Vicente Fox Quesada, quien nos ha mostrado que dicho cambio político-social no sólo depende de un actor político o de un grupo determinado, sino de una maraña de diversas relaciones e inercias. Al respecto Bourdieu expresa:

La evidencia de la individualización biológica impide ver que la sociedad existe en dos formas inseparables: por un lado las instituciones que pueden tomar la forma de cosas físicas, como monumentos, libros, instrumentos, etc; por otro lado, las disposiciones adquiridas, las formas duraderas de ser o de actuar que encarnan en cuerpos (que yo [Bourdieu] llamo *habitus*). El cuerpo socializado (lo que se llama individuo o persona) no se opone a la sociedad, es una de sus formas de existencia.¹³

Lo anterior me habla de la importancia que tienen nuestras disposiciones personales en nuestra sociedad ¿Cómo pedir al gobierno que solucione o aligere mi existencia cuando yo mismo no actúo para lograr lo anterior?, Al respecto, García Canclini observa y propone:

Los políticos son los nuevos filósofos: dictaminan qué debe entenderse por real, qué es lo posible, cuáles son los límites de la verdad. Se me ocurre que nuestra primera responsabilidad es rescatar éstas tareas propiamente *culturales* de su disolución en el mercado o en la política: repensar lo real junto con lo posible, distinguir la globalización de la modernización selectiva, reconstruir desde la sociedad civil y con el Estado una multiculturalidad democrática.¹⁴

Resulta muy ambicioso el rescate de “éstas tareas propiamente culturales” que propone el Maestro Canclini y sin embargo es lo que pretendo con el presente trabajo, aunque tengo que admitir que mis motivos no son la conciencia y la responsabilidad social, los míos son mas prácticos y de uso personal.

¹² *Ibíd.*

¹³ Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, p. 88.

¹⁴ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, p. 214.

He decidido entender mi realidad socioeconómica como una *lucha* "cuyas formas específicas habrá que buscar en el recién llegado que trata de romper los cerrojos de derecho de entrada, y en el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia"¹⁵

Para alguien que ha decidido dedicarse a las artes visuales, resulta necesario reconocer *la lucha* permanente de nuestra sociedad, así como saber que las artes no son ajenas a este terreno que tan solo he esbozado.

A manera de ejemplificar mi *lucha*:

- En el momento en que escribía esto, era parte de la población económicamente activa (en edad de trabajar) desocupada, aunque he de aceptar que fue más por convicción que por alguna determinación propia del marco socioeconómico; convicción en *el valor* del capital cultural del que deseo participar. Sin embargo, es innegable que ante la falta de una renta que me permitiera llevar por más tiempo *la vida de artista* (visual), he requerido una actividad -adicional y a veces ajena al arte- que me ha permitido solucionar mis necesidades materiales más inmediatas (últimamente las actividades han sido dar clases de Inglés, dar clases de violín, y tocar en bodas y misas). Resulta ser una constante entre todos mis compañeros de generación ya que hemos encontrado difícil el vivir de las Artes Visuales.

Finalmente, he de aclarar que la lucha a la que me he referido no es algo que deba remitir a alguna militancia, a alguna ideología, o a algún acto reaccionario, me refiero a la lucha como condición de la vida misma, de la vida en sociedad, de nuestra economía; la lucha existe en muchas formas, la cuestión radica en como asumirla.

¹⁵ Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, p. 135.

1.2.- Lugar asignado al arte

Quisiera abordar este punto bajo el marco de 3 mensajes que encontré en la página del CONACULTA (www.cnca.gob.mx), el primero del ex Presidente de la República Vicente Fox Quesada, el segundo del ex Secretario de Educación Pública y el tercero de la ex Presidenta del CONACULTA.

Mensaje del Presidente de la República

La cultura de un pueblo es la expresión de su historia y la fuente de su identidad. Es lo que le da su lugar en el mundo y construye civilización. Es lo que nos permite preservarnos como nación.

El primer párrafo del mensaje evidencia 5 definiciones que nos ofrece de la *cultura de un pueblo*, éstas son:

- **Como expresión de su historia.** Sin duda nuestra cultura existe gracias a muchísimas personas, acciones, e instituciones que tuvieron lugar a lo largo de lo que conocemos como historia. Sin embargo, personalmente, el termino "expresión" me parece muy corto para explicar ciertos fenómenos artísticos. "Expresión" no le hace justicia a, por ejemplo, el hecho de que todo el centro histórico esté construido sobre lo que algún día fue la gran Tenochtitlan, ciudad que maravilló a los pocos españoles que tuvieron la oportunidad de apreciar en todo su esplendor –caso de Bernal Díaz del Castillo, cronista de la conquista de México-. Tanto las construcciones como la Catedral metropolitana, el Palacio Nacional, como los restos del Templo Mayor son considerados por la gran mayoría de mexicanos como patrimonio Nacional, símbolos invaluable que nos definen como pueblo, pero de ninguna manera puedo considerarlos una mera "expresión" ajena a la lucha de los Mexicas para consolidarse como la cultura dominante de la Mesoamérica de su época, lucha que requirió de sus dioses, dioses

que dentro de su cosmogonía tenían gran influencia en sus victorias, dioses como Tláloc y Huitzilopochtli, a quienes estaba dedicado el templo Mayor. Sin embargo, para los Españoles el tal Quisilobos¹⁶ no era mas que un diablo (palabras de Cortés) cuyo templo necesariamente debía ser destruido, para que la santa cruz tomara su lugar, siendo esto razón del gran número de iglesias que existen en nuestro centro histórico.

- **Como fuente de su identidad.** ¿Qué es lo que el ex presidente consideró como nuestra identidad?. Si hoy la identidad, aún en amplios sectores populares, es políglota, multiétnica, migrante, y hecha con elementos cruzados de varias culturas, como asevera García Canclini; si efectivamente nuestra identidad es una construcción que se relata, y además consideramos que:

El relato artístico, folclórico y comunicacional que la construye se realiza y se transforma en relación con condiciones socio históricas no reductibles a una puesta en escena. La identidad es teatro y es política, es actuación y acción.¹⁷

Si entendemos de esta manera nuestra identidad concuerdo con el ex presidente, sin embargo, queda la duda.

- **Como lo que le da su lugar en el mundo.** Entiendo el hecho de que nuestra cultura tenga ciertas características que la distinguen, que la alejan o la acercan a otras culturas de diversas latitudes. Sin embargo, considero que el hecho de mencionar al *mundo* nos habla de la política de apertura, global, neoliberal del gobierno; aunque nuevamente de manera muy ambigua ¿Qué es dar un lugar en el mundo? ¿Tener obras de artistas Mexicanos en las grandes casas de

¹⁶ Término usado por Bernal Díaz del Castillo para referirse a Huitzilopochtli. Ver su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

¹⁷ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, p. 132.

subastas? ¿Fomentar las ferias Internacionales de arte en México? ¿Difundir la riqueza de las culturas originarias de nuestra tierra? Todo lo anterior puede ser, pero el presente mensaje no nos lo aclara.

- **Como lo que construye civilización.** El mensaje se torna un poco vacío, quizás lo rescatable de esta definición sea el verbo construir, acción que fue ejecutada en el caso de la biblioteca Vasconcelos durante su sexenio.
- **Como lo que nos permite preservarnos como nación.** Si, la cultura es uno de los elementos que le da cohesión a una sociedad natural de hombres, como también lo son la unidad del territorio, de origen, de historia, de lengua, etc. Lo anterior según el diccionario escolar, ahora bien, según Néstor García Canclini:

Una nación se define poco a esta altura por los límites territoriales o por su historia política. Más bien sobrevive como una *comunidad interpretativa de consumidores*, cuyos hábitos tradicionales –alimentarios, lingüísticos- los llevan a relacionarse de un modo peculiar con los objetos y la información circundante en las redes internacionales. Al mismo tiempo hallamos comunidades internacionales de consumidores –ya mencionamos las de jóvenes y televidentes- que dan sentido de pertenencia donde se diluyen las lealtades nacionales.¹⁸

Bajo esta luz nuevamente me parece muy acertada la definición del ciudadano presidente, ya que sin decirlo, ni pensarlo, y tal vez sin admitirlo, evidencia que la *cultura del consumo* en parte nos permite preservarnos como nación.

Ahora mostraré el resto del mensaje que es un desarrollo de las definiciones expuestas:

¹⁸ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, pp. 65 y 66.

El patrimonio, las expresiones y el potencial culturales de México son verdaderamente extraordinarios, únicos. México tiene una cultura con raíces milenarias y un caudal de talento y creatividad que baña todos los campos del quehacer cultural. Las más de sesenta lenguas indígenas que se hablan a lo largo del territorio no son sino un botón de muestra de la riqueza de nuestro país. Contamos con un incomparable legado histórico y cultural, construido a lo largo de siglos. Nuestra patria ha sido cuna de artistas y creadores en todos los campos, que han destacado entre los mejores del mundo. La cultura es pues uno de los más preciados tesoros con que contamos las y los mexicanos.

De lo anterior, cabe rescatar el concepto "Patrimonio" como: "en cierta medida conciencia valorativa de lo que se ha heredado"¹⁹; por lo que no hay que descartar un patrimonio en abstracto (que solamente existe en la conciencia).

Federico Reyes Heroles encontró que el 97% de los mexicanos afirman que debe de conservarse lo antiguo (esto es ejemplo de la conciencia valorativa de lo que se ha heredado), y que a su vez, el 80% piensa que la modernidad no justifica la destitución de lo viejo. Esto último resulta interesante ya que al ser lo antiguo, (lo heredado) asociado a la cultura que debe ser preservada (que a su vez es *expresión* de nuestra historia: "cultura con raíces milenarias" ó "uno de los más preciados tesoros"), no nos sorprende que ese mismo porcentaje de Mexicanos sea indiferente ó desconozca arte contemporáneo.

Hoy florecen y conviven en todo el país múltiples y variadas manifestaciones artísticas y culturales. La democracia y el clima de libertades que caracteriza al México de inicios del siglo XXI son tierra fértil para la creatividad y la pluralidad en las formas de expresión. Esta diversidad fortalece aún mas nuestra riqueza cultural y artística, y contribuye a consolidar los valores de respeto y apertura de nuestra sociedad.

Mi gobierno está comprometido a garantizar sin cortapisas los espacios de expresión que demanda el México de nuestros días. Estamos convencidos de que el arte y la cultura forman parte fundamental del desarrollo integral de cada persona.

¹⁹Reyes Heroles, Federico, *Sondear a México*, p. 72.

La defensa de nuestro legado y de los derechos culturales nace de la propia sociedad. Por ello, en este *Programa Nacional de Cultura 2001-2006* estamos ampliando y fortaleciendo la participación del ciudadano en este importante ámbito del desarrollo humano. El México de hoy es un México basado en el respeto, donde las libertades de creación y de expresión no admiten la exclusión ni la censura.

Los mexicanos nos sentimos orgullosos de nuestro patrimonio cultural, que es la fuente de nuestra identidad. Como rasgo distintivo de México ante el mundo, queremos que se cuide y se proteja para que siga siendo ese marco de referencia para toda la nación.

La cultura es tarea de todos, y por eso nos hemos planteado ciudadanizar las políticas culturales. El cuidado, la difusión y la fuerte promoción de la cultura son objetivos centrales de mi gobierno, y pueden estar seguros de que de ninguna manera vamos a fallar.

Finalmente el ex presidente Fox deja claros dos puntos para entender su visión explícita de cultura:

- 1) Su política cultural: Ciudadanizar, hacer participar a la gente, a la iniciativa privada, etc.
- 2) Sus objetivos culturales: El cuidado, la difusión y la fuerte promoción de la cultura.

Mensaje del secretario de la SEP

En lo que respecta a su mensaje, el fomento a la lectura fue una de sus prioridades: "convertir a México en un país de lectores". Esto fue consecuente con la meta de "colocar al patrimonio cultural nacional, tangible e intangible, como motor de un desarrollo [que] permita concebir el futuro y orientar el crecimiento", es decir; "Que su riqueza cultural [la de México] sea fuente de desarrollo".²⁰

²⁰ Citas extraídas de su mensaje.

Mensaje de la presidenta del CONACULTA

En tanto al mensaje de la ex Presidenta del CONACULTA, ella mostró como su meta el que “la cultura esté en tus manos”, bajo la premisa de que “para el gobierno de la República la cultura es un derecho fundamental de los mexicanos y constituye una prioridad en la agenda nacional del desarrollo, esto a su vez garantiza el derecho a la crítica y la libertad de creación y de expresión”.²¹

Esto fue lo que planteó el *gobierno del cambio* en tanto a la cultura en México, por medio de los 3 mensajes referidos (no hace falta redundar en el hecho de que los 3 mensajes tienen bastantes coincidencias ya que parten del mismo *programa*).

De manera general queda claro que las políticas culturales de nuestro Estado siguen centradas en la preservación de patrimonios monumentales y folclóricos, y en promover las artes cultas que están perdiendo espectadores (plástica, teatro, música clásica). Así mismo:

Las acciones públicas respecto de las industrias electrónicas se redujeron al privatizar radios, canales de televisión y otros circuitos de difusión masiva, en los cuales se había intentado sostener –casi siempre con poco éxito– programas artísticos e informativos que representarán la diversidad cultural.²²

La comprobación de que el *programa nacional de cultura 2001-2006* se llevará a cabo rebasa los límites del presente trabajo, sin embargo deseo compartir una cita de Abraham Cruzvillegas sobre los grupos y colectivos en México:

La gestación y fin de los movimientos artísticos grupales en México no ha existido independiente a la administración cultural; la divergencia ha sido históricamente encauzada y legitimada a posteriori; la autonomía de los proyectos culturales críticos del poder (ó ajenos al mismo) ha sido ignorada metódicamente,

²¹ Citas extraídas de su mensaje.

²² García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, p. 171.

y no ha sido sino hasta el desgaste o la desaparición de los artistas que se les invoca.²³

Esta es una cita de un texto publicado al inicio del sexenio de Fox, así que no puede reflejar los resultados del *programa*, pero aún sirve como referencia para entender a qué responden las políticas del *programa*, para confrontar la experiencia de un artista Mexicano activo con lo dicho en los mensajes, para poner en duda las afirmaciones presentes en éstos, y también para tratar de eludir la afirmación de que “nadie tiene ganas de ver al mundo social tal como es [y] hay muchas maneras de negarlo, ahí esta el arte, evidentemente.”²⁴

Sirva esto como introducción al campo del arte, mismo que abordaré a continuación

1.3.- Sobre el campo artístico

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual, hay que situar al artista y a su obra en el sistema de relaciones constituido por agentes sociales directamente vinculados con la producción y la comunicación de la obra. “Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos es el *campo cultural*”.²⁵

Siendo así, me parece pertinente reconocer desde el inicio de este punto **la creencia que necesariamente tengo en el valor de algo²⁶ que está en juego**, respecto al campo artístico, porque “para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada

²³ *Escultura Mexicana- de la academia a la instalación*. Del texto “Sonrisas en el tiempo” de Abraham Cruzvillegas, p. 345.

²⁴ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, p. 64.

²⁵ Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, p.18. Introducción por Néstor García Canclini.

²⁶ Ese **algo** lo trataré de definir posteriormente.

de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego”.²⁷

Estos *habitus* –que son el producto de condicionamientos sociales asociados a la situación correspondiente- entendidos como “formas estructuradas, principios generadores de prácticas distintas y distintivas [...] y también como estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos diferentes. Producen diversidades, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien o lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc. Así, por ejemplo; el mismo comportamiento o el mismo bien, puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero”²⁸, estos *habitus* son el estado **encarnado** del *capital cultural*.

Otro estado que Bourdieu distingue del *capital cultural* es el **objetualizado** que se refiere a las cosas susceptibles a ser poseídas, tales como instrumentos científicos, obras de arte, etc.

Un tercer estado del *capital cultural* es el **institucionalizado**, las escuelas, los museos, títulos, diplomas, etc.

Respecto al sistema educativo e instituciones sociales Bourdieu observó en *Cultural Reproduction and Social Reproduction*²⁹ la importancia de la *herencia* del capital (entendido en 3 formas mencionadas a continuación), pasado de generación en generación; esta *herencia* determina en gran medida el éxito o el fracaso en un sistema educativo estratificado que *contribuye* de manera eficiente en la reproducción de la estructura social desigual en tanto a acceso y adquisición de un capital específico.

²⁷ Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, pp. 136-137.

²⁸ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, pp. 35 y 36.

²⁹ *Cultural Reproduction and Social Reproduction* Bourdieu and Passeron. In Richard K. Brown (Ed.), *Knowledge, Education and Cultural Change*. London: Tavistock. Referencia tomada del sitio [Web en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org).

Los tres estados del *capital cultural* expuestos sirven como referencia para el estudio del campo artístico mexicano, sin embargo, cabe mencionar que dicho *capital* es sólo una de las 3 formas del capital que Bourdieu distingue:

- *Capital económico.*
- *Capital social.*
- *Capital cultural.*

Las tres formas del capital son interdependientes, y las tres son factores para la conformación y el entendimiento del campo artístico, no es posible hablar de una forma sin implicar a las otras; sin embargo, para fines del presente punto me enfocaré principalmente a la forma *capital cultural* en su estado **institucionalizado** presente en el campo artístico mexicano.

a) Escuela

Al hablar de escuela, me refiero concretamente a 2 instituciones Mexicanas muy importantes y reconocidas en la formación de artistas plásticos-visuales: La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (ENPEG).

La ENAP es parte de la UNAM, institución educativa por excelencia en México cuyo lema "Por mi raza hablará el espíritu" revela la vocación humanística con la que fue concebida³⁰. José Vasconcelos forjó este lema allá por 1920 con la visión post revolucionaria *pretendiendo significar que despertábamos de una larga noche de opresión.*

Ahora bien, para conocer un poco lo que actualmente ofrece la ENAP reproduzco la descripción de la carrera en artes visuales ofrecida en la página web de la escuela:

³⁰ Del sitio http://www.unam.mx/acercaunam_nvo/identidad/lema.html

Descripción de la carrera

En esta carrera se obtienen conocimientos de las diversas técnicas y materiales del quehacer artístico-visual, para la expresión individual o colectiva en las áreas de: pintura, escultura, estampa, dibujo, video, computación, performance y fotografía, en las que se combinan la técnica, la forma y los significados. Así, este profesionalista conoce y domina los métodos de las Artes Visuales y como producto de sus vivencias y del análisis del medio que lo rodea, trabaja en la ejecución de su obra ya sea de manera individual, o bien, en forma colectiva participando activamente en la creación plástica contemporánea, y exhibiendo su trabajo en diversos foros.

Aunque las especialidades son innumerables en el campo de las Artes Visuales, destacan las siguientes:

- Pintura mural y de caballete.
- Escultura en piedra, metal, madera y cerámica.
- Xilografía, litografía, calcografía y serigrafía.
- Investigación y docencia.

La labor de este profesionalista se lleva a cabo, por lo general, en amplios espacios según el tipo de obra a realizar; por ello, es indispensable la aplicación de las técnicas apropiadas de cada especialidad, utilizando los instrumentos y materiales adecuados. Cabe señalar que la mayoría de las actividades se realizan a pie y a veces, requieren de un considerable esfuerzo físico. Básicamente, su quehacer se orienta hacia la creación, el desarrollo, la preservación y la difusión artística de la realidad sociocultural del país, influyendo directamente en el público receptor de su obra.

El egresado de la Licenciatura en Artes Visuales es el profesionalista que trabaja en la ejecución de su obra individual o en obras colectivas en las áreas de pintura, escultura, estampa, dibujo, video, computación, performance o fotografía; o bien en obras multidisciplinarias, optando por alguna o varias de estas prácticas, a partir de su experiencia y desarrollo en los diversos talleres y de la discusión en las asignaturas teóricas que se imparten en la escuela.

La descripción es bastante extensa y describe en gran medida el contenido del plan de estudios bajo el cual estudié. La ENAP ofrece una formación con una amplia gama de posibilidades gracias al criterio de gran parte del personal docente, con la posibilidad de aprender "el oficio" del arte, así como de reflexionar acerca de la actividad misma y de la posición de uno como profesionalista.

Sin embargo ya que soy egresado de ésta escuela puedo afirmar que la necesidad de un replanteamiento de los planes de estudio es innegable. Estoy seguro de que hay varios aspectos en los que la institución puede aportar más y mejor para la adquisición de los *habitus* necesarios por parte de los egresados, para entender y ubicar nuestra posición, y para conocer el campo artístico al cual de alguna manera ya pertenecemos.

En relación con la ENPEG reproduzco lo que su proyecto académico suma:

- Tradición y rigor técnico en el oficio del artista plástico
- Enriquecimiento de la formación con espacios reflexivos
- Solidez conceptual y un alto nivel cultural
- Perspectiva interdisciplinaria
- Búsqueda de innovación permanente de los lenguajes visuales
- Contacto con maestros invitados o residentes del más alto nivel y las más diversas propuestas

A la par de su gran tradición en las técnicas de las artes plásticas. "La Esmeralda" ha renovado y ampliado su universo académico y artístico en un proyecto cuyo objetivo es formar profesionales en artes visuales, que respondan a las necesidades de una sociedad dinámica, abiertos a nuevas alternativas culturales y tecnológicas. Para ello cuenta con un currículum flexible, a través de la elección de algunas asignaturas optativas en determinados semestres, lo cual permite que cada alumno pueda y deba ir definiendo los temas y áreas de interés en la construcción de proyecto personal.

Este proyecto formativo se instrumenta básicamente a través de la metodología de Taller, con la peculiaridad de que, en general, trata de borrar las diferencias

entre teoría y práctica, puesto que todas las asignaturas son de carácter teórico-práctico, con objeto de suprimir ese tradicional divorcio entre conceptos y técnicas, reflexión y oficio, capacidad de análisis y crítica frente a la adquisición o mejoramiento preponderante de destrezas manuales.

Los estudiantes de "La Esmeralda" participan además en los proyectos y programas que el Centro Nacional de las Artes ofrece a su comunidad, como son los cursos de Extensión Académica impartidos por destacados especialistas; los concursos para la obtención de apoyos y estímulos a proyectos de perfeccionamiento, producción y titulación; los cursos curriculares de carácter interdisciplinario y la vinculación al medio artístico, por medio del contacto con reconocidos maestros invitados y el desarrollo de sus presentaciones en espacios profesionales.

Esta institución tiene su historia, pero la actual Esmeralda nació junto con el Centro Nacional de las artes en 1994, mismo año en el que se define su proyecto académico –muy enfocado al arte del mundo globalizado- arriba referido. La inversión económica fue considerable dada su infraestructura, siendo el proyecto cultural cumbre del final del sexenio de Salinas de Gortari.

Ahora bien ¿Qué sucede cuando una escuela de arte como la ENPEG resurge de tal manera? cito a Bourdieu:

Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político.³¹

La siguiente cita puede ser comparada con la situación actual de la ENAP:

El sistema del mercado del arte, expresión de la nueva sociedad industrial, con su condicionamiento comercial, la actividad frenética y la ideología del éxito, si es la causa histórica de la decadencia de las academias, al mismo tiempo ha sido y es el estímulo que hace brotar, las ilusiones, las esperanzas, y las inevitables

³¹ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, p. 321.

frustraciones en muchos jóvenes, la mayor parte de estos desaparecerán de la escena artística sin una profesión concreta, con un bagaje de amarguras y rencores, que arrastrarán consigo toda su vida, y con la conciencia de haber sufrido una burla de la sociedad en la que esperaban afirmarse como artistas, más o menos como hijos privilegiados.³²

Para redondear cito a Juan Acha:

Por desgracia América Latina sufre hoy el deterioro de la educación pública estatal y su consecuente privatización que traerá la proletarización de las clases medias, al no poder éstas pagarles a sus hijos la misma educación que ellas tuvieron. Como quiera que sea, hoy por hoy nos es imposible mejorar los efectos de nuestra educación artística, así como éste mismo. En el primer caso, porque vivimos épocas adversas a las profesiones artísticas. En el segundo caso, por no contar con teóricos, críticos e historiadores de arte muy desarrollados; estos estetólogos apenas si tienen unos pocos años entre nosotros.³³

Ciertamente, no es muy alentador encontrar correspondencias entre las anteriores citas y la realidad experimentada individualmente, y si he decidido compartirlas es por que de alguna manera me parecen justas.

El México que me tocó vivir ofrece un camino institucionalizado para la formación artística, una formación abierta a todo el que la desee tomar, estructurada según los mejores criterios educativos que históricamente han sido definidos y aplicados, con espacios e infraestructura adecuada para el aprendizaje, etc. Aunque por otro lado se asoma el hecho de que no todos tenemos acceso a una formación artística adecuada, ya que nuestro capital económico, social y cultural heredado fue algo magro, y esto es factor para decir que el arte no es una actividad que cualquiera pueda realizar, desarrollar y consolidar; se requiere más que voluntad para lograrlo, y mientras nuestra educación pública básica no esté diseñada para formar seres humanos mas que obreros, comerciantes informales, desempleados, etc; el grueso de la población nunca tendrá acceso al *capital cultural*, por ser los desheredados, y entonces serán los que cuenten con más capital heredado los que conformarán dicho

³² Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, p. 37.

³³ Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p.31.

campo, y esto no es ningún misterio, ahí está el trabajo presente en *La reproducción*, de Pierre Bourdieu, en el que analiza los mecanismos extremadamente complejos a través de los cuales la institución escolar *contribuye* a reproducir la distribución del capital cultural, y con ello, la estructura del espacio social; en la ENAP muchos maestros lo advirtieron cuando estuve estudiando, nos urgían a poner el doble de esfuerzo para adquirir el capital que supone un artista visual, para llegar a ser un *miraculé*.³⁴

Se necesita tiempo para alejarse y observarlo, para comprender que incluso la elección del “tipo de arte” a realizar está determinada por lo anterior, para responsabilizarse de la propia formación y de la de los que vendrán, un largo tiempo que puede ser reducido si se toman en cuenta principios como el *segundo principio* que a finales de 1988 una comisión de reflexión sobre los contenidos de la educación en Francia -integrada por reconocidos intelectuales Franceses- entregó como parte de lo que también se conoce como *el reporte del colegio de Francia*. Reproduzco el *segundo principio* como final de este apartado:

La educación debe privilegiar todas las enseñanzas que ofrezcan modos de pensar dotados de una validez y de una aplicabilidad general con respecto a las enseñanzas que proponen saberes susceptibles de ser aprendidos de manera también eficaz (y a veces más agradablemente) por otras vías. Hay que velar en particular porque la enseñanza no deje subsistir lagunas inadmisibles, que son perjudiciales para el éxito del conjunto de la empresa pedagógica; sobre todo en materia de modos de pensar o de saber-hacer fundamentales que, al considerarse como enseñados por todo el mundo, acaban por no ser enseñados por nadie.³⁵

b) Museos

Dado el vasto patrimonio, los museos mexicanos son cuantiosos, y muy diversos, sin embargo hay primero que reconocer que “la función fundamental

³⁴ *Miraculé*, usado por Bourdieu para remarcar el modo milagroso en el que alguien desprovisto de un capital heredado, entra a formar parte de la “nobleza” intelectual (y artística en este caso).

³⁵ Bourdieu, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, p.132.

de los museos –mas allá de su mayor o menor contribución a la difusión social del arte- sigue siendo la de legitimar y consagrar oficialmente los valores artísticos más prestigiosos”³⁶

Producto de la actividad de destacados coleccionistas y anticuarios en su gran mayoría, un gran número de museos Mexicanos se fundaron a finales de siglo XIX e inicios del XX, todos como parte del rescate y de la definición de la identidad nacional. Algunos otros son relativamente más nuevos como el actual Museo de Antropología, el Museo de Arte Moderno, el MUNAL, el MUCA, el Museo del Chopo, el Museo de Monterrey, el Museo Rufino Tamayo siendo éstos dos últimos financiados por el sector privado.

Para conocerlos un poco más, decidí realizar un acercamiento a algunos museos metropolitanos que he visitado, por medio de sus sitios Web³⁷, en los que encontré algo de su historia, su auto definición y su meta explícita.

Este ejercicio me dejó claro que hay tanta diversidad de museos como de obras artísticas. También noté que la concepción de museo a inicios del siglo pasado -en la mayoría de los casos- dista mucho de las actuales concepciones que se matizan desde un espacio para homenajes nacionales, pasando por un lugar de difusión de propuestas innovadoras contemporáneas, una institución que propicie acciones para incrementar el presupuesto que recibe, así como un escaparate de la plástica internacional a través de exposiciones temporales, una muestra significativa de obras modernas y contemporáneas, un conjunto conventual que promueve, presenta y difunde las manifestaciones de vanguardia y de medios no convencionales nacionales y del extranjero, así como un lugar donde los niños pueden aprender y divertirse en la sala de juegos.

Para mí como estudiante de Artes, los museos han sido fundamentales, por medio de ellos he conocido obras, artistas, he convivido con amigos; son el espacio institucionalizado por excelencia para el Artista Visual.

³⁶ Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, p. 40.

³⁷ Ver Anexo I.

c) Galerías

Desde los impresionistas (1870) encontramos las innovaciones que todavía son la base del sistema del mercado del arte.³⁸

1. Exposiciones individuales y colectivas en una galería.
2. Fundación de revistas especializadas con funciones críticas y promocionales.
3. El contrato con el artista y por consiguiente la adquisición anticipada de toda o de parte de su producción a cambio de un pago seguro.
4. La organización de exposiciones en el extranjero.
5. El desarrollo del mercado a escala internacional basado en una red distributiva eficiente y capilar.

Estas “innovaciones” pueden ser algunas de las tareas que cumplen normalmente las galerías en México, claro que igual que los museos, las galerías se han diversificado, afines a las obras de los artistas que promueven.

Realicé el mismo ejercicio que hice con los museos, visité varios sitios Web de varias galerías del DF³⁹ y encontré varias funciones de dichos recintos culturales: como lugar de proyección de una obra, espacios de exhibición, galerías de arte de acreditado prestigio, como modelos de creatividad, promoción y difusión de jóvenes artistas, como una red de servicios que acercan al público al territorio artístico de manera inteligente y placentera, semillero de grandes artistas Mexicanos, como lugar de divulgación del arte nuevo, etc.

A pesar de sus diferencias todas estas galerías dedicadas a las Artes Visuales, desde su página Web se muestran como un lugar *desinteresado* en el que lo que importa es el arte mismo, nunca evidenciando su naturaleza económica.

³⁸ Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, p. 47.

³⁹ Ver Anexo II.

Una galería corresponde al mercado del arte (incluso la *Kurimanzutto* que se presenta audazmente como una galería *nómada*), siendo éste parte del gran mercado global. Una galería tiene funciones específicas, ya que en dicho mercado hay una serie de procesos a seguir para lograr la promoción, legitimación, consolidación, y consumo de su oferta artística.

De acuerdo a Bourdieu, dichos procesos son muy peculiares:

un auténtico desafío de todas las formas de economicismo [...] que se ha ido instaurando progresivamente al cabo de un prolongado y lento proceso de autonomización, se presenta como un modelo económico invertido: a quienes entran en el campo artístico [en este caso como galerista o productor] desean ser desinteresados. Tal cosa no significa que no haya una lógica económica carismática, basada en una especie de milagro social que es el acto puro de cualquier otra determinación que no sea el propósito propiamente estético; veremos que existen unas condiciones económicas del desafío económico que incita a decantarse hacia las posiciones más arriesgadas de la vanguardia intelectual y artística, y una aptitud para mantenerse en ellas en ausencia de toda contrapartida financiera, así como también condiciones económicas del acceso a los beneficios simbólicos, que son a su vez también susceptibles de ser convertidos, en un plazo más o menos corto, en beneficios económicos.⁴⁰

Lo anterior aplica también a las ferias y otros grandes mecanismos de difusión del mercado del arte, verdaderas “potencias económicas y políticas sostenidas en la cúspide por el capital industrial y financiero”⁴¹

Sin embargo, desde los tiempos de Rembrandt la demanda es muy inferior a la producción artística, y si alguien hoy en día decide dedicarse al arte y a su promoción, necesariamente debe ser consciente de esto; hay que saber que ni en *Chambatel*⁴² encontramos vacantes para artistas ni para galeros, que algunos hemos de buscar diversas maneras de recibir un ingreso, y que (si así

⁴⁰ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, p. 320.

⁴¹ *Ibid.* p. 65.

⁴² Del diario “Reforma”, miércoles 29 de Junio del 2005, sección *cultura*. Según la columna “Falta chamba para artistas” publicada por Patricia Cordero Rosas, el área artística no abarca ni el 0.1 por ciento de las vacantes de Chambanet y Chambatel.

se desea) hemos de conocer de alguna manera las reglas básicas del juego, ya que desconociéndolas, simplemente no se logra el acceso.

d) Crítica de arte

Según Paúl Valéry "El objeto de un crítico verdadero debería consistir en descubrir cuál es el problema que el autor se ha planteado (sabiéndolo o sin saberlo) y en averiguar si lo ha resuelto o no"⁴³; por otro lado, Juan Acha propone las siguientes tareas a los críticos de arte:

- 1) Analizar las obras de arte recién nacidas, con el fin de producir un texto público destinado a los productores (ó autores), distribuidores (museógrafo o galerista) y consumidores (aficionados) de dichas obras, y capaz de enseñar a ver, leer, interpretar y valorar las obras criticadas.
- 2) Difundir los conocimientos artísticos producidos fuera del país, mientras los aplica para renovar sus propias actividades prácticas.
- 3) Detectar las fuerzas sociales y culturales precoces en la sociedad para darlas a conocer a los interesados en arte y cambiar consecuentemente el curso de las prácticas.
- 4) Promover la pluralidad artística en el ámbito local, mediante ciertos apoyos a las tendencias débiles y la propagación de los postulados de las todavía inexistentes.
- 5) Producir teorías o, lo que es igual, conocimientos de la realidad estética local.⁴⁴

Órgano institucional de la opinión pública artística, función de tipo práctico, función "selectiva, organizadora, promocional, participa activamente en la definición y en la producción de las *obras de arte* consideradas como

⁴³ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, p 318.

⁴⁴ Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p.44.

valores económicos⁴⁵; Posiblemente ubicados en un doble juego: jueces y acusados al mismo tiempo, ya que muchas veces se encuentran en el plano de producción de mercancías culturales y no en el de producción cultural.

Su papel es crucial para el desarrollo del campo: muchos escriben sobre arte; aficionados, artistas, filósofos, etc. Pero sólo algunos dejan sentir su peso a través del campo del arte, y son ellos quienes definen en gran medida la valoración o la total indiferencia ante una práctica artística emergente; recordemos a Bourdieu cuando nos recuerda que no es la palabra la que actúa, ni la persona que la pronuncia –quien es intercambiable- sino la **institución**. Esta institución –a pesar de que en México aún no articula correctamente- existe, su presencia es latente en lugares (como el Claustro de Sor Juana) que forman a estos agentes que también conforman y configuran al campo artístico; llámense críticos, historiadores, curadores, etc.

Queda mucho al aire en este rompecabezas que llamo *campo artístico*, y en parte es necesario, ya que en el momento que escribo, éste se reconfigura con muchas preguntas como las siguientes:

¿Qué es ese **algo** que para mí está en juego en el arte? ¿Qué es lo que mantiene mi **creencia en el valor** de ese algo?

Lo he esquivado desde hace tiempo, y sin embargo las respuestas han estado presentes a cada momento que me vinculo a este campo. Las respuestas varían de manera histórica. Hace unos años era quizás la belleza, después la habilidad de representación mimética, o la capacidad de *ser interesante*, poco después fue un estilo de vida, y también la obtención de un título universitario. Esta realidad ha cambiado, ahora busco un compromiso, el adquirir un capital –económico, social, y principalmente cultural- que me permita desarrollarme como ser humano, ciudadano y artista, para consolidarme como un individuo activo dentro de un campo que, aunque sea de

⁴⁵ Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, p. 73.

soslayo, ya vislumbro, un campo delimitado en este México que día a día vivo, buscando ser parte creativa de su desarrollo a partir del actual estado.

1.4.- Sobre el consumo del arte

Sin duda el *consumo* es un tema que se presta a muchas reflexiones en la actualidad. He podido notar que la lógica del consumo afecta mi manera de acercarme a la realidad, soy consumidor, soy consumista, y a la vez he estudiado una carrera enfocada a la producción de obras artísticas susceptibles a ser consideradas bienes culturales. Dado lo anterior, me es necesario exponer a qué me refiero con consumo, así como ver cómo se consumen las artes visuales en México, ya que así podré ubicar mi labor en dicho contexto.

De inicio transcribo la definición que ofrece Jean Baudrillard de *consumo*:

El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología de la abundancia, no se define por el alimento que se digiere ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil del que se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino la organización de todo esto en una sustancia signifiante; *es la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente en cuanto que tiene sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistémica de signos* .

Continúa el autor:

Hay que afirmar claramente, desde el principio que el consumo es un medio activo de relación –no sólo con los objetos, sino con la colectividad y con el mundo- un modo de actividad sistémica y de respuesta global en la cual se funda todo nuestro sistema cultural.⁴⁶ [...] hay que afirmar claramente que no son los objetos y los productos materiales los que constituyen el objeto de consumo: solamente son el objeto de la necesidad y de la satisfacción.⁴⁷

⁴⁶Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, p. 223.

⁴⁷ *Ibíd.*

Considero que las anteriores citas permiten ubicar la importancia del consumo en tiempos de la globalización. Baudrillard nos habla de *un modo de actividad sistémica y de respuesta global en la cual se funda todo nuestro sistema cultural*. Ahora bien, sin pretender evocar la idea de “máquina infernal” que determina, manipula y violenta nuestra existencia, considero útil la valoración **semiótica** del consumo: el entender que el consumo va mas allá de *la necesidad y la satisfacción*, así como entender la diferencia entre los *objetos y productos materiales* y el *objeto de consumo*.

Por otro lado García Canclini ofrece una definición alternativa de consumo, pensada como una definición **sociocultural**: *El consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos*⁴⁸

Según el autor:

Los hombres intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo, para controlar el flujo errático de los deseos y darles constancia o seguridad en instituciones y ritos.⁴⁹

Me parece interesante el carácter positivo que le da García Canclini al consumo, como un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativamente. Sin embargo, el autor nos dice que lo anterior requiere vincular el consumo con la ciudadanía, lo que requiere ensayar una reubicación del mercado en la sociedad, intentar la reconquista imaginativa de los espacios públicos, del interés por lo público.⁵⁰

Por su parte, Bourdieu observa 2 historias que concurren en el orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales:

⁴⁸ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, p. 58.

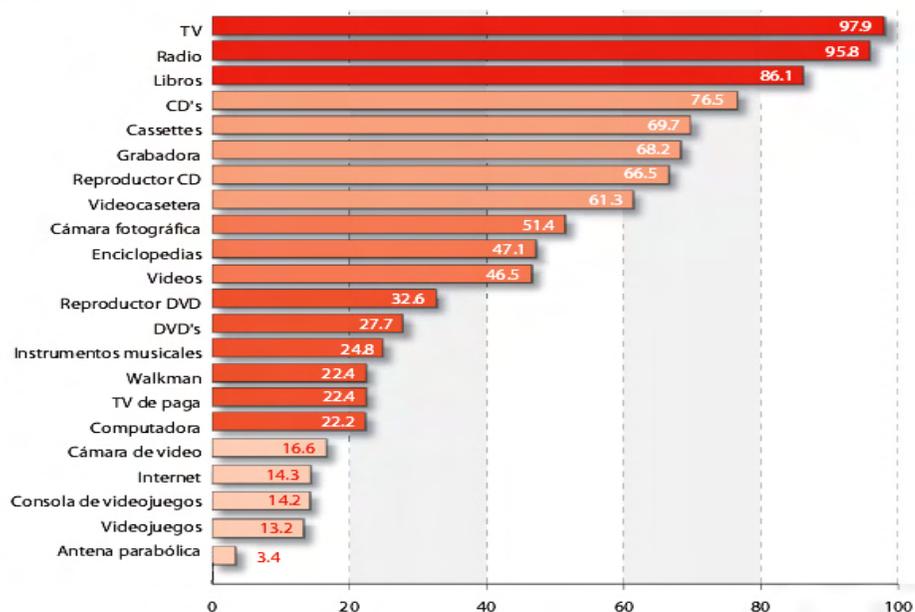
⁴⁹ *Ibíd.* p. 69.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 71.

En el orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales que cabe observar en un momento determinado del tiempo son fruto de la concurrencia de 2 historias, la historia de los campos de producción, que tienen sus leyes propias de cambio, y la historia del espacio social en su conjunto, que determina los gustos a través de las propiedades inscritas en una posición, y en particular a través de los condicionamientos sociales asociados a unas condiciones materiales de existencia particulares y a un estamento particular en una estructura social.⁵¹

Me es imposible en este espacio trazar tanto la historia del campo artístico⁵², como la del espacio social en su conjunto; pero al respecto de este último puedo abordar unos *condicionamientos sociales asociados a condiciones materiales de existencia particulares*: el equipamiento cultural (que también podemos entender como la forma *capital cultural* en su estado **objetualizado**) observado en la Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales⁵³ realizada en el 2003 y publicada por el CONACULTA en el 2004, cuyos resultados pertinentes para mi trabajo reproduzco:

¿Tiene en su casa...?



⁵¹ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, pp. 380 y 381.

⁵² Sin embargo el punto 1.3 trata de acercarse a la situación actual de dicho campo.

⁵³ Resultados de la Encuesta nacional de prácticas y consumo cultural que el CONACULTA encargo a la unidad de estudios sobre la opinión del Instituto de investigaciones sociales de la UNAM; fue aplicada en viviendas a 4050 personas de 15 años o más en 27 estados del país en diciembre del 2003. Todas las gráficas presentadas en este punto provienen de esta publicación.

Que la televisión y la radio constituyan la dotación mas generalizada nos deja claro que estos medios masivos de comunicación regidos por intereses diversos (aunque principalmente económicos) son una fuerza político-económica e ideológica, con gran influencia en la vida del país, tienen un peso determinante en la *distribución y difusión de los bienes culturales y artísticos*, en su *legitimación o su descrédito*, en la *calidad y la cualidad* de la oferta , es decir; en llevar a cabo las 4 **instancias** del capitalismo para extenderse al mercado mundial que propone Karl Marx:

- 1) Llevar el producto a donde no existe.
- 2) Convencer a los consumidores de que consuman más.
- 3) Ampliar el consumo a quienes todavía no consumen.
- 4) Producir nuevas necesidades o valores de uso.⁵⁴

Esta condición de los medios, utilizada considerando diversos criterios - ya sean económicos, éticos, políticos, estéticos, etcétera- está monopolizada en nuestro país por unos bien conocidos grupos que no han sido sujetos a una regulación estatal –regulación del escaso espectro radioeléctrico- que permita acceder a otro tipo de ofertas fuera del *mainstream*, que permita acceder a la pluralidad de ofertas que pregonan los defensores del protagonismo del capital privado. El hecho es que en el 2006 no pudo ser, y los consumidores tendremos que adaptarnos a las programaciones que obedecen a los niveles de audiencia... ¿quiénes producen las nuevas necesidades o valores de uso de los productos ofrecidos en los medios más populares de comunicación, difusión y consumo?

En contraste, sólo el 14.3% del 100% de los encuestados dijeron contar con el equipamiento paradigmático de la globalización: el Internet.

Cabe preguntarse si un objeto artístico (pintura, escultura, dibujo, etc.) ¿Puede ser considerado equipamiento cultural?, sería bastante ilustrativo saber cuántos ciudadanos poseen alguno, saber las motivaciones y lo que consideran

⁵⁴ De sus Borradores o Grundrisse (1875:45), citado por Juan Acha en *Las actividades básicas de las artes plásticas*, 1994, p.19.

de éstos (si son valiosos, necesarios, lujosos). Esto nos ayudaría a comprobar la teoría de consumo propuesta por Baudrillard, así como conocer mejor la dinámica del mercado del arte.

El equipamiento cultural aquí presentado determina, por un lado, el consumo cultural en México, ya sea por el medio, por el contenido, por la calidad, por el alcance, etc. Por otro lado, las Artes visuales específicamente han sido también consumidas en México a través de tres **circuitos** que nos ofrece Juan Acha⁵⁵, una división de las anteriores instancias del capitalismo elaboradas por Marx, en tanto a la distribución de los bienes estéticos:

a) El circuito comercial de las galerías que ofrecen la compra y el disfrute de los productos estéticos (instancia 1)

El hecho es que hoy en día la imagen es infinitamente más asequible que el objeto artístico. Durante mi formación, fue a través de éstas que conocí muchos objetos artísticos, en libros, diapositivas, revistas, imágenes digitalizadas, videos; lo anterior denota una diferente experiencia formativa con respecto al pasado, así como el crecimiento y predominio de esta industria en la *era de la reproducción mecánica* , que se adapta a las necesidades de las mayorías, dejando el consumo del objeto artístico para quienes ostentan posiciones homólogas en el campo del poder. Cito a Bourdieu para aclarar esto:

Las diferentes empresas de producción cultural están impulsadas a ofrecer productos objetivamente diferenciados, que reciben su sentido y su valor distintivos de su posición en un sistema de desfases diferenciales y ajustados, sin propósito verdadero de ajuste, a las expectativas de los ocupantes de posiciones homólogas en el campo del poder (donde se reclutan la mayoría de consumidores).

Cuando una obra "encuentra" a su público, que la comprende y la aprecia, casi siempre se debe al efecto de una coincidencia, de un encuentro entre series

⁵⁵ Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas* , p.19.

causales parcialmente independientes y casi nunca –y en cualquier caso, nunca completamente– el producto de una búsqueda conciente del ajuste a las imposiciones del encargo o de la demanda [...]

Si la coincidencia entre la oferta y la demanda presenta siempre todos los rasgos de una armonía preestablecida es porque la relación entre el campo de producción cultural y el campo del poder adopta la forma de una homología casi perfecta entre dos estructuras quiasmáticas: en efecto, de igual modo que en el campo del poder, el capital económico crece cuando se pasa de las posiciones temporalmente dominadas a las posiciones temporalmente dominantes, mientras el capital cultural varía en sentido inverso; de igual modo en el campo de producción cultural los beneficios económicos se incrementan cuando se va del polo “autónomo” al polo “heterónimo” ó, si se prefiere, del arte “puro” al arte “burgués” ó “comercial” mientras los beneficios específicos varían en sentido inverso.⁵⁶

Desafortunadamente, no cuento con información sobre el desempeño de las galerías Mexicanas (cifras, estadísticas, precios), sin embargo, encontré cómo se cotizaron algunos artistas Mexicanos de acuerdo a varias casas de subastas, dentro de las 3 pasadas décadas:

- ♣ Manuel Marín/*Sin titulo/sin fecha*/\$1859
- ♣ Francisco Castro Leñero/*Desierto en la casa*/1989/\$2807
- ♣ Sebastián/*Gluna Blocquita*/sin fecha/\$8561
- ♣ Ignacio Salazar/*Dolphin II*/1987/\$10000
- ♣ Juan Soriano/*Mujer dormida*/1953/\$32200
- ♣ Francisco Toledo/*Cocodrilo*/1978/\$350000⁵⁷

Estos datos no pretenden encasillar o etiquetar a los artistas mencionados, más bien invitan al lector a buscar en qué tipo de obras se presentó la homología con el campo del poder, a percibir a través de la cotización con que obras se identifican los consumidores, así como a considerar si corresponden al arte “comercial” ó al arte “puro”.

⁵⁶ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, pp. 371 y 372.

⁵⁷ *El arte a precio de martillo*, (de 1971 a junio 1997) Editorial Lomas, precio en dólares.

b) El circuito de difusión de los medios intelectuales de producción y consumo estético, a través de museos y bienales, casas de cultura y academias, educación pública y periodismo cultural (instancias 2 y 3)

	Alguna vez ha asistido a...	Asistencia en menos de un año
Cines	80.1%	75.0%
Bibliotecas	68.6%	29.7%
Librerías	63.2%	40.6%
Museos	62.4%	23.7%
Espacios para presentaciones de música	52.5%	32.2%
Sitios arqueológicos	49.0%	16.0%
Teatros	39.6%	13.9%
Casas de cultura/ centros culturales	33.8%	17.7%
Salas de lectura	N.D.*	8.6%

Los espacios más visitados alguna vez son los cines, seguidos de las bibliotecas, las librerías, los museos, los espacios para presentaciones de música, los sitios arqueológicos, los teatros y las casas de cultura y centros culturales. Si consideramos las visitas en los últimos 12 meses, el orden se modifica. Los cines se mantienen en primer lugar, ahora seguidos de las librerías, los espacios para presentaciones de música, las bibliotecas, los museos, las casas de cultura y centros culturales, los sitios arqueológicos y los teatros.

Con esta gráfica doy inicio a una reflexión sobre la asistencia a recintos culturales en México a partir de datos relativamente recientes.

Las Artes Visuales -con total certeza- están presentes en cada uno de dichos recintos, ¿Cómo?. Pues, de inicio el **cine** que es multidisciplinario, en términos generales requiere de las artes visuales. Por otra parte, la sala de cine es un espacio de consumo masivo, en el que la oferta radica en el servicio, que de inicio es la proyección de una película "x", pero también es la calidad de los asientos, del sonido, el espacio, los dulces, la ubicación, la cantidad de salas, etc. Verdaderas industrias son las que tienen acceso a la proyección de sus productos en la mayoría de estos recintos, figuras reconocidas y consagradas en dicho campo prometen buena acogida por parte de los consumidores-asistentes.

Ahora bien, respecto al consumo del llamado cine de arte -mismo que nos concierne de manera particular- encontramos:

	Muy frecuentemente	Regularmente	Casi nunca	Nunca
Nacional	2.3	14.6	36.6	44.8
Hombre	3.0	14.9	38.2	42.2
Mujer	1.7	14.4	35.2	47.4
15 a 17 años	2.4	11.1	46.8	39.1
18 a 22 años	3.2	12.9	41.7	41.0
23 a 30 años	3.1	18.7	36.6	40.9
31 a 45 años	1.6	15.4	35.9	45.9
46 a 55 años	1.6	14.7	34.3	45.8
56 años o más	2.2	9.7	24.1	62.2
Ninguna	0.6	4.1	10.1	83.1
Primaria	2.5	8.8	22.1	63.8
Secundaria	1.5	10.1	34.6	51.6
Preparatoria	1.3	12.7	50.0	35.2
Universidad o más	5.1	32.0	40.4	22.2
0 a 1 SM	2.2	9.4	27.6	58.7
1 a 3 SM	1.5	11.4	34.9	51.3
3 a 5 SM	2.0	14.7	36.9	44.2
5 a 7 SM	4.6	21.0	41.7	32.7
7 a 10 SM	5.5	26.4	43.4	22.9
Más de 10 SM	2.9	31.5	49.6	15.3
Trabaja	2.6	15.7	36.9	43.5
No trabaja	0.0	10.9	33.2	48.1
Ama de casa	1.3	12.8	31.2	53.4
Estudiante	3.2	15.0	45.6	35.8

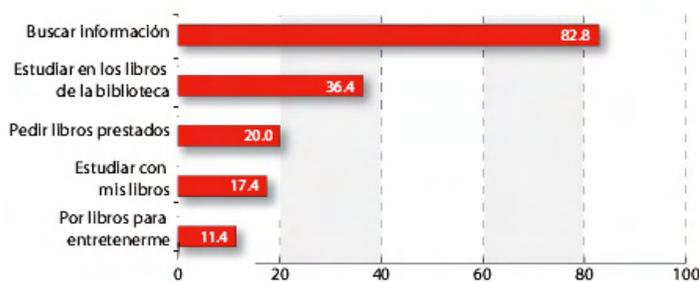
¿Con qué frecuencia acostumbra ver cine de arte?

Los niveles más altos se dan entre el grupo de edad de 23 a 30 años y crece conforme se elevan los niveles de escolaridad, sobre todo entre quienes tienen educación universitaria, aumentando para los estratos de población de más altos ingresos.

*Porcentajes sobre aquellos que alguna vez han acudido al cine.

A la altura del presente trabajo no es sorprendente volver a encontrarnos con la pirámide que se observa en tanto al consumo de arte, fenómeno que puede ser planteado así: *a mayor posesión de capital económico, mayor consumo de arte, así como a mayor ostentación de capital cultural, mayor consumo de arte*. Sin embargo lo anterior es tan sólo la tendencia general.

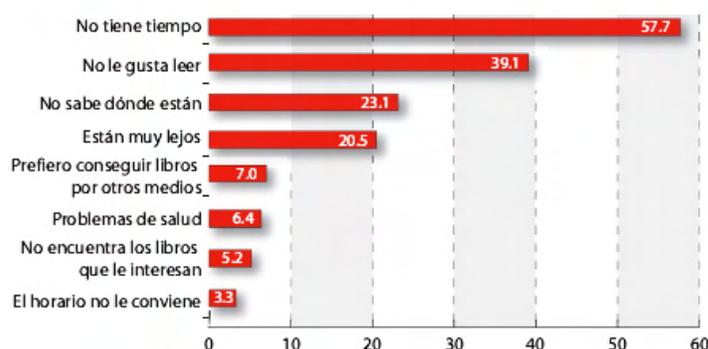
El caso de las **bibliotecas** resulta fresco, ya que como señale, fue con la biblioteca "José Vasconcelos" con la que el presidente Vicente Fox cerró (atropelladamente, como lo muestra la misma biblioteca) su gestión en tanto a la cultura, como parte de su meta cultural "por un país de lectores". Veamos qué encontramos en tanto a motivos de asistencia e inasistencia:



Motivos de asistencia*

La búsqueda de información es el motivo primordial de asistencia a las bibliotecas, en tanto que otros motivos están por debajo de la mitad porcentual de ésta.

*Porcentajes sobre 68.6% que han asistido a una biblioteca. Respuesta múltiple, no suma 100%.



Motivos de inasistencia*

Más de la mitad de quienes no han asistido a una biblioteca (57.7%) expresa que la falta de tiempo es el motivo principal. Dos de cada cinco personas manifiestan que es la falta de interés por la lectura; el desconocimiento de la ubicación de las bibliotecas y la distancia representan el tercero y cuarto motivos para no asistir.

*Porcentajes sobre 31.4% que no ha asistido a una biblioteca. Respuesta múltiple, no suma 100%.

Este recinto es el lugar de la información, y tradicionalmente de los libros que la contienen, lugar de consulta, y de estudio, de lectura y de préstamo de libros. Quienes requieran realizar las anteriores actividades durante su vida, seguramente visitarán este tipo de recintos, sin importar qué tipo de información es el objeto de dicho consumo⁵⁸, lo que importa es el flujo de la información, del conocimiento, y esa es una de las principales prioridades de las bibliotecas hoy en día, la optimización de dicho flujo, sin olvidar el ofrecer los servicios complementarios como orden, espacio, comodidad, etc.

El 68.6% de quienes han asistido a alguna biblioteca califican positivamente el servicio obtenido en estos recintos, aunque es de llamar la atención que uno de los servicios con menor calificación fue la suficiencia de la información proporcionada.

Ante tal situación, muchas veces es conveniente acudir a alguna **librería**, cuyo principal servicio es el ofrecer el objeto que contiene la información: el libro.

⁵⁸ En este caso el consumo de arte es a través de fuentes documentales como textos e imágenes.

A continuación la frecuencia de asistencia:

¿Cuándo fue la última vez que asistió a una librería?	Porcentaje (De 63.2% que ha asistido a librerías)	Porcentaje sobre el total de población
Menos de dos meses	30.5	19.3
De dos meses a menos de un año	33.7	21.3
Uno a cuatro años	23.5	14.9
Cinco a 13 años	9.5	6.0
Más de 13 años	2.3	1.4
No sabe/No contesta	0.5	0.3
No ha ido a librerías	-	36.8
Total	100.0	100.0

Como mostraré mas adelante en las gráficas comparativas de los recintos culturales, la asistencia se ve claramente determinada por el nivel de ingresos, ya que la idea de asistir a una librería es la de comprar un libro, aunque para quienes desean leer, hay varias maneras de acceder a la información contenida en un libro, como lo muestra la grafica:

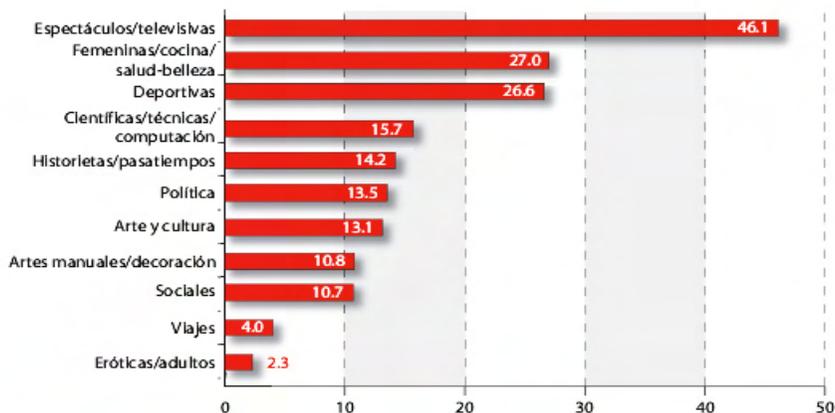
Los libros que leyó fueron en su mayor parte...	Porcentaje (De 60.1% que leyó algún libro en el último año)	Porcentaje sobre el total de población
Comprados	72.7	43.7
Prestados por un amigo o familiar	14.5	8.7
Regalados	6.8	4.1
Prestados por una biblioteca/sala de lectura	5.5	3.3
Fotocopiados	0.4	0.2
No sabe/No contesta	0.1	0.1
No leyeron	-	39.9
Total	100.0	100.0

La compra es la forma más frecuente para acceder a libros, con casi las tres cuartas partes del total (72.7%); préstamos y regalos ocupan el tercero y cuarto lugares, seguidos de las bibliotecas y salas de lectura.

Otro bien que puede ser adquirido en las librerías es una revista, pero ¿Qué tanto leemos revistas de arte y cultura?

Revistas más leídas por tema*

Las revistas de espectáculos y televisivas son las más leídas, destacando de manera notable del resto, seguidas por las relacionadas con temas dirigidos a públicos femeninos, de cocina, salud y belleza, y las deportivas, muy cercanas entre sí. En un grupo con públicos de entre 10% y 20% de la población se sitúan las revistas de ciencia, tecnología y computación, las de historietas y pasatiempos, las de política, las de arte y cultura, las de artes manuales y decoración y las de sociales.

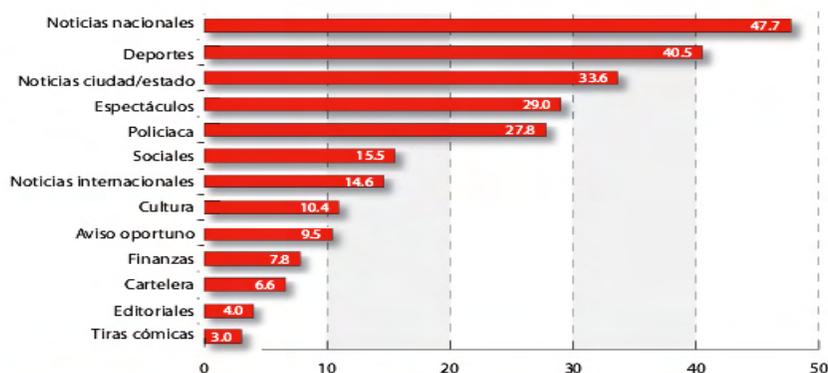


*Porcentajes sobre 61.9% que lee revistas. Respuesta múltiple, no suma 100%.

Encontramos arte y cultura como una lectura no muy recurrente. Lo mismo encontramos en los periódicos cuya sección “cultura” incluso ha sido anexada a otra sección⁵⁹ como posible muestra de la falta de *interés público*.

Secciones más leídas del periódico*

La sección más consultada de los periódicos es la de noticias nacionales, las cuales son leídas por casi la mitad (47.7%) de quienes leen periódicos; les siguen los deportes y las noticias locales, la sección de espectáculos y las notas policíacas.



*Porcentajes sobre 71.7% que lee periódicos. Respuesta múltiple, no suma 100%.

Es momento de abordar los recintos del arte por antonomasia: los **museos**, dentro de cuyas paredes se realiza el consumo tradicional de las artes

⁵⁹ Caso del periódico *Reforma* en México, que anexó “cultura” a la sección “internacional” 24-ago-06.

visuales: la contemplación, sin descartar el análisis, la observación, el reconocimiento, el asombro, el desprecio, la frustración, o la indiferencia entre otras actitudes posibles durante el consumo de las Artes Visuales. A continuación vemos la frecuencia de asistencia a los museos:

¿Cuándo fue la última vez que asistió a un museo?	Porcentaje (De 62.4% que ha visitado un museo)	Porcentaje sobre el total de población
Menos de dos meses	10.4	6.5
De dos meses a menos de un año	27.5	17.2
Uno a cuatro años	38.1	23.8
Cinco a 13 años	17.6	11.0
Más de 13 años	5.6	3.5
No sabe/No contesta	0.8	0.4
No ha ido a museos	-	37.6
Total	100.0	100.0

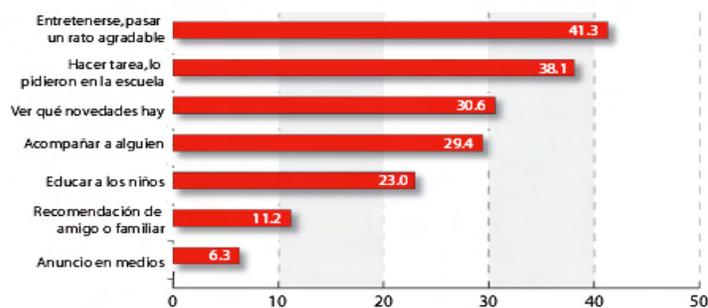
La gráfica es clara ya que nos muestra que no es una actividad muy frecuente visitar algún museo, ya que el mayor porcentaje de las personas que han visitado alguno lo hicieron desde hace uno a cuatro años, pero aún así sería necesario saber a qué tipo de museo se asiste, a qué tipo de muestra, como se puede constatar, exposiciones como *Faraón* que fue presentada en el Museo Nacional de Antropología e Historia, tuvo una asistencia masiva: interminables filas para contemplar dicha exposición. Personas de muy diversas condiciones abarrotaron el recinto; en contraste, con una muestra como la de *Jóvenes creadores 2005* en el CNA, en la que encontramos una mínima asistencia. Esto nos habla de lo que nuestra población considera *debe* conocer, *puede* conocer, o sencillamente ignora por completo.

Para aclarar un poco lo anterior, veamos las motivaciones para asistir a algún museo, gráfica en la que queda patente que la asistencia es determinada por el tiempo libre (habrá que valorar si se trata de una razón verdadera o de un simple pretexto), mismo que se destina a diversas actividades como, en este caso, el pasar un rato agradable o el entretenimiento. Esto me recuerda que el arte –que se encuentra en los museos– libre de alguna función práctica como lo

fueron la religiosa, la conmemorativa, la monumental, la mágica, etc., se ha ido ensimismando desde hace ya largo tiempo, siendo ahora objeto de consumo - en un alto grado- de personas directamente relacionadas con el campo artístico, o con el mercado del mismo. En algunos casos son verdaderos especialistas los que *pueden* realizar este consumo.

Motivos de asistencia*

La asistencia a los museos es motivada tanto una oportunidad de esparcimiento como para fines educativos, como se aprecia en la siguiente gráfica.

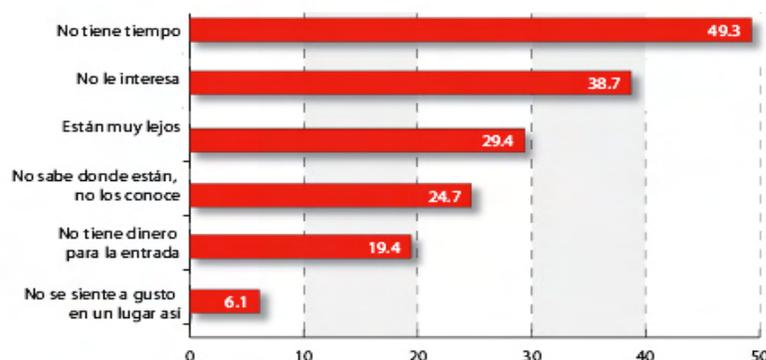


*Porcentajes sobre 62.4% que ha asistido a un museo.
Respuesta múltiple, no suma 100%.

Efectivamente, es la falta de tiempo la principal razón para no asistir a algún museo, y en una ciudad como la nuestra sin duda el tiempo es lo que mejor se debe de administrar, pero la segunda motivación de inasistencia es de mayor atención para los que estamos adentrados en el arte: no les interesa. Es claro que en nuestra sociedad el arte no es de primer interés, a pesar de que la experiencia estética está muy presente en nuestras vidas, en los medios, en anuncios, en la calle, en las plazas, en los mercados, etc. Quizá efectivamente el hecho de poder acceder al consumo del arte desde nuestros hogares, implica necesariamente una menor asistencia a recintos como los museos: la lógica de lo instantáneo, lo inmediato, y lo práctico no son algo nuevo, pero sí lo son las tecnologías que verdaderamente lo hacen posible, y esto también es un punto de reflexión al plantearse una producción artística en nuestra época. A continuación la gráfica:

Motivos de inasistencia*

Las razones que se registraron para no asistir a los museos se presentan en la siguiente gráfica.



*Porcentajes sobre 37.6% que no ha asistido a un museo.
Respuesta múltiple, no suma 100%.

Me resulta imposible omitir a las **casas de cultura y centros culturales** en este apartado, ya que como estudiante de artes, necesariamente he interactuado con ellas.

El carácter explícito de estos recintos, muestra también qué porcentaje de la población decide dedicar algún tiempo a visitarlos, a conocerlos, y a participar activamente en alguna actividad cultural; veamos la frecuencia de asistencia:

¿Cuándo fue la última vez que asistió a una casa de cultura o centro cultural?	Porcentaje (De 33.8% que ha asistido a una casa de cultura o centro cultural)	Porcentaje sobre el total de población
Menos de dos meses	19.6	6.6
De dos meses a menos de un año	32.7	11.1
Uno a cuatro años	32.4	11.0
Cinco a 13 años	12.0	4.1
Más de 13 años	1.4	0.4
No sabe/No contesta	1.9	0.6
No ha ido a una casa de cultura o centro cultural	-	66.2
Total	100.0	100.0

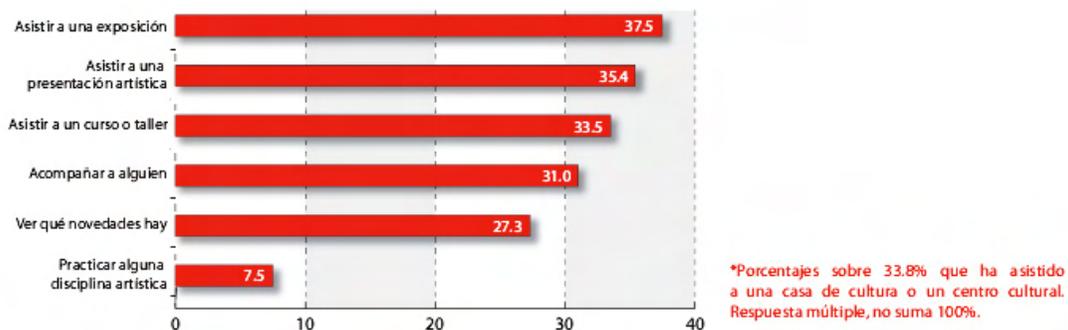
Se observa que es menor la asistencia con respecto a los museos, aunque la mayoría de los que si asistieron, lo hicieron con mayor frecuencia: desde hace 2 meses a menos de un año.

Asimismo, a diferencia de los museos, las motivaciones de asistencia están eminentemente encaminadas al consumo cultural. Veamos:

Motivos para acudir o no

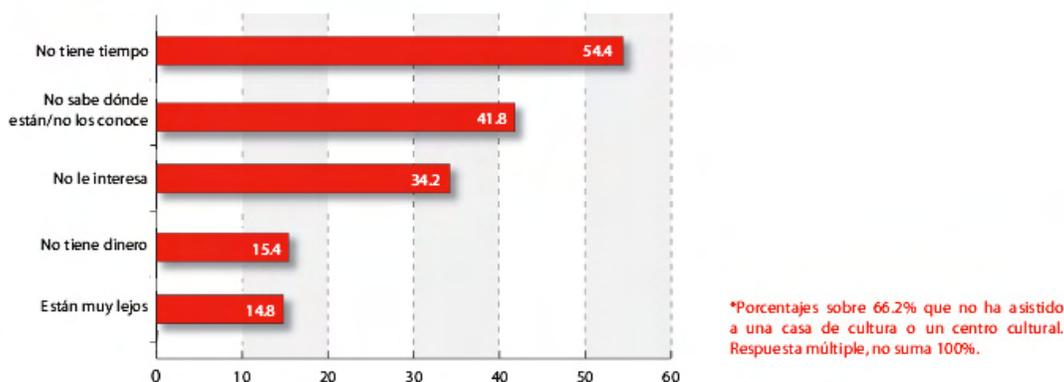
De acuerdo con la encuesta, las razones principales para asistir a casas de cultura o centros culturales son las siguientes:

Motivos de asistencia*



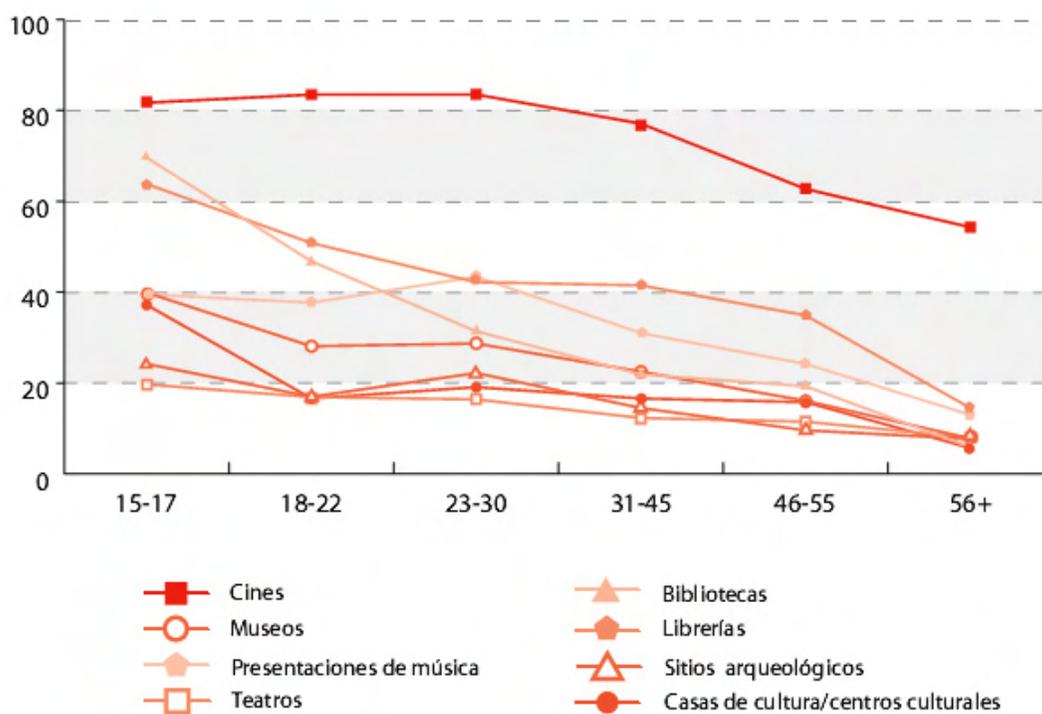
Y a pesar de que la principal motivación de inasistencia sigue siendo la falta de tiempo, en segundo lugar tenemos la falta de difusión que caracteriza a dichos recintos. El tratar de entender esta falta de difusión puede pasar desde la falta de fondos, la inoperancia de los encargados, la calidad de las exposiciones y muestras, así como su legitimidad, la negligencia institucional, el desinterés de los medios, hasta el hecho de que en estos recintos no se presenta un beneficio económico, para ninguno de los agentes que ahí operan, cercano al que se puede encontrar en otros recintos con mayor difusión.

Motivos de inasistencia*

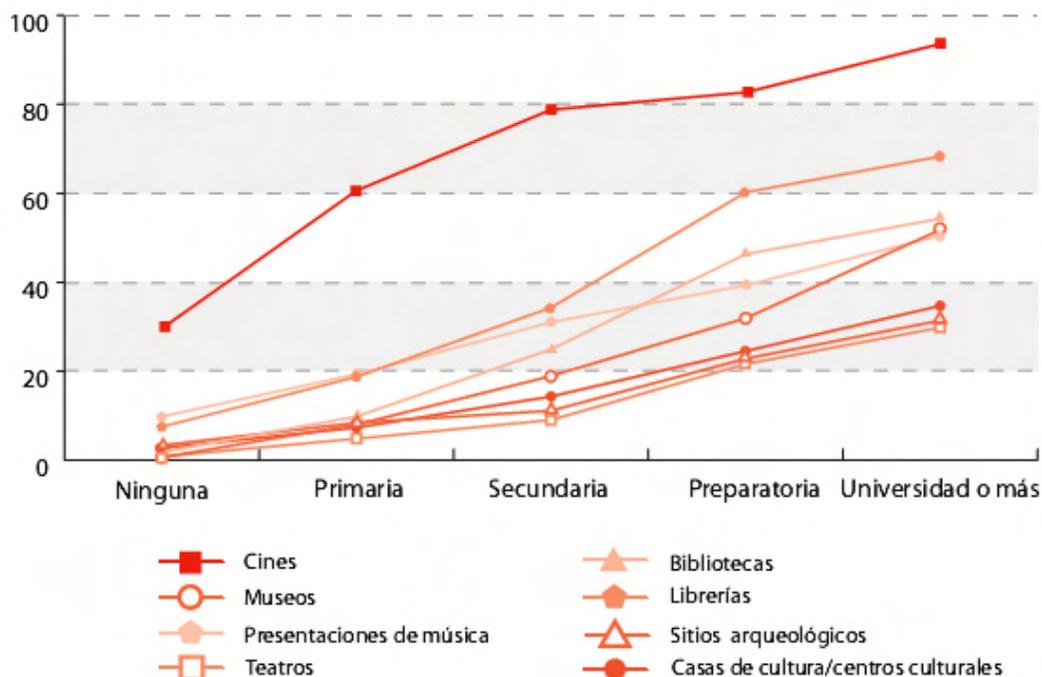


Finalmente, presentaré algunos datos arrojados por el análisis comparativo de todos los recintos mencionados en tanto a la *asistencia*:

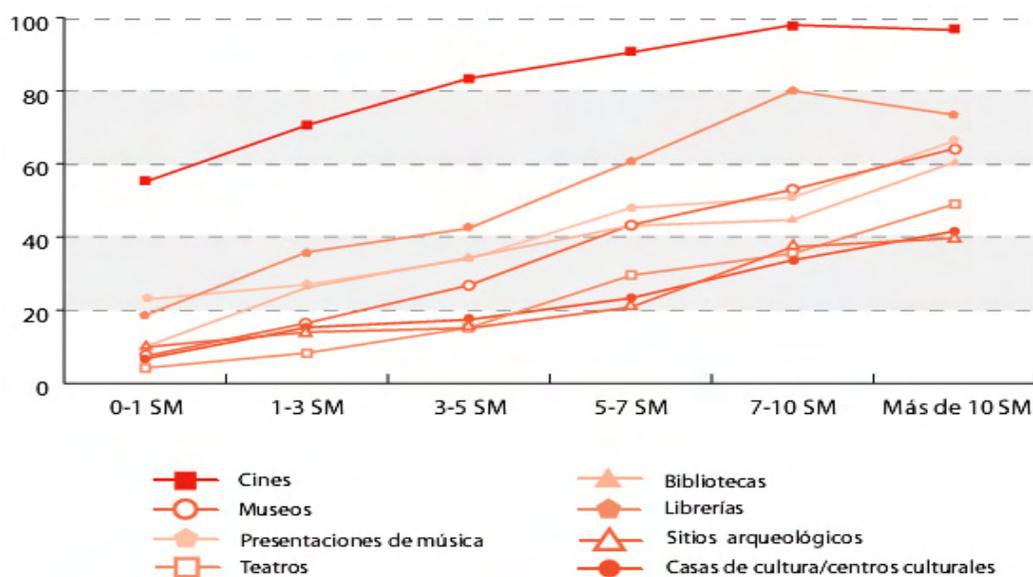
De inicio veamos que **por edad**, efectivamente las variaciones más notables se dan con respecto a la *edad escolar* de la población encuestada, en recintos asociados a esta:



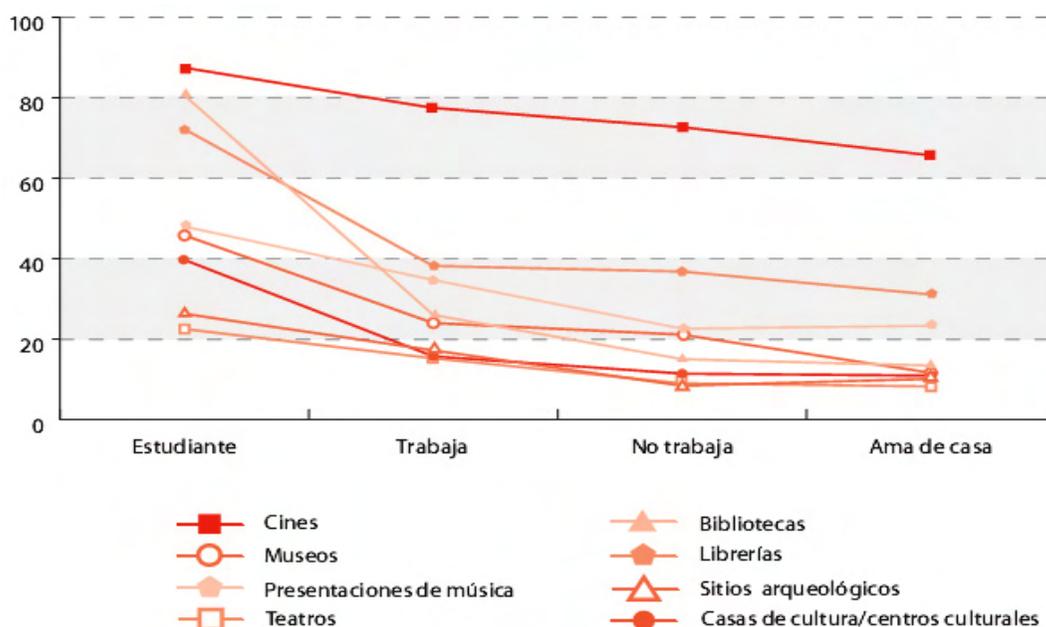
En tanto que **por escolaridad**, la mayor asistencia va de la mano de la *preparación académica*, siendo nuevamente los recintos directamente ligados a esta preparación los que presentan mayores contrastes:



Al respecto de **ingresos económicos**, recintos como cines, librerías, espacios para la presentación de música y casas de cultura presentan una menor variación relativa que los teatros, los museos y las bibliotecas. Sin embargo, se observa que *a mayores ingresos, mayor la posibilidad de asistencia a los recintos*:



Finalmente vemos que **por ocupación**, son los estudiantes los que más asisten a los recintos culturales:



c) El circuito de la creación de nuevas necesidades estéticas con sus estetólogos (críticos, teóricos, historiadores, museógrafos, y promotores) (instancia 4)

Quiero dar inicio a éste apartado con una pregunta que encontré en un libro sobre música, cuyo autor y título no recuerdo: ¿Qué creó al público de los cuartetos de Beethoven? De inicio puedo pensar que antes de la creación de dichas obras, no existía un público que las consumiera, sin embargo, también existe la certeza de que antes de los cuartetos de Beethoven ya existían otros cuartetos de diversos autores, con su propio público; esto es, que ciertamente en el campo musical de su época, Beethoven encontró varios elementos para desarrollar su obra. La siguiente cita desarrolla esta última afirmación:

Para que la osadía de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones

potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda. Más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir aceptadas y reconocidas como *razonables*, por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas.⁶⁰

Lo anterior limita la definición de creación de nuevas necesidades en el arte. Aunque hoy en día es discutible si éstas son estéticas o de otra naturaleza, claro que ambas opciones son posibles en nuestro contexto.

Ahora bien, es claro que el grupo de personas que aceptan y reconocen como *razonables* las ofertas artísticas, son los agentes que aquí llamo estetólogos, críticos, teóricos, historiadores, museógrafos, y promotores; y desde luego, los mismos productores plásticos tan sólo por mencionar algunos.

La siguiente cita retoma y amplía la idea de espacio de los posibles:

Este espacio de los posibles se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del campo como una especie de *trascendental histórico*, un sistema de categorías (sociales) de percepción y valoración, de condiciones sociales de posibilidad y legitimidad que, como los conceptos de géneros, de escuelas, de maneras, de formas definen y delimitan el universo de lo pensable y de los impensables, es decir a la vez el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado (libertad) y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y que pensar (necesidad).⁶¹

La cita me lleva a reflexionar sobre el papel de los profesores en las escuelas de arte -especialmente los de taller en la ENAP-, ya que observando retrospectivamente su actuación, veo que fue la promoción de la interiorización de la lógica y la necesidad del campo una de sus principales aportaciones, así como también el respeto a la libertad creativa que no pocas veces cae en lo *impensable* dentro del proceso formativo; de igual manera los concursos tienen

⁶⁰ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, p.349.

⁶¹ *Ibíd.* p.350 .

similar función al darle al artista oportunidad de "afinar su puntería"⁶² en lo que se refiere a su propuesta.

Por otra parte, la cita me acerca a una posible respuesta para la pregunta ¿Qué creó al público de los cuartetos de Beethoven?, Y para darla primero he de abordar la primera respuesta que ofrecí: El hecho de que Beethoven haya compuesto dichas obras. Esta idea nos liga a la noción de que el productor del valor de la obra de arte es el artista gracias a su poder creador, a su genialidad, a su individualidad, etc. Esta idea capta sin duda el hecho de que en lo que hoy llamamos arte -a través de muchos ejemplos que lo demuestran- la subjetividad de la creación es sin duda factor para reconocer, y diferenciar las manifestaciones artísticas. Sin embargo, en la actualidad (aunque desde el pasado siglo), muchos artistas se han planteado como problemática todo lo que concierne a la *autoría*; la obra y el artista adquieren distintas relaciones que evidencian, cuestionan y rechazan la relación tradicional del creador que manufactura su obra gracias a su genialidad única. ¿Cómo entender esto?

Bourdieu nos ofrece una solución para determinar qué crea el valor de una obra, y posteriormente su "necesidad" de consumo:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista, sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir; si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de las disposiciones y de las competencias estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal.⁶³

Lo anterior me deja claro que todas esas manifestaciones en las que se cuestiona la idea de *autoría*, persiste el hecho de que éstas mismas son posibles gracias al estado actual de las necesidades y libertades del campo de producción, sin que esto elimine el valor de la obra de arte como fetiche.

⁶² Manuel Marín, de su entrevista (Anexo III).

⁶³ *Ibíd.* p. 339.

Así que, regresando a Beethoven, el hecho de que haya compuesto sus cuartetos debe ser considerado, ya que el artista (músico, escritor, etc.) es el productor directo de la obra en su materialidad, en su estado tangible, pero también debe ser considerado "el conjunto de agentes y las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte"⁶⁴(críticos, galeristas, etc.), pero también a las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (CONACULTA, INBA, FONCA, UNAM, etc; en tanto a las artes visuales) que actúan sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc.), sea mediante medidas reglamentarias (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc.), sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren en la producción de los productores (ENAP, ENPEG, INBA etc.) y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de inculcar inicialmente de las disposiciones artísticas.⁶⁵

Bajo esta luz, muchas de las nociones "románticas" que aún perduran en mi percepción del valor de la obras de arte se ven confrontadas, y este hecho me parece muy sano como parte del ejercicio que he emprendido durante toda esta primera parte de la investigación, es decir, ubicar el campo artístico mexicano, ya que a la vez me ubico a mí mismo, para así poder contar con los elementos necesarios para ingresar a la lucha que se lleva a cabo hoy en día en dicho campo. Lo anterior debido a que "El principio de cambio de las obras reside en el campo de producción cultural y, con mayor precisión, en las luchas entre agentes e instituciones cuyas estrategias dependen del interés que tengan, en función de la posición que ocupan en el reparto de capital específico

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.* Paráfrasis de pp. 339 y 340.

(institucionalizado o no), en conservar o transformar la estructura de ese reparto".⁶⁶

Sin embargo, "por muy grande que sea la autonomía del campo, las posibilidades de éxito de las estrategias de conservación y de subversión dependen siempre en parte de los refuerzos que uno u otro campo sea capaz de encontrar en fuerzas externas (por ejemplo, clientelas nuevas)"⁶⁷, y aquí radica la importancia de los agentes e instituciones que intervienen en la creación de nuevas necesidades en el arte desde el campo de producción, así como el apoyo que encuentren en los medios masivos de difusión.

En tanto a mi, como productor en potencia, el conocimiento de estos procesos y relaciones me ha dado un enfoque para pisar algo firme, y así poder estructurar mi trabajo: las bases, la proyección, el desarrollo, el análisis, la dirección y los alcances de una futura propuesta que encuentra como referencia a dos artistas y a dos obras que abordaré a continuación.

⁶⁶ *Ibíd.* pp. 346 y 347.

⁶⁷ *Ibíd.* p. 347.

CAPITULO DOS

ANALISIS DE DOS CASOS PARTICULARES

Deseo reproducir una cita más de Pierre Bourdieu, la cual expresa tres operaciones a seguir para llegar a una ciencia de las obras culturales:

La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (pictórico, musical, artístico, etc.) en el seno del campo de poder, y su evolución en el discurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir; la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones, es decir, los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.) encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo).⁶⁸

La primera parte del trabajo fue un acercamiento a las dos primeras operaciones. En esta segunda parte con la ayuda de dos artistas Mexicanos activos: Manuel Marín y Abraham Cruzvillegas, me acercaré a la tercera operación propuesta por Bourdieu que puedo rephrasear de esta manera: analizar la génesis del estado **encarnado** (en los *habitus* de ambos artistas) del capital cultural.

Pero antes, quisiera tener en cuenta la advertencia que hace Bourdieu respecto al proceso que suelen adoptar los analistas:

⁶⁸ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del Arte*, p 318.

Hay que plantearse, no como el escritor (artista, etc.) llegó a ser lo que fue –corriendo el peligro de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida- sino como, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar ó, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones [...].⁶⁹

Cabe hacer la puntualización que Bourdieu observa: hay dos estructuras cuya relación es el objeto propio de la ciencia de la obra de arte: "*La estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras*"⁷⁰. Esto sirva de guía para lograr un análisis coherente en lo que he expuesto.

2.1- Manuel Marín

La decisión de hablar sobre Manuel se basa, en primer lugar, en la experiencia que tuve al conocerlo por primera vez: fue en una de sus exposiciones individuales, en la que presentó una serie de sus *planimétricos*. Nos ofreció una grata plática a los estudiantes que estuvimos presentes.

En segundo lugar, por lo que en mí inspiró: admiración y respeto como persona y artista visual; debido a esto, me resultó muy difícil tratar de acercarme a un entendimiento de cómo -dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario- pudo ocupar ó, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo artístico Mexicano ofrecía⁷¹, sobre todo por medio de catálogos de diversas exposiciones, referencias en libros sobre escultura

⁶⁹ *Ibíd.* p.319.

⁷⁰ *Ibíd.* p.346.

⁷¹ *Ibíd.* Paráfrasis. p.319.

mexicana (aunque para mi deleite encontré 2 libros de su autoría). Siendo así, decidí contactarlo por correo electrónico, presentarme brevemente, y plantearle una posible entrevista, misma que él acepto muy generosamente. De ésta proviene la información más significativa que aquí presento.

a) Primera estructura. Procedencia social, habitus y posicionamiento en el campo artístico mexicano

Manuel Marín nace en la Ciudad de México en 1951. Desconozco como estaba situada su familia, en que condiciones se crió, así como qué tipo de herencia recibió (capital cultural específicamente). A pesar de esto, me es evidente que Manuel no pudo evadir una época bastante ajetreada en tanto a la conciencia social -movimientos estudiantiles y obreros en el 68- y necesariamente tuvo que conocer esa nueva música –rock and roll, beat generation- esas maneras de ser –hippies, la onda, etc.- de vestir y de sentir –la “eterna juventud”, psicodelia- que emergieron en los años 60s durante los cuales Manuel vivió parte de su juventud.

Para los años 70s, Manuel es estudiante de artes en la ENPEG, él afirma que tuvo la formación de “pintor incomprendido”⁷², esto debido a que las instituciones de formación artística mexicanas, presentaban “resabios románticos” que de acuerdo a Teresa del Conde persisten en Manuel: “estos artistas que van de la mano con la idea de *creación* no dejan de pertenecer al rubro romántico que jamás verá su fin porque se finca en un anhelo inalcanzable, la búsqueda de la propia *verdad* artística”⁷³

La cita de Teresa del Conde me sirve para señalar la relación que Manuel sostuvo con ella, relación de maestra-alumno, que tendrá gran valor como capital social, y cuya existencia me fue insinuada a manera de chisme por una

⁷² Todas las citas sin referencia de este punto provienen de la entrevista que sostuve con Manuel. (Anexo III).

⁷³ Teresa del Conde *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*, textos provenientes del curso que se llevó a cabo del 3 de abril al 12 de junio del 2000 en el Museo de Arte Moderno. Del texto “Los tiempos artísticos malos” p. 81.

trabajadora del MAM más o menos de esta manera: “desde la salida de la doctora (Teresa del Conde, de su cargo como directora del museo), ya no venden sus libros, ya no tienen aquí, tampoco de Manuel. Es que él era muy allegado a la doctora”. Esta anécdota es sólo para mostrar la fuerza de este capital social, que perdura tanto en la adversidad como en mejores tiempos.

Al situarme en la posición de Manuel en los setentas me resulta complicado el saber que “no habían instituciones que te apoyaran, que tuvieran que ver contigo ya no como formación, sino como productor mismo”, esto me habla de que su formación dista bastante de la que yo gocé; de los cambios efectuados en el campo históricamente. Por ejemplo en su época, “las circunstancias sociales apuntaban a dos planteamientos fundamentales en tanto al arte: la muerte del arte muy concretamente y la función del artista en la sociedad [...] por un componente eminentemente ideológico”; es decir, él tenía que “abordar una participación conciente en el mercado, principalmente de rechazo, y una reubicación en las estructuras de producción y distribución de las mismas en el arte mismo, esto es, la alternatividad que en nuestro momento aparecía como una que negaba la producción de objetos mercantiles”.

A partir de lo anterior, Manuel trabajó con los *grupos* y participó en la conformación de algunas de las actuales instituciones artísticas⁷⁴, fungiendo como asesor casi desde el inicio del programa de apoyos a la creación artística, o también al gozar de las becas del FONCA. Manuel declara creer en estas instituciones, las considera como “necesarias y estimulantes para que el artista pueda ir atinando su puntería”, esto es (parafraseando a Bourdieu) el reconocer las posibilidades innovadoras que existen en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas que además cuenten con la posibilidad de ser recibidas, aceptadas y reconocidas como “razonables” por un reducido número de personas, entre éstas, Manuel mismo.

⁷⁴ “De las críticas que me hacen es que he tenido una fuerte injerencia del estado en mí y de mi en el estado” (Anexo III).

Por otro lado, éstos apoyos y programas también pueden servir como escaparate para proyectos que no necesariamente tienen mercado ni aceptación; son estos a los que Manuel apuesta: “hay *artistas* como yo que buscamos dejar libre el entrar al mercado por un prurito [...] que es: *en la medida en que tu trabajo no esté anclado a un mercado concreto tienes la posibilidad de moverte como quieras en tu trabajo*”.

Para asumir esta posición arriesgada, que corresponde a la lógica de la:

Economía anti-*económica* del **arte puro**, basada en el reconocimiento obligado de los valores de desinterés y en el rechazo de la *economía* (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción, que no puede aceptar más demanda que la que es capaz de producir ella misma sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios *económicos*”⁷⁵

Manuel optó por el trabajo institucional que le ofrecía un sustento en tanto a lo material.⁷⁶

A pesar de lo anterior, Manuel no descarta la posibilidad de vender obra, siempre y cuando ésto no implique un mecanismo propio del **arte comercial**; la:

Lógica económica de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado por ejemplo, en función de la tirada, y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela (no obstante, la pertenencia de estas empresas al campo queda manifiesta en el hecho de que sólo pueden acumular los beneficios económicos de una empresa económica corriente y los beneficios simbólicos propios de las empresas

⁷⁵ Pierre, Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 214.

⁷⁶ Desafortunadamente, el día de la entrevista Manuel aceptó que era la primera vez en su vida que estrictamente no tenía un trabajo institucional.

intelectuales, si rechazan las formas más vulgares del mercantilismo y se abstienen de proclamar abiertamente sus fines interesados).⁷⁷

Respecto al consumo de su obra, Se puede hacer un reconocimiento histórico de los diferentes interlocutores a quienes ha dirigido Manuel Marín su práctica artística. De inicio, acepta la fase *narcisista*, el sustrato romántico que ya no es aceptable para él, ni para el arte actual; inmediatamente después, en el clima de los setentas, la guerra fría, etc. Manuel, dentro de su labor en los grupos (grupo *Março*) reconoce a “una masa ideológicamente concreta” más o menos abstracta, de la cual tomaba significantes y se los revertía; finalmente en la actualidad él reconoce dos vertientes:

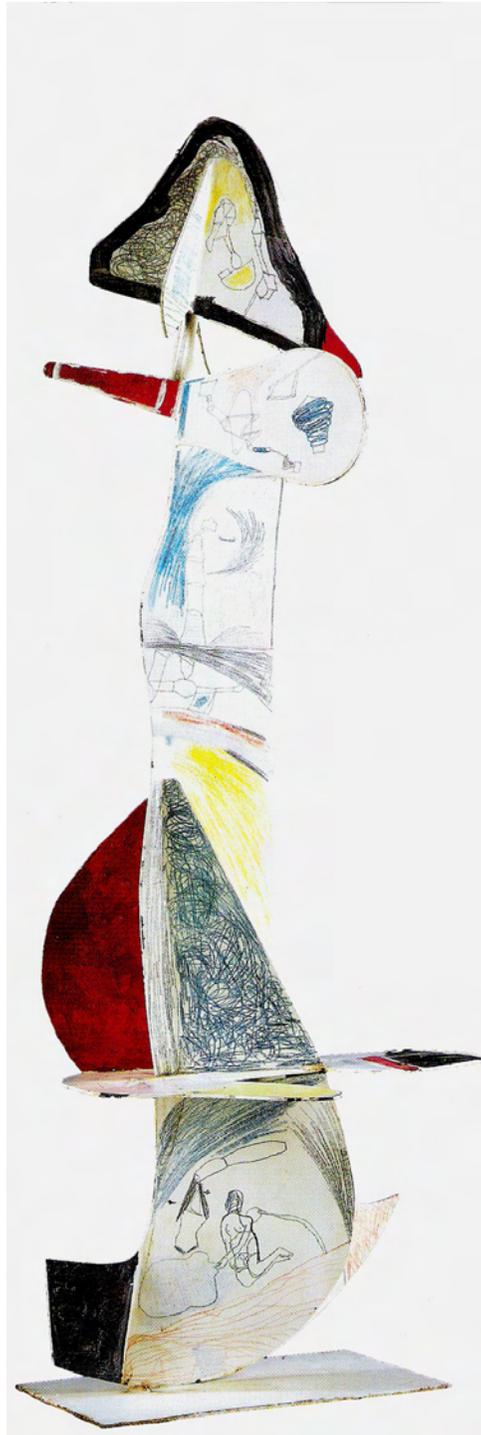
- 1) Producción para mercado.- Es decir, hoy en día existe la obra para bienal, para galería, para museo, una diversificación de los consumos- misma que considera sana y deseable.
- 2) Producción teórica. Dada su formación académica, su amplio conocimiento de la historia del arte, y su tendencia a teorizar, decide desarrollar proyectos orientados hacia las personas interesadas en la teoría de la práctica del arte (como lo son sus libros publicados, cursos, etc.)

b) Segunda estructura. Tomas de posición en el espacio de las obras *Del cielo a la luna*

En lo visual

En los planimétricos de Manuel, los dibujos, los colores, las formas, las texturas y los acabados pueden ser contemplados por sí mismos. Sin embargo son elementos que, dada la relación entre ellos mismos, así como su relación con el espacio museo-galería, etc., evidencian (para quien conoce algo del arte

⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 214 y 215.



Marín, Manuel

De la torre a la luna, 1987
Placa de metal policromada
86.5 por 30 por 2.5 cm
Colección Sloane Racotta

contemporáneo) otra lectura: a la inversa de lo que hace un software como los de Microsoft, que es el simplificar el uso de la computadora representando funciones matemáticas con imágenes, íconos, etc. Manuel nos regresa a las “funciones” racionales por medio de los elementos visuales que manufactura.

Las representaciones, las referencias y las alusiones visuales existen sólo para hacer presente la expresión misma, lo representado es contingente, puede tener alguna significación personal para Manuel, pero el observador lo ignora. El tratar de seguir una interpretación iconográfica sería innecesaria y carente de valor para quien desee conocer esta obra.

En lo espacial

¿Qué uso hace del espacio en sus planimétricos Manuel Marín? Y ¿En qué espacio? En principio, la complicación surge de que dicho uso no sólo es el colocar una estructura formada por planos (placas de lámina) unidos entre sí en algún recinto, llámese galería, sala, museo, etc.; sino que es también el dar una iluminación específica a dicha estructura, iluminación también representada visualmente por medio del color en los planos, así como por planos que son el espacio propio de los diversos dibujos y garabatos que aparecen, y que a su vez, hacen referencia a otro tiempo, a otro espacio (al de la infancia).

Para poner esto en términos de Manuel, su propuesta radica en “trabajar un espacio dentro de un no espacio para que tenga una representación objetiva” partiendo de la premisa “el espacio no existe, y por lo tanto la escultura usa lo inexistente para representar” un espacio visual.

En lo temporal

El tiempo real en la obra de Manuel no tiene mayor repercusión que en el horario de visita de la muestra que se observe, así como en la iluminación solar correspondiente.

En cuanto al tiempo de manufactura, el proceso es evidente, sin embargo no es importante, tan sólo es necesario para estructurar la composición y disposición de su obra (soldar, pintar, dibujar, montar, etc.)

El tiempo visual, el de los dibujos, es un no tiempo instantáneo-eterno en las figuras antropomorfas, pero también es un tiempo forma-esquema en los rayados y garabatos.⁷⁸

Toma de posición

Manuel me platicó del agotamiento (por saturación) de los lenguajes formales, propios del modernismo, sin embargo; dada su voluntad, su formación, o su gusto personal, el aún opta por hacer esculturas y dibujos.

“Después de las vanguardias, el significante (escultura, dibujo) ya no era importante, las vanguardias desarrollaron sus planteamientos con base en el trastocamiento del significante último”.

Manuel logra compaginar su gusto por la manufactura, con los planteamientos teóricos de su época:

Ya no me va a importar si tomo –y ésta es la post modernidad propiamente- la cita de este pintor [su escultura nos recuerda a un Miró en tanto a lo formal], ó de este otro artista [lenguaje de los geometristas mexicanos], lo tomó y lo replanteó exactamente igual a como lo trabajó este señor, por que al reestablecer una, entonces ya voy a poder analizar propiamente las gramáticas de esos lenguajes más que los lenguajes o los enunciados establecidos en esos decires.

Esto lo llevó al planteamiento de que: “el espacio no existe, por lo tanto la escultura usa lo inexistente para representar, toda ella.” Entonces... “¿Cómo

⁷⁸ Para un mayor entendimiento de los tiempos aquí propuestos y varios otros véase de Manuel Marín, *El tiempo de la pintura*, CONACULTA-INBA, 2001. Buscar en la biblioteca del MAM.

poder, de la inexistencia hacer un enunciado que *per se* exista y entonces tenga la contradicción primaria?” La respuesta está en sus planimétricos.

El carácter lúdico de su planteamiento nos lleva a la concepción que Manuel tiene del conocimiento: “toda la epistemología está basada en el juego” y es de la práctica de este juego que resultan sus planimétricos: la comprobación que realiza el observador de una teoría, de un juego que Manuel plantea a manera de lo que él llama escultura.

En tanto a sus interlocutores

En la obra de Manuel vemos un gusto por el “oficio del arte”, pero con una actitud reflexiva dado su planteamiento. Dirige su obra “hacia aquellos que se interesen en la teoría de la práctica del arte, llámense artistas, críticos de arte, historiadores de arte, público en general; en función de una indagación sobre las formas de pensar de esas expresiones”. Esto no es casual, ya que él mismo está interesado en todo lo anterior, siendo este interés el que lo lleva a ser un artista visual contemporáneo activo.

2.2- Abraham Cruzvillegas

El contacto más directo que he tenido con Abraham, se dió en una plática que ofreció acerca de su obra en las instalaciones de la *colección Jumex* en el norte de la ciudad. Fue bastante circunstancial, ya que asistí por invitación de la Maestra Lilia Lemoine; paseamos, escuchamos, aprendimos, hicimos una práctica con algunos objetos personales que pidió Abraham, tomaron fotos, tomamos jugos, etc.

Fue entonces cuando recordé aquellas Caguamas (obra llamada *Indio*) que él presento en Bellas Artes. Recordé esa sensación de inestabilidad, de duda; creo que de no haber sido por la sinceridad de la presentación de las

botellas, hubiese pensado que me estaban tomando el pelo, pero aún así me resultaba una incógnita por aclarar.

Finalmente después de conocerlo en dicha colección, y de revisar catálogos, y algunos libros, decidí contactarlo por correo electrónico para concertar una entrevista, él responde con toda atención, explicándome que dada su ubicación espacial en aquellos días (fuera de México), la mejor forma de ayudarme sería por la misma vía, no sin antes sugerirme la lectura de una publicación titulada *Round de sombra*, selección de textos escritos por Abraham publicados desde 1991, que junto con la información obtenida por nuestra entrevista *virtual* me permiten conocerlo más de cerca.

a) Primera estructura. Procedencia social, habitus y posicionamiento en el campo artístico mexicano

Abraham Cruzvillegas nace en marzo de 1968 en la Ciudad de México, colonia Ajusco Coyoacán. México celebraba los juegos olímpicos con un acto represivo que “no se olvida”.

Gracias a su texto titulado “Destino”⁷⁹ conozco lo que comparte de su infancia: “Fuí un niño comerciante: con mi madre aprendí a diferenciar entre los brassieres de lycra y los de popelina, entre las pantimedias y las tobimedias. Las medias nadie las pedía en su puesto número 5 del mercado de la Bola. Con mi papá vendíamos *mexican curios* [sic] en La ciudadela y La carreta”⁸⁰. Su padre había aprendido a pintar, a tallar madera, y dorar con laminillas finísimas de oro en el noviciado de Guadalupe (Zacatecas).

⁷⁹Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*. Texto inédito, México DF., Agosto de 2000

⁸⁰ *Ibíd.* pp. 34 y 35.

Es interesante ver cómo Abraham se refiere a sus padres, ya que esto me remite ubicar su procedencia social: (la cita es a propósito de la visita de su familia a una de sus exposiciones)

Angelita, mi mamá, era participante y activista en gestas urbanas por la vivienda, movimientos feministas y campañas por la democracia desde falanges híbridas de maoístas, trotskistas, católicos de la Teología de la Liberación y anarquistas. Rogelio, mi papá, era indigenista, artista de género, ecologista y académico universitario, ha sido luchador por los derechos de los minusválidos desde su silla de ruedas, hasta el año pasado en que se jubiló.⁸¹

¿Cómo vivió su infancia y su adolescencia? Cerca de sus padres, aunque a la vez Abraham nos habla de lo que se vive a diario en las calles, en las zonas populares, datos como la escasez de agua en su vecindad o la fascinación ante el desfile de figuras públicas televisivas dan testimonio.

En 1985 Abraham visita la ENAP, para reconocer el terreno, ver qué había, etc. Declara que de dicha visita resulta su inscripción a Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras "con la finalidad entusiasta, hasta más o menos dos años después, de elaborar yo mismo un proyecto educativo más interesante que el entonces vigente en la ENAP"⁸².

La actitud de Abraham es comprensible, dadas las disposiciones heredadas por sus padres. El detalla como su padre criticaba, insultaba, o simplemente se quejaba de las obras escultóricas que aún conforman la llamada "ruta de la amistad". De su padre específicamente viene la relación con el oficio, aunque la diferenciación, selección y disposición de diversos objetos (antes mercancías, hoy como parte de su actividad artística) puede ser trazada por el lado de su madre y de las especificidades del comercio.

⁸¹ *Ibíd.* del texto "museo", leído en el Seminario Museum as Medium, Centro Nacional de las Artes, México, DF, mayo de 2002.

⁸² *Ibíd.* pp. 156 y 157.

Es en la Casa de la Cultura de la Universidad del Estado de México, al presentar caricatura, en donde encontré ocasión para encauzar dicha producción, y para conocer a varios artistas de su generación, así como al promotor y artista Guillermo Santamaría con quien participaba frecuentemente. Después de dicha muestra Gabriel Orozco lo invita a participar en las tutorías informales que conducía los viernes con Gabriel Kuri y Damián Ortega. Acepta, y comienza así la parte más sustancial de su formación artística, en cuanto al arte contemporáneo.

Desde 1987 hasta 1991 Abraham formó parte de las reuniones periódicas, dispuestas para discutir proyectos individuales, obras, leer libros, compartir información, etc. Es decir, en el taller de Gabriel Orozco “no existía una estructura académica preconcebida, las condiciones y circunstancias del taller se desarrollaron sin un programa a largo plazo”⁸³. Me imagino un ambiente de camaradería, de amigos, en el que el diálogo abierto se procura en actitud crítica. De igual manera entiendo la relación entre Gabriel y Abraham, relación (maestro- alumno) que difícilmente se puede considerar tradicional.

Bajo esta luz puedo comprender qué disposiciones adquirió Abraham en el taller de Orozco: “una cosa que aprendí en el taller es la posibilidad de transitar de un medio a otro sin necesidad de constituir un estilo. La conformación de un discurso inmóvil por reconocible o duradero implica pocos riesgos, pero inmoviliza”⁸⁴.

Contraste de intereses, lucha simbólica presente en una exposición colectiva que comenta Abraham “esta muestra de alguna manera evidenció un conjunto de intereses distinto de los del neomexicanismo, al dejar de lado la preocupación, generalizada hasta entonces, de la representatividad asociada a

⁸³ Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*, Del texto “G.O. Taller sin título”, p. 156.

⁸⁴ *Ibíd.*

la identidad nacional o cultural, como una selección del arte producido en un lugar específico”⁸⁵.

Del 91 al 92 Abraham dió clases teóricas en la ENAP. Dicha actividad lo llevó a formar parte del grupo *Temístocles 44* (lugar de reunión del grupo, en Polanco). Este grupo heterogéneo, de alguna manera reprodujo la dinámica del taller de Orozco, dando lugar a pláticas sobre las respectivas obras, y también a la organización de muestras en el mismo recinto.

Abraham ha realizado muestras individuales y colectivas en diversos recintos, ha participado en ferias de arte, ha sido becario del FONCA, ha sido productor, profesor, ha compilado textos de su autoría en un libro; es decir, continúa activo.

b) Segunda estructura. Tomas de posición en el espacio de las obras

Indio

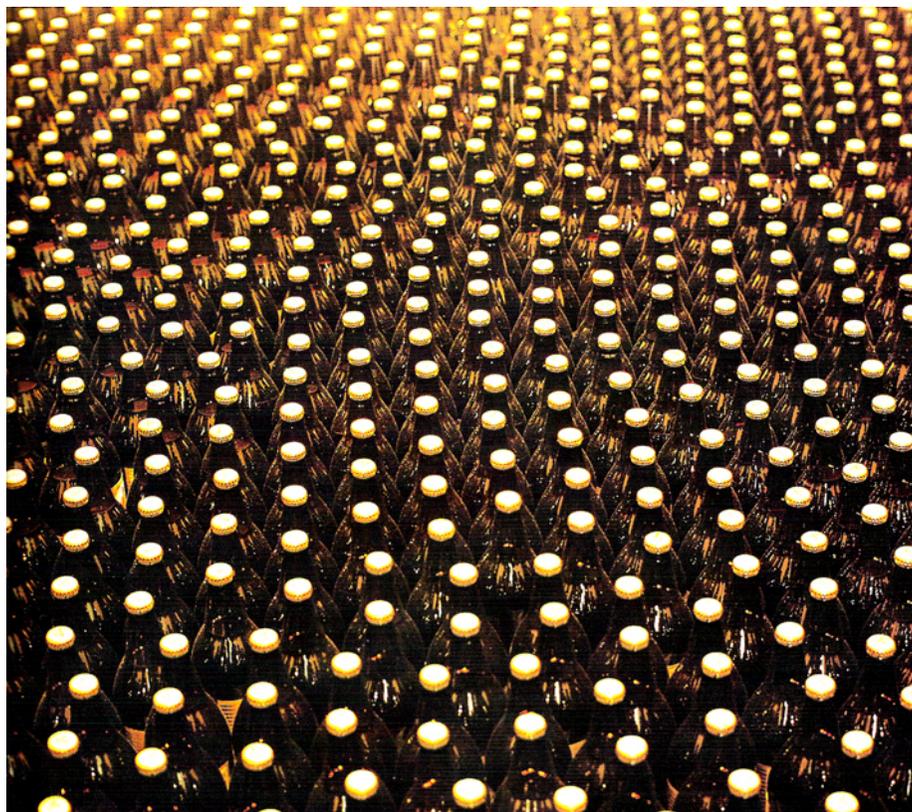
En lo visual

En las obras de Abraham el aspecto visual del objeto es sólo una manera de hacer patente la vivencia, de revivirla gracias a la memoria, de vincularla con un objeto tan común y cotidiano (característica de muchos de los objetos que él presenta). No interesa cuál fue la vivencia de Abraham con un ciento o más botellas de cerveza, lo importante es que están en un recinto artístico.

Su obra hace uso de lo visible (objetos) para hacer presente este campo; sus obras contemplan “la posibilidad de reconocer los medios de producción de cada una de las partes que las componen (industrial, artesanal, etc.), así como

⁸⁵ *Ibíd.*

la perspectiva para avizorar sus respectivos orígenes: sus contextos específicos⁸⁶.



Cruzvillegas, Abraham

Indio, 1997

3000 botellas de cerveza tamaño caguama

Medidas variables

Colección del artista/Cortesía Galería Kurimanzutto

⁸⁶ Todas las citas sin referencia de este punto provienen de la entrevista que sostuve con Abraham. (Anexo IV).

En lo espacial

El espacio real (recinto artístico) es de gran importancia en la obra de Abraham, es aquí donde cobran sentido los objetos, en donde su objetualidad se torna visual. De esta manera Abraham participa críticamente en su sociedad: "desde dentro", es decir; concientemente, en oposición a marginalmente.

Los objetos y sus condiciones espaciales funcionan como referentes, como "señalamientos sobre fragmentos de realidad [...] con esto apunto a la manera en que hago mi trabajo y con qué materiales; si históricamente no hemos tenido nada y aún así nos lo han quitado, con esa nada hago mi obra, con lo que sobra, con desperdicios y basura, aunque no exclusivamente, Reciclando".

Sus objetos están dispuestos en forma de "montajes que pretenden ser inestables y cambiantes".

En lo temporal

El tiempo visual es el que predomina en su obra. Es un tiempo que se articula en la memoria de las vivencias específicas. También ha experimentado con obras afectadas en tiempo real, obras como un pastel en forma de automóvil. El tiempo de fabricación también es importante en los pocos objetos que Abraham manufactura. El tiempo de montaje es sin duda el segundo en importancia, ya que éste es el que permite la articulación de su toma de posición.

Toma de posición

Evidentemente la obra *Indio* denota el uso de objetos en el que se puede trazar el discurso de Abraham. Su obra entabla una relación con discursos objetualistas que datan desde la época de Duchamp. En las *Notas para documentos espaciales* de Abraham podemos encontrar la genealogía de su práctica visual objetualista.

Ignacio Granados, asesor del presente trabajo me indicó que la obra "Indio" hacía referencia a otra obra de un autor extranjero elaborada con pequeños módulos. Este dato ubica a "Indio" como una paráfrasis propia del post modernismo.

Abraham está abierto a dialogar sobre discursos artísticos internacionales, pero siempre ubicando el contexto específico del México en el que vive. Su obra nos remite al arte contemporáneo de México, presentando "fragmentos" de su contexto sin narrarnos, sin hacer juicios de cualquier tipo, más que los implícitos en su obra. Él duda de la capacidad de representación, el no cree poder representar en su práctica a algún grupo, sector, ni siquiera a sí mismo. Puedo incluso pensar que Abraham nos habla de la incomunicabilidad del arte actual, tal vez de su polisemia, de la obra abierta de Umberto Eco.

En tanto a sus interlocutores

Considero que en el caso de Abraham es de vital importancia la *vida de artista* con la que se ha comprometido: "Como lo cotidiano generalmente es rutina, procuro no repetir actividades, ni de trabajo, salvo dormir por las noches y desayunar algo por las mañanas. De esa inestabilidad se desprenden muchas de mis obras, de lo que no conozco y de lo que aparece como común aunque nunca antes haya reparado en ello".

“Recicla” objetos de su vida cotidiana para entablar un diálogo con el espectador versado en arte contemporáneo, con el crítico, con el curador, con el galerista, con sus amigos, y con quien esté dispuesto a verla, pero en primer lugar consigo mismo. Sus intereses se manifiestan en el desinterés que muestra por un arte comercial que seguramente le proporcionaría cierta estabilidad económica –a corto plazo-.

CONCLUSIONES

Después de mas de dos años de realizar el presente trabajo, he logrado llegar a las siguientes conclusiones, que presentaré con relación a los objetivos específicos expuestos en la introducción del presente trabajo:

Ubicar la situación actual del campo artístico mexicano. Creo que logré presentar *mi realidad* apoyándome en los trabajos Sociológicos ya comentados, aunque acepto las limitaciones (dada mi formación) al hablar *sobre la estructura socioeconómica en México*. Al hablar *sobre el lugar asignado al arte*, solamente me basé en tres mensajes escritos, esto me limitó ya que no pude comprobar la correspondencia entre los textos y los hechos, sin embargo, creo que dicha comprobación rebasa el presente objetivo de mi trabajo. Nuevamente, al tratar *sobre el campo artístico*, la comprobación me parece insuficiente. Sin embargo, considero valioso -para el entendimiento y el desarrollo de mi actividad como artista- el enfoque que me dió Pierre Bourdieu con su trabajo "Las reglas del arte". Finalmente, *sobre el consumo del arte* encontré muy útil un trabajo editado por el CONACULTA. Un sociólogo de formación puede interpretar de manera mas completa la información contenida ahí, pero en mi caso los datos me acercaron de una manera más "objetiva" al fenómeno del consumo del arte en México.

En resumen: ubicar de manera científica y rigurosa *la situación* actual del campo artístico mexicano no me corresponde. Sin embargo en el ubicar dicha situación como *mi situación*, y con una finalidad eminentemente práctica radica toda la pertinencia y razón de ser de mi estudio, y considero haberlo logrado.

Analizar las estructuras internas de las prácticas plásticas objetuales producidas en México recientemente. Durante la realización de este objetivo, encontré una dificultad de tipo metodológico: ¿Como analizar las dos obras propuestas? Ante mis carencias, y al no encontrar un método más

propicio, propuse cinco categorías: *en lo visual, en lo espacial, en lo temporal, toma de posición y en tanto a sus interlocutores*. Lo anterior surgió a partir de mi experiencia personal, ya que considero que las categorías son en realidad diferentes maneras de pensar que convergen en las artes visuales, en la obra y su productor. Pude así asomarme a los diferentes pensamientos que Manuel y Abraham me ofrecieron en sus respectivas obras, en sus entrevistas y respectivos trabajos escritos. La relación entre *la procedencia social, habitus y posicionamiento en el campo artístico mexicano y las tomas de posición en el espacio de las obras*, fue tan sólo insinuada; sin duda requiere una investigación más completa y exhaustiva. En resumen: analizar las estructuras internas en dos casos específicos de prácticas plásticas objetuales me fue valioso para apenas conocer la problemática que implica. Este ejercicio fue en gran medida un aprendizaje activo de vida gracias a dos amables y generosos artistas que lo hicieron posible

Llegar a una conclusión sobre los alcances del análisis sociológico del arte. ¿Qué caminos me ha abierto? Sin duda el de una realidad no autocomplaciente, en la que no puedes cerrar los ojos ante la evidencia de las fuerzas, agentes, *habitus* y capitales que interactúan. Un camino que acepta la lucha que efectuamos para ubicarnos dentro de nuestro campo. Un camino que implica conciencia y acción. ¿Qué caminos me ha cerrado? En general y de manera obvia, los caminos que no están incluidos en lo anterior: romanticismo, onirismo, hedonismo, nihilismo, irracionalismo, anarquismo, misticismo, así como muchos enfoques científicos que apenas conozco, pero que no descarto; enfoques que me pueden llevar a diferentes realidades, nociones y ánimos que quizá algún día buscaré. Por ahora considero a la sociología del arte como mi enfoque principal, y al presente trabajo como una buena auto introducción a este enfoque. Es decir, llegar a una conclusión sobre los alcances del análisis sociológico del arte no me corresponde más que a nivel personal y en función de mi actividad artística.

Proyectar una serie plástica objetual propia con base en el presente trabajo. Gracias a este trabajo conocí a dos artistas que generosamente compartieron conmigo la manera, el método, o el camino que han seguido para proyectar algunas de sus obras. Esto resulta enriquecedor para mí ya que, personalmente, me ha sido difícil el articular un proyecto coherente con mi realidad, con mis pensamientos, con mis emociones y con el lenguaje visual al mismo tiempo. No pretendo decir que he logrado encontrar *el método*, ni siquiera *mi método*, pero por lo pronto ya sé que el primer paso es retomar la actividad misma, el dibujo, la talla, el ensamble, la pintura, o cualquier actividad que me plantee, con la conciencia que me da el mapa teórico que he comenzado en este trabajo, esta conciencia sin duda es la que le dará un sentido a mi trabajo, un sentido que no encontraba al concluir mis estudios y que una vez encontrado puedo decir: he terminado.

ANEXO I

Palacio de Bellas- Edificio cuya arquitectura exterior acusa rasgos del *Art Nouveau*, interiormente es muestra exuberante del *Art Decó*, alberga su propio museo. Sus espacios están dedicados al arte mexicano e internacional.

En el recinto se realizan homenajes nacionales y se exhiben relevantes muestras internacionales. El Museo del Palacio de Bellas Artes es considerado el espacio cultural más importante del país, y durante el año de 1996 recibió a más de 500,000 visitantes.

Museo de Arte Carrillo Gil- En 1938 el Doctor Alvar Carrillo Gil inició una de las colecciones más importantes de arte moderno mexicano.

El museo difunde las obras de artistas jóvenes contemporáneos a través de exposiciones temporales. El área de servicios educativos ofrece mesas redondas y ciclos de conferencias; Video Sala, Biblioteca-Videoteca, además de contar con equipo y personal para producción de video.

Sus salas exponen las obras seleccionadas y premiadas del Encuentro Nacional de Arte Joven, que desde hace 30 años impulsa a jóvenes creadores. Esta dinámica hace del Museo Carrillo Gil un eslabón fundamental en la formación y divulgación del arte contemporáneo en México.

Antiguo Colegio de San Ildefonso- El [Antiguo Colegio de San Ildefonso](#) es patrimonio universitario. Desde 1992 lo administra un Mandato tripartita integrado por la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno del Distrito Federal. Entre sus principales propósitos se encuentran:

- Realizar exposiciones temporales que den a conocer y difundan el acervo arqueológico, histórico y artístico de México y de otras culturas.
- Ofrecer al visitante una experiencia rica y novedosa que, a partir de las obras artísticas fomente el aprendizaje y propicie un ambiente placentero y agradable, que atienda las preferencias, inquietudes y necesidades del público.
- Atraer un número cada vez mayor de visitantes, mediante la difusión y promoción de las exposiciones y de las actividades complementarias.

- Participar activamente en la revitalización cultural del Centro Histórico de la ciudad de México.
- [Propiciar acciones para ser potencialmente productivos](#), con el fin de incrementar el presupuesto aportado por las instituciones Mandantes.

Museo Rufino Tamayo- Inaugurado en 1981, fue proyectado por Teodoro González de León y Abraham Zabludowsky, arquitectos de gran prestigio internacional.

Su acervo se compone de las obras que Rufino Tamayo y su esposa Olga adquirieron, mismas que representan las escuelas de la plástica internacional del presente siglo.

En su centro de documentación se estudia la producción de artistas contemporáneos, atendiéndose de manera especial a Rufino Tamayo, presente en un amplio conjunto de obras.

Cada dos años se exhiben las obras premiadas y seleccionadas de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo -la de mayor tradición en México- que presenta la fuerza pujante de la producción plástica actual. Las exposiciones temporales muestran lo más relevante de la plástica internacional.

Museo de arte Moderno- Consta de dos edificios de planta circular rodeados de jardines escultóricos, muestra significativa de obras modernas y contemporáneas.

La rica colección permanente sintetiza las tendencias plásticas en México desde los años veinte hasta nuestros días: la Escuela Mexicana de Pintura, el Surrealismo, el Arte Fantástico y la llamada Ruptura de los años sesenta, los Neomexicanismos de los ochenta y la Nueva Figuración.

Además, el espacio ofrece al público muestras temporales de la creación plástica más representativa de México producidas actualmente: colectivas e individuales que cubren diversas disciplinas, como pintura, escultura, fotografía, gráfica, narrativa visual y arte-objeto. Cuenta con una biblioteca especializada en siglo XX, y con un intenso programa educativo.

Ex Teresa- En México a partir del siglo XIX, se da una clara tendencia a utilizar edificios virreinales como centros de difusión artística. Así, muchos inmuebles olvidados fueron remodelados integrándose al circuito cultural del país.

El Ex Convento de Santa Teresa la Antigua es un buen ejemplo de ello; su construcción data de 1678 a 1684, y fue renovado en 1993. Este conjunto conventual se destinó para Ex-Teresa Arte Alternativo, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes. Promueve,

presenta y difunde las manifestaciones de vanguardia y de medios no convencionales nacionales y extranjeros, que contrastan con la pintura del siglo XIX de Juan Cordero y Rafael Jimeno y Planes, que decoran sus bóvedas. Paulatinamente, el espacio se ha convertido en un importante escaparate para artistas que no disponían de un lugar donde presentar sus trabajos.

El Festival del Performance y el Concurso de Instalación, en su 5a. y 2da. edición, respectivamente, son dos iniciativas anuales que invitan a presentar proyectos con la intención de dar a conocer nuevas propuestas. Sumadas a éstas dos importantes convocatorias, Ex-Teresa organiza exposiciones colectivas e individuales de carácter temporal. Sus antiguos muros, dedicados al arte alternativo, reúnen un amplio acervo de videos sobre performance, libros y revistas que se pueden consultar en el centro documental, abierto al público interesado.

Museo Soumaya- Museo Soumaya forma parte de Fundación Carso y abrió sus puertas al público en 1994. Es una institución cultural, sin fines de lucro, que tiene como vocación coleccionar, conservar, investigar, difundir y exponer testimonios artísticos mexicanos y europeos, principalmente; como misión la difusión cultural y como meta el conocimiento y el disfrute del hecho artístico a través de la realización de diversos productos culturales: exposiciones, catálogos, espacios lúdicos, conferencias, programas interactivos, entre otros. Los niños pueden aprender y divertirse en la sala de juegos de los dos museos.

MUNAL- El Museo Nacional de Arte, Munal, colecciona, conserva, exhibe, interpreta y comunica el arte mexicano desde el siglo XVI hasta la década de los años cincuenta del siglo XX considerando algunas resonancias de los temas y planteamientos formales representados en el arte contemporáneo.

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

El programa anual del LAA incluye exposiciones, ciclos de cine experimental y video, conciertos, cursos, conferencias, visitas guiadas y una publicación electrónica trimestral.

El LAA se distingue por fomentar la producción artística a través de la realización de obras creadas ex profeso para este espacio.

ANEXO II

Galería OMR- Fundada en 1983 por Patricia Ortíz Monasterio y Jaime Riestra, sus dueños y directores, la Galería OMR realiza una intensa labor de divulgación del arte nuevo y contemporáneo. Prueba de ello son su programa de 6 a 8 exposiciones anuales en su espacio de la Ciudad de México y su presencia puntual desde hace 10 años en ferias internacionales como ARCO (Madrid), ART CHICAGO (E.U.A.), ART FORUM (Berlín) y FIAC (París). Actualmente representa a un amplio espectro de pintores, escultores, y fotógrafos de los más sobresalientes de la escena artística mexicana e internacional, sin dejar a un lado la creación emergente de jóvenes talentos. Localizada en una amplia casa de principios de siglo XX en el corazón de la Colonia Roma, la galería representa en forma exclusiva los patrimonios artísticos de Adolfo Riestra (1944 – 1989) y Luis Ortíz Monasterio (1906 – 1990).

Galería Misrachi- Desde finales de los años 30, la famosa "Misrachi" ubicada frente al Palacio de Bellas Artes, fue semillero de los grandes artistas mexicanos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Dr. Atl, Pedro Coronel, Rafael Coronel, José Luis Cuevas y muchos más.

Durante los años 50, **Alberto Misrachi** abre otra galería en la famosa "Zona Rosa" en donde grandes exposiciones de Tamayo, Cuevas, Carbonell, Corzas y Siqueiros, entre otras, fueron relevantes eventos de gran éxito e importancia en la cultura mexicana.

Desde 1990 en honor a **Don Alberto Misrachi** la Galería lleva su nombre, ahora en sus dos espacios en Polanco, "la zona dorada de la capital mexicana". A partir de Marzo del 2006 se abrió un nuevo espacio en el Magno Centro Fun & Fashion en Interlomas, que lleva el nombre de "**Galería Sylvia Misrachi**", en honor de quien fuera nuestra Directora General de 1990 hasta el 2005, y mantiene el compromiso de seguir promoviendo y exhibiendo a grandes artistas mexicanos y renombrados artistas europeos

Galería La Refaccionaria- Surge en el 2005 como un proyecto para la difusión y promoción de arte y diseño, ésta galería es una opción en la oferta cultural de la Ciudad de México. Los proyectos que se exhibirán en La Refaccionaria abordan diversos medios en los que se expresa el arte contemporáneo, a la par de un proyecto curatorial sobre diseño de autor, arquitectónico y de objeto-funcional, desde la perspectiva contemporánea que integra el concepto de la galería.

La Refaccionaria apoya su objetivo mediante una red de servicios que acercan al público al territorio artístico de manera inteligente y placentera. La selección de artistas y diseñadores representados parte de un ejercicio profesional de la curaduría como estrategia de proyección y

trabajo. En este sentido, la galería establecerá relaciones con otros espacios artísticos y comerciales, y formará nexos con espacios y eventos institucionales y privados tales como museos, bienales, colecciones y ferias de arte, tanto en el contexto local como en el internacional.

El proyecto de La Refaccionaria incluye artistas de distintas generaciones, así como diversos medios, poniendo énfasis en las nuevas gramáticas del arte contemporáneo. Dibujo, video, instalación, pintura, escultura, fotografía y grabado son algunas de las expresiones que se exhiben en este espacio.

Galería Praxis-México- Fue fundada por su director, Sr. Alfredo Ginocchio en 1988. para la promoción y difusión del arte mexicano y latinoamericano .

Especializada en la neo-figuración moderna y contemporánea, es una galería de arte de acreditado prestigio, cubriendo un espectro importante de ferias internacionales a lo largo del año.

En su trayectoria como galería ha situado en el mercado del arte a artistas como: [Santiago Carbonell](#), [Roberto Cortazar](#), [Bruno Widmann](#), [Roger Mantegani](#), así como una segunda generación emergente de prominentes jóvenes artistas: [Francisco Valverde](#), [Antonio Luquin](#), [Eduardo Pola](#), Roberto Arcaute, [Trini](#), Alejandro Pintado.

Galería de arte mexicano- Actualmente dirigida por Alejandra R. De Yturbe y Mariana Pérez Amor. la Galería de Arte Mexicano, fundada en 1935 por Carolina Amor e Inés Amor, fue la primera establecida en la Ciudad de México, empezó a exhibir la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo, entre muchos otros.

La Galería de Arte Mexicano realiza exposiciones tanto en México como en el extranjero, además de participar en ferias de arte internacionales todos los años.

Las actuales directoras de la galería, Alejandra R. De Yturbe y Mariana Pérez Amor, continúan con la labor de creatividad, promoción y difusión de los artistas que han estado en la Galería de Arte Mexicano durante largo tiempo, así como de los jóvenes creadores que se incorporan año con año.

En sus salas se han presentado grandes exhibiciones, desde la ya memorable Exposición Internacional de Surrealismo de 1940.

A lo largo de su existencia y ahora bajo la dirección de Alejandra R. De Yturbe y Mariana Pérez Amor, La Galería de Arte Mexicano ha evolucionado al propio tiempo que la pintura, sirviendo así, nacional e internacionalmente, al arte contemporáneo de México”.

ANEXO III

ENTREVISTA A MANUEL MARIN

México DF, Febrero, 2006

FERNANDO MARQUEZ: La primera pregunta o tema es la situación socioeconómica en México ¿Cuál es tu percepción? ¿Cómo te afecta como artista y como persona?

MANUEL MARIN: Te contesto de 3 maneras. La primera es que específicamente en ahora estoy pasando por un momento socioeconómico muy grave, porque yo creo que es la primera vez en mi vida que estrictamente no tengo un trabajo institucional y he querido tomar esto como experiencia, no te diré que está diseñado para esto pero siempre he estado dando clases, o en alguna institución como asesor, trabajos fijos aparte de pintar y todo esto verdad, pero ahora no estoy en eso y sí genera un desequilibrio fuerte, por lo tanto, generalmente mi vida ha tenido problemas económicos más o menos fuertes, porque este mundo del arte no creas que es tan remunerativo. La segunda cosa es que hay quien desde el principio, algunos compañeros míos de la escuela desde el principio se avocaron a poder entrar en el mercado, y eso se me hace muy positivo, y fueron entrando paulatinamente al mercado y muchos de ellos han podido establecer un mercado más o menos normal; hay otros como yo que buscamos dejar libre el entrar al mercado por un prurito, yo lo considero un prurito, entonces no lo consideraba prurito, ahora sí lo considero un prurito que es, en la medida en que tu trabajo no este anclado a un mercado concreto, tienes la posibilidad de moverte como quieres en tu trabajo. En ese sentido la parte eminentemente material, yo busqué estos otros trabajos donde yo podía tener una institucionalidad y con esto preservar según yo completamente el quehacer plástico, el quehacer pictórico.

Puedo hacer críticas a los dos estados porque creo que en última instancia son prejuicios en los dos campos, el individuo que dice: *si no te metes al mercado no te confrontas directamente con la realidad del arte; como el individuo que dice: si te metes al mercado quedas atrapado dentro de las gracias y de los requerimientos del mismo.*

Y la tercera cosa es decirte que independientemente de esto yo he podido encontrar que entrando al mercado puedes obtener un nicho, una relativa facilidad, y teniendo ese nicho con relativa facilidad puedes tener la posibilidad de vivir de ello, pero eso si, eso si lo digo subrayadamente, cuando eso pasa corres peligro de ya no moverte en otro sentido, que es diferente a lo que te dije hace rato, esto es, cuando encuentras un mecanismo, y ese mecanismo te puede satisfacer las necesidades materiales, eso si es más o menos peligroso, porque entonces, al rato ya estas trabajando para ese mecanismo. Y éstas son las 3 contestaciones que te puedo dar al respecto.

FM: ¿El Estado tiene alguna injerencia en su trabajo?

MM: En el mío mucho, yo diría que en general, de las críticas que me hacen es que he tenido una fuerte injerencia del Estado en mí y de mí en el Estado porque he sido beneficiado por el Estado en tanto apoyos como también he sido asesor casi desde el momento en que se instaura esto, de estos programas y de estos apoyos, sobre todo a los jóvenes, he estado desde entonces en eso, yo creo en esto, yo pienso que son cosas necesarias y que son cosas estimulantes para que el artista pueda ir atinando su puntería, así como que pueda desarrollar algunos proyectos que no necesariamente tienen mercado ni aceptación.

FM: En tanto al campo artístico mexicano retomando la idea de campo artístico de Pierre Bourdieu, ¿Usted cree que hay un campo artístico mexicano? ¿Cómo se sitúa dentro de éste campo?

MM: Yo creo que aunque no haya campo, existe un campo, la medida del mismo y la aproximación al mismo es muy relativa por parte de los integrantes de ese campo. El hecho de que haya formación institucional de artistas, el hecho de que haya un mercado, el hecho de que haya un sistema de apoyo, el hecho de que haya toda una red llamémosle de distribución y presentación de la obra, te genera un campo necesariamente, por lo tanto la discusión no está en si existe o no existe o cual es sino más bien estaría en como se integra uno a él, como lo estimula y qué es lo que busca uno en él, por ejemplo; una de las cosas que generalmente se buscan es la primera pregunta que me haces ¿Cómo puedo subsistir yo en este medio de tal manera que mi materialidad sea correspondiente con mi subjetividad? Entonces esa primera cosa es cierta, y la segunda es esta necesidad de aceptación que desafortunadamente nos corroe a todos; cuando entramos a la escuela somos geniales, cuando estamos en el 2º año descubrimos (destruimos) todo, y en el 5º año definitivamente no nos queda nada por hacer más que, que nos hagan caso, esta es una 2ª cosa que hay que atender que generalmente no atendemos también pruritos, si a alguien le dices, bueno ¿Tú buscas como principal objetivo ser aceptado? No, pero esta haciendo todo lo posible por que lo acepten ya sea porque lo rechacen institucionalmente, o porque lo adopten paternalmente...

FM: ¿Puedes platicarme de eso Manuel? ¿Cómo fuiste integrándote o asumiendo esta profesión?

MM: Si, La primera respuesta es que yo siento en forma muy diferente a como se están dando las cosas ahora, de tal manera que lo que yo te pueda decir autobiográficamente sería casi como un registro histórico que no tiene mucho de validez en este momento, lo digo porque he seguido más o menos la carrera de algunos de mis alumnos y de algunos de los artistas jóvenes y tienen otra estructura muy diferente porque creo que ha cambiado la concepción del artista y de la sociedad así como de las instituciones mismas; para empezar en mi momento no habían instituciones que te apoyaran, que tuvieran que ver contigo ya no como formación sino como productor mismo, creo que esto es muy diferente por una parte, por otra parte las manifestaciones artísticas se han convertido, y conste que no lo hago como crítica aunque si es un punto que debo de subrayar: el productor es más que otra cosa. La producción tiene sus ventajas aunque también tiene sus desventajas, por lo tanto, planteando así las cosas, cuando yo salí de la escuela, las cosas, las circunstancias sociales apuntaban a dos planteamientos fundamentales 1- la muerte del arte muy concretamente y la otra la participación y la función del artista en la sociedad que creo que son dos cosas que por su momento histórico y función, que actualmente, o no están tan claras o han pasado a un 2º término, entonces difícilmente con el auge del mercado y con el auge de las aproximaciones críticas tanto de filosofía del arte como historia misma del arte, se puede ahora hablar de la muerte del arte que existía en mi momento, en el momento que yo salí, como por otro lado la función del artista en la sociedad por una componente eminentemente ideológica, actualmente esto, aparte de que ya está pasado de moda, es hasta molesto, llega a molestar el hecho de que pueda tener una connotación de carácter ideológico, es mas político-ideológico el trabajo que presentas, eso no implica que no tenga rasgos y características ideológicas todo lo que uno hace. Planteado así, nuestra aproximación a las manifestaciones artísticas tenían, primero que abordar una participación conciente en el mercado, principalmente de rechazo, y una reubicación en las estructuras de producción y distribución de las mismas, del arte mismo, esto es, la alternatividad que en nuestro momento aparecía como una alternatividad que negaba la producción de objetos mercantiles, por lo tanto conformamos grupos, instituciones, establecimos contacto con los públicos receptores de diferente manera, si bien no era nuevo ese planteamiento, estaba dado yo diría desde 1912 , en los años 50s hace su crisis y en los años 70s donde yo soy estudiante, y después salgo, ya la crisis estaba casi asumida como una conciencia del artista, entonces tenías una función social y esto modificaba fundamentalmente tu forma de producción así como el objeto mismo producido, entonces ahí tenía un por qué el performance, las instalaciones y todo este tipo de cosas, así como manifestaciones artísticas no objetuales muy concretas, eso no implicaba que dejaras de pintar, dejaras de dibujar, pero eso no dejaba de ser un consumo casi personal, te digo todo esto porque creo que es muy diferente a lo que se presenta ahora, por ejemplo el mes que entra inicia ARCO, la proliferación de este tipo de ferias, que insisto, no las critico, tiene su valor y tiene su función, hace que ya un individuo se pregunte poco sobre si tiene objetivo, si tiene un objeto concreto o no trabajar

o no trabajar en este campo, si tiene un mercado o no trabajar o no trabajar en este campo, etc. Entonces difícilmente hay quien tenga una duda de que existe un mercado, de que tus productos pueden tener aceptación o no, podrán no tener aceptación, pero eso no implica que no haya lugares donde se acepten o no tus cosas, mientras que en los 70s no había esos lugares, así como primordialmente se negaba la búsqueda de este tipo de lugares porque políticamente eran incorrectos. Y la otra cosa es que, en tanto a la formación, uno no dejaba de tener resabios románticos, la formación romántica del pintor y creo, y me gustaría ser profeta porque me encantan este tipo de cosas, yo creo que dentro de unos 15 años, unos 20 años nuevamente va a haber re-vocación de este tipo de planteamientos por saturación, esto es nuevamente vamos a regresar, o van a regresar los muchachos a buscar la no aceptación de una forma romántica de la revaloración del individuo frente a la sociedad. La no aceptación es la búsqueda de negación de los valores existentes en esta sociedad que son los mayormente aceptados, esto es, si yo presento un producto eminentemente moralizante, no será aceptado, mientras que inmoralizante será absolutamente aceptado.

FM: Revisando algunos catálogos suyos encontré una cita de la maestra Teresa del Conde que dice: "Manuel Marín no pinta lo que está allá afuera, lo cotidiano, todo esto puede estar, pero el busca develar lo oculto" no sé qué tan de acuerdo esté usted con esta cita, pero quisiera saber si realmente tiene alguna relación con su trabajo.

MM: (...) Mi relación con Tere del Conde ha sido una relación específicamente de maestro-alumno, ha sido mi maestra y por lo tanto me ha formado y muchas de las cosas que ella dice han influido en mi trabajo de tal manera que mucho de lo previstas por ella no necesariamente eran concientes en mi y eso hace e hizo que al concientizarlas tal vez eso se hiciera objetivo. Específicamente sobre esto yo no he sido una persona que se avoque a una búsqueda de lo real o de lo objetivo sino más bien he tratado de reaccionar, o he tratado de trabajar en función de proyectos que definan los parámetros fundamentales sobre los cuales se pueden establecer lenguajes de representación que me lleven si se quiere a lo real, pero no básicamente, esto es, cuando yo me planteo las bases sobre las cuales yo quisiera trabajar empiezo con un enunciado que no necesariamente es cierto, pero que para mi era necesario, que fue que ya después de las vanguardias el significante ya no era importante, las vanguardias desarrollaron sus planteamientos en base al trastrocamiento del significante último que establecía con ello un lenguaje sobre el cual no necesariamente establecían sus bases, esto es, podían hablar un idioma sin necesariamente tener una real academia de ese idioma, mientras que posteriormente a las vanguardias, ya tratar de hablar un idioma era una saturación, mientras se trataban de entender cuales eran las sintaxis, cuales eran las gramáticas de estos lenguajes ya generados. Toda la gramofología establecida por la filosofía Francesa habla precisamente del fin de las vanguardias, *ya se construyeron y se destruyeron todos los posible lenguajes que se podían hablar*, o por lo menos los lenguajes que queríamos hablar, pudimos hablar con ellos y encontramos que cada lenguaje nos ofrecía una posibilidad diferente, que cada lenguaje generaba mundos diferentes, esto es no el mundo generaba el lenguaje, sino *el lenguaje generaba el mundo*, por lo tanto se generan todos los mundos que se querían alrededor de estos principios; pero llegó un momento en que los lenguajes creados recreaban el desgaste, ya no el lenguaje mismo, y empezaban a hacer los mismos mundos, y esto provocó el desgaste de los significantes. Esto no sé si era cierto, pero para mi era necesariamente cierto, y era decir "ya no me va a importar si tomo – y esto es la post modernidad propiamente- si tomo la cita de este pintor o de este otro artista, lo tomo y lo replanteo exactamente igual a como lo trabajó este señor, porque al reestablecer una entonces ya voy a poder analizar propiamente las gramáticas de esos lenguajes más que los lenguajes o los enunciados establecidos en esos "decires" por eso, gran parte de mi trabajo no ha buscado proponer ni nuevos *ismos* ni nuevas relaciones entre las diferentes escuelas, ni nuevos significantes, sino son los significantes mismos pero ya citados y re-trabajados por una parte; por otra parte, establecer programas proyectivos cuya última instancia fuera proponer las bases de las gramáticas y no los enunciados de las mismas; es decir, series donde lo menos importante era el significante, o el tratamiento o el tema, sino el enunciado que todo ello proponía en función de la forma de uso del espacio, del uso de la forma, del uso del tiempo, etc.

FM: ¿De aquí nacen tus conjuntos escultóricos?

MM: Si, mis conjuntos escultóricos tienden a decir lo siguiente: La escultura representa, la escultura usa el espacio para representar -aunque sean soluciones llamadas abstractas o abstraccionismos- todo esto es representación en la medida en que aparece un significante último, y eso lo hace en la medida en que usa el espacio, pero hay pocos ejemplos en la historia del arte donde la escultura represente el espacio, y *me lanzo a la representación del espacio casi en todos los conjuntos escultóricos*. Entonces lo que estoy haciendo más que utilizar una figura que parece un Miró o un Picasso, que lo parecen, busco el restablecer estos otros planteamientos, tomando como pretexto estos significantes que en última instancia son solamente aparentes.

FM: También revisé un texto en el que Usted habla de 3 necesidades que lo llevan a hacer sus esculturas, ¿Podría comentarme acerca de esto?

MM: El planteamiento de mis esculturas que no era nuevo es: el espacio no existe por lo tanto *la escultura usa lo inexistente para representar*, toda ella, entonces este primer planteamiento es ¿Cómo poder de la inexistencia hacer un enunciado que por enunciado exista y entonces tenga la contradicción primaria?, y en la escultura esto es: voy a trabajar un no espacio dentro de un espacio para que el espacio sea entonces una representación objetiva, esto es, un plano aparentemente no es un espacio, no es espacio tridimensional, pero un plano en el que tu representas la tridimensionalidad hace uso del espacio para hacer esa representación, entonces ese juego hace que este espacio representado, enunciado con un primer doblez tenga la contradicción de la representación por medio del uso. Así nacen mis esculturas, entonces ahí están los dos primeros, y el 3º es, si además a estas esculturas las colocas en un espacio real, y lo que reproduces es la luz como representación mediante las sombras, entonces ya estás trabajando algo objetivo dentro de algo subjetivo, esas son las 3 partes. (...)

FM: Ya para ir terminando Maestro, Usted menciona mucho el juego, ¿que relación tiene esto con su trabajo?

MM: El juego me ha sido fundamental en todo el trayecto, hay 2 cosas que podrían referirlo, una, yo pienso que *toda la Epistemología está basada en el juego*, esto es todo el conocimiento surge, se llega a él por esta incapacidad de saber qué es aquello a lo cual uno se enfrenta, y tiene uno que enfrentarse jugando con ello; entonces la ciencia es un juego básicamente, es un individuo que supone una cosa, diseña un experimento, establece una hipótesis, se lanza con el experimento, a probar esa hipótesis a través de ese juego, y no le sale: pierde, entonces esa hipótesis no es cierta, nuevamente sigue estando ahí el fenómeno, esto es, la apariencia, lo aparente, entonces dice: es que debe de ser esta otra cosa, diseña otro experimento, otro juego, y lo echa a andar y pum!, Si sale, esta hipótesis es cierta ¿Qué es eso? Es un juego, entonces ahí digo toda Epistemología entonces es juego, específicamente esta es la 1ª respuesta, la 2ª respuesta específicamente, casi todo mi trabajo al estar involucrado en casi unívocamente a las relaciones espacio-tiempo, han tenido que ser tanto objetos como enunciados variables, todas las variables objetivas que trabajo en mis obras solamente son legibles a través del juego desde mover una cosa de aquí a allá, hasta tener que leerlas de arriba hacia abajo, de un lado a otro, entonces esta ahí no tanto por conocimiento, sino por el sustrato sobre el cual baso casi todo mi trabajo que es la pregunta sobre el uso específico de los espacios y los tiempos en cada una de las obras.

FM: Creo que ya me ha dado la respuesta, pero me gustaría saber a quién dirige Usted su obra, teniendo en cuenta lo visto sobre su consumo.

MM: También tengo que hacer un desglose histórico, yo me formo románticamente, digamos, los 70s, los 60s, los 50s, todavía hay una formación romántica, esto es, había un profundo gusto por ser pintor incomprendido, creo que hay un sustrato romántico en todos nosotros pero ya no se puede hacer explícitamente, se presenta este fenómeno de la muerte del arte, etc. Que curiosamente acaban con la caída del muro de Berlín y tiene un por qué la existencia anterior y un por qué la desaparición posterior, ahí hay otra forma de contestarte, ahorita la contesto, y la 3ª que es en virtud de este cambio sustancial de usos y de distribuciones y de

consumos yo diría que yo tomo un derrotero particular, entonces son 3 formas, cuando tu me preguntas a quién me dirijo, quién es el target group de mi trabajo, a quién lo dirijo, yo podría decir que históricamente lo he ido dirigiendo a diferentes lugares, con la característica de que mis contemporáneos también lo han ido dirigiendo a diferentes lugares, específicamente mi generación, yo no se si la generación anterior a la mía digamos Felguerez, halla tenido esta variación tan fuerte, creo que su generación no tuvo la variación tan fuerte en tanto a la pluralidad y al objetivo de sus obras, tiene una variación fuerte en tanto al tipo de lectura de las mismas, pero no hacia quienes dirigía su trabajo como masa crítica. La generación posterior a la mía –ustedes- creo que tampoco tienen esta diversidad en tanto al interlocutor, y esto es porque en mi caso pertenezco a la post guerra, a la guerra fría, a la post guerra fría y actualmente a esta polarización tan impresionante que se está dando, esto es, tal vez haya 4 momentos que la generación anterior a la mía vivió una ó una y media y la que sigue una ó una y media, y nosotros como cuatro. Es importante decirte esto, por que creo que no se ha estudiado suficientemente esto, los críticos de arte, tal vez por que no tienen esa necesidad de pensar a quien va dirigido tu trabajo, no lo piensan, y nosotros que tenemos esa necesidad no lo decimos, entonces los grupos tenían un target group y una necesidad muy diferente a exponer ahora en una galería o en una bienal, ahora se hacen productos específicos para bienales, porque su consumo es específico de bienal, y el consumo de galería es específico de galería, etc. Se han diversificado los consumos. Este recorrido histórico era primero hacia mi en forma muy narcisista luego hacia una sociedad más o menos abstracta, ideológicamente concreta que buscaba una integración por medio de enunciados y significantes, mi trabajo en los grupos que yo participe no buscaban ser una obra artística inigualizada, sino tomar los significantes de la sociedad que los producía, y revertírseles con un sentido eminentemente significativo, esa fue la 2ª etapa, y esta 3ª etapa está dividida en 2, sigo haciendo cosas para el mercado, me encantaría poder vender, tener mercado y todo este tipo de cosas porque creo que es válido, pero me he ido más como tú puedes ver hacia la parte eminentemente teórica, ¿Hacia quién dirijo mi trabajo? Propiamente hacia aquellos que se interesan en la teoría de la práctica del arte, llámense artistas, críticos de arte, historiadores de arte, público general, en función de una indagación sobre las formas del pensar de esas expresiones, eso es lo que yo buscaría, claro que es muy pretencioso pero tú me lo preguntaste.

FM: ¿Como se ve en un futuro inmediato?

MM: Creo que me vería muy viejito (...)

ANEXO III

ENTREVISTA A ABRAHAM CRUZVILLEGAS.

México, DF, Marzo, 2006.

Abraham CruzVillegas: Hola Fernando

Con mucho gusto contestaré a tus preguntas a continuación, sin embargo también te sugiero leer una publicación que pronto se distribuirá en México bajo el título "*Round de sombra*", que será una selección de textos míos, publicados desde 1991, ahí se responderán, creo, muchas de las preguntas que ahora planteas, de manera más profunda y extensiva; ya te avisaré

Fernando Márquez: Gracias Abraham y disculpa por mi insistencia, es sólo que luego no sé si mandé bien un mensaje o no. Ahora bien abajo están algunas preguntas que te hubiese formulado en persona.

AC: Entiendo que sería más ágil intercambiar puntos de vista en persona, pero me encuentro fuera de México por un tiempo, así que por eso es que te propongo éste medio.

FM: ¿Cómo percibes la situación socioeconómica actual en México y cómo te afecta personalmente y profesionalmente?

AC: La situación social y económica de México, desde mi punto de vista es trágica. Por un lado hay una larga y azarosa historia de autoritarismo y ausencia de democracia. La necesidad por imponer y mantener un sistema de gobierno (corrupto y paternalista), es decir por conservar el poder, ha llevado al país a una crisis prolongada y difícil de remontar.

La sustitución de los intereses de la clase política ha dejado en el rezago absoluto asuntos tan importantes como la educación; por ejemplo: en vez de pretender una mejoría sustantiva en el nivel de vida de la población, aunque fuera de manera progresiva, solo busca mantenerse a flote en el acomodaticio sistema burocrático administrativo, por eso ha configurado y solidificado una estructura electoral amañada. Esto sin hablar de los complejíssimos sistemas y redes de aviadurías, plazas vitalicias, charrismo sindical, compadrazgos y amiguismos. De la descomposición social y la economía de números rojos a lo largo de al menos seis sexenios, sin contar el abandono al campo se derivan varias consecuencias graves para el posible avance de los muy diversos y complejos grupos que componen la sociedad, de sus individuos. La pobreza y en muchos casos la miseria, llevan a millones de familias a vivir de la economía informal – léase ambulante, piratería o llana mendicidad – o bien, en los "casos" de un buen porcentaje de la población rural, a fugarse a los Estados Unidos, para enviar las llamadas "remesas" a sus familias en México. Por cierto que esta fuente de divisas es una de las más importantes del país, aún cuando no entre en la contabilidad oficial.

De esos factores sociales económicos se desprende también que el narcotráfico, el secuestro y la violencia sean hoy día una industria. A su vez este aspecto determina en la políticas gubernamentales que se apliquen medidas para resolver los problemas, pero sólo superficialmente, atacando los síntomas y no las causas, con el argumento de la inseguridad y el crimen organizado (y con la ayuda de los medios masivos), se impone un estado de sitio por el miedo entonces exige la aplicación de mayores y más radicales medidas contra el narcotráfico y los delincuentes profesionales. Por ejemplo, el presupuesto destinado a la seguridad y a la "administración de justicia", así como a fortalecer la policía, el ejército y sus grupos especializados ha aumentado en los últimos años de manera absurda, casi en la misma proporción de algunos países que padecen guerras civiles o actos de terrorismo. En cambio, el presupuesto para la educación disminuye cada vez más hasta aparecer como una carga, como un lastre del que hay que deshacerse y ¿Por qué no? Dentro de las tendencias liberales de la economía, privatizarla por completo.

Considero indispensable re-pensar nuestra capacidad como individuos, de participar críticamente en este contexto. Y en mi caso, no me refiero a pintar o a hacer esculturas con

“tema” o “mensaje” político. Me refiero a la vida cotidiana. Naturalmente, en un contexto depauperado en permanente crisis, la elección de una técnica de un lenguaje específico del arte y la decisión de participar *conscientemente* (Es decir, *desde dentro*, en oposición a *marginalmente*) en la vida política de nuestro entorno implica *compromisos*. Con esto apunto a la manera en que hago mi trabajo y con que materiales: si históricamente no hemos tenido nada y aún así nos lo han quitado, con esa nada hago mi obra, con lo que sobra, con los desperdicios y basura; aunque no exclusivamente reciclando.

FM: ¿Hay alguna injerencia por parte del estado (políticas artísticas, presupuesto) en tu actividad?

AC: Siento que el uso de la palabra “injerencia” implica un cierto grado de imposición nunca ha habido injerencia del estado en mi trabajo, en mis ideas o en mi manera de ser ciudadano o individuo, o sea, en mi caso: Artista. Podría decir que en algunos momentos, mis procesos han tenido participación del estado. He sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. He expuesto en museos y sitios que dependen del estado. He colaborado con textos en publicaciones con fondos públicos. He trabajado en una Secretaría de Estado. He sido profesor en universidades que dependen económicamente de un estado, aunque algunas sean autónomas. Considero que es obligación del estado proveer recursos para la investigación y la creación, en la ciencia y el arte: ésta es la única manera de generar capital, es decir más recursos, o sea lenguajes científicos artísticos sinceros y sensatos. Y con esto quiero decir fomentar la educación, la investigación, la difusión he incluso la crítica de sus propios sistemas de promoción y producción cultural. Si nosotros no hacemos uso de esos recursos ¿Quién?... La otra opción es el mercado del arte, que en México esta menos que en pañales.

FM: ¿Cuál consideras tu posición dentro del campo artístico en México?

AC: Te contesto primero con otra pregunta: ¿Qué es el campo artístico en México? Si con esto te refieres al arte, diría que mi posición es la de creador, y esto aplica a México o a cualquier otro lugar. Mi posición no es la de curador, no la de promotor, no la de crítico, no la de galerista, no la de museógrafo, no la de maestro; aunque he hecho de todo. Soy creador. Si la pregunta va por el lado del ranking o los submundos o pequeñas comunidades al interior de lo que aparece como la estructura del arte local, debo decir que también es creador.

FM: ¿Pierre Bourdieu dice que necesariamente hay algo en juego para los integrantes de algún campo, que hay en juego para ti?

AC: En este caso habrá que definir esta concepción de “juego”. Si la expresión implica riesgo, creo que personalmente he arriesgado en permitirme hacer mi trabajo en un contexto en el que el arte no representa una prioridad para un buen porcentaje de la población. En un país donde el cuarenta por ciento de la población vive en la extrema pobreza, la decisión de ser artista puede representar un verdadero riesgo en términos de sensatez, de cordura. Pero también representa un riesgo profundo comprometerse a ser artista en la conciencia de aquella circunstancia, en la posibilidad de contemplar el propio trabajo como campo para la generación del lenguaje, de nuevas maneras de ver la realidad (de poner en crisis nuestra idea sobre ella), de entender nuestro entorno individual o colectivamente a partir de permitirse leer el entorno de un modo que ya no puede ser complaciente, pero tampoco panfletario. Evidentemente la noción de juego tiene sentido también en el campo donde la experimentación florece, cuando se ponen en juego los propios paradigmas, el llamado estilo, las convenciones del arte y sus acotamientos. No se trata de un espíritu de vanguardia en el sentido de ir contra algo y firmar un manifiesto, si no de plantear de manera explícita – es decir, a través de la obra misma – cuál es la plataforma en la que nos movemos. Como pueden ser interpretados los productos o nuestras declaraciones de principios, es otro tema.

FM: En un texto de Cuauhtémoc Medina en el catálogo “El nuevo contrato social” de la Expo de Carrillo Gil (1995) del mismo nombre, dice en relación a ti: “Hay una desconfianza a todo lo que implique un compromiso” ¿Qué opinas al respecto?

AC: Francamente no me acuerdo del texto de Medina para el catálogo de "Acné o el nuevo contrato social ilustrado", que por cierto fue exhibida en el museo de Arte Moderno y no en el museo Carrillo Gil. La frase en si misma sacada de su contexto, obviamente parecería acusatoria y policiaca. Probablemente y pensando en como percibo ahora la frase, como si la leyera por primera vez, diría que muchas veces la palabra compromiso se usa de manera mañosa para enarbolar las peores causas, para ocultar las peores intenciones. En mi caso debo decir que me comprometí a ser artista, conmigo mismo, y he mantenido mi voluntad, por encima de muchísimas cosas. He sido profesor por algunos años y he tratado de poner lo mejor de mí en el compromiso de plantear un diálogo franco, sincero y frontal en el entorno académico, tanto para hablar de arte, como para discutir sobre asuntos como los que pones en la mesa (tal vez no lo he logrado). He sido escéptico de muchas cosas, no milito en ningún partido, no pertenezco a ninguna iglesia, pero soy muy respetuoso de la amistad, del trabajo y del amor. Un a vez hasta me casé. Probablemente haya que preguntarle a Medina sobre el asunto. ¿Tu qué opinas?

FM: La maestra Raquel Tibol en una entrevista comenta que lo característico de las nuevas generaciones artísticas es el desinterés ante los grandes problemas sociales, los grandes temas ¿Qué opinas al respecto?

AC: Primero que nada habría que preguntarle a Raquel quienes pertenecen a las nuevas generaciones, a partir de cuando y a que horas. Opino que algunos artistas optan por ilustrar temas, teorías o dar servicios a la comunidad, dar mensajes. Yo no. Vivo y participo de mi realidad de muy diversas maneras. La demagogia no es difícil de abrazar para poder ser percibido como un artista "comprometido". Otros artistas – y sin generar dualidades o partes excluyentes en el abanico infinito de posibilidades que incluye el arte – proponen activar modelos de transformación de la realidad desde ella misma, sin consignas, sin tema, sin conmiseración o quejas. A este respecto te recomiendo el libro "Relational Aesthetics" de Nicolas Bourriaud. Muy interesante también sería dilucidar cuales son los grandes problemas sociales, también cuales son los medianos y los pequeños. Igualmente sobre los grandes medianos y pequeños temas. En algunas épocas los grandes temas eran los mitos griegos (neoclásico), en otras la didáctica religiosa (barroco), en otras el retrato de las masas bolcheviques ante el reto de la revolución socialista (realismo socialista), en otras el pasado prehispánico (escuela mexicana). Para los mayas de Calakmul (clásico), bordar un ejemplo sencillo, un gran tema era la fiesta y la embriaguez. ¿Eran frívolos por ello? En casi todas las culturas y épocas de la vida, el amor, la muerte, la trascendencia, la belleza, y lo sublime son los grandes temas, de ahí se desprenden modos formales, técnicos y discursivos específicos, en forma de obras creadas por individuos, lo que nos llevaría a los pequeños problemas, es decir a sus problemas, a su vida cotidiana y a sus necesidades específicas dentro de la sociedad. Ningún artista puede representar a toda la sociedad, a un grupo étnico, a una nación, a su club, ni a su familia incluso. A veces a mi personalmente me parece que no puedo representar bien a mi mismo.

FM: ¿Consideras como influencia tuya a Beuys?

AC: No. El proyecto de escultura social de Joseph Beuys se convirtió en el objeto de estudio de mi tesina, debido a que constituía un soporte metodológico ideal para construir un puente entre lo que estudié (pedagogía) y lo que hago (arte). Me interesan los conceptos de ínter disciplina, ecología y escultura en Beuys. No más.

FM: Tus piezas parten de lo cotidiano, de lo común y a veces de lo inmediato ¿Cómo es que esto motiva tu trabajo?

AC: No tengo un programa, tal vez son solo tics. Como lo cotidiano generalmente es rutinario, procuro no repetir actividades, ni de trabajo, salvo dormir por las noches y desayunar algo por las mañanas. De esa inestabilidad se desprenden muchas de mis obras, de lo que no conozco y de lo que aparece como común aunque nunca antes haya reparado en ello. Lo inmediato está más presente en mi atención; claro que le dedico mucho tiempo y de esta manera deja de ser inmediato. Ese tiempo, implícito, por ejemplo, en la manufactura de una artesanía (un par de

aretes de chaquira) se sintetiza en una mirada, en un instante todo ese trabajo se voltea como calcetín en la inmediatez de la mirada. También podría poner como ejemplo un suéter fabricado en serie.

FM: Al producir tu obra ¿Qué lugar tienen la planeación, la proyección y la realización?

AC: Planeo y organizo proyectos, a la hora de realizarlos siempre cambian. Casi siempre lo que no planeo o los factores que corrompen el plan y los proyectos generan resultados más complejos, interesantes y a veces constituyen enlaces hacia desarrollos posteriores. A esto le llamo aprendizaje.

FM: ¿Qué es lo que encuentras en los objetos para tomarlos como tu lenguaje? ¿Qué te permiten hacer que ni la pintura ni los textos ni otro lenguaje te permiten?

AC: Los objetos no son mi lenguaje, son mi materia prima. Al revés, el lenguaje sí es materia y objeto de estudio; también es materia prima. Evidentemente con la pintura se pueden hacer otras cosas, de otra manera y con otros objetivos; escribiendo también. No los cancelo: escribo frecuentemente y más que pintor soy un observador de la pintura. Algunos de los artistas que han hecho obra que me han impactado profundamente son pintores, otros son músicos, otros son fotógrafos, otros son cineastas o caricaturistas. También hay escultores que me conmueven. Por otro lado, una de las cosas que me parece evidente a este respecto, es que una pintura también es un objeto, un libro también, un disco, una película, etc. Y como objetos los he incorporado a veces en mi obra pero principalmente son lenguaje. Casi no transformo los objetos que selecciono, mis obras son casi exclusivamente señalamientos sobre fragmentos de realidad, en forma de montajes que pretenden ser inestables y cambiantes, que incluya la posibilidad de reconocer los modos de producción de cada una de las partes que las componen, así como la perspectiva para avizorar sus respectivos orígenes: sus contextos específicos. A veces son objetos producidos a mano otras son objetos producidos industrialmente, otras son simplemente materia prima, herramientas, piedras, semillas, o cuentas de vidrio.

FM: ¿Cuál es tu relación con el mercado del arte?

AC: Depende de las circunstancias. Kurimanzutto, mi galería en México, es un proyecto que tiene como plataforma años de amistad y diálogo; que exista es resultado de la ausencia de una galería en México que atendiera, entendiera y se interesara genuinamente por el trabajo de un puñado de artistas que tuvimos que inventar espacios, proyectos y estrategias de difusión de nuestras obras de manera independiente y por varios años. Esta galería promueve el trabajo, genera proyectos e iniciativas inéditas, al menos en el contexto de México. Con esta galería mi relación va más allá de la venta de obras. Con otras galerías, dentro y fuera de México, he tenido encuentros y desencuentros nada grave. Casi siempre cordialmente.

FM: ¿A quién diriges tu obra?

AC: A mis amigos y a quien esté dispuesto a verla, pero en primer lugar a mi mismo.

FM: ¿Cómo ves tu futuro inmediato?

AC: Interesante en un desplazamiento que implica aprendizaje, reinicio y transformación. De algún modo: Crítico.

FM: Finalmente si hay algo que quisieras compartir como experiencia de vida a alguien que está titulándose en artes sería muy enriquecedor.

AC: No estudié arte, así que tan sólo por la experiencia por años de contacto con los alumnos a punto de titularse, pienso que justamente la posibilidad de tomarse estos cuestionamientos en serio y con sentido del humor, y no solamente como un trámite para obtener un título, (que finalmente no es más que un documento que no avala ni certifica ni garantiza ser mejor o peor artista), es algo de lo cual te puedes sentir orgulloso, comprometido y – finalmente – relajado.

FM: Gracias nuevamente esperando estar en contacto

AC: Saludos Cordiales,
Abraham CurzVillegas.

BIBLIOGRAFIA

ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI editores, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI editores, 1997.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del Arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

CRUZVILLEGAS, Abraham, *Round de sombra*, México, CONACULTA, 2006.

DEL CONDE, Teresa, *¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte*, México, MAM, CONACULTA, INBA, 2000.

El arte a precio de martillo, (de 1971 a junio 1997) México, Editorial Lomas, 1997.

ELIZONDO MAYER, Carlos, *Visión de México y sus Artistas*, México, Qualitas compañía de seguros, 2001.

Encuesta nacional de practicas y consumo culturales, México, CONACULTA, 2004.

Escultura Mexicana- de la academia a la instalación, México, CONACULTA, INBA, Landucci editores, 2001.

GARCIA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995.

GARCIA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica*, México, Siglo XXI editores, 2001.

MARIN, Manuel, *El tiempo de la pintura*, México, MAM, CONACULTA, INBA, 2001.

MUÑOZ GARCIA, Humberto, *La Sociedad Mexicana de frente al tercer milenio*, UNAM, México, Porrúa, 1999.

POLI, Francesco, *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

READ, Herbert, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1973.

REYES HEROLES, Federico, *Sondear a México*, México, Océano, 1995.

SILBERMAN, A. Pierre Bourdieu y otros, *Sociología del Arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.