



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

REACCIÓN DE UN ESPECTADOR ANTE UNA
OBRA EN LUGARES COTIDIANOS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LIDIA LIZBETH SILVA LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS:

JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA

MÉXICO, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A modo de agradecimiento y dedicatoria...

Definitivamente cualquier agradecimiento se queda corto para todo lo que mis padres han dado y estoy segura que darían por mí. Agradezco infinitamente todos sus desvelos, cuidados y sacrificios para que hoy pueda estar aquí y tener una familia con la que puedo siempre contar.

A mi madre Lidia López que, sin importar su propia salud, está pendiente de nuestro bienestar, no hubo día que me faltara quien me ayudara en mis dudas, tareas o problemas y me guiara a ser mejor persona.

A mi padre Julio Silva, que aseguro con su trabajo que jamás faltara nada, aunque llegara a enfermarse no sería motivo para descansar, de igual forma nunca he recibido una negativa a construir o fabricar algún material o herramienta que necesite. A ustedes dos es a quienes dedico este trabajo con toda mi admiración que les tengo porque son claro ejemplo de salir vencedores a cualquier problema y de una gran nobleza.

También agradezco quienes me ayudaron a realizar esta tesis:

A Reyna Pérez Cuautle, Tania Labastida y Jorge Montero, por acompañarme a realizar en trabajo de campo en el tercer capítulo.

Por recordarme y demostrarme que si necesitaba apoyo extra podía contar con su ayuda te agradezco Ana Trejo.

A mis sinodales por orientarme y dedicar parte de su tiempo para leer y comentar esta tesis. En especial al Doctor Daniel Manzano por su apoyo incluso antes de que comenzara este documento.

Finalmente a la persona que colaboró en gran parte en la investigación y elaboración de este proyecto, gracias por tu paciencia y amistad incondicional, Areli Valadez.

Lidia Lizbeth Silva López

ÍNDICE:

Contenido	Página
Introducción	4
Capítulo 1 Espacios alternativos y el público como elemento principal (Antecedentes)	6
1.1 Performance	7
1.2 Los grupos de artistas del 68 en México	14
1.2.1 Tepito arte-acá	22
1.2.2 TIP	25
1.2.3 Grupo SUMA	26
1.2.4 No-grupo	29
1.3 Francis Alÿs	36
Capítulo 2 La esencia del arte	40
2.1 Lo bello	41
2.2 La contemplación	44
2.3 Experiencia estética	47
2.4 Relación obra, artista y espectador.	51
Capítulo 3 Reacción del Espectador	53
3.1 Mercado y Supermercado	65
3.2 Transporte Público	74
Conclusiones	81
Bibliografía	83
Notas	88

INTRODUCCIÓN

Desde el principio de la humanidad, el arte ha jugado un papel importante siendo un registro de interpretaciones, representaciones e ideas del mundo que lo rodea; transformándose a la par de los acontecimientos históricos. Los cambios varían desde los materiales, técnicas, funciones, etc.; pero uno de los más significativos es la relación de la obra y al artista con el espectador. Con el performance, el espectador deja de ser algo ajeno o externo de la obra, volviéndose una parte fundamental e interactuando también él con el artista.

Y todo esto es, precisamente, la base de esta tesis, mezclar en un mismo lugar y tiempo al artista, a la obra y al espectador, sin intermediarios y de una forma no esperada por el público. ¿Con qué finalidad? Por una parte: llevar (sin fines de lucro) mi producción artística a diferentes espacios públicos cotidianos del Distrito Federal, como mercados y súper mercados o transporte colectivo sin previo aviso y registrar por medio de fotografías el efecto que causa a la gente para que en próximas exposiciones se muestren junto a la obra que se expuso la primera vez y crezca cada vez que se exhiba. En un contexto como el de este país, donde la mayor parte de la población se encuentra “al día”, no hay cabida para el arte en las prioridades de la sociedad. Esta es la importancia de esta tesis, llevar una muestra del trabajo realizado en los talleres que cursé en mi formación profesional en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) a espacios alternativos y tener un trato directo con el público sin necesidad de que la gente se traslade o cambie su rutina, cuando no interviene algún “experto” que juzgue si mi producción vale la pena ser presentada o no. Esto no es por miedo a que alguien con conocimiento y experiencia en arte me juzgue o critique porque, al final, es una persona quien, a su criterio, determina qué se expone en un museo o galería. Incluso se hizo una investigación sobre cómo se manejan estos espacios determinados para exhibición del arte y sus características

En el capítulo tercero se explica detalladamente.

Pero todo tiene origen y en el primer capítulo menciono los antecedentes de este proyecto, aquellos artistas y cambios significativos en el arte que dan pie a que surjan nuevos conceptos o modificaciones. Es por esto que retomo el performance y los grupos artísticos del 68 y Francis Alÿs, que decidieron salir de los espacios ya concebidos para el arte, e integrar al público con la obra y el artista.

En el capítulo segundo, menciono los sucesos en el espectador cuando está frente a una obra, incluyendo algunas citas de filósofos que discutían sobre el tema.

CAPÍTULO 1 ESPACIOS ALTERNATIVOS Y EL PÚBLICO COMO ELEMENTO PRINCIPAL (ANTECEDENTES)

Es muy complicado inventar el hilo negro, pero si es importante reconocer quienes pudieron hacer la diferencia en el arte. Por esto la relevancia de este primer capítulo, mostrar, sin profundizar tanto, a los movimientos y artistas que dan fundamento y son los antecedentes para esta tesis.

En el siglo XX, los artistas comienzan a cuestionar el papel del arte y el sistema que lo manejaba. Una de las críticas más destacadas fue que el arte tenía que dejar de ser un objeto para el mercado.

Para la segunda mitad del mismo siglo, estas ideas y cuestionamientos crecen para utilizar el cuerpo como medio principal en las obras artísticas. Otra característica es que comienzan a involucrar de manera participativa al público convirtiéndolo en parte fundamental de la obra.

México no es la excepción, estas ideas también estarían presentes y se mezclarían con lo popular, saliendo a las calles. Solo que un evento político-social marcaría al país formándose colectivos que tendrían una gran participación artística.

Otro de los artistas que trabaja fuera de las paredes de un museo galería en México y, anteriormente en otras partes del mundo, tomando la participación del espectador como elemento importante en sus obras es Francis Alÿs. Actualmente sigue trabajando en la ciudad de México.

Todos ellos se relacionaran con el proyecto de esta tesis (capítulo 3) por las características de llevar las obras fuera de los lugares diseñados para el arte y por la interacción con el espectador.

1.1 PERFORMANCE.

Un performance es una muestra escénica que se expresa por medio del cuerpo y de los gestos, apoyándose en medios técnicos como la música, imágenes, video, y suele dejarse llevar por la improvisación. El término "Performance Art", que significa arte en vivo, tiene su inicio en la década de 1960 en los Estados Unidos. Originalmente fue utilizado para describir cualquier evento artístico en vivo que incluye poetas, músicos, cineastas, etc.

La historia del "performance" comienza a principios del siglo XX, con las acciones en vivo del futurismo, el constructivismo, dadaísmo y surrealismo. Ejemplo de ello son las exhibiciones no convencionales llevadas a cabo en el Cabaret Voltaire por Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara y otros.

¹Francis Picabia: Manifiesto dadá

Los cubistas quieren cubrir a Dadá de nieve; aunque os extrañe, es así, quieren vaciar la nieve de su pipa para recubrir a Dadá.

¿Estás seguro?

Perfectamente, los hechos han sido revelados por bocas grotescas. Creen que Dadá puede impedirles practicar ese comercio odioso: vender el arte muy caro.

El arte vale más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que todo.

¡El arte es visible como Dios!

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles.

1 Pierre José, *Futurismo y Dadaísmo*, Aguilar, España, 1968, p.121

Las mesas giran gracias al espíritu; los cuadros y otras obras de arte son como las mesas con cajas caudales: el espíritu está dentro y se vuelve más y más genial según los precios de las salas de ventas.

Comedia, comedia, comedia, comedia, comedia, mis queridos amigos.

A los marchantes no les gusta la pintura, conocen el misterio del espíritu...

Comprad las producciones de los autógrafos.

No seáis, pues, esnobs; no seréis menos inteligentes porque el vecino posa una cosa semejante a la vuestra. Basta de cagadas de moscas en las paredes.

De todos modos, las habrá, es evidente; pero menos.

Ciertamente, Dadá va a ser cada vez más detestado, pues su cortafilas le permite cortar las procesiones al cantar <<Ven Poupoule>> ¡qué sacrilegio!

El cubista representa la penuria de las ideas.

Han cubicado los cuadros de los primitivos, han cubicado las esculturas negras, han cubicado los violines, han cubicado las guitarras, han cubicado los periódicos ilustrados, han cubicado la mierda y los perfiles de las muchachas, ¡ahora hay que cubicar el dinero!

Dadá por su parte, no quiere nada, nada, nada; hace algo para que el público diga <<No entendemos nada, nada, nada>> << Los dadaístas no son nada, nada, nada, y ciertamente no llegaran a nada, nada, nada>>

Francis Picabia, que no sabe nada, nada, nadaa

Paris, marzo, 1920

En los setenta los artistas retomaban el principio duchampiano y reflexionaban sobre el arte mismo: la idea desplazaba al objeto. El proceso de creación y conceptualización cobraba primacía. El arte conceptual o arte no-objetual culminaba el proceso de desmaterialización del arte.

La naturaleza del performance era el rechazo a la política y a los modelos establecidos, lo cual fue el empuje a crear un nuevo arte que no fuera limitado, que no siguiera los estándares señalados. Los Performer emprendieron el uso del cuerpo como medio de expresión, por lo que el cuerpo mismo sería el objeto artístico y dejarían a un lado el objeto como pinturas, esculturas y murales porque el elemento esencial de la obra no es el objeto final sino el artista.



Performance del artista argentino Santiago Cao, Licenciado en Artes Visuales por el Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires. | Cortesía de "Cimientos 2013".

El performance puede llevarse a cabo de forma individual o grupal. Esta acción artística considera cuatro elementos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y la relación con el público. La duración es relativa, por lo que la acción puede durar segundos, minutos u horas; el espacio es determinado según las necesidades de la interpretación; el cuerpo del artista puede estar maquillado, disfrazado o apoyándose con algún objeto.

El fluxus, fue un movimiento alternativo y radical, descendiente del dadaísmo y el surrealismo que estaba en contra del arte tradicional y del valor comercial e institucional de las obras, por lo que sus acciones eran de corta duración y simples, no existe mucha interacción con el espectador.



Yoko Ono: "Cut Pieces"(1964) en la que ella aparece en el escenario en la misma posición invitando al público a cortar pequeños pedazos de su vestimenta hasta dejarla desnuda.

El happening se caracteriza por la participación del público dentro de la interpretación. Aquí el espectador no sólo es un mirante más, sino que se le exige una participación, ya que sin ésta no hay happening. El arte-acción busca liberar el arte de su carácter económico haciendo obras que no son objetos sino acontecimientos, mezclando el cuerpo con elementos artísticos se interesa porque el espectador interprete, viva, sienta, experimente e incluso participe.



Happening: de Alan Kaprow– Environment The Yard. Pasadena 1967

El accionismo se identifica por romper las reglas y las bases morales, creando actuaciones públicas inspiradas en la transgresión, el masoquismo, la violencia y el contenido sexual.

Lograr que el cuerpo se transforme en un medio de expresión dio origen a lo que conocemos como performance.

El sniggling es una forma activista y engañosa del performance art en público, ya que se desarrolla de tal modo que los espectadores en un inicio no se dan cuenta de que se está ejecutando una performance.

En México los artistas comenzaron a romper con los límites impuestos, querían unir al arte con la vida, deseaban alejarse lo más posible de lo material pues se negaban a producir arte como un objeto decorativo.

Los precursores en México en esta nueva tendencia del arte, fueron Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Ma. Eugenia Chellet y Mónica Mayer.

Felipe Ehrenberg fue otro pionero realizando performance antifactum. Abraham Oceransky realizaba happenings en Ciudad Universitaria. Todas estas manifestaciones artísticas rebeldes, irreverentes e impositivas anunciaban el surgimiento del performance en México.

El movimiento del 68 generó una corriente de inconformidad y rebeldía, lo que propició que muchos artistas surgieran.

Aún no se utilizaba el término de performance por lo que era protoperformance, su temática estaba fuertemente ligada a la lucha de la libertad de expresión, contra el autoritarismo y a la exigencia de que se viviera una democracia.

En la Tribuna de Pintores se hablaba ya de arte en la calle, arte efímero y trabajo en equipo. También floreció la llamada Generación de los Grupos, conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial.

Fue una generación que abandonó los museos y se apartó de la academia para apropiarse de las calles, mostraban sus trabajos en las avenidas y plazas de la ciudad; bajaron el arte de su pedestal y lo trasladaron hacia la vida cotidiana; buscaron nuevos materiales y nuevos soportes, tomaron sus temas y sus materiales de la calle y los transformaron en arte.

La mayoría de los grupos eran interdisciplinarios ya que estaban conformados por poetas, fotógrafos, escultores, pintores; muchos de ellos estudiantes de las escuelas de San Carlos y La Esmeralda. No obstante, varios de ellos eran activistas del movimiento estudiantil. En la década de 1970 surgen distintos grupos formados por artistas que buscan expresar su rechazo a la autoridad y al autoritarismo.

Los principales grupos que se organizaron fueron: Tepito Arte Acá; Peyote y la Cia.; Taller de Arte e Ideología (TAI); Proceso Pentágono; SUMA; La Perra Brava; El Colectivo; Mira; No-Grupo; Germinal; Marco; Fotógrafos Independientes; Poesía Visual; Tetraedro; H20/HaltosOmos; Las pijamas a go go?.

Algunos realizaban un arte relacionado a la cultura del barrio, otros conectados al movimiento estudiantil, hacían pancartas, mantas, volantes, pintaban bardas, generaban una gráfica popular y comprometida, y recuperan el espacio público al trabajar en las calles y en las plazas públicas.

El trabajo de los grupos no se centraba en el objeto sino en la concepción del artista. Aunque en un principio muchos hacían performance sin saberlo, pues no lo nombraban así, para fines de los setenta el término empezaba ya a circular. El performance surgía como un híbrido que se nutría del arte tradicional –como las artes plásticas, la música, la poesía, el teatro y la danza- del arte popular –como la carpa, el cabaret, el circo- y de nuevas formas de arte –como el cine experimental, el videoarte, la instalación y el arte digital-.

1.2 LOS GRUPOS DE ARTISTAS DE 1968 EN MÉXICO

En aquel 1968, México, con una población de 48.2 millones, reportó un crecimiento económico envidiable de 9.42 por ciento, gracias en parte al nivel de desarrollo alcanzado en el llamado “milagro mexicano” y a la realización de los Juegos Olímpicos. En ese año, que formó parte del periodo denominado “desarrollo estabilizador”, la inflación estaba bajo control y por ejemplo, un trabajador mexicano percibía un salario mínimo de 24.15 pesos.

La paridad peso-dólar fue otro elemento favorable para la economía, pues permaneció inalterada por 22 años (1954-1976).

Lamentablemente no todo estaba bien en esa época, la Cd. De México pasaría por uno de los sucesos más importantes en los últimos 50 años.

El 22 julio de 1968 dos grupos rivales de jóvenes estudiantes, los ciudadelos de la Vocacional 5 y los arañes de la prepa Isaac Ochoterena incorporada a la UNAM iniciaran una riña por un partido de futbol americano, la policía tuvo que intervenir para disolverla, arrestando a varios estudiantes e ingresan a las instalaciones sin tener derecho a ello.

Esto dió inicio a una serie de marchas, paros laborales de los maestros, se organiza el Comité Coordinador de Huelga, integrado por alumnos de la UNAM y del IPN, pero la mayoría de las veces las marchas terminaban en agresiones brutales por parte de los granaderos a estudiantes y a maestros, llegaron a destruir instalaciones de las diferentes instituciones de media superior. En cada manifestación se unían a la causa más integrantes, desde padres de familia, estudiantes de otros niveles, escritores, poetas, pintores, toda clase de personas que defendían las razones de esta lucha. Fue tan grande la difusión que se generaron intereses políticos, sociales, culturales y económicos con todo el revuelo que se generaba en cada mitin.

“Las marchas en México, habían sido, cuando mucho de quince mil manifestantes. Pero ¡600 mil personas de todos los sectores de la población, y sobre todo de jóvenes! ¿Cuándo se había visto algo semejante?”².

*-Salvador Martínez de la Roca,
pino, del comité de la Quería de la
Facultad de Ciencias de la UNAM,
preso en Lezcumberri.-*

El mayor de los incidentes fue el ocurrido aquella noche del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, Una matanza fue, a lo que se enfrentaron sin esperarlo, no importaba si solo pasaban por ahí, fue el mismo destino, y aquellos que salieron con vida los esperaba el los golpes, el maltrato y arresto por parte del ejército y la policía.

Lo cierto es que en México no se ha logrado precisar hasta ahora el número de muertos. El 3 de octubre la cifra declarada en los titulares y reportajes de los periódicos oscila entre 20 y 28. El número de heridos es mucho mayor y el de detenidos es de dos mil. A las cero horas aproximadamente dejaron de escucharse disparos en el área de Tlatelolco. Por otra parte, los edificios eran desalojados por la tropa y cerca de mil detenidos fueron conducidos al Campo Militar número 1. Cerca de mil detenidos fueron llevados a la cárcel de Santa Marta Acatitla, en esta ciudad”³.

-Elena Poniatowska-

2 Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México, D.F.: Era, 2012 pp.92

3 *Ibíd.* pp. 170

Entre 1976 y 1979, principalmente en la Ciudad de México, surgieron formas de trabajo colectivas que derivaron en la creación de al menos quince grupos de artistas. Éstos cuestionaron la relación y función del arte entre sus espectadores y las instituciones, buscando un arte más participativo y social, tratando de redireccionar la práctica artística a medios alternativos y espacios no oficiales, encontrando modos de producción distintos.

Se formaron los grupos El Colectivo, Germinal, Grupo de Fotógrafos Independientes, Marco, Mira, Narrativa Visual, No Grupo, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte y Comunicación (Taco) de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideología (TAI), Taller de Investigación Plástica (TIP), Tepito Arte Aquí, Tetraedro, entre otros. Los Grupos tuvieron un carácter heterogéneo, así como distintos orígenes, propuestas y formas de trabajo: algunos de ellos se crearon dentro del medio universitario y círculos académicos; otros dentro de las escuelas de arte y también a partir de experiencias artísticas independientes.

Los Grupos fueron expresión de la generación que directa o indirectamente participó en el movimiento del año 68, y quienes buscaron una democratización de la sociedad mexicana de diversas formas. Los países tercermundistas en crisis económicas y conflictos mundiales fueron el marco de las décadas de los años setenta y del final de la década anterior y todo esto estuvo presente en la motivación e influencia de los artistas que formaban los grupos. También se retomaron una serie de temas orientados a analizar, reflexionar -y poner en práctica- la función del arte en la sociedad. En este marco, surgieron diversos foros de discusión en los que artistas, críticos e intelectuales se plantearon la necesidad de incorporar al público -sobre todo los sectores marginados- al sistema de producción del arte.

Se caracterizaron por el uso de todos los medios expresivos y por una cierta innovación en cuanto a materiales y técnicas. Hubo manifestaciones de pintura mural, de arte conceptual y no objetual, así como una revitalización de la gráfica, en términos generales. Pero uno de los aspectos más importantes e interesantes de los Grupos fue intentar trasladar el arte, desde los espacios formales, hacia la calle, por medio de la experiencia de creación colectiva y de esta manera socializarlo y configurar modos alternativos de producción y difusión artística. Atrás quedó el grupo recortado de artistas que exponían en las decenas de galerías existentes en el Distrito Federal.

El pluralismo y la multiplicación de técnicas y recursos, y también el caos, se instalaron como factores determinantes de la producción artística mexicana como si se acompañasen el crecimiento tentacular de la urbe.

“el concepto de arte antes era sinónimo de pintura, ahora ha tenido que ser modificado por el de artes visuales.”⁴

El movimiento estudiantil de 1968 sacudió a los artistas de todas las tendencias. Este impacto tomó dos direcciones: una, la asumida por un amplio grupo de artistas marcados por la postura de la “joven escuela”, es decir, el antagonismo con el orden establecido y a través del individualismo; y la otra, la reacción de los estudiantes de las escuelas de arte.

A mediados de los sesenta, empezó a surgir en México uno de los fenómenos más interesantes de la década: los grupos.

4 Eder, Rita. *Historia del Arte Mexicano: Arte Contemporáneo IV Tomo 16 p.2393 Artículo: La Nueva Situación del Arte Mexicano* Mexico: Salvat Segunda Edición, 1986. p.2393

Los artistas que trabajaron con distintos medios y para diferentes fines se asociaron. Hubo fotógrafos, escultores, ambientalistas, neomuralistas, performers, allegados al libro-objeto y a la poesía urbana, al grabado con contenido social.

Mientras los artistas organizaban sus salones, los estudiantes de las dos escuelas de artes más importantes del país, San Carlos y la Esmeralda dejaron la discusión de cual camino estilístico tendrían que seguir.

La marcha del silencio (más de cien mil manifestantes con la boca cubierta desafiando al autoritarismo del presidente Díaz Ordaz) sacudió por un tiempo la desmoralización colectiva que sufría el país, resultado de la incapacidad de participación en asuntos políticos.

Trabajar para el movimiento haciendo pancartas, mantas, volantes e inventando métodos para impresión rápida surgió como una alternativa más apasionante y puso sobre la mesa nuevamente el debate de la función del que, por otro lado y desde varios puntos de vista, puede trazarse como una preocupación central.

“La escuela y los talleres estaban abiertos, pero eran utilizados para la creación de propaganda. Las técnicas más recurrentes usadas por los estudiantes fueron: para la elaboración de mantas, la pintura vinílica; para la producción de propaganda, el grabado en linóleo y la serigrafía, ésta última bajo la supervisión del maestro Francisco Becerril, de Publicidad.”⁵

A partir de 1968 los estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de la tradición. Pretendían seguirla, pero con un aprendizaje que nos llevaría a abandonar la representación por un proceso más dinámico que incluía el concepto del espacio y del público.

⁵ Luna Cárdenas, Daniel Librado. *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. México, D.F.: UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008 pp.140

Los grupos surgieron como una necesidad de hacer un arte interdisciplinario y trataron de corporeizar idealmente su oposición al último refugio de la tradición renacentista: el individualismo del artista.

Rebelaron la producción artística; muchos de ellos están aun fuera del circuito del mercado, de la idea de buen gusto y la exaltación de la calidad. Han introducido nuevos modos de reproducción en sus obras, entre ellos, entre los que se encuentran las fotocopias, y se alimentan muchas veces de una cultura urbana que surge de la pobreza.

Surgieron más de quince grupos a lo largo de diez años. Reunieron a casi cien artistas o trabajadores de la cultura, como muchos prefirieron ser llamados.

Hay cuatro asociaciones que fueron las más constantes y por sus propias diferencias; se trata de Proceso Pentágono, Suma, Taller de Investigación Plástica (TIP) y Tepito Arte-Acá.

La formación del grupo **Proceso Pentágono** se inicia en 1973 ó 1976, su medio fundamental fue la documentación y la ambientación; y su temática persistente, los procesos de liberación y los desaparecidos políticos.

SUMA se forma en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1976 dentro del taller de investigación visual en pintura mural coordinado por Ricardo Rocha. Posiblemente se trata del grupo que más se interesó por la urbe. Empezaron pintando las bardas de los lotes baldíos. Investigando más los procesos que el producto.

Taller de Investigación Plástica (TIP) se dedicó sobretodo al mural comunitario y a la práctica de un arte sociológico. Estando directamente ligados con los problemas políticos de la comunidad, para lo cual inventaron actitudes y objetos que modificaron la conducta a través de la aplicación de un comportamiento inesperado.

Tepito Arte-Acá se interesa por la exaltación de la cultura del barrio. Ha producido audiovisuales, murales y sobretodo un plan de reordenación arquitectónica.

Surgirían otros grupos, con menor orientación ideológica-política como el **No-grupo**, cercano al neodadaísmo y orientado a las acciones en vivo; fotógrafos independientes, que realizaron exposiciones callejeras, y de este grupo brotaría Peyote y La Compañía en 1978 con Armando Cristero y Adolfo Patiño, entre otros.

La importancia de los grupos radica en su afán por contrariar el énfasis en el objeto como obra de arte y como mercancía; su intento de transformar la idea de la contemplación (lo visual), siempre con un carácter jerárquico a favor de la experiencia, es decir, de la participación que incluye la idea de los espacios alternativos; de manera un tanto tímida han difundido en México el posmodernismo, sus proposiciones han sacudido la visión crítica del muralismo como un arte social, y su comportamiento como artistas han incitado la revisión del sistema de arte.



"La dama coasmos" se llama esta foto de Adolfo Patiñ



El Traje de Baño de una Pieza, con Tanto Exito Como el Bikini

* **Ministración del Traje de Baño**
 * **Moda Floy de Verano Completo**
 * **Atuendos Para Usar Sobre el Bikini**
 Por **JACQUELINE CLAUDE**
 P. A. T. E. R. SE DE... (APP) - Los años, que no...
 han de ser...
 de que, para a...
 MUDR EN LA PAGINA 2008

Cuatro Fotógrafos y un Poeta Exhiben Obras en las Calles

- * **Exposiciones Ambulantes por la Ciudad**
- * **Huyen de lo que Llamam "Prisión-Galería"**
- * **"Nosotros Fuimos en Busca del Público"**
- * **Lucha a Través de las Imágenes**

Por **ROSA MARIA ROFFIEL**

Un nuevo concepto en exposiciones fotográficas. Un grupo de cuatro fotógrafos y un poeta que llevan su obra a la gente de la calle, con el fin, entre otros, de que por un momento eóvide su monótona, cotidiana, de que sega que también existe como ser humano individual y no sólo como masas de sustitutas "obedecem-sémiforos y letreros".

SIGUE EN LA PAGINA DOS



TRES MUJERES del pueblo observan las fotos en la Catedral.

Vestuario de 2 Millones en las Fiestas Españolas

- * **A Beneficio de la Sociedad de Beneficencia**
- * **Cuadro Manchego, Andaluz y Gallego**
- * **Danza Mágica "Código de Espantallo"**
- * **El 24 y el 29 en el Palacio de Bellas Artes**

Como un esfuerzo para conservar vivas las tradiciones de la madre patria, año con año los centros españoles presentan en el Palacio de las Bellas Artes el espectáculo del Festival de Música, Coreo y Danzas Españolas, con el fin de reunir fondos, a través de

SIGUE EN LA PAGINA TRES

EXCELSIOR SECCION **B**
de la 1 a la 16

Domingo 23 de Mayo de 1976



Anne Weil, Gerd Plasmann y Frederic Baal

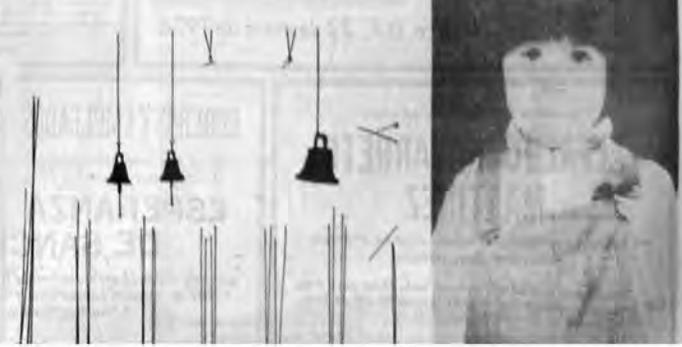
"No Vanguardista y Anticultural" Llamam a la Obra "Yo" de Baal

- * **Estructuras de Plástico Encierran al Actor**
- * **Frases en Varios Idiomas Diferentes**
- * **"Me Pasaba los Días Leyendo en los Cafés"**
- * **Cultura que no se Enseña en las Universidades**

"...Toda el concepto, todo el valor de nuestro espectáculo está en contra de la sociedad tradicional. Inprevistos, gestos de la cultura antigua, porque SIGUE EN LA PAGINA TRES



DOS ADULTOS Y un niño globero contemplan la exposición de fotos instalada sobre alambres, en la Alameda Central.



Roffiel, Rosa Maria. *Cuatro Fotógrafos y un Poeta Exhiben Obras en las Calles*, Excelsior Sección B Num. 21591 Tomo III Año LIX. 1976, 23 de mayo

TEPITO ARTE ÁCA

En 1973 surge Arte Acá, cuyos antecedentes fueron la muestra Protesta ambiental y la ambientación de carácter “pobrista” *Conozca México, Visite Tepito*, dicha exposición fue realizada en la Sala José María Velasco de Peralvillo.

Se trató de una ambientación con fotografías, textos, música e instalaciones en donde se recreó la vida cotidiana del barrio. Su invitación dejaba clara su principal proyección que fue *“una aportación de nuestro barrio a la cultura universal”*.

El grupo Tepito Arte Acá está formado por tres personalidades distintas y tolerantes, integradas en un solo personaje verdadero: *“El ñero en la cultura”*.

Alfonso Hernández, Daniel Manríque y Carlos Plasencia son sus principales fundadores.

Su principal interés fue exaltar la cultura del barrio, produjeron audiovisuales, murales y sobre todo un plan de reordenación arquitectónico. En esto tuvieron la colaboración de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en la sección denominada “autogobierno”.



Pedro Meyer, *Contexto patio murales*, 1979

*“Arte Acá no es llevar el arte al pueblo, nace del pueblo, entre la gente; Arte Acá no denuncia, ni refleja, ni plasma la realidad; Arte Acá es un hecho artístico que funciona todo los días del diario en la cotidianidá, a cada momento a cada ratito en las calles en las vecindades”.*⁶

La crítica de arte de esa época no prestó mucha atención al evento, pero la respuesta de los habitantes fue demasiado entusiasta. Para 1974, realizaron una exposición en una vecindad de la calle Libertad, que consistió en obras de pintura mural. Éstas fueron realizadas de forma individual, pero integradas al proyecto grupal.

Llevaron a cabo actos como la *“estatua de aire”* en un pedestal vacío del Paseo de la Reforma.

ZEI Grupo Tepito Arte Acá realizó en 1975 una serie de pinturas murales en el barrio capitalino de Tepito, en colaboración con los vecinos. En éstos se representaba la vida cotidiana del vecindario y el objetivo de este grupo fue el enriquecimiento del entorno de los habitantes de zonas populares urbanas por medio del trabajo colectivo entre artistas y vecinos. A través de murales de estilo academista se manifestaban contra la postura ideológica-política de la Escuela Mexicana.

Cabe destacar que Arte Acá fue un antecedente importante del movimiento de los Grupos, ya que generó la unión de artistas plásticos para la realización de un trabajo colectivo con fuertes vínculos con el activismo urbano.

⁶ Rosales Ayala, S. Héctor. *Tepito Arte Acá: Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Cd. de México*. México: UNAM, 1987 pp.38

HUGO COVANTES

¿Arte popular o demagogia?

Con este pronunciamiento, Arte Acá, un grupo de artistas mexicanos que busca un arte auténticamente mexicano, ha empezado a trabajar. Primero fue el "remodelamiento" de una plaza en Peralvillo. Pero sobre sus manifestaciones surgen afirmaciones contradictorias y hasta demagógicas...

Un grupo de pintores lanzó una especie de manifiesto en pro de un movimiento auténticamente mexicano del arte denominado Arte Acá. En su declaración de principios se hace una breve crítica de la escuela mexicana de pintura y el arte actual, diciendo que "no existe en nuestro país una trayectoria y por lo tanto no puede haber una educación plástica porque la que han querido imponerle al pueblo no corresponde a su modo de pensar

y de sentir". Arte Acá propone, en concreto, la creación de un arte auténticamente mexicano, partiendo de una cierta cultura de la pobreza. "Afirmamos, sin temor a las palabras, que los mexicanos no tenemos actualmente nada auténtico y por lo tanto carecemos de una cultura propia. Todo lo que nos rodea y conforma nuestro modo de vida nos ha sido impuesto sin adecuarlo a nuestras necesidades y exigencias como mexicanos".

En su primera experiencia que ha tenido el grupo de Arte Acá es la "remodelación" de una pequeña plaza ubicada en la calle Libertad (entre Peralvillo y Jesús Carranza), que ha consistido en la limpieza de la plaza, que era un lugar sucio y deteriorado, decorando las fachadas para darles un aspecto más agradable. En cierto modo, los artistas que componen el grupo han intentado la creación de un ambiente a partir de los elementos deteriorados sobre los cuales trabajaron las paredes. La experiencia de estos artistas (Daniel Manrique, Jiménez Núñez, Julián C. Casco, Gustavo Bernal, Francisco Marmata y Armando Ramírez Rodríguez) no deja de ser interesante y elogiable desde el momento en que opera un cambio favorable en un espacio urbano abandonado y deprimido. No es una labor sin mérito la transformación de estas fachadas populares mediante un arte experimental que pretende llegar a los moradores de esos rin-



cones ciudadanos, gentes que poco o ningún contacto han tenido con el arte. Es interesante, sobre todo, la posibilidad de que ellos mismos, público, se interesen activamente, decidiéndose a participar ellos mismos en esta labor decorativa de su propio ambiente. Aun con las limitaciones y escasos medios de que se dispone para hacer este "afeite" urbano la iniciativa cumple al menos con dos finalidades: la popularización del arte y la necesidad de transformar el deterioro visual urbano. Pero en esta labor de remodelación, ¿cómo encajan los principios ideológicos de un arte auténticamente mexicano y popular?

A partir de aquí se suceden las confusiones.

La decoración de la plaza de la calle

Libertad no revela exactamente una ideología, no hay ahí elementos ideológicos sino un experimento plástico y sencillo que trata de sacar partido de una superficie bajo ciertas condiciones. Aquí se ofrecen al grupo dos alternativas: trabajar en el sentido de un arte ambiental cuyo compromiso existe en función únicamente de un espacio arquitectónico o urbano determinado, como lo hizo en la plaza mencionada; o a manera del muralismo (al que calificó el grupo infortunadamente además de falta de ideología), tratar de utilizar los espacios para expresar una ideología que hasta el momento no ha sido claramente precisada. En otras palabras: ¿Este arte urbano debe llevar ne-

a la 12



La onda, 15 de diciembre de 1974

Cabe destacar que Arte Acá fue un antecedente importante del movimiento de los Grupos, ya que generó la unión de artistas plásticos para la realización de un trabajo colectivo con fuertes vínculos con el activismo urbano.

TIP

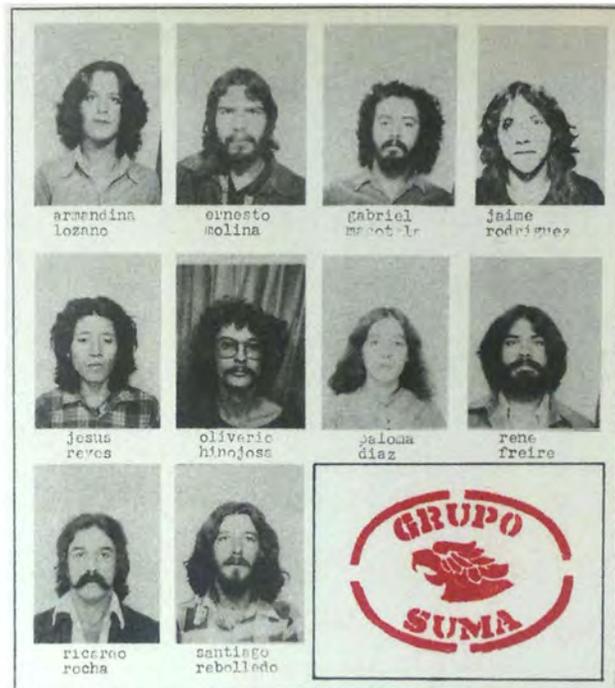
El Grupo Taller de Investigación Plástica -TIP- con José Luis Soto e Isabel Estela Campos, Camilo Aguilar, Ariadne Gallardo, José Luis Gutierrez Peña, Crecencio Mendez Gaspar, Juan Manuel Olivos, Eleazar Soto, Juan Manuel Campos y Miguel Ángel Mendoza. La pareja de Soto y Campos apostaba a un arte público y creía en la necesidad de reactivar el arte del muralismo. Así mismo, buscaban establecer un vínculo real con los receptores

Entre 1968 y 1978 realizaron diversos murales, principalmente en la ciudad de Morelia con la participación de las comunidades campesinas e indígenas de Nayarit y luego en Hidalgo, Guanajuato y Michoacán. Dichos lugares fueron para ellos sus espacios públicos. El mayor empuje que tuvieron para adentrarse a las comunidades y así producir murales, fue el trabajar con artesanos huicholes.

El gran éxito como grupo se dio gracias al interés por un arte de participación directa con determinada comunidad. Aunque cabe destacar que las otras actividades del TIP fueron relacionadas más con los problemas políticos de aquellas comunas, por lo que inventaron actitudes y objetos para modificar la conducta a través de un comportamiento inesperado. En varias ocasiones intervinieron de tal forma que las autoridades no tuvieron mayor opción que hacer caso a los acontecimientos que vivían diferentes poblados.

GRUPO SUMA

Otro de los grupos notables por su trabajo desarrollado en la calle fue Suma, el cual estuvo compuesto por alumnos del taller de Ricardo Rocha en la Escuela de Artes Plásticas. Fue fundado en septiembre de 1976 y buscaron una alternativa política a sus prácticas artísticas.



Grupo Suma, México Sociedad Anónima, 1997

Su primer evento público fue en el metro Tasqueña, el 2 de octubre de 1976. Los integrantes pintaron individualmente los “cajones” del muro. Como era de esperarse cada vez que ellos pintaban en las bardas, éstas eran borradas de forma inmediata, ya que en esa época no existía el graffiti y las bardas eran usadas como soportes a consignas oficiales.



Grupo Suma, *Estación Metro Taxqueña*, 2 de octubre 1976

Quienes realizaron pintas de murales en avenidas importantes –inicialmente en la tónica de la acting paiting– y acciones callejeras con plantillas y spray, así como diversas formas de reproducción y transferencia de imágenes que a la sazón se conocía como neográfica, intervinieron las bardas y otros espacios de difusión buscando establecer comunicación entre los transeúntes y el arte. Se podría decir que fue uno de los que más se interesó por la urbe.



Grupo Suma, *El desempleado*, fotografías de la acción en Río Missipi y Paseo de la Reforma, 1978

Comenzaron pintando las bardas de lotes baldíos, ellos pintaban desde el informalismo. Su intento fue ganar la calle y utilizar materiales paralelos: el desecho industrial y el reprocesamiento de la imaginación de los medios masivos. Demostraban estar más interesados en los procesos que en el producto, por lo que experimentaron una evolución interesante que empezó con el informalismo, dando un paso por la grisaille del Xerox y distintas técnicas de reproducción industrial, hasta interés por el campo y las raíces culturales para indagar en el origen de los hábitos como la forma primordial de cultura.

NO-GRUPO

No-Grupo fue fundado en el otoño de 1977 por Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Hersúa, Susana Sierra, Katya Mandoki y Andrea di Castro, aunque estos tres últimos se separaron pronto de la asociación. Este grupo fungió como una conciencia crítica e irónica de las viejas prácticas artísticas y de las alternativas que se planteaban para renovarlas.



No Grupo, *La Muerte del Performance*, México, 1979

Son señalados como los precursores del Performance. Su obra criticaba las nociones establecidas de la historia del arte, las imágenes publicitarias y populares, así como las tradiciones dominantes de sexualidad y de identidad nacional. Como única influencia reconocían a los merolicos y al teatro de carpa y, evidentemente estaban haciendo performance, aunque decían que no manejaban el término.

Parte de sus acciones fueron relativamente distintas a los demás. Su carácter rebelde y su oposición al sistema hizo que sus intervenciones se visualizaran de forma atrevida.

Un ejemplo claro de ello fue su participación “remota” en el Bienal, donde se dieron a la tarea de enviar máscaras de cartón para que los espectadores las usaran a su antojo. Otra acción controversial fue el secuestro simbólico del pintor Gunther Gerzso, quien fue usado como material de trabajo.

Actualmente, Maris Bustamante continúa trabajando en el mundo del performance y ofrece conferencias con el grupo Polvo de Gallina Negra.

Exclusivamente para esta tesis realicé una entrevista a Maris Bustamante, que como ella lo comenta toda su vida está basada en el arte.

Aquí se muestra un fragmento de la entrevista, y el video se encuentra en el DVD, (incluido en la parte final de la tesis).

LS: Agradecemos de antemano que nos preste un poquito de su tiempo y que nos pueda apoyar sobre todo para este trabajo de investigación.

LS: ¿Cómo es que empiezan a hacerse este tipo de colectivos, cómo es que ustedes empiezan a hacerse, ya hablando del No-Grupo?

MB: Aquí lo interesante para mí fue que el movimiento político del 68 yo no participe y yo estaba en un ambiente completamente diferente y sin embargo posterior a mi ingreso en la escuela, que fue en el 69, voluntariamente he aceptado los retos de hacer cosas con posicionamientos políticos porque eso para mi por ejemplo es muy interesante, ya si alguien como yo cambia pues ya deberían de cambiar todos los pinches conservadores y panistas del país, no? pero no les interesa cambiar, a mi me interesaba cambiar a ellos no. Pero ahora cambiando a la pregunta que me hacías de lo del No Grupo que fue mi primer, el primer colectivo que fue del 77 al 83 y luego del 83 al 93 con Mónica Mayer en el grupo de arte feminista que ya todo el mundo conoce que se llamaba Polvo de Gallina Negra.

MB: Diré primero con relación a lo del No Grupo al principio había mucha gente porque ya se había desatado esta cosa que en el ambiente de que había que trabajar en colectivos, esta cosa que había en el ambiente de que había que trabajar en colectivos, esta cosa que había en el ambiente no es otra cosa que una situación económica tremenda muy complicada que hacia que muchos pensáramos que no iba a ver más que si nos juntábamos con otros para poder económicamente hacer algo porque si no, no podrías, una avanza de distintas maneras tanto en nivel como sujeto a nivel individual como a nivel de colectivos, creo que las dos variables te dan diferentes cosas pero en esa época que son los 60's, 70's, 80's había muchos prejuicios que hoy creo se están limando pero en ese momento había una crítica por cuestión política ideológica había una crítica al individualismo burgués no, así se denominaba, entonces se criticaba mucho el individuo, sin embargo nosotros siempre estuvimos en contra de muchas cosas y sacamos en conclusión de que a nivel individual no por ser individuo estas mal y que el trabajar en colectivo exige muchos esfuerzos, digamos que no hay una cosa más dura para enfrentarse a los demás no, que ya hasta Jean Paul Sartre decía en uno de sus libros "el infierno son los otros" entonces en México particularmente trabajar con otros es muy difícil pero nosotros llegamos a la conclusión de que un grupo, un colectivo va a ser mejor si los individuos son mejores, nada de que en el colectivo se ahogue y se esconda la individual porque es burguesa cuando encontramos esta cosa de los no objetualismos que ha permitido desde entonces que haya una diferenciación, clarísima, entre lo que en ese momento nos veían muy mal, nos trataban muy mal, como diciendo y estos que se creen no, y fue muy fuerte en muchas cosas, el nombre habla de esa actitud chusca en broma, pero cierta donde ya percibíamos esta cosa de que ahora todos a trabajar en grupo, bueno por eso nos llamamos el No Grupo, para que desde el nombre supieran todos que ok estábamos en eso pero que cuidadito porque pues podíamos discutirlo no, y lo que hicimos fue hacer, encontrar y darle forma,

MB: crear un contexto teórico particular del grupo desde luego de izquierda, desde luego contra el sistema tradicional, contra los colegas tradicionales, contra los maestros contra las instituciones, como siempre me gusta decirlo, éramos como suicidas porque estábamos contra todos, y entonces eso conecta con lo que me veniste a preguntar o a platicar conmigo de eso, que es al estar en contra de todos los circuitos y de las estructuras pues decidimos estar en contra del mercado tradicional del arte, y por lo tanto necesitábamos en ese plan suicida pero no pendejo, porque estábamos listitos, estábamos tratando de encontrar algo no nada más ofrecernos de víctima, entonces lo que encontramos fue que teníamos que salirnos de donde estábamos, y irnos a buscar otro tipo de públicos, porque además en donde estábamos cuando se estaban descubriendo cosas que no estaban ni el nombre, ni había FONCA, ni había pollos, ni nada y además con las crisis económicas reiteradas del capitalismo ya es como una enfermedad terminal, como un cáncer y entonces ya empezaban a salir todas aquellas cosas y nosotras nos hundíamos económicamente y volvíamos a recuperarnos y a trabajar, nos dimos cuenta que si nos salíamos de las instituciones y criticábamos todo pues entonces teníamos que salirnos de ese sistema súper pequeñito y sofisticados en donde los artistas siempre se sienten tan protegidos, porque son tontitos, realmente en el medio artístico mucha gente se siente como muy bien, pero es un medio tan pequeñísimo que además con 12 años de desafortunado panismo nos dimos cuenta lo que significa que haya mucha gente que no le interesa ni el arte ni la cultura, entonces qué pasa, nada, no pasa nada, si a la gente no le interesa la cultura y el arte no pasa nada, nada más que un montón nos quedamos sin chamba, pero nada más, entonces creo que ahí fue cuando decidimos que teníamos que ampliar nuestro radio de acción y no quedarnos nada más con museos, galerías y algunos unos cuates, entonces fue cuando empezamos a intentar otras como la televisión, como los periódicos, como ir a las calles, como darle la misma importancia a un performance de una galería que en la calle.

MB: La Escuela Mexicana de Pintura lo que hizo fue rescatar y hacer valer estos contenidos artísticos, estéticos contenidos en las piezas por eso ellos se convertían en coleccionistas de eso, entonces nosotros creímos en ese momento que lo que nos correspondía hacer a nosotros era la recuperación y el rescate de la cultura popular urbana y porque queríamos dirigir estos esfuerzos ahora hacia la cultura popular urbana porque lo popular siempre está abandonado y tiene una serie de valores que por presión y verticalidad del sistema pues nadie reconoce siempre en México los artistas y los intelectuales, sobre todo los artistas y los intelectuales la gente de cultura trata de revalorar estos sistemas producidos por las clases más desposeídas , entonces en nuestro momento decidimos que era lo que nos correspondía hacer entre muchas otras cosas, fuimos de los primeros que íbamos al mercado de sonora ahora ya son como visitas turísticas a los artistas de performances y de instalación y llegan a los museos a las galerías los antiguos tianguis entonces es una experiencia interesantísima y además bueno pues también la cuestión económica que nos empujó a trabajar en colectivos, también nos empujó a localizar estos materiales o materias primas súper baratos con los cuales podíamos hacer cosas.

LS: Claro y acudieron a trabajar con algo con lo que la gente no valoraba, y ustedes de verdad aprovecharlo, explotarlo y quitarle como esa parte de menospreciar las cosas por el valor nominal.

MB: Y por el otro lado bueno recuperar todo eso, hay toda una serie de sistemas estéticos ocultos todavía, Juan Acha ha hablado mucho de eso en sus propuestas, por supuesto que Juan Acha por principio nos dio esa etiqueta de lo no objetual, todas las etiquetas son incómodas y no son muy eficaces pero bueno se necesitan, y nosotros necesitábamos esa etiqueta para diferenciarnos de los artistas tradicionales, nosotros procedíamos de eso, pero ya no queríamos hacer eso, nuestra mirada ya no estaba puesta en el pasado, que es de lo que nosotros nos quejábamos

MB: después de que el sistema artístico se funda a fines del siglo XII pues ya teníamos como 800 años de cuadros y de esculturas y de grabados y de todo eso que disque iluminados que son verdaderamente parte de otra enfermedad pero esa es más fea, entonces lo que hicimos con el No Grupo es identificar todas estas cosas, decidir ya no hacer las cosas como se hacían, ya no pensar como se pensaba y por eso toda la vida he hablado de que los no objetualismos han representado desde México y para el mundo porque además nosotros lo hicimos sin copiar ninguna cultura hegemónica del exterior, por eso nos han venido a buscar del exterior verdad, porque quieren ver como se armó eso acá y además tenemos un lugar fuera de México tal vez más importante que aquí, porque México es un país que tiene una cultura donde las yuxtaposiciones históricas de conquista colonia post colonia lo que hace es que al que trabaja hay que chingarlo.

LS: ¿Cómo es que le ponen el nombre a sus acciones?

MB: Pues mira ese nombre lo puse yo, porque claro como estaba la estructura narrativa previa a todas las obras descansan en estructura narrativa entonces las nuestras llegan diferentes, entonces el primero nombre que le pusimos fue montaje de momentos plásticos, y fíjate estábamos tan cerca de las artes objetuales y tradicionales, que todavía le llamábamos plásticos y no visuales.

MB: todavía no había la palabra visual integrada en lo cotidiano del ambiente profesional eso vino después del 75 cuando en San Carlos se montó la primera licenciatura, seguimos un sistema que era de San Fernando de Madrid durante 300 años y después bueno ya se empezó a organizar, pero nosotros todavía estábamos tan cerca de lo plástico que le llamamos así y tenía su razón de ser porque la forma narrativa tradicional de tanto de teatro, danza, música, lo que sea tanto la forma de hablar, organizar, una clase un programa está el principio de desarrollo continuidad y final, ese es el orden clásico y nosotros fragmentamos ese orden,

MB: el principio podía estar acá en lugar de acá, podía no haber un contenido como estábamos acostumbrados, pero ese sistema por decir lo que se vive como fragmentado por la percepción tradicional, le llamamos, montajes de momentos plásticos, porque no hablaba de un contínuum, sino que hay momentos, ya no nos interesa general algo con una sola pieza, como tradicionalmente una pieza perfecta que abroche perfecto, ya no nos interesaba eso, nos interesaba hablar de distintas cosas en distintos momentos, que permitían distintas cosas.⁷

⁷ Entrevista a *Maris Bustamante: artista del colectivo No-grupo y polvo de gallina negra*. México D.F. 2013 [*Lizbeth Silva*].

1.3 FRANCIS ALÿS

Francis Alÿs nació en Antwerp, Bélgica. Es licenciado en Arquitectura en Bélgica (1978-1983) y en Venecia (1983-1986). En la actualidad vive y trabaja en la Ciudad de México.

Sus propuestas se han caracterizado por cuestionar y rebasar los límites de lo que se considera arte, dichas obras artísticas han girado en torno a actividades cotidianas, sobre todo a sus “paseos” por las ciudades.

En 1985 Francis llegó al Distrito Federal al ver la destrucción catastrófica que dejó el terremoto que sacudió a la ciudad. Esto le inspiró una serie de ideas al ver los edificios derrumbados, semidestruidos y una inmensa cantidad de ventanas destrozadas, lo llevó a su primera intervención con el arte, *“al colocar almohadas en ventanas rotas como un gesto muy vano de consolación”*.

Tres años más tarde dejó su profesión de arquitectura para expresarse en el arte todo a partir de su encuentro con el Centro Histórico de la Ciudad de México.

En 1997 en colaboración con el cineasta Rafael Ortega emprendió el proyecto *“Diez cuadras alrededor del estudio”*, esto con la finalidad de *“estrechar un diálogo entre el lenguaje artístico y el del cine”*.

Esta muestra reflejó la mirada del artista en su entorno social, urbano y político. Presentado en cinco unidades temáticas que Alÿs ha explorado: El turista; Política de masas: Zócalo; Ambulantes: del colector al trueque; La violencia de la representación; y A mitad del río.

Alÿs en sus performance caminó el espacio donde deseaba proyectarse, frecuentemente comportándose de un modo absurdo y sutil al andar.

La “*dérive*” fue la forma que adoptó para abordar el espacio urbano, una práctica parisina que significa deambular. En sus pinturas, performance y videos existen motivos recurrentes, como los perros; en la serie fotográfica *Sleepers*, 1999 muestra a diferentes perros dormidos o el perro con ruedas en su performance *The Collector*, 1991-1992.



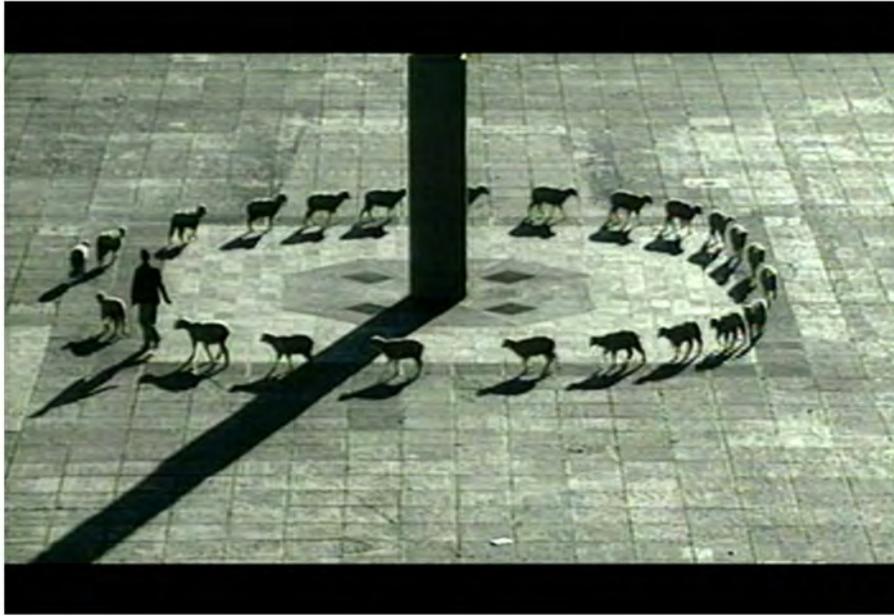
Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992

La cuestión política ha sido una de las características relevantes en sus obras, lo muestra al aparecer en lugares políticamente significativos, como el Zócalo, la Plaza Central de la Ciudad de México, en donde se llevan a cabo manifestaciones o mítines públicos, además de las celebraciones históricas que año tras año se conmemoran.



Francis Alÿs, *Zocalo*, México, 1998

Otra muestra de una postura política irreflexiva es en los Cuentos patrióticos, 1997; conduciendo a un rebaño de ovejas en círculos alrededor de la bandera nacional izada en el centro de la plaza.



Francis Alÿs, *Cuentos Patrióticos*, México, 1997

Alÿs es una muestra viviente de que el arte puede ser irónico al llevarlo a cualquier lugar, al no tener límites, reglas, ni fronteras, al rebelarse a las especulaciones de la “escuela” enseñó que no debe haber restricción a las ideas, ni barreras a la creación artística.



Francis Alÿs, *Turista*, México, 10 de marzo 1994



Francis Alÿs, *Re-enactments*, México, 2001

CÁPITULO 2. LA ESENCIA DEL ARTE

En todas las épocas, el arte se ha considerado como el mejor vehículo de expresión y transmisión de ideas.

Algunos filósofos estudiaron al arte, aportando diferentes perspectivas y conceptos, de los cuales hablaremos brevemente en este capítulo, se planteará la conexión del artista a quien podemos llamar “productor” y a su obra “producción”, de la misma forma el enlace que existe de la obra con el espectador o la interacción de los tres al mismo tiempo, en el mejor de los casos.

A pesar de que las teorías entre los filósofos no son compartidas, llegan a contradecirse unas con otras y en común tienden hablar de la importancia del arte para el ser humano.

¿Qué sucede cuando un espectador esta frente a una obra?

Cada época consideró y formuló teorías sobre la interacción del arte con el público, pero no pretendo defender ni profundizar con ninguna de las teorías que se presentan mostrar en este capítulo, únicamente se presentan con el fin de sustentar la importancia de la reacción en un espectador.

Las reacciones de una persona frente a una producción artística pueden variar, dependiendo de factores que pueden ser la edad o nivel de estudios; lo importante es para esta tesis que el público no ignore la obra, que se detenga y destine unos momentos de su presionado tiempo para acercarse con la producción, sin importar si le agrada, le provoca algún sentimiento, recuerdo o si utilizará la razón para hacer un análisis mas profundo.

2.1 LO BELLO

Desde los antiguos griegos hasta la actualidad, los debates sobre “lo bello” han sido interminables. Cada época marcaba las reglas para determinar qué línea tendría que seguir el arte para, primeramente ser considerado arte.

La expresión belleza que empleamos primariamente solo como concepto general para designar todos los atributos con los cuales caracterizamos lo positivamente estético, se comporta en consecuencia como modalidad que envuelve la condición particular del ser de las obras de arte.

Durante la primera fase de la génesis de la obra de arte, el objeto estético se expone como un proceso de puro aumento y ampliación del ser.

En consecuencia, los conceptos “bello” y “no bello” no son expresiones definidas acerca de cuya oportunidad o no oportunidad pueda decidirse en una serie de pasos infinitamente numerosos, sino que se trata de términos no definidos.

Tal trasposición o ampliación del juicio estético no ha de llevarnos al error de postular que lo “bello” y lo “no bello” (“feo”) como enunciados, sean tan sólo predicados singulares, careciendo de sentido general.

Su contenido cambia en cada obra de arte, puede ser “bella” y “no bella” por diferentes motivos, por lo tanto su definición depende empíricamente de la percepción particular de cada individuo.

Cierto es que el arte se manifiesta como extensión de un ser en otro modo y que se transforma en una actividad eminentemente metafísica, mas nuestra conciencia no aspira a una extensión de nuestro saber en el arte. Por tanto, al parecer se encuentran discontinuidades insuperables, puesto que tanto el arte como la ciencia tienen su temática del ser; por ello no debería existir ningún desacuerdo.

Lo bello es aquello en lo cual la obra de arte supera y trasciende la realidad, mas este trascender no es ni un acto ético ni un acto religioso, sino exclusivamente estético.

*Llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu*⁸

La aportación de Hegel en sus lecciones de estética consiste en considerar la belleza en un ambiente de espíritu absoluto, infinito y libre. Con ello rompe el límite impuesto en la consideración de la belleza por el criticismo kantiano.

El propio Kant remarca la relación entre belleza y libertad, pero al dar razón del vínculo entre ambas no renuncia al límite impuesto por la filosofía crítica. Una prueba de ello es la diferencia que aún se mantiene por Kant entre lo bello y lo sublime. La concepción kantiana de lo sublime como infinito es una de las paradojas de *La Crítica del Juicio*⁹, ya que la belleza si aparece sometida al límite del conocimiento objetivo, no se define en términos de infinidad, se reserva en característica para lo sublime.

En las lecciones de Hegel no aparece esta distinción entre lo bello y lo sublime, porque lo bello es definido en sí mismo como infinito y libre.

Todo sentimiento que haya nacido por obra del arte hace desaparecer inmediatamente la idea del mismo –pues no se entra en relación con las ideas mediante sentimientos–; solo con la reflexión vuelve a restablecerse y a engrandecer esa idea en pensamiento de ser propio. En efecto, en la reflexión en que se prepara el juicio estético, la obra de arte se sitúa fuera de los sentimientos de goce y de sufrimiento.

8 Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 15.

9 **La Crítica del juicio o Crítica de la facultad de juzgar** es una obra del filósofo alemán Immanuel Kant. Fue escrita en 1790, y representa la tercera y última de las críticas, antecedida por la Crítica de la razón pura (1781) y por la Crítica de la razón práctica (1788).

En su Introducción a la Estética, Hegel manifiesta que, a decir verdad, el nombre de estética no coincide del todo a la disciplina en cuestión, *pues estética designa más bien la ciencia de lo sensible, de las sensaciones*¹⁰, y que la expresión estética es de *“un tiempo en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir”*¹¹.

Sin duda alguna, Hegel sostiene la opinión de que sólo es posible fundar la estética y el juicio estético cuando se discute la obra de arte dejando a un lado los sentimientos que está es capaz de producir.

10 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética. Volumen I*. Barcelona, 1989, p. 5 (Traducción Gabas Pallas, Raúl)

11 *Ibid.*

2.1 CONTEMPLACIÓN (ESTÉTICA)

“La contemplación es el único modo de escapar a la miseria de la voluntad”¹²

-Arthur Schopenhauer-

El contemplar estético es un acto de intuir y apreciar una obra de arte, lo que provoca de una forma natural un sentimiento de belleza al ver un rostro, un paisaje o cualquier otra producción.

La contemplación lleva consigo mirar o prestar atención, se podría decir que el espectador comienza con un comportamiento pasivo, que se convierte en activo una vez que el yo comience a observar, presuponer, comparar, relacionar, exigir, verificar; de esta forma se va creando el *“objeto estético”*. Nuestro yo se identifica con el conjunto armonioso de percepciones que se siente atraído. Es lo que los estetas llaman la *Einfühlung*: *“Nuestro yo se ve transportado a otra edad, a otro mundo”¹³*.

En la contemplación estética hay una captación del alma por el objeto, esto después de habernos *“asombrado”*, deteniéndonos a analizar el objeto; entonces se produce, como hemos descrito anteriormente, una pausa milagrosa, en que el yo en plenitud se detiene sobre el objeto, ya no lo analiza, ni lo estudia, ni enumera, ni relaciona, simplemente lo contempla globalmente, goza de su presencia sensible, renunciando a mil impresiones confusas y deliciosas, cuyo vaivén rítmico permitirían llamar activo al espectador, que en esta última fase abandona su comportamiento pasivo.

Ya que el arte puede interpretarse como un diálogo, el artista crea para que su obra sea apreciada.

¹² Rosset, Clément. *La Estética de Schopenhaur (L'esthétique de Schopenhauer)* Paris: Presses universitaires de France, 1969 p. 85

¹³ Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética, Historia, Teoría y Textos*. Universidad de Deusto, 1991, p. 288

Él habla a través de su producción mientras que el espectador contesta por medio de sus reacciones al contemplarla, convirtiéndose en el interlocutor.

En la fase final de la contemplación, el gozo nos inunda cuando se está apreciando la obra esto debido a que ya no se indaga, ni compara, ni exige, ni se comprueba, sino que simplemente se contempla.

No se piensa en el contenido de la obra, no importa si este es un mármol, un paisaje o la representación de una mujer. Lo que se contempla no es un objeto real, no necesita nuestra atención racional, ni estímulos de deseo; lo que se observa es un objeto ineficaz e inofensivo que se representa imaginariamente, y solo existe para la apariencia.

“La parte de si misma con la que el alma contempla, se hace una sola cosa con el objeto contemplado”¹⁴.

-Plotino (205-2709)

La contemplación misma nos colma de felicidad, dicho sentimiento no da la pauta del deseo con el que solemos calificar la codicia y el interés; el goce no nace como la satisfacción de un deseo, ni de una tendencia a un objeto cuyo estar-ahí (Dasein) fuera independiente de nuestra percepción.

Platón (427-347 a.C.) dice: escuchando el debate entre Protágoras y Sócrates, los oyentes sentían *“no un goce propiamente, sino un gozo”¹⁵*, es decir, un deleite distinto del que se siente en el comer o en otra sensación corporal placentera, porque hay bienes que son deseables por sí mismos, no por lo que se puede sacar de ellos; tal ocurre con la alegría y otros placeres inofensivos.

14 Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética, Historia, Teoría y Textos*. Universidad de Deusto, 1991, pp. 290

15 *Ibí.* pp. 291

Cuando Platón habla de placeres puros (propios de la vista y el oído) en contraposición a los placeres de la comida y la bebida, los relaciona con la pureza de los objetos.

“Llamamos bello a aquello que nos arrebató; no conocemos otro criterio”¹⁶.

¹⁶ Plazaola, Juan. Introducción a la Estética, Historia, Teoría y Textos. Universidad de Deusto, 1991, p. 295

2.2 EXPERIENCIA ESTÉTICA

Solemos contemplar un cuadro, asistir a una representación teatral, escuchar un disco de nuestra música preferida o leer una poesía, y al hacerlo experimentamos un gusto por ello. Y a menudo un juicio de valor o incluso varios de ellos, acerca de lo buena o mala que fue la exposición del autor conocido o desconocido.

Es indudable el vínculo entre el arte y el mundo de los sentimientos; los sentimientos son verdaderos motores de nuestro mundo interior, afirma que *“nuestros pensamientos serían endebles como una hoja de papel”*¹⁷ -Filósofo y teólogo Bernard Lonergom (1904-1984).

El ser humano no es una computadora lógica implacable, sino una experiencia viva de los diversos impulsos que agitan su ser, por eso mismo Pascal comentaba que el corazón tiene razones que la razón no entiende. El dinamismo de la integración afectiva se manifiesta en la necesidad de encontrar la armonía interior de nuestros afectos con nuestra racionalidad.

Es evidente que la experiencia de la creación y contemplación del arte produce en el sujeto un placer, pero éste no se identifica con el puro goce sensible, sino por decirlo de algún modo, se convierte en el trampolín que *“eleva”* al sujeto a un placer espiritual.

Nuestro mundo moderno, por tecnificado que nos parezca, no ha olvidado todavía la importancia del arte en la formación integral de los seres humanos. El hombre no puede ignorar el papel que juega la experiencia estética en la vida humana.

La creación del artista revela una visión particular del mundo, que paradójicamente, concierne a todos los hombres, tocando lo universal y lo eterno.

¹⁷ Patiño Domínguez, Hilda. *La experiencia estética y los dinamismos humanos fundamentales*. México: Universidad Ibero, 1996 p. 33

No es casualidad que los grandes nihilistas de la filosofía, Schopenhauer y Nietzsche, vieran en el arte la más notoria posibilidad de redención del ser humano.

El arte produce obras que no son para el uso, que no responden a una exigencia pragmática inmediata o mediata, sino a una necesidad de manifestación personal, nacida desde el fondo del misterio humano.

Hay que añadir que la intuición dada en el arte no es puramente consciente, sino en gran parte inconsciente, o al menos sigue procesos distintos al de la racionalidad sensata. Es cierto que debe haber alguna clase de interpretación, pues el artista tiene el don de captar lo esencial y al hacerlo también se capta a sí mismo.

La conciencia crítica se ejercita en otro plano intentando la comprensión de las formas y juzgando la calidad de las obras de arte.

“El creador crítica su obra, el público juzga, el experto sentencia”¹⁸

La experiencia estética se revela al sujeto, se podría decir que involuntariamente sucede, y como tal acontecimiento implica un encuentro en principio y esencia con lo bello, el gusto es subjetivo.

En el libro *Como entendemos el arte: una perspectiva cognitiva evolutiva de la experiencia estética*¹⁹ de Michael J. Parson, afirma que para que una obra pueda atraer al espectador puede ser explicada por medio de tres fases: Favoritismo, Realismo y Belleza y Expresionismo.

18 Patño Domínguez, Hilda. *La experiencia estética y los dinamismos humanos fundamentales*. México: Universidad Ibero, 1996 p. 22

19 Parson, Michael J. *Como entendemos el arte: una perspectiva cognitiva evolutiva de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 229

Fase Favoritismo

- Es mi color favorito
- Me gusta el perro
- Tenemos un perro que se llama Toby

Estos pensamientos son un deleite intuitivo, una fuerte atracción a una respuesta asociativa despreocupada donde hay poca conciencia, no importa lo que representen, no se hacen preguntas objetivas.

Fase Realismo y Belleza

- ¡Es un asco!
- ¡Feo de verdad!

Se tiene la esperanza de ver algo agradable, como una señorita en una barca o ciervos en la montaña.

- Se ve que lo ha hecho con cuidado.
- Es realmente bueno.
- Parece de verdad.
- No son más que garabatos.
- Mi hermano pequeño sabría hacerlo –

Estos pensamientos se organizan en torno a la idea de la representación, el objetivo fundamental es representar algo.

Resulta más atractivo si la representación es realista.

La emoción es algo que se representa con un gesto o una sonrisa, y sólo se aprecia con realismo. La habilidad, paciencia y cuidado, son admirables. La belleza, el realismo y la destreza son bases objetivas para enjuiciar la obra.

Fase Expresividad

-Me atrae de verdad

-Es algo visceral.

-No importa lo que los críticos digan sobre la forma y la técnica, se ve que el pintor sentía una auténtica pena por ella.

El conocimiento tiene que ver con la expresividad, buscamos en los cuadros la calidad de la experiencia que pueden producir, y en cuanto más intensa e interesante sea la experiencia, mejor será la obra. La intensidad y el interés garantizan que la experiencia es genuina, es decir, se siente de verdad.

El sentimiento o pensamiento que se expresan pueden ser los del artista o los del espectador, o de ambos, en todo caso se trata de lo que atrae interiormente a cada persona.

2.3 RELACION OBRA, ARTISTA Y ESPECTADOR

Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicación cada vez mayor del público —el espectador— en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser un mero receptor pasivo de una obra ya concluida —y cerrada— a intervenir activamente en ella, interpretándola, manipulándola o incluso formando parte física de sus componentes.

El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución, en ese disfrute la obra revive en una perspectiva original. El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y física a la vez, donde se le pide que tome el arte (o más en concreto la situación artística en que se encuentra) con la misma intensidad que el artista.

Algunas manifestaciones fueron especialmente relevantes en relación con el cambio de planteamientos artísticos respecto al papel del espectador en el proceso creativo.

La relevancia del espectador en la construcción y análisis de la obra.

A pesar de la importancia otorgada al análisis de los factores mediáticos y contextuales en el trabajo de los artistas, esto no implica que el espectador sea concebido como un mero observador pasivo, ni que la recepción de la obra de arte se entienda como el resultado unilateral de un proceso socialmente condicionado, por el contrario, subyacer en los mecanismos de producción y recepción de todos ellos.

La necesidad de examinar críticamente las vías por las que la moda y el mercado determinan nuestra posición frente a la producción de arte se hace imperante.

El consumo y el fetichismo del arte como mercancía reducen la autonomía de nuestro juicio.

Puesto que el arte existe en el contexto y como contexto, puede configurarse como una herramienta crítica, no sólo en la actividad autorreflexiva, sino también en la liberación de las restricciones de la moda, gusto, y de las reglas sociales previamente establecidas.

La práctica artística contemporánea ha continuado en algunas de sus manifestaciones, como hemos visto, las pautas iniciadas por las vanguardias en torno a la descontextualización del arte y al cuestionamiento de la recepción estética. Se ha profundizado en el cambio decisivo que sufrieron con la crisis de la modernidad, los papeles tradicionales del artista y el espectador en relación con el hecho artístico.

Este cambio de les conduciría a buscar nuevas vías, nuevas estrategias: la ideología de estos movimientos les llevó ha convertir la creación artística en instrumento de acción y articular sistemas de penetración social.

CAPITULO 3 REACCIÓN DEL ESPECTADOR ANTE UNA OBRA EN LUGARES COTIDIANOS.

Introducción:

En este capítulo planteo un proyecto que, para esta tesis, que si le da continuidad puede crecer y trasladarse a más espacios.

Todo surge con una crítica que yo hacía sobre quien pude o tiene la autoridad para validar o no la producción artística de cualquier persona, desde que estaba en el primer semestre de la universidad, en muchas clases nos explicaban sobre como poder justificar todo lo que hacíamos, en cuanto nuestro trabajo, y la discusión interminable de que es arte y que no. La crítica, se modifica un poco para entonces proponer algo que fuera una alternativa a todo esto, pero no solo tendría que ser rebeldía o mi inconformidad, tenía que llevar más peso.

Finalmente se fusiona con otra idea que era justo todo lo contrario al sistema en el que las obras o el “mundo del arte” se maneja. Estas dos ideas pudieron mezclarse para un proyecto que, con el contexto que el país entero está sufriendo gracias a los intereses políticos y económicos de los poderes, cada vez le da más la razón.

En capítulos anteriores se plantean los antecedentes, las personas que en un pasado han realizado proyectos, exposiciones y acciones en espacios públicos, en donde cambia la forma de interactuar con el espectador. También de la teoría de la reacción del espectador, algunos autores, filósofos en su mayoría, que explican o plantean teorías sobre la interacción y algunos textos enfocados de igual manera.

Ahora, en este tercer capítulo estará enfocado al contexto actual, que a pesar de las décadas no ha cambiado significativamente la situación política y económica del país, si hay diferencias y algunas podrían ser importantes en un futuro no muy lejano.

A lo largo de la historia, el arte ha ido cambiando de acuerdo con la evolución y las necesidades sociales que ésta ha presentado.

Lo único que no se ha alterado es la forma en como es sometido por los intereses de los que tienen el poder, de los que creen que tienen autoridad para delimitarlo mediante sus imposiciones y reglas, que no están ligados con la esencia del arte y que claramente no tiene nada que ver.

Con el paso de los años nos hemos encontrado con artistas y/o movimientos que se han puesto en contra de los procedimientos, tratando de erradicar las imposiciones que solamente arrojan resultados alarmantes porque hasta el día de hoy se sigue manipulando por los beneficios económicos, sociales y hasta políticos

Es por eso que investigue un poco sobre los lugares en donde comúnmente se exhibe arte y cuáles son las oportunidades o facilidades que ofrecen a los jóvenes que comienzan su carrera profesional.

Después de cursar cuatro años de licenciatura, cuales son los pasos para seguir creciendo profesionalmente en la producción artista, es decir, quiero dar a conocer mi trabajo, la primera pregunta es ¿por dónde comenzar?

Decidí comenzar visitando museos y galerías de la ciudad y preguntar los requisitos para poder exponer en estos lugares.

Comencé con el Museo del Palacio de Bellas Artes, donde me recibió la Jefa de coordinación de exposiciones Jennifer Rosado Solis, quien amablemente me oriento sobre la metodología del museo, y la vocación del mismo. Menciona que al ser dependiente del gobierno federal, a veces la agenda es una cuestión diplomática manejando una agenda llena hasta por muchos años y de manera exclusiva para artistas consagrado de “fama internacional”.

Por lo que ella recomendaba siguiera con la investigación en la el museo Ex Teresa Arte Actual, porque la vocación de ese museo está enfocada a los jóvenes que inician su carrera.

En el museo Ex Teresa, el Director Juan Carlos Juarena Ross dio una pequeña entrevista para resolver dudas, aquí muestro un fragmento pero en el DVD (incluido al final de la tesis) estará el video.

L: Nos puede decir por favor su nombre y su cargo en este museo

JCJ: Soy Juan Carlos Jaurena, director del museo ex teresa arte actual

L: ¿Cuál es su profesión?

JCJ: Soy Artista Visual

L: En este museo que autoridades toman las decisiones para las exposiciones

JCJ: En realidad depende mucho del proyecto porque en algunos casos las exposiciones se presentan con un curador externo el que toma las decisiones de si se acepta esa exposición o no, soy yo.

L: ¿Cómo eta basada la agenda del museo?, es decir, ¿Les traen exposiciones armadas de otros museos o abren fechas para artistas independientes?

JCJ: Regularmente lo que ha pasado es que se acercan, tanto curadores externo con algún proyecto en específico o artistas en solitario. Algunas de las que les estoy mencionando habido como diferentes etapas del ex teresa, habido etapas en las que habido un grupo muy sólido de curadores y habido etapas en donde me he quedado solo, solo tomando estas decisiones

L: ¿Cuáles son los criterios para que digan bueno en este museo si se aceptan o no los proyectos?

JCJ: Los criterios en realidad están basados en que Ex Teresa tiene una vocación, ¿no? Y esa vocación es presentar y promover el arte contemporáneo, el arte actual, entonces cualquier proyecto que no cumpla digamos con esas especificaciones, aquí se presentan todo tipo de gente, es decir, todo tipo de artista vienen y sacan una cita y regularmente son recibidos, digamos en un 99 por ciento los artistas son recibidos para que presenten su proyecto cualquiera que este sea, al presentarlo si nos damos cuenta que no es de la vocación de Ex Teresa, porque insisto llegan artistas de todo tipo, incluyendo muchos de los que no pertenecen a esta vocación del arte contemporáneo, ¿cuáles son estos? Pues digamos pintores muy básicos, muy naif, muy comerciales incluso, que simplemente están tocando puertas a ver cuál de ellas puede pegar en algún momento, pero bueno, definitivamente los criterios se basan en eso en que si cumple con la vocación de Ex Teresa que es que caiga bien parado dentro del arte contemporáneo pues ahí ya hay una buena recepción de ese proyecto, sin embargo también tiene que ver con los presupuestos, hay artistas que efectivamente son de esta vocación pero que llegan con proyectos de presupuestos muy muy por encima de nuestras capacidades y entonces se les dice que no, que no es viable llevar un proyecto de esa magnitud, entonces tendrán que buscar también ellos otro espacio que si pudiera manejar ese tipo de dineros ¿no?, y bueno aparte de la vocación y el que sea viable económicamente bueno pues que el proyecto de alguna manera sea interesante para el tipo de dinámica que hemos llevado en los últimos años, y no en los últimos años nada más sino desde la fundación del Ex Teresa habido como una línea de trabajo y esta es la que finalmente se está siguiendo, ¿no?

L: Entonces ustedes si les dan entrada a estos artistas nuevos, o sea llegan recién egresados de la universidad y dicen bueno tengo este proyecto, ustedes los reciben siempre y cuando su proyecto sea interesante o si les dicen mejor inténtalo en otros lugares, ¿qué es lo que ustedes le dicen a nuevos artistas?

JCJ: Mira yo tengo un criterio muy personal, que es el que no me fijo tanto en los curriculums de los artistas, es decir, por experiencia, bueno yo tendría que tener el antecedente de que estuve 4 años de director en la galería José María Velasco que también depende el INBA, y de esa galería me invitaron a dirigir el Ex Teresa en la cual ya llevo 8 años, todos estos años de experiencia que sumados dan 12, podría yo decir que me he topado con artistas recién egresados que son muy buenos y artista con mucha trayectoria que no es que sean malos sino que el proyecto que presentan en ese momento no es tan interesante pues eso me ha hecho el que yo no me fije tanto en el curriculum del artista sino en el proyecto que están presentando. Se le ha dado cabida tanto artistas emergentes como artistas, digamos, “consagrados”. Tenemos un programa anual que se llama Proyectos Especiales, en el que cada noche de cada semana, bueno al menos una noche a la semana, quise decir, se presenta un performance, una pieza sonora, una conferencia, una proyección de video y un largo etcétera de cosas que suceden aquí, entonces este criterio de seleccionar artistas no es nada más para las exposiciones temporales, que tal vez sea lo que a ustedes les interesa en especial, pero a nosotros como Ex Teresa en su conjunto nos interesa todo el programa de actividades, no nada más las exposiciones sino efectivamente estas noches en donde se presentan artistas de performance, de música experimental, etcétera, etcétera.

Posteriormente la entrevista sería con Alfredo Matus, Director de la Galería José María Velasco, también puede encontrar el video de esta entrevista en el DVD al final de la tesis.

L: De ante mano agradecemos el tiempo, la oportunidad que nos da para hacerle esta pequeña entrevista y bueno pues empezando que nos hablas un poquito de ti, primero que nos digas tu nombre para conocerte, más o menos tu profesión, cosas importantes.

AM: Yo soy Alfredo Matus director de la Galería José María Velasco desde hace casi siete años, entre a finales de 2004, diciembre dos mil cuatro. Por formación soy Artista Visual, estude en la Esmeralda, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda.

L: Y más o menos como se maneja digamos que, a la hora de seleccionar los trabajos, ustedes son los que lo eligen, directamente eres tu quien dice este si está perfecto para esta galería, este no, yo creo que esto lo enfocamos a otro lado te dirigimos a tal parte.

AM: Así es, básicamente se ha construido una misión, es decir un objetivo existen muchos espacios con perfiles diferentes, este espacio se cómo se ha avocado hacia cultura popular, ese es el tipo de artistas que buscamos, este es el primer año que establecimos convocatoria abierta, a través de nuestra página de internet, en la cual se establecen fechas de apertura y de cierre para la entrega de proyectos, esa es la única manera que recibimos, aunque si hemos recibido independientemente de gente que no ha entendido, se reciben y revisan los proyectos, no todos los proyectos derivan de las convocatorias tenemos proyectos especiales que si tienen que ver mucho con el contexto si es un artista que está haciendo un proyecto en específico sobre Tepito, la Lagunilla, el comercio ambulante organizaciones sociales o que se yo, pro ahí nos dirigimos y lo agarramos como un elemento atractivo para presentar aquí independientemente si ha participado en la convocatoria, realizamos, antes realizamos de seis a ocho proyectos las reducciones presupuestales nos han limitado, este 2013 solo vamos a tener cinco proyectos...

AM:... y si a partir de estas bases solicitamos a través de la página que nos entreguen sobre todo imágenes su realización de trabajo un curriculum si es que lo llegan a tener aunque no sea muy desarrollado pero saber su formación y sus perspectivas un pequeño texto de que es lo que buscan o cual es el alcance que tiene el proyecto de exposición que presentan puede ser proyectos individuales como proyectos colectivos, a veces articulamos con toda esta gama de propuestas encontramos coincidencias en los artistas, entonces podemos establecer una colectiva , y aparte tenemos diferentes áreas de exhibición que son básicamente tres, la exposición en sala, el invitado especial, que es pieza del mes, y el área de vitrinas que tenemos obra de pequeño formato, tenemos que conciliar también intereses, de ciertas instituciones difusoras y promotoras de la cultura abogando por la diversidad a la apertura, es imposible teniendo de cinco a siete proyectos al año albergar a todos, algunos si se canalizan hacia otros contextos, muchos artistas que hacen videoarte que hacen instalación los canalizamos a que visiten Arte Alameda con sus propuestas, a Ex Teresa Arte Actual o a otros espacios donde tiene mayor sentido su tipo de obra o les pedimos que a pesar de que les interesen estos lenguajes se aboquen a realidades urbanas y que tengan algo de interacción con el contexto y entonces si se han logrado ciertos proyectos en ese sentido y si básicamente soy quien revisa los proyectos y vamos planteando cuales son las razones por las que, parte de generar mi programa es que si haya una diversidad que no todas las exhibiciones en el año sean de pintura, que no sean todos los artistas de la misma generación, que tengamos un balance entre artistas con cierta trayectoria y artistas que son emergentes o artistas autodidactas, entonces hay que tomar o regirnos bajo muchos criterios para tener un programa suficientemente diverso y amplio en el cual haya la representatividad de estos diferentes universos.

De lo anterior me doy cuenta que las oportunidades para un artista joven, recién egresado, no son tan sencillas mas tampoco nulas, si este sistemas sustentado por el gobierno federal no es rápido o no se adapta a la idea de algún proyecto es necesario trabajar para conseguirlo, siempre tener una alternativa, porque no todas las puertas están abiertas y un ejemplo claro es que para la investigación intente por muchas ocasiones y por varios meses a que la curadora Sol Henaro concediera una entrevista

Mi propuesta es llevar a lugares comunes, que son frecuentados con prisa, sin prestar atención a lo que rodea visitados cotidianamente, llegar al espectador sin que él lo espere. Los mercados, el transporte público, plazas comerciales son los sitios en donde se presentó la obra.

Comúnmente uno sale a la calle sin esperar ver arte, por lo que nos enfocamos más a nuestra rutina, al tránsito, a nuestros problemas diarios, pero nuestra actitud cambia radicalmente cuando decidimos ir a un museo, a una exposición, por lo que nuestros pensamientos están dirigidos a descifrar, apreciar y valorar lo que vemos. Por lo que la parte esencial, es mezclar el ambiente que nos rodea con el arte.

Las reacciones de la gente serán registradas en clips de video y fotografías, esto se hará de forma que no lo perciban, porque es muy común que al saber que están frente una cámara, se sientan intimidados o incómodos.

Si el espectador lo permite se le realizará un pequeño cuestionario con preguntas enfocadas a lo que acaba de ver, buscando principalmente su percepción y comentarios sobre el proyecto.

La finalidad de este proyecto es simplemente mostrar o compartir mi trabajo, sin importar que el público no tenga algún conocimiento en arte, sin intención de que le “agrade o guste”, si quiere saber más en relación a lo que ve, podrá hacerlo directamente conmigo, sin intermediarios, así tendrá toda la información de “primera mano”, cambiando un poco un día en su rutina.

Mi producción consiste en una serie de litografías y fotografías que realice durante tres años en los talleres de la ENAP.



Imágenes de ejemplo taller de Fotografía



Imágenes de ejemplo taller de Fotografía



Imágenes de ejemplo del taller de Litografía en Piedra

3.1 MERCADO Y SUPERMERCADO.

El primer acercamiento con el espectador fue en el mercado de la colonia Casas Alemán en la delegación Gustavo A. Madero. Alrededor del medio día se monto la pequeña exposición en el piso de una de las entradas principales, inmediatamente algunos locatarios comentaron que esos dias esta prohibido por las autoridades que se haya algún tipo comercio informal en los alrededores ni de parte de los locatarios ni de comercio ambulante.se les comento que no se haría ninguna venta, que la finalidad de hacer esto era sólo un proyecto escolar.

Aún con esta explicación insistieron que esta disposición fue impuesta por la delegación, por lo que si persistía en realizar el proyecto tenía que ser por poco tiempo para que no tuviera algún problema con las autoridades.

Pasaron unos minutos y por curiosidad algunas personas comenzaron a acercarse para observar, muchas de ellas caminaban a prisa y de reojo miraban, pero aun así su atención estuvo unos segundos.



La hora en la que se estaba llevando acabo era una de las más concurridas, ya que por lo regular muchos salen a comer, las señoras van al mercado y locales cercanos a comprar lo necesario para la comida, por sus hijos a la escuela, y sobretodo los

niños son los que se acercaron, les causaba sorpresa por lo que se acercaban a ver, pero a la mayoría eran jalados del brazo para irse porque sus papás llevaban



prisa.

Poco a poco la gente comenzó acercarse más, algunos preguntaron si estaban a la venta, que cual era el precio, que si se vendían, esto lo con-

sidero bastante interesante, aunque sí les aclaré que, en ese momento, no era la intención vender nada y que aunque así lo quisiera por reglas de la delegación no lo podría hacer. El interés de las personas fue más visible, ya no solo pasaban momentáneamente a ver lo que estaba en el piso, sino que se tomaban su tiempo para observar, acercarse más a la obra.





La aceptación de las personas fue buena, dejó de percibirse cierto rechazo e indiferencia a acercarse y comenzaron por comentar sobre lo que observaban, dentro de su cotidianidad dieron un espacio en su atención para lo que les mostraba.

Las reacciones de las personas fueron plasmadas con las fotografías y los clips de video, intentando que ninguna de las personas se percatara de ello, para integrar aun mas al de lo que veían por las preguntas que se les hizo.

Fueron cinco preguntas las que se realizaron para confirmar lo que la reacción y la hipótesis señalaban, el cuestionario fue el siguiente:

1. ¿Qué opina de lo que está observando?
2. ¿Le parece agradable?
3. ¿Cree usted que se le puede llamar arte?
4. ¿Estaría interesado en adquirir alguna obra?
5. ¿Tiene algún comentario extra?



Cabe destacar que a cada pregunta se le anexo un ¿por qué?.

Estás son algunas de las respuestas de los espectadores.

- 1- Que es arte.
- 2- Muy agradable
- 3- Sí, hay que poner atención a lo que ve para apreciar el arte
- 4- Sí, porque es un trabajo bien elaborado.
- 5- ----- <Anónimo>

- 1- No es algo muy común
- 2- Sí
- 3- Sí, porque expresan muchas cosas
- 4- Sí
- 5- ----- <Anónimo>

- 1- Esta bonito, si me gustó
- 2- Sí
- 3- Sí, por los colores, las formas, los detalles a pesar de ser en blanco y negro
- 4- Sí, por ser imágenes muy bien definidas
- 5- ----- <Anónimo>

- 1- Están muy bien tomadas
- 2- Sí, son muy agradables, no tienen morbo
- 3- Sí, por desnudos que son artísticos
- 4- Sí, porque están muy bien definidas
- 5- Felicitaciones por interesarte en cosas que a los jóvenes ya no interesan. <Anónimo>

La aceptación de las personas fue buena, no hubo comentarios negativos y a pesar de que el tiempo que se mostro fue muy corto, para no tener problemas con locatarios y autoridades.

Una vez concluido el registro de las reacciones, se levantaron las imágenes para ir a otro lugar.

El siguiente lugar en donde se presento este proyecto fue en la entrada de una Bodega Comercial Mexicana, aquí el montaje llevo un proceso distinto. Por lo que se solicitó el permiso para poder tener acceso a un espacio donde colocar la obra. El gerente autorizó que pudiera continuar, después de explicar que todo era para esta tesis. Después obtener dicho permiso, se colocaron las imágenes en la entrada, con la finalidad de que estar a la vista.

Esto se hizo al rededor de las 6:00 pm, siendo uno de los horarios más concurridos por las personas que salen del trabajo y necesitan realizar alguna compra.



Ya que todo estaba listo, la gente tardo más tiempo en acercarse en este lugar, aquí muchos pasaron de largo sin voltear a ver que era exactamente lo que estaba en el piso.



Resulta interesante que nuevamente preguntaron por el precio de las imágenes presentadas y al responder que no estaban a la veta la otra pregunta de uno de las personas interesadas fue -¿Entonces me vas a regalar una?-. Mi respuesta fue que solo estaban para exhibirse y que no le podía regalar una fotografía.



Algunas personas pidieron permiso para poder verlas más de cerca y levantarlas del piso.



A pesar de los inconvenientes que se presentaron se tuvo la oportunidad de que algunos participantes respondieran el cuestionario. Fueron las mismas preguntas que en la primera muestra, las más significativas son las siguientes.

1- Muy feas, al explicar se encuentra sentido

2- Algunas, dependen del sentimiento que expresan

3-

4-

5- Felicitaciones

<Maricela Gómez>

1- Las de exposición múltiple se ven con exposición hablada, bien encuadradas, si hay puntos áureos respetados.

2- Sí

3- Claro que sí, no es considerado, pero la transmisión de sentimientos.

4- Claro, porque soy fotógrafo

5- Que es bueno que se presenten espacios para demostrar arte. <Ismael Flores, 16 años de fotógrafo>

1- Se ven vanguardistas enfocadas al ser humano

2- Sí

3- Sí, es una forma de expresarse

4- Sí, llaman la atención, porque inspiran al amor.

5- -----

<Pablo, 23 años>

- 1- Originales, muy bonitas,
- 2- Muy bonitas
- 3- Sí, porque ponen a trabajar su mente
- 4- Sí
- 5- -----

<Anónimo>

- 1- Algunas son bonitas, algunas no
- 2-
- 3- Sí, las de litografía, las fotos no porque arte para mi es lo hecho a mano
- 4- Sí, por el gusto de tenerlas
- 5- -----

<José Guadalupe 11 años>

Desafortunadamente el experimento fue truncado, ya que la subgerente en el momento que se percató de que se estaban tomando fotografías, mandó a sus elementos de seguridad para pedir que se quitara de inmediato el material porque se podía prestar a “espionaje”.

Creo que, la actitud de la gente fue positiva, que a pesar de que en el supermercado mal interpretaron el proyecto. También influyó que las personas estaban con prisa de comprar juguetes para día de Reyes y no podían detenerse más tiempo.

PARTE 2 TRANSPORTE

En tan sólo 50 años la población ha duplicado su número de habitantes en México, cada día circular en algún vehículo (privado o público) en las calles es más tardado, el metro “a reventar” a las “hora pico”, incluso los domingos no están exentos de estos aglomeración cotidiana.

Una persona puede perder muchas horas solo en trasladarse de un punto a otro en la ciudad para sus labores diarias, como ir a la escuela o trabajar.

Por ejemplo para llegar a la ENAP, con origen del norte de la ciudad, el trayecto puede durar hasta 3 horas, sobre todo si es época de lluvia.

Utilizando esta ruta del norte a sur del Distrito Federal, es que surge la idea de aprovechar este tiempo para llevar a “un pasajero de viaje”

La finalidad de este esta segunda parte, es llevar una propuesta nueva al transporte público, buscando que las personas que vieran a este pasajero, lo importante era plasmar la reacción de las personas, sus expresiones por medio de fotografías y los clips de video.

Este “pasajero” esta hecho de cartón blanco en el cuerpo de un lado tiene pegados boletos del RTP, Metro y Tren Ligero, su cabeza por un lado es blanco y por el otro reflejante simulando un espejo, por lo que podría cualquier usuario del transporte público.



Se optó por dividir en dos la ruta para llevar y presentar a nuestro pasajero, la primera de estas fue llevarlo en el RTP de Izazaga a La Noria y la segunda fue en el tren ligero dirección Xochimilco.

Primera parte de la ruta

Comienza en el camión directamente en la base en Izazaga, de entrada las personas no sabían a ciencia cierta que era y no les era tan fácil deducirlo por lo que a partir de ese momento la *curiosidad* de las personas comenzó a plasmarse en sus miradas tan fijas en cada uno de mis movimientos.

Como era de esperarse aquí todo fue desde cero ya que al ser una base hubo pocas personas que estuvieron desde el arranque del viaje, y conforme fue avanzando subían y podían observar al *invitado*, por eso mismo no estuvo en un solo lugar sino que fue recorriendo el autobús para que pudiera ser visto.



Posteriormente estuvo sentado una parte del trayecto junto a la ventana, las personas que lo veían en el asiento pasaban de largo buscando otro, con excepción de un señor que lo aventó al piso y se sentó, fue el único durante este recorrido que no quedo pasivo.

Las reacciones que más se presentaron fueron gestos de sorpresa, lo veían con detenimiento tratando de descifrar cual era la finalidad, algunos les sonreían, los niños les decían a sus papás que voltearan a verlo ya que llamaban su atención.

Se registraron los hechos con fotografías y video tomándolos de forma que el espectador no se cohibiera al ser observado.

Segunda parte de la ruta

Aquí en el Tren Ligeró la experiencia comenzó desde la entrada, ya que es un pasajero más, desde la compra del boleto las personas nos veían con interés.



En la espera del tren estuvo parado observando a las vías, de forma común, también sentado en las bancas verdes, las personas lo veían con curiosidad aunque no dejaban de hacer sus actividades comunes, de ir platicando si iban acompañados.



Una vez que llegó el tren pasamos al vagón, aquí estuvo sostenido de uno de los tubos, no existía la posibilidad de sentarse ya que había muchas personas. No sólo llamó la atención de niños y jóvenes, sino de adultos que se

dejaron de sonreír tímidamente a reírse al verlo, posiblemente se veían reflejados en él, por su forma de estar parado y de agarrarse, de igual forma que en la primera ruta.



Al término del viaje, siguió atrayendo las miradas de los demás usuarios del transporte. Todo lo anterior es la propuesta que hago como alternativa al sistema que el estado ofrece a los jóvenes artistas, pueden existir otras opciones pero esta tiene la particularidad de “colarse” en los espacios cotidianos para tener la interacción directa con las personas que recibirán lo que se quiere mostrar.

“LS: Cómo es también la reacción que tiene el público con esto que es nuevo, cómo la gente los recibe y si se acercaban hacia ustedes para preguntarles o solamente veían, tenían cierta relación.”

MB: Los ignorantes se enojaban, ejemplo las familias, los amigos o colegas con mente tradicional, los ejecutivos de la cultura que no entendían nada y no tenían ningún sentido del humor que en general siempre son muy solemnes, el ejercicio del poder hace solemnes a esas gentes en esos mundos por lo que son adicionalmente intolerables por eso, entonces la gente que es flexible y muchas el público como no tiene conocimientos profesionales eran los que se divertían y nos aplaudían y nos gritaban y nos pedían autógrafos, el sistema digamos de las artes escénicas del teatro y todo eso, permitía que se transpolar a, eso era muy bonito de ver, a veces la gente venía “ay no, yo no entendí nada pero que divertido, me encantó esto y me encantó aquello y por qué esto y por qué aquello”, además nosotros siempre nos acompañábamos de un stock de cositas con lo cual hacíamos que la gente participara entonces de repente decía ponga su mano abajo de la silla en el lado derecho que no sé qué van a sentir esto y con eso participaban. Entonces el No Grupo estuvo integrado como grupo, no grupo, seis años y pico, del 77 al 83, hicimos como 6 eventos nada más, nos costaba muchos trabajo hacerlos y montarlos y encontrar donde, no me quejo de lugares porque en México siempre ha habido lugares, el sistema siempre permite que haya donde mostrar las cosas aunque sean radicales lo permite, lo que luego no permite es que entres al sistema que es lo difícil.

LS: *¿Cómo elegían los lugares?*

MB: *Los lugares a donde íbamos, por ejemplo las galerías, estuvimos en el Museo de Arte Moderno, era supuestamente el mejor lugar ya cuando uno entra se ve el cuchitril que es, pero independientemente de eso, en donde no hay ni para jergas, pero en mi época decíamos “ay exponer en el Museo de Arte Moderno woow eso es lo máximo” porque uno siempre aspira a lo mejor, la cosa que te pueda permitir mejor calidad, y nosotros pensábamos que ese lugar era el mejor, pues era el mejor pero pues ahí estuvimos, ya luego lo criticamos ahí también.*

LS: *Cómo es que ustedes entran a este sistema, o sea llega un momento en el que en esa época el sistema como los recibe.*

MB: *Pues mira como nadie nos conocía y no había estructuras como para albergar este tipo de cosas no teníamos ni siquiera el nombre, no teníamos dinero y estábamos en el principio de nuestra carrera y de nuestra vida formando familia y la cosa profesional, si estaba complicado, entonces lo que hacíamos era ayudarnos de distintas maneras que creo que fue una estrategia general con tácticas específicas que si funcionaba íbamos mucho a las redacciones de los periódicos entonces pasaba algo en el mundo del arte que nos atañía, discutíamos, hacíamos un escrito e íbamos a la redacción y pedíamos una entrevista porque estábamos en contra de esto que había dicho tal persona, al principio no nos pelaban y seguramente lo agarraban lo tiraban cuando dábamos la media vuelta, pero poco a poco nos empezamos a hacer conocidos con la gente de ahí, realmente nosotros conquistamos nuestros espacios y le dimos forma, es una labor de muchísimos años y de que nunca te sientas ofendido, vas y no te pelan o no.*

LS: *Cree que haya muchas diferencias entre esa época y la actual.*

MB: Bueno, creo que para la humanidad siempre será muy difícil, muy difícil, muy difícil hacer algo, es muy difícil, todo está hecho para que no se haga, los sistemas están formados para que no se haga nada, entonces depende de las personas que algo se haga y te cuesta muchísimo, tiempo, dinero, esfuerzo, tienes que tener una estructura perceptual, emocional bastante robusta y bastante sana para no caer en pendejadas, “ay que horror no nos reconocen” da pena ajena, los cagalastimas siempre me dan pena ajena, pero sobre todo la capacidad de hacer las cosas bien hechas y también desarrollar un sentido abusado donde tu te des cuenta de quien se esta aprovechando de tu trabajo de ti, y como puedes realmente a donde quieres llegar llegar, eso es algo muy complicado, muy complicado, pero yo creo que se puede, yo creo que nosotros demostramos que el sistema es penetrable, lo penetramos, no le hubiera gustamos al sistema que lo hiciéramos, nos lo cogimos”²⁰.

20 Entrevista a *Maris Bustamante* artista del colectivo *No-grupo y polvo de gallina negra*. México D.F. 2013 [DVD]por Lizbeth Silva.

Conclusiones

Con la situación económica que actualmente el país tiene, es lógico que la cultura no sea una prioridad para el gobierno como para el pueblo que sufre todas las consecuencias.

Lamentablemente las personas están preocupadas por sobrevivir y cada vez es más complicado que puedan enfocar su tiempo en salir a un museo, galería o en general algún espacio cultural.

Por otro lado los estudiantes tienen en contra, actualmente los cambios en los planes de estudio en nivel básico, reformas educativas y recortes en presupuestos en cultura, hacen que las oportunidades de desarrollarse profesionalmente sean reducidas.

La única solución es buscar alternativas y seguir luchando por abrir puertas cerradas o si es necesario creas nuevas. Y una de las alternativas es salir de los espacios destinados para exposición como museos y galerías, compartiendo con otro público que puede tener otra perspectiva sin necesidad de conocer el tema o ser expertos en Arte, justo sin la soberbia de un conocedor darán la oportunidad de conocer el trabajo de un joven que muestre sus primeros pasos en producción artística.

Afortunadamente la gente fue respetuosa, en ningún momento actuaron en contra del proyecto, contrariamente pasaron de una curiosidad a un interés, creo que en general la intención principal de llevar a distintos lugares cotidianos mi trabajo e interactuar directamente con las personas que lo verían, es satisfactorio. Espero que en un futuro no muy lejano, pueda llevar las imágenes de las reacciones de personas y exhibirlas en los lugares donde fueron capturadas.

Es así como la reacción de este público es importante, lo peor que podría pasar con este tipo de proyectos es que no se obtenga la difusión, atención, ni interés por parte de los espectadores.

No tendría sentido mostrar algo que nadie verá, y es el primer paso para abrir las puertas que primero se cerraron. Al mismo tiempo no dejar que los problemas socioeconómicos afecten la interacción con todo tipo de espectadores y poder llegar a los rincones que no son tan fáciles, pero si necesarios.

Bibliografía:

- Alcazar, Josefina & Fuentes, Fernando. Performance y arte-acción en América Latina. México: Citus, 2005.
- Bense, Max Estética: Consideraciones metafísicas sobre lo bello. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Carrit, Edgar Federick, Introducción a la estética. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Debroise, Oliver. La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968 – 1997. México: UNAM Museo Universitario de la Ciencia y el Arte, 2006.
- Dewey, John. El arte como experiencia. Barcelona: Paidós, 2008, pp. 405
- Eder, Rita. Historia del Arte Mexicano: Arte Contemporáneo IV Tomo 16 p.2393 Artículo: “La Nueva Situación del Arte Mexicano” Mexico: Salvat Segunda Edición, 1986.
- Fernández L., Juan. La Esencia del Arte: Dialéctica de lo Contemporáneo. España, 1998.
- Garcia Canal Emilio. Arte intención e interpretación: un acercamiento al arte contemporáneo desde la pragmática filosófica. México: UNAM – FFyL, 2009.
- Gaya, Ramón. Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica). España: Pretextos, 1996.
- Goldstein, Gabriela. La experiencia estética: escritos sobre psicoanálisis y arte. Argentina: Del Estante, 2005, pp. 143

- Gómez Peña, Guillermo. *El mexterminator: antropología inversa de un performer postmexicano*. México: Océano, 2002.
- González, Joaquín. *12 Conferencias arte contemporáneo: análisis y reflexión*. Sevilla, 2001.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética*. Barcelona: Península. Traducción: Gabas Pallas, Raúl, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989
- Jauss, Hans-Robert & Siles, Jaime. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Kojan, Jacobo. *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*. Argentina: Eudeba, 1965.
- Labastida Escalante, Ana Gabriela. *La experiencia estética como una manera de conocer al mundo (Una investigación plástica)*. México: UNAM – ENAP, 2003.
- Labrada, María Antonieta. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona: EUNSA 2001.
- Larroyo, Francisco. *Sistemas de la estética*. México: Porrúa, 1966.
- Luna Cárdenas, Daniel Librado. *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. México, D.F.: UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.
- Manrique, Jorge Alberto. *Los artistas en tránsito: México 1980 – 1995*. México, 1995 pp. 188.

- Manríque, Daniel. Tepito Arte Acá. México: Grupo Cultural Ente, 1998
- Maquet Jacques, Jérôme Pierre. La experiencia estética. Madrid: Celeste, 1999 p. 331
- Medina, Cuauhtémoc. Francis Alÿs. Lendon Pacdon, 2007.
- Menke, Chistoph. La soberanía del arte: la experiencia estética según adorno y derrida. Madrid: Visor, 1997.
- Molinuevo Martínez de Bujo, José Luis. La experiencia estética moderna. Madrid: Síntesis, 1998, pp. 285
- Parson, Michael J. Como entendemos el arte: una perspectiva cognitiva evolutiva de la experiencia estética. Barcelona: Paidos, 2002, pp. 229
- Patiño Dominguez, Hilda. La experiencia estética y los dinamismos humanos fundamentales. México: Universidad Ibero, 1996, pp. 42
- Paz, Octavio. Posdata. México: Siglo XXI, 1970.
- Plazaola Artola, Juan. Introducción a la Estética, Historia, Teoría. Universidad de Deusto, 1991, pp. 141-142
- Pierre, José. El futurismo y dadaísmo. Madrid: Aguilar, 1968.
- Poniatowska, Elena. La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral. México, D.F.: Era, 2012
- Rosset, Clément. La Estética de Schopenhaur (L'esthetique de Schopenhauer). Paris: Presses Universitaires de France, 1969
- Rambla, Wenceslao. Estética y Diseño. Salamanca: Universidad, 2007

- Rosales Ayala, S. Héctor. Tepito Arte Acá: Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Cd. de México. México: UNAM 1987
- Sánchez Blanco, Joaquín. Conceptos de arte moderno. España: Alianza 1986
- Schiller, Fiedrich. Cartas sobre la educación estética del hombre. Anthropos, 1981 pp.231
- Zermeño, Sergio. Resistencia y cambio en la UNAM: las batallas por la autonomía, el 68 y la gratuidad. México D.F.: Océano, 2008.
- Teyssedre, Bernar. La estética de Hegel. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.

Hemerografía:

- Roffiel, Rosa Maria. Cuatro Fotógrafos y un Poeta Exhiben Obras en las Calles. Excelsior Sección B Num. 21591 Tomo III Año LIX. 1976, 23 de mayo

Mesografía:

- Navarro, Mariano. Francis Alÿs, sacar a pasear la pintura

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7248/Francis_AI%EF%BF%BDs_sacar_a_pasear_la_pintura 2003, 5 de junio

- Antón Castillo, Héctor. *Dudando sobre el transformista Francis Alÿs Conversión del mito Duchampiano en realidad urbano-social palpable.*

<http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/FrancisAlys.html> 2006, 23 de sep.

- Lozano, Ernesto. *Texto de Presentación de Alfredo Matus, sobre la Galería José María Velasco*

<http://ernestolozano.blogspot.mx/2009/02/texto-de-presentacion-de-alfredo-matus.html> 2009, 28 de febrero.

Videografía:

- Silva López, Lidia Lizbeth. *Alfredo Matus, director de la galería José María Velasco.* México D.F. 2013 [entrevista]

- Silva López, Lidia Lizbeth. *Juan Carlos Jaurena, artista visual director del museo ex teresa arte actual.* México D.F. 2013 [entrevista].

- Silva López, Lidia Lizbeth. *Maris Bustamante artista del colectivo No-grupo y polvo de gallina negra.* México D.F. 2013 [entrevista].

Notas:

N
O
T
A
S

NOTAS